

Collezioni

11

306

BIBLIOTECA NAZIONALE  
CENTRALE - FIRENZE

EDIZIONE MARCELLO CAPRA. N° 1512.

MARCELLO CAPRA

**PSICO-FISIOLOGIA**

**PIANOFORTE**

**TOBIA MATTHAY**

*Appunti polemico-pianistici  
di un autodidatta sessantenne*

*Con un ritratto, VIII tavole anatomico-  
fisiologiche, ventisei figure e varii  
esempi musicali.*



S. T. E. N.  
SOCIETÀ TIPOGRAFICO-EDITRICE NAZIONALE  
(glia: Reux e Viarengo - M. Capra - A. Panizza)  
TORINO

Movimento di getto.

Coll.

11  
306

BIBLIOTECA NAZIONALE  
CENTRALE • FIRENZE •



Maestro TOBIA AUGUSTO MATTHAY.

N. 1512.

MARCELLO CAPRA

**PSICO-FISIOLOGIA  
PIANOFORTE  
TOBIA MATTHAY**

Appunti polemico-pianistici di un autodidatta sessantenne

Con un ritratto più 26 figure

ripartite in VIII Tavole anatomico-fisiologiche mostranti la costituzione muscolare e scheletrica dell'arto brachiale e connessi toracici, la rotazione dell'avambraccio, la disarticolazione anatomica del gomito e del polso, gli spostamenti epicycloidali laterali pianistici della mano, la contrazione e il rilasciamento fisiologici dei muscoli, l'area motrice del cervello e il sistema nervoso. — Numerosi esempi musicali.



**S. T. E. N.**  
SOCIETÀ TIPOGRAFICO-EDITRICE NAZIONALE.  
(già: Roux e Viarengo - Marcello Capra - Angelo Panizza)  
TORINO, 1920.

Opere di TOBIA MATTHAY in italiano

## I Rudimenti dell'arte di suonare il pianoforte

Edizione Marcello Capra N. 1513 - L. 6.

*In preparazione per il 1920*

## I PRIMI PASSI AL PIANO

per fanciulli nonchè adulti.

## La rotazione dell'Avambraccio

e sue applicazioni pianistiche.

*Per il 1921*

## LE AZIONI DEL TOCCO PIANISTICO

in tutte le loro differenziazioni.

- PARTE I — Introduzione - I problemi della educazione pianistica.
- » II — Modo di trattare il tasto sotto l'aspetto strumentale.
  - » III — Modo di trattare il tasto sotto l'aspetto muscolare.
  - » IV — Della posizione.

Con 22 illustrazioni.

TUTTI I DIRITTI

DI RIPRODUZIONE, DI TRADUZIONE, D'ADATTAMENTO E D'ESECUZIONE  
SONO RISERVATI PER TUTTI I PAESI

Copyright 1920, by the SOCIETÀ TIPOGRAFICO-EDITRICE NAZIONALE (S.T.E.N.). Turin

## INDICE

Avvertenza autocritica dell'autodidatta . . . . . Pag. 1

CAPITOLO I. — Introito . . . . . Pag. 5

SOMMARIO. — Amour, délice et orgue. — Filologia ponte psicologico. — Il tutto e la parte. — Martello-braccio ovvero braccio-martello. — Fruit sec a bagno-maria. — Petruccelli (Pierre Oiseau) della (de la) Gattina (Petite Chatte). — Kodak non a fuoco. — La stoccata e l'anatomia. — Trilussa ed i due casi. — Un'autorevole rivista di critica musicale. — Un dentifricio e Arrigo Boito. — Esercizio, violino e medicina. — La Facoltà Galenica. — Sue definizioni. — Civet senza anima. — Psicologia senza lepre. — L'arco e l'archetto. — Balistica musicale. — Donna sagace. — Volgarizzazione inopportuna. — Molière e il servitore finto seguace d'Esculapio. — Morfologia. — Triade non musicale. — La scelta Palestrina! — Lettera dell'uomo bruno. — Due secoli di ritardo. — Sentenza con sei considerando.

CAPITOLO II. — Is fecit...! Cur nam? . . . . . Pag. 15

SOMMARIO. — Ma chi è? — Fénelon. — Alberto de Angelis de Roma e il suo Dizionario dei Musicisti. — Un fascio di Riviste Musicali. — Réclame gratuita. — Bis in idem. — Ingratitudine. — Un béjaune alias pivello. — Eggira e ffai la rota! — Carlo Schmidl redento e il suo Dizionario dei Musicisti. — Dieci lustri. — Lapsus calami. — Matusalemme e le nuove teorie. — Un qui pro quo? — Mozzo terrestre e rota quadra. — Dagli amici... — Castronerie. — Domanda lecita. — Crepuscolo di sangue. — Harvey e la circolazione del sangue. — Due casi senza Trilussa. — Viva l'Italia! ma senza troppi ratacin, ratacin, ratacin. — Carbone, fuochista e pala. — La zappa sui piedi. — Sebastiano Bach e il Guastatore. — Bilancio del pianista. — Deve chiudersi in perdita eliminando le attività. — Le boccacce! — Un grande artista. — Una omerica risata.

CAPITOLO III. — T. A. Matthay. - Sue teorie . . . . . Pag. 26

SOMMARIO. — Problemi fisici e fisiologici inerenti al suono del piano. — Ereditarietà? — Senso musicale. — Il selvaggio. — Perfettibilità evolucionistica della mano? — Le agevolazioni cerebrali atavistiche. — I fanciulli prodigio. — Indiani, Giapponesi, Erero. — Loro lobi frontali. — Steinway, Bechstein. — E Chopin? — Mano adatta ma non creata apposta per suonare. — Tesori accumulati dalle esperienze. — Ana-

G. 11. 306

lisi del piano, scienza esatta. — T. A. Matthay. — Nascita. — Discendenza. — Tendenze infantili e dell'adolescenza. — Passione per la musica. — A sei anni al piano. — Guadagna una borsa di studio. — Entra in Conservatorio. — Maestrino. — Vincitore di concorso. — Professore titolare di piano e d'armonia del R. Conservatorio di Londra. — Concertista. — Antonio Rubinstein. — Malla. — Investigazioni. — Le Azioni del Tocco. — Opere letterarie musicali. — Basi della teoria. — L'allievo deve pensare. — Concetti sul pezzo musicale. — Il compositore parla la sua lingua. — Azione tempestiva. — Impiego della forza destinata al suono. — Senso muscolare. — L'attenzione. — Locomotiva. — Leve. — Attività e passività. — Specie di tocco. — Ponzamento inutile. — Pene e guiderdoni. — Tempo sciupato, tempo utilizzato. — Suonare sulle corde? — Palla, racchetta, stecca. — Bersaglio. — Regole per colpirlo. — Lancia in resta. — Concertisti famosi. — Professori di Conservatorio. — Tutti allievi di Tobia Matthay. — Matrimonio. — Musica composta e pubblicata. — Interpretazione musicale. — Sue leggi.

**CAPITOLO IV. — La scuola di pianoforte T. A. Matthay Pag. 37**

SOMMARIO. — Generalità. — Corpo Insegnante. — Programmi. — Medaglie. — Medagliati. — Maestri affiliati. — Istituti affiliati.

**CAPITOLO V. — Programma del Corso di perfezionamento per maestri di pianoforte Pag. 41**

SOMMARIO. — Diplomi. — Materie. — Psicologia. — Capisaldi. — Principianti, come trattarli. — L'arte e la scienza dell'insegnamento del piano. — Capisaldi. — Cultura auditiva. — Capisaldi. — Lezione delle lezioni di piano. — Lezione delle lezioni di canto corale. — Capisaldi. — Lezione delle lezioni ai principianti. — Capisaldi.

**CAPITOLO VI. — La rotazione dell'avambraccio Pag. 45**

SOMMARIO. — Anatomia telegrafica. — Concetto errato. — Concetti fisiologici magistrali. — Il fisiologo musicista. — Il pianista fisiologo. — Due perle. — Prova lampante della bontà della perla prima. — La perla seconda. — Didascalia fantastica. — Didascalia fisiologico-pianistica. — Prova lampante di bontà della perla seconda. — Un affronto per un confronto. — Pianoforte idraulico? — Pugni sul piano. — Giudizio sommario, non statale, incruento. — Arte oppure rudimenti? — Non arte, ma rudimento. — Classici, ma non romantici. — Carta canta... — La voce lontana: Giustizia!... giustizia!...

**CAPITOLO VII. — Tre segmenti oppure tre specie di tocco? Pag. 57**

SOMMARIO. — Tecnica sana giudicata erroneamente. — Macchina metallica e macchina umana. — Paragone. — Moti semplici e moti applicati. — Stimoli e reazioni. — Scimmie ammaestrate. — Morfina e cloroformio. — Musico-fisiologo e

fisio-musicista. — L'autodidatta di Buridano. — Pro et contra. — Forma e funzione. — La *garrote* di Jackson. — Dodici attacchi di tasto al secondo! — Altri generi di tortura non medievale. — Il gomito e il lapis. — Motivi della debolezza dell'anulare. — Il dito-maglio delle officine di Savigliano. — Tre segmenti tradizionali ossia braccio a pezzi. — Tre tocchi fisiologici. — Peso proporzionale. — Varia il peso dell'oggetto durante la caduta? — Il molle abbandono. — Sua definizione. — Effigie di alcune spine dell'autodidatta. Sensazione muscolare speciale. — Le nuove teorie e la barba. — I pedagogisti. — Il piano e la nuova pedagogia.

**CAPITOLO VIII. — Come iniziai la trasformazione della mia tecnica. Pag. 73**

SOMMARIO. — Scioltezza del polso. — Perché. — Terminologia esatta. — Altezza oppure elevazione? — Tre azioni ginnastiche. — Navigazione movimentata, beccheggio, rollio. — *La base de tuto*. — Base fisica e cerebrale. — Libertà d'azione delle braccia. — Il *passe-partout*. — Scuola serale professionale. — Affezioni. — Quidant e Thalberg. — Circoli non viziosi. — Il vibrato. — Lo stomaco, la vocazione, la musica e la contabilità. — Irrigidimento un corno! — Del pollice. — Cesi, già nella polve ora sugli altar. — *Cloches du monastère*, *Prière d'une vierge* e altri *Lois du bal*. — Supplizi. — Strumenti di tortura agricoli di apicoltura. — Madame Tussaud, Robert Houdin, Museo Dessort. — Note e pause hanno un valore? — Arpeggi sbagliati. — Vittoria sugli arpeggi.

**CAPITOLO IX. — Cenni istologici e fisiologici sui muscoli del corpo umano Pag. 84**

SOMMARIO. — I muscoli. — Punti fissi e punti mobili. — Inserzioni. — Modo d'inserzione dei muscoli, tendini. — Innervezione. — I muscoli striati. — Le fibre muscolari striate. — Fibrille muscolari. — Fibrilla muscolare allo stato di riposo. — Paragone colla Pila di Volta. — Fibrilla muscolare allo stato di contrazione, teoria anatomica della contrazione muscolare. — Disposizione delle fibrille muscolari, cilindri primitivi o colonnette muscolari. — Nervi. — Funzioni motorie. — Parallelo anatomico-fisiologico. — Teoria del moto muscolare. — Eccitazione. — Influenza della irrigazione sanguigna. — Metabolismo, cioè ricambio. — In che consiste. — L'uso e il non uso. — Cambiamento di forma. — Teoria del rilasciamento muscolare. — Tensione, elasticità normale dei muscoli. — La contrazione muscolare è uno sviluppo esplosivo di forza. — Lavoro, calore, elettricità sviluppati dallo eccitamento muscolare. — Fatica dei muscoli. — Lavoro regolare. — Lavoro e riposo alternati. Eccesso di fatica. — Danno. — Allenamento graduale. — Effetti termici. — Pianista traspirante. — Elettricità dei muscoli. — Combustione fisiologica. — Paragone ad un'asta metallica. — Contributo alla definizione della sub-coscienza. — Velocità di propagazione della eccitazione. — Stato di

libertà e di costrizione dei muscoli. — Moti riflessi del pianista. — Il cervelletto e i movimenti dei pianisti. — Forma e funzione del muscolo. — Le stimolazioni acustiche. — Il muscolo attivo respira.

**CAPITOLO X. — Il movimento di getto. - Il miomelisma. — L'anamiomelisma . . . . . Pag. 97**

**SOMMARIO.** — Orticaria. — Due sistemi. — Arbitro?! — Tramonti. — 42 tocchi. — Individualismo. — Polso e ottave. — Definizione. — Arte dei movimenti. — L'insetto. — Galileo. — Balistica. — Una catena. — Dati sanguigni. — Getto melismatico. — Ana. — Mio. — Melisma. — L'abecedario e la musica. — Pensiero. — Ricapitolazione. — Basi soprane. — La libera caduta del... gatto! — Sapevamcelo.

**CAPITOLO XI. — Esposizione psicologica. - Movimenti e sensazioni. - L'attenzione . . . . . Pag. 114**

**SOMMARIO.** — Movimenti e sensazioni. — Classifica delle sensazioni. — Sensazioni interne. — Cenestesia. — Le sensazioni esterne. — Potere inibitivo psichico. — Parallelo colla resistenza fisiologica. — Le onde nervose. — Campi della circolazione. — Potenziale. — Ripartizione delle cariche di onde nervose. — Si ha squilibrio di circolazione nervosa... — Riprova sperimentale della teoria suespressa. — Inibizione? — Graduazione. — Dotazione, esponente di forza nervosa. — Sensazioni, emozioni, attenzione, ecc. — Equilibrio, squilibrio, compensi. — Conferma. — Esempificazione. — Doti nervose. — Manchevolezze. — Ancora l'attenzione. — Antitesi.

**CAPITOLO XII. — Parallelo. - Conclusione. - Addentellato. Pag. 123**

**SOMMARIO.** — Parallelo. — Teschio, stinchi e veleno. — Safonow. — Alta scuola e cavallo in libertà. — Audiatur et altera pars! — Latissimus dorsi. — La voga. — La liquirizia. — Carichi e briscole. — La tesi cento e una. — Parere ignoto. — Conclusione. — Il babbo e i figlioli. — Addentellato. — La lampada che si spegne. — Rivendicazione.

**CAPITOLO XIII. — Bruno Mugellini (Biografia) . . . . . Pag. 131**

**APPENDICE I. — B. Mugellini. - Sul'insegnamento del pianoforte negli Istituti musicali d'Italia (1907). . . . . Pag. 135**

**APPENDICE II. — B. Mugellini. - Nuovi sistemi fondamentali sulla tecnica del pianista (1908) . . . . . Pag. 142**

**Tabella delle materie contenute nelle VIII tavole anatomico fisiologiche . . . . . Pag. 161**

## PSICO-FISIOLOGIA

## PIANOFORTE

**TOBIA MATTHAY**

---

## Avvertenza autocritica dell'autodidatta.

---

Abuso di fiducia commetterei, se lasciassi credere che il maestro Tobia Matthay abbia qualche responsabilità, nella esposizione delle teorie pianistiche di Tobia Matthay medesimo, da me impresa in queste pagine.

Ho cercato di applicare, da me su di me, le teorie del maestro inglese, desumendole da varie sue opere. Le circostanze non mi hanno permesso di recarmi a Londra, a prendere lumi alla sorgente (non di liquido) di luce. Siccome ero e rimango un pianista da buon mercato, le mie osservazioni e i miei risultati sono soggetti a cauzione. Comunque, ne sono contento, e chi si contenta — vero? — gode.

Tobia Matthay potrebbe assumere un po' della responsabilità, delle sue teorie, tradotte nel Capitolo III. Ma anche lì, cauzione; e se il traduttore fosse stato traditore? Ho studiato l'inglese grammaticalmente. Ho fatto, per quanto relativamente brevi, parecchi soggiorni in Inghilterra, di guisa, che posso dire di masticare l'inglese; e in ciò, se si vuole, sono superiore agli inglesi medesimi (*themselves*) che

mandano giù le loro sillabe senza masticarle. Si tratta però, nella fattispecie, di un ibrido linguaggio tutto tecnico, di una nuova terminologia affatto speciale, *psico-muscolo-meccanico-acustico-attitudinesca* (i tedeschi ne avrebbero fatta una parola sola, non me la son cavata con meno di cinque!), quindi col « Guerin Meschino » dovrò dire *onoritemi e compatatemi!*

Mi si potrà obiettare che l'abuso di fiducia sussiste tuttavia per il valore monetario (cartaceo) corrispondente al prezzo sborsato per l'acquisto del volumetto, sul quale a priori getto il discredito. Non esageriamo. Mi preme, che diamine, l'onore. Credo che il lettore ne avrà pe' suoi quattrini, anche se qualcuna delle mie illazioni (si dice così?) fosse sbagliata. Non saranno, perdinci, mica sbagliate tutte!

**Io. Io. Io.** — L'uso, dall'alfa quasi sino all'omega di queste pagine, del pronome personale alla prima persona singolare, è antipatico, lo so; giustifica la qualifica d'immodesto, applicata al redattore. Non posso rimediare. Parlo della *mia* autodidattica. Se adoperassi la prima persona plurale, si metta pure con una *n* minuscola, avrei sempre l'aria di *dettare*, se non un'enciclica, per lo meno una lettera pastorale.

**Stile.** — Vedo il corrucchio, all'ingiro manifestarsi, dalle sopracciglia protruse di alcuni lettori. Mi si biasimerà l'uso e l'abuso di uno stile *badin*, per discorrere di cose serie. Si dirà che sono *penetrato* nei sacri *penetrali* della scienza e dell'arte, nei templi della dea Minerva nonchè di Euterpe, senza tôrmi i calzari, adoperando un linguaggio degno di peggior causa.

Pierre Aubry, eccellente amico mio, morto prematuramente dieci anni fa a Parigi, per un fatale accidente di

sala d'armi, era eruditissimo geniale archivista-paleografo. Narrò una volta nella *Tribune de St-Gervais* la *naïve* leggenda medievale del *Jongleur de Notre-Dame*. Il giullare si appressa all'altare, svolge la sua sdrucita pedana e, genuflesso, dice: « Maria, madre di tutti noi, poveri peccatori, vorrei farti la mia *offrande*. Sono povero in canna, lo sai, accetta il sacrificio che ti offro a modo mio ». Detto fatto, si mette ad eseguire le sue più belle capriole, i suoi lazzi più buffi, i suoi salti più pericolosi. La leggenda soggiungeva, mi pare, che le labbra del simulacro di Maria, icòna o statua, non rammento, si dischiudessero ad un sorriso... l'*offrande* del saltimbanco era stata bene accetta...

Le cronache, seguitava Pierre Aubry, riportano altresì che la corporazione dei giullari, dei *ménétriers*, dei *jongleurs* aveva diritto con patente, di pagare pedaggio in natura! Una strofa cantata, un brano di *gesta* recitato, magari un ballo dell'orso a catena o un *tour* della scimmia ammaestrata recata sulla spalla, doveva poter bastare quale pecunia al *péagier*, che magari rideva e veniva... pagato *en mômeries de singe!*

Mi sia concesso di sperare, ad onta dello scetticismo doveroso mio, che l'acquisitore del libercolo, non si consideri ripagato... *en monnaie de singe*.

L'AUTODIDATTA.

N. B. — *Richiamo l'attenzione* sul contenuto del Capitolo X. Bramerei stabilire scambio di vedute, discussione, sulle ragioni fisiologiche, circolazione del sangue, ossigenazione e ricambio a muscolo rilasciato, ecc., da me invocate per spiegare oltre tante altre ragioni, l'assoluta necessità del movimento di getto.

## CAPITOLO I.

# Introito.

SOMMARIO. — Amour, délice et orgue. — Filologia ponte psicologico. — Il tutto e la parte. — Martello-braccio ovvero braccio-martello. — Fruit sec a bagno-maria. — Petruccelli (Pierre Oiseau) della (de la) Gattina (Petite Chatte). — Kodak non a fuoco. — La stoccata e l'anatomia. — Triinsea ed i due casi. — Un'autorevole rivista di critica musicale. — Un dentifricio e Arrigo Boito. — Esercizio, violino e medicina. — La Facoltà Galenica. — Sue definizioni — Civet senza anima. — Psicologia senza lepre. — L'arco e l'archetto. — Balistica musicale. — Donna sagace. — Volgarizzazione inopportuna. — Molière e il servitore finto seguace d'Esculapio. — Morfologia. — Triade non musicale. — La scelta Palestrina! — Lettera dell'uomo bruno. — Due secoli di ritardo. — Sentenza con sei considerando.

## EPIGRAFE.

... Ma, ch'io sappia (\*) egli non è stato mai un gran pianista. Lo stesso dicasi del sig. Matthay, del dott. Steinhausen e di tanti altri... Brava gente, del resto, la quale, non essendo mai riuscita a suonar bene — malgrado i vecchi ed i nuovi sistemi — cerca e trova un premio di consolazione nelle trattazioni teoriche, riuscendo a crearsi un'aureola di celebrità...  
ALESSANDRO LONGO.

L'Arte Pianistica, N° 2, Napoli - 2 febbraio 1920.

(\*) No. Non sa.

Quando, scolaro, studiavo grammatica francese, mi s'insegnò che *amour*, *délice et orgue* sono maschili al singolare e femminili al plurale. Così pure che *tout* può essere aggettivo, quindi variabile, ma anche avverbio e quindi invariabile. Mi è rimasto impresso l'esempio datomi per il *tout* invariabile che, diceva il maestro, va considerato come *tout à fait*. Credo che il verso dato quale esempio fosse dell'Abbé Delille. Eccolo: *Rome n'est plus dans Rome, elle est tout où je suis!*

Non è certamente per insegnare grammatica della lingua francese che pubblico questo volumetto, ma la filologia mi serve di ponte o di spunto e, spinte o sponte, vado avanti verso la psico-fisiologia nello studio del pianoforte.

Lo stato d'animo del poeta francese sarebbe sintetizzato da un *tutto* formato da un *partitivo*. Il poeta (invento, non ho il materiale letterario francese per dire cose esatte) si trova, puta caso, nel Colosseo. L'animo, soggiogato dalla enorme mole, si astrae, tutto scompare, San Pietro, Campidoglio, Pincio, Catacombe, colli; ma tutto permane allo stato subcosciente; Roma s'immersedesima nella grandezza dello smisurato anfiteatro, Roma non è più in Roma, essa è completamente ove sono...

Tobia Matthay vuole dal pianista una immagine sensoriale che, *mutatis mutandis*, sarebbe la creazione di uno psichismo speciale. Vedasi a pag. 35. « ... Col dito equipaggiato *mentalmente* come ho descritto, egli dice, avremo la *sensazione* che il tasto altro non sia, se non una continuazione meccanica del dito stesso, un allungamento sensoriale del braccio, del *corpo nostro desinente in martello feltrato* e **percepiremo** che si è colla *desinenza* di un simile *arnese* (posto così sotto il nostro controllo intimo interiore) che dobbiamo puntare, mirare, e provocare la vibrazione della corda ».

Ho esposto, a principiare dal novembre 1919, nel periodico musicale *Santa Cecilia* di Torino, tutte le vicissitudini della mia avventurosa vita pianistica. Ripeto brevemente, aver io *molto* studiato, a molte riprese interrompendo, a molte riprese ricominciando, il pianoforte col bel risultato, dopo i cinquant'anni, di non essere che un *fruit sec* pianistico con difetti orribili, articolazioni rigide, esecuzione e lettura a vista nulle. Colpa mia di, per così dire, impianto? Sarà, ma molto per via dei metodi, e sì che ho sempre avuto maestri buoni e strumenti idem.

Un giorno son venuto a cognizione delle teorie di Tobia Matthay. Ho provato — perseverantemente, intensamente provato — e, meraviglia delle meraviglie, il *fruit sec* principia ad ammorbidirsi, quando l'età, scrivo a 58 anni, dovrebbe averlo disidratato completamente!

Grande è dunque la mia riconoscenza per Tobia Matthay, grande il desiderio mio di popolarizzarlo fra noi, di divulgare le sue teorie. Ecco lo scopo di questa compilazione — riunione di fogli sparsi nel quale, è doveroso dirlo, di mio non c'è che poco. C'è un po' di *bagout* culturale, infarinatura delle varie letture che m'impone la professione editoriale e lingua mista alla Petruccelli della Gattina (Pierre Oiseau de la Petite Chatte!) dovuta ai soggiorni all'estero.

Ma per presentare Tobia Matthay *a fuoco* conviene che io cambi la *posa* nella quale l'ho visto mettere recentemente da un autorevole periodico mu-

sicale fiorentino, indipendentemente dall'insciente aggressione trascritta nell'epigrafe.

L'uomo che vuole il pianista provvisto di una psiche, la quale gli **crei** un *prolungamento d'arto* tale, che possa, il pianista, credere di esser lui, a **stoccare** la corda metallica col *martelletto feltrato appartenente al proprio corpo animato*, è presentato come giunto, il Matthay, a tale punto, in seguito a studi d'anatomia!

I casi sono due, come dice Trilussa, o lo scrittore della seria rivista non sa che differenza vi sia fra autori d'anatomia e autori di fisiologia, oppure ha scritto... per scrivere. E vengo alla documentazione della mia affermazione.

Pregiudiziale. L'autorevole periodico è la *Critica Musicale* di Firenze. Non ho nulla contro la *Critica Musicale*. Il direttore di essa, Luigi Parigi, ha perfino dimostrato condiscendente approvazione per certe mie facoltà compilatrici, estrinsecatesi in non più di tre annate (quanti soldi sciupati, me misero!) di un defunto Annuario Generale del Musicista d'Italia. Il distinto compilatore del prezioso *Indice* delle prime venti annate della Rivista Musicale Italiana, ha dimostrato simpatia per un confrater quasi certosino. La *Critica Musicale* ha collaboratori di grande ingegno. Leggo col massimo interesse, per es., la prosa spigliata e sagace di Fausto Torrefranca. Torrefranca, ne ho un vago sospetto, non ha stragrande stima delle mie facoltà mentali, ma ciò non importa ai terzi che leggono questi appunti. Torrefranca non è il prototipo della modestia, ma è uomo d'ingegno, di grande ingegno, e, si sa, gli uomini di grande ingegno sono come le belle donne (zoologiche, non botaniche); i loro difetti diventano vezzi. A proposito di Arrigo Boito, rammenterò a Torrefranca una assonanza del grande maestro che si trovava spesso nel *Corriere della Sera*... in quarta pagina (sono o non sono uomo di giudizio?) *L'odo l'Odol!*.

Ripeto adunque, non sento minimo livore contro *La Critica Musicale*, la quale, inconscia probabilmente si trattasse di me, ha dato ospitalità ad un articolo, nel quale si afferma essere inutile, fors'anche dannosa, la divulgazione di un'opera, che da qualche tempo sto commentando, sulla trasformazione della tecnica pianistica.

Dovrei quindi lasciare la pregiudiziale e venire di nuovo a Tobia Matthay, ma la trasformazione della tecnica pianistica esige ch'io parli prima di Steinhausen. Steinhausen? Chi è costui?

Era un generale medico dell'esercito germanico. Da buon tedesco aveva studiato la musica. (Si sa, gl'italiani, prediletti delle Muse, nascono col ber-noccolo e non hanno punto bisogno di studiare la musica). Il mio dottor Steinhausen era virtuoso violinista. Essendo medico, oltre che nell'anatomia era versato altresì nella fisiologia, che non è, ripeto, l'anatomia. Luigi Luciani, nostro grande fisiologo, scrisse un'opera colossale, *Fisiologia dell'uomo*, in cinque grossi volumi stampati a Milano dalla Società Editrice Libreria. I colleghi dirigenti della Libreria vollero permettermi di formarmi una imbottitura fisiologica, mettendo a mia disposizione, regalo inestimabile, la preziosa opera, e rinnovo pubblicamente sentiti ringraziamenti.

Ecco ora le definizioni del professore Luciani sull'anatomia (ch'egli avrebbe voluto si chiamasse *morfologia*) e sulla fisiologia:

a) *la morfologia*, che studia le forme dei viventi, vale a dire gli elementi citologici (1) da cui risultano i tessuti, le connessioni dei tessuti da cui risultano gli organi, l'architettura degli apparecchi e dei sistemi;

b) *la fisiologia*, che studia le funzioni o attività dei viventi e i diversi momenti citologici e chimici da cui risultano, in altre parole, l'accumularsi e il dispiegarsi delle energie di cui gli organismi sono il focolaio, e i fenomeni a manifestazioni esterne con cui si rivelano.

Ma v'è anche nel caso nostro, la psicologia.

La *psicologia*, Luciani non la nomina, ma le consacra indirettamente cinque o sei pagine che non posso riportare qui. Nel Larousse si dice: Parte della *filosofia* che tratta dell'anima umana (*Psukhé*, anima, *logos*, discorso). La psicologia ha dunque per oggetto la cognizione dell'anima considerata nei suoi diversi stati e nelle sue operazioni. Nella biblioteca popolare Sonzogno abbiamo un libretto: « Psicologia senz'anima ». La *Cuisinière Bourgeoise* ha una ricetta: *Pour faire un civet, prenez un lièvre...* Un credente, un teosofista, potrebbero dire che la psicologia senz'anima sarebbe (*sit venia verbo*) un *civet sans lièvre*, ma che cosa risponderebbero i monisti con Ostwald l'energista, per non citare che un autore recente?... Val la pena però, in tale laberinto addurre l'opinione del grande fisiologo tedesco E. Du Bois Reymond, che trovo nel Luciani: « È radicalmente impossibile di spiegare con una qualsiasi combinazione meccanica, perchè un accordo coi diapason di König mi fa piacere, e perchè il contatto di un ferro incandescente mi fa male ». Concluderò col Luciani medesimo che « ... la vita nelle sue forme più evolute

(1) *Kutos*, cellula, corpuscolo — *logos*, discorso.

risulta dalla compenetrazione e confusione di due tendenze, materialistica ed animistica ». Guardata dal di fuori è *organismo*, sentita dal di dentro è *anima*; ecco il gran mistero che l'arte dovrà sempre celebrare.

Ed io propongo di ammettere un'arte pianistica con tecnica psico-fisiologica animistica, animata... e non animale!

Non perdo di vista né Tobia Matthay né *La Critica Musicale* e... torno al generale Federico Adolfo Steinhausen, medico e violinista (1858-1910).

Nel 1902, dico 1902, pubblicò la sua prima opera: *La fisiologia della condotta dell'arco sugli strumenti a corde di minugia*. Quest'opera nel 1916 vide (Breitkopf & Härtel - Lipsia) la sua terza edizione. Che sia stato un imbecille, il dottor Steinhausen? Darò ragione di simile domanda.

Il punto di partenza, disse il dottore, della mia opera sull'arco, è il desiderio di sintetizzare tutti i miei lavori che, da anni, pubblico nelle riviste scientifiche, circa la fisiologia dei movimenti della spalla e del braccio. Dopo ch'ebbi esaminato, dedicandola alla condotta dell'arco, la scomposizione della meccanica delle articolazioni e la dinamica dei muscoli, dopo aver esaminato *le jeu* dei grandi artisti, mi sono formato un criterio generale che pubblico qui. Da anni, dunque, il dottor Steinhausen studiava i movimenti della spalla e del braccio e, nel 1902, dopo numerose pubblicazioni scientifiche, condensava le sue cognizioni e le sue vedute nell'opera suddetta. Ma contemporaneamente si occupava del piano. Ce lo dice una pianista.

Questa era Antonietta Bandmann. E Antonietta Bandmann (1) rivelò al dottor Steinhausen la *Wurfbewegung*, il *moto di getto* della fisica, la *gettata* (non balistica, intendiamoci, questa è misura metrica dalla bocca dell'arma al punto di caduta del proietto) *del braccio*. Tornerò sul movimento di getto. Ora, senza perdere di vista Tobia Matthay, *La Critica Musicale*, torno ad Antonietta Bandmann ed al dottor Steinhausen.

Non ho potuto appurare se Antonietta Bandmann fosse, ad Amburgo, accompagnatrice al pianoforte del violinista generale medico Steinhausen, e se da tale, possibile, cooperazione sia scaturito il loro scambio di idee sulla tecnica

(1) Toni (Antonietta) Bandmann, nata ad Amburgo il 17 maggio 1848, morta ivi il 3 ottobre 1907. Fu dapprima pittrice, più tardi allieva di pianoforte di L. Deppo, ed una delle principali rappresentanti di tale scuola di pianoforte. Visse sempre ad Amburgo quale maestra di pianoforte, scrisse per Breitkopf & Härtel: « Die Gewichtstechnik des Klavierspiels », « La tecnica del peso nel suono del piano », e redasse molti articoli sulla tecnica del peso in riviste pianistiche.

fisiologica del peso. Rammento la Bandmann essere stata allieva di Ludovico Deppe. Questi, morto nel 1890, fu uno degli scopritori (se non lo scopritore, Steinhausen contesta simile priorità, citando Adolfo Kullak con un costui scritto del 1860) del metodo del peso, lasciò degli allievi, strenui propagatori del suo sistema (Antonietta Bandmann ed Elisabetta Caland fra i più noti). Non sarà una ipotesi azzardata il pensare ad uno scambio ferace d'idee fra il violinista fisiologo Steinhausen e la pianista evoluzionista Bandmann circa la fisiologia dei movimenti umani applicati agli strumenti musicali. Fervevano gli studi sulla fisiologia dei movimenti semplici (non applicati) quali lo stare in posizione eretta, il camminare, correre, prendere, ecc. Nella prefazione dell'opera della Bandmann, dettata dal fu dottore Steinhausen, questi la chiama collaboratrice. Testualmente dice: « Il merito dell'autrice, di aver riconosciuto e fondato la tecnica della *Wurftechnik* (tecnica del getto [del braccio]) è già stato rilevato da me in altro libro (*Errori fisiologici e trasformazione della tecnica pianistica*, di cui parlerò in appresso) la cui redazione è dovuta in non piccola parte alle insistenze di Antonietta Bandmann... L'opera della Bandmann forma la continuazione ed il necessario complemento dei miei studi; le due parti si saldano assieme in un tutto complessivo. Grazie all'ulteriore lavoro comune, il risultato si trova in perfetto accordo coi postulati fondamentali della fisiologia e psicologia moderne ».

Crederei quindi aver dimostrato che la concezione e la redazione dell'opera del dottor Steinhausen sugli errori fisiologici della *tecnica pianistica tradizionale* sia una filiazione dell'opera fisiologica sulla condotta dell'arco, in seguito a collaborazione di una pianista allieva della scuola che aveva iniziato la rottura *parziale* (dico parziale, perchè la rottura ora totale — è naturale — non era avvenuta di colpo; i maestri di musica precursori non erano *fisiologi* ed i fisiologi non potevano essere *maestri* nel piano, quindi tentativi, e non imposizioni convincenti di multiformi geni quali Michelangelo e Leonardo che non sono molto (!) comuni) col metodo tradizionale. Matthay e Steinhausen ognuno per conto suo hanno dato il tracollo all'empirismo tradizionale.

La lettura del libro di Steinhausen (segnalato da Bruno Mugellini, come dirò più oltre) e che completava, **per me**, i concetti della trasformazione della *mia* povera tecnica pianistica iniziata sui savi precetti di **Tobia Matthay** m'indussero a tradurre dei brani (del libro di Steinhausen) nel periodico da me fondato e diretto: *Santa Cecilia* di Torino. Iniziai, già lo dissi, tale divulgazione in novembre 1919.

Giudichisi ora il mio compiacimento quando, nel numero di febbraio 1920

(uscito in marzo) della rivista *La Critica Musicale* di Firenze, lessi le linee seguenti: «... sia inopportuno caldeggiare la traduzione nella nostra lingua di... loro opere: soprattutto quelle del... e dello Steinhausen si lascino pure in tedesco, perchè sarà tanto di guadagnato per chi non le saprà leggere! (Qualcuno potrà osservare (meno male!) che è assai facile e comodo asserire senza dimostrare, ma (condenso) in una rivista manca lo spazio, ecc. ».

Ho chiesto più sopra se Steinhausen, dopo tre edizioni del libro sulla fisiologia dei movimenti nel suono del violino, ed aggiungerò ora, due edizioni (la seconda postuma) di quella sulla fisiologia dei movimenti del piano, potesse essere un imbecille. A mia volta mi chiedo a quale grado la mia scimunitaggine possa essere paragonata entusiasmandomi per un'opera così *inopportuna*.

Interpongo appello contro la sentenza deplorante la mia volgarizzazione dell'opera citata per: incompetenza del giudice!

Incompetenza? E su che si basa questa mia asserzione?

*Ex calamo tuo te judico*. Prosegue l'articolo (intitolato, nella *Critica Musicale* di febbraio 1920, così: *Per un trattato scientifico sulla tecnica del pianista*) con un giudizio ed una affermazione su Tobia Matthay. Eccolo:

« Intanto gli studi anatomici e **fisiologici** sul braccio e sulla mano di Tyllaux, Hirtl e Testut **venuti a conoscenza di Tobia Matthay**, portarono efficace contributo alle sue ricerche... ».

*Et voilà pourquoi votre fille est muette!*

Vedi caso strano, senza baccano, per la città: Il maestro Pietro Boccaccini ha pubblicato un'opera (1) *L'arte di suonare il pianoforte*. L'autore è tradizionalista ed in difesa del tradizionalismo ha scritto. Le sue deduzioni sono avversate dalla scuola fisiologica, ma l'opera è sommamente sincera e pregevole per vastità di coltura e di esperienza. In essa opera Pietro Boccaccini ha compilato un trattatello d'**anatomia** sull'arto brachiale.

A pagina 181 vi si dice testualmente: « Nel dettare questi appunti, servendoci dei trattati di **Tyllaux-Hirtl**, **Testut** ed **altri** è stato nostro intendimento di rendere un concetto più possibilmente chiaro, completo, sintetico delle disposizioni **anatomiche** e delle funzioni dell'arto superiore ».

Non è curiosa la coincidenza di quel trio di esclusivi **anatomisti** scelti,

(1) P. BOCCACCINI: *L'arte di suonare il pianoforte*. Casa Editrice « Musica », Roma, 1913.

insieme ad altri, da Pietro Boccaccini e citati dal mio giudice quali autori di studi anatomici e fisiologici sul braccio e sulla mano, dai quali Tobia Matthay avrebbe attinto (se non aveva altre fonti di scienza fisiologica stava fresco!) le cognizioni fisiologiche che portarono efficace contributo al suo metodo fisio-psicologico?

Vediamo un po'. In principio ho riprodotto dal Luciani la definizione dell'anatomia ch'egli vorrebbe fosse chiamata morfologia, perchè studia le forme. E ciò in gran parte sui cadaveri, scheletri, ecc. La fisiologia, invece, ho riportato, studia le funzioni dei viventi, il dispiegarsi delle energie e i fenomeni o manifestazioni esterne con cui si rivelano. La psicologia, per parte sua, studia le azioni dell'anima che comanda in sede centrale a tutti gli organi.

Spinto da quanto lessi nel libro di Boccaccini (*unicuique suum*) volli formarmi una infarinatura anatomica e, grazie ad altri colleghi, i dirigenti della Unione Tipografico-Editrice Torinese (U. T. E. T.), che al pari dei colleghi della Editrice-Libraria di Milano vollero usarmi gentilezza, ed ai quali rinnovo del pari pubblici ringraziamenti, mi tuffai, per il solo braccio però, nei nove volumi del Trattato di Anatomia Umana di L. Testut, nel poderoso volume di 1500 pagine del Trattato di Anatomia Topografica di L. Testut e di O. Jacob, mi procurai il Trattato di Anatomia Topografica di P. Tillaux (Milano, Francesco Vallardi), nè mi mancò il Chiarugi, sempre per la gentilezza dei dirigenti della Società Editrice-Libraria di Milano. Non conosco l'opera o le opere di Hirtl che ho visto citato spesso dal Luciani come contributore efficace a scoperte inerenti al cuore ed alla circolazione del sangue. Ebbene tutti questi autori nei trattati da me consultati, si occupano solo di morfologia, di applicazioni chirurgiche e mediche. Nessuna traccia di fisiologia.

Riterrei provato che il mio giudice non sa che sia *fisiologia* e quindi non può giudicare della opportunità o meno da parte mia di tentare di render note agli italiani opere di fisiologi che si occuparono di *movimenti* umani applicati al pianoforte.

Ma non basta. In un altro punto, dice lo scrittore: «... i grandi esecutori ottennero ed ottengono... mirabili effetti di sonorità... apparso come dovuti a prodigi di stregoneria o alla conoscenza d'un certo prezioso segreto di personale esclusività dell'esecutore (*d'accordo!*): mentre in realtà possono essere raggiunti anche da chi non abbia un'eccezzionalissima natura d'artista, ma soltanto intelligenza e *fisiologia* normale». Come si fa a possedere la

fisiologia? Che vuol dire avere *la* fisiologia normale? Evidentemente lo scrivente vuol dire *doti fisiologiche*. L'errato impiego del sostantivo *fisiologia*, invece di adoperarlo come aggettivo di doti, prova la... *nebulosità* del concetto. Mi ricorda, associazione d'idee (psicologia), la scelta *Palestrina*, destinata a condecorare funzioni liturgiche, quale si legge in certi comici *Avvisi sacri*.

Questa sarebbe una seconda prova della *incompetenza* del detrattore (o dei detrattori? — spiegherò l'interrogativo plurale) del libro fisiologico del dottore Steinhausen.

Ma ho una terza prova che taglia la testa al toro. Perplesso com'ero, dal risultato di mie semplici ipotesi, scrissi al prof. Tobia Matthay col quale mi trovo in attiva, cordiale corrispondenza epistolare. E gli chiesi: « Possibile, maestro, ch'Ella sia giunto allo sviluppo della sua metodica, studiando su dei semplici trattati d'anatomia? Ho letto delle sue deduzioni dalle quali ho compreso come Ella sia in rapporti personali con membri di cliniche, ecc. ».

Ecco la risposta: « Caro signor Capra, — Sono d'accordo con Lei; riguardo alla soluzione dei procedimenti relativi al Tocco ed alla Tecnica, la fisiologia aiuta molto più dell'anatomia. Certamente la soluzione dipende dal comprendere il meccanismo dello strumento e delle *leve* umane di cui si fa uso, il che implica la conoscenza, relativa, della fisica e della meccanica. Ora, per conoscere il modo di agire di leve animate occorre pure la conoscenza della parte della fisiologia che studia come agiscono i muscoli. Dirò di più, ciò sottintende pure la cognizione di *psicologia*, se no è impossibile capire come dovremo dirigere nell'azione i muscoli stessi, oppure come ci si debba comportare per ottenere l'inibizione dei movimenti muscolari non richiesti. Nessuna, poi, di queste nozioni è utilizzabile sino a che l'investigatore non sia venuto in possesso di una profonda cognizione delle necessità musicali, ed anzi, sia innanzitutto *capace* egli stesso di *produrre effetti musicali*.

« Io, certamente, ho studiato l'anatomia altrettanto quanto la fisiologia, ma ho trovato che l'anatomia è di aiuto veramente minimale agli scopi tecnici, per quanto interessantissima. Per esempio, nessuno capirà bene la « *rotazione* » se non sa che l'avambraccio non *gira* realmente, ma *si evolvono l'una sull'altra le due ossa dell'avambraccio* (1).

« La ragione per la quale nessuno, fino al 1903, era pervenuto ad una corretta soluzione delle tecniche, dipende da ciò, che non si può *analizzare* una azione senza esser capaci di produrne l'effetto e quindi, coloro che *l'avreb-*

(1) Vedasi più oltre il capitolo VI dedicato alla rotazione.

bero potuto effettuare o non si diedero briga di analizzarla oppure non possedevano sufficienti cognizioni meccaniche e fisiologiche per aggiogarsi allo studio dell'analisi! Altrimenti si sarebbe fatto un paio di secoli fa ».

La base del libro del dottor Steinhausen che mi si è rimproverato di voler far conoscere è appunto l'analisi fisiologica dei movimenti pianistici.

Il libro del maestro Matthay uscì nel 1903. Il primo libro fisiologico sul violino del dottor Steinhausen era uscito un anno prima. Quello sul pianoforte del dottor S. uscì nel 1905.

Credo di poter concludere:

1. Il maestro Matthay venne alle sue conclusioni per proprio conto;
2. Il dottor Steinhausen venne alle sue conclusioni pure per proprio conto;
3. Entrambi gli scrittori saranno stati spinti nelle loro ricerche dal movimento già diffuso (gli allievi di Lodovico Deppe scrivevano da anni);
4. È utile che il pubblico italiano conosca le opere dei due autori;
5. È atto di leggerezza lo scrivere pubblicamente e dedurre conclusioni non avendo nè basi nè cognizioni della materia che si pretende svolgere;
6. L'innocente *bluff* culturale ridonda a scapito della rivista di cui lo scrittore si serve.

## CAPITOLO II.

### Is fecit...! Cur nam?

SOMMARIO. — Ma chi è? — Fénelon — Alberto de Angelis de Roma e il suo Dizionario dei Musicisti. — Un fascio di Riviste Musicali. — Réclame gratuita. — Bis in idem. — Ingratitudine. — Un béjaune alias pivello. — Eggira e ffai la rota! — Carlo Schmidl redento e il suo Dizionario dei Musicisti. — Dieci lustri. — Lapsus calami. — Matusalemme e le nuove teorie. — Un qui pro quo? — Mozzo terrestre e rota quadra. — Dagli amici... — Castronerie. — Domanda lecita. — Crepuscolo di sangue. — Harvey e la circolazione del sangue. — Due casi senza Trilussa. — Viva l'Italia! ma senza troppi ratacín, ratacín, ratacín. — Carbone, fuochista e pala. — La zappa sui piedi. — Sebastiano Bach e il Guastatore. — Bilancio del pianista. — Deve chiudersi in perdita eliminando le attività. — Le boccacce! — Un grande artista — Una omerica risata.

Ma, mi si chiederà: chi è lo scrittore? Perché la sua ira contro il dottor Steinhausen che non è più di questo mondo?

Lo scrittore sono due. Uno palese, il discepolo, l'altro ascoso, il maestro. Il discepolo giura *in verbo magistri*, ma, sviluppando il concetto *magistri*, vi aggiunge del proprio e... inespica. — *Cur nam?* — Per filantropia. — ?! — Sì, per filantropia, lo dice il discepolo chiaro e tondo. E spiega. « Il maestro Bruno Mugellini pubblicò anch'egli il suo **bravo libro** (sic) dal titolo: *Lezioni teorico-pratiche sui nuovi sistemi fondamentali della tecnica*, in cui vi (sic) sono più contraddizioni che parole, dove qualsiasi teoria, purchè nuova, trova la stessa cordiale ospitalità..... Queste lezioni teorico-pratiche, portarono **tale** confusione tra le già *vacillanti* opinioni dei nostri insegnanti (sic) (1) da convincerli pienamente della « *perduta via* » dei nuovi studi pianistici ». Ma, per fortuna, il mio maestro ha scritto un trattato, *Dinamica pianistica*, che sarà certamente letto e ponderato da tutti i **veri cultori** dell'arte dell'esecuzione. Questo trattato è già completato da qualche anno, solo un invincibile desiderio di perfezione, proprio del carattere dell'autore, ne ha fatto ritardare la pubblicazione, ecc., ecc. ».

(1) Tutti? Proprio tutti? Nessuno eccettuato?

Fin qui Telemaco. Aggiungerò, riassumendo altri suoi detti, che, visto in quale deplorabile stato di disorientamento si trovi il corpo insegnante italiano, dopo le teorie del Mugellini, fin che non esca *Dinamica pianistica* — se si continueranno a render note le corbellerie del dottor Steinhausen (questo è un sasso nella mia piccionaia, io sono il colpevole che rendo note le teorie del dottore, circa la riforma della tecnica pianistica) — ci sarà pericolo che il *corpo insegnante*, ancora più disorientato, sia colpito da capostorno (1).

Chi sono gli scrittori palese ed ascoso? — Mentore è il maestro Attilio Brugnoli, professore nel R. Conservatorio di Parma.

Dò in calce (2) i dati biografici del *Dizionario dei musicisti* del De Angelis, sul conto del maestro Brugnoli. I dati, non c'è che dire, sono buoni.

Telemaco, l'esponente, firma Pietro Montani. Non lo conosco. Il dizionario biografico dei musicisti di Alberto De Angelis non lo conosce neppure. Non ricordo più dove, credo aver letto il predicato *maestro* preposto al nome Montani. Suppongo sia un giovane.

Nel numero di gennaio 1920 (uscito in febbraio) della rivista torinese *Il Pianoforte*, lessi una prima volta l'avviso della imminente pubblicazione del libro *Dinamica pianistica*.

Nel numero di febbraio del *Santa Cecilia* (stampata, ved. a pag. 76, il 3 marzo 1920) ne diedi l'annuncio nei termini seguenti:

« Segnalo l'articolo: *Il tocco è qualità innata nel pianista?* di Attilio

(1) Malattia ovina.

(2) *Brugnoli Attilio*. — Nato a Roma il 7 settembre 1880. Conseguì al R. Conservatorio di Napoli il diploma in pianoforte (M. Serrao) e in composizione (M. Rossmann). Tenne molti applauditi concerti nelle principali città italiane e nelle capitali estere, e riuscì primo nel concorso Rubinstein per i pianisti compositori (Parigi 1905). Vinse altresì i concorsi per professore di pianoforte al Conservatorio di Parma e Napoli e al Liceo di S. Cecilia di Roma. Da 10 anni è insegnante di pianoforte al Conservatorio di Parma.

Ha composto: *Sonata per pianoforte e violino* (ediz. Salonoff, 1906) eseguita a Parigi, Roma, Firenze, Milano, ecc. *Scene Napolitane* (Salonoff, ediz. 1906) eseguite come sopra. *Concertstück* (1905) eseguito a Parigi, Aix-les-Bains, Roma, Parma (inedito). *Nuvole*, lirica per contralto, pubblicata da Kahnt, Lipsia. *Tre piccoli pezzi*, pubblicati da Desmets, Parigi. *Trascrizioni di musica per organo* (da Frescobaldi, inedite), eseguite in vari concerti. Pubblicò articoli sull'arte e sull'insegnamento pianistico, in importanti riviste. — Dal *Dizionario dei musicisti*, di ALBERTO DE ANGELIS, Roma 1918.

Brugnoli, professore nel R. Conservatorio di Parma. Data la mia campagna, iniziata in questa *Santa Cecilia*, per il tocco pianistico su basi fisiologiche, non posso sottrarmi al piacere di citare questo periodo del chiaro docente: « Lo sviluppo d'*agilità contrattile* indispensabile a poter influire sullo strumento alle più varie velocità necessarie a renderlo *espressivo* è... fenomeno enormemente complesso, perchè collegato non soltanto alla percezione dell'individuo, ma ad un cumulo di *circostanze anatomiche, fisiologiche e psicologiche* ». Una postilla all'articolo annuncia che l'argomento è tratto da un trattato del maestro Brugnoli sulla « *Dinamica pianistica* » di prossima pubblicazione. Leggerò con vivo interesse la pubblicazione.

Nel numero di gennaio 1920 della *Critica Musicale* uscito, mi pare, ai primi di marzo, si dà un nuovo annuncio del volume del Brugnoli, banditore Pietro Montani.

Ne preparo nel *Santa Cecilia* un secondo avviso redatto nel modo seguente:

« Pietro Montani nel numero di gennaio della fiorentina *Critica Musicale* preannuncia un trattato scientifico sulla tecnica del pianista. Nella prima puntata della torinese rivista *Il Pianoforte*, da me citata, nel n. 236 di questa *Santa Cecilia*, il maestro Attilio Brugnoli parlava di un libro sulla dinamica pianistica. Dall'esposizione fatta con accento affettuoso, di *discepolo a docente*, il Montani dà molte maggiori indicazioni, dalle quali risulterebbe che il trattato del maestro Brugnoli sarebbe un'affermazione delle teorie di Deppe, dal Mugellini segnalate nel 1908 e da me illustrate via via, dal novembre ultimo in qua. *Affretto coi voti l'uscita del volume il quale, ne sono certo, ribadirà abbondantemente molti argomenti da me trascritti, dell'esperienza altrui, nonchè applicati con successo nella mia povera autodidattica*, certo altresì, che l'insegnamento del pianoforte in Italia dovrà completamente trasformarsi. — M. CAPRA. ».

Che è, che non è, prima che questo mio soffietto andasse in macchina, giunge il numero di febbraio 1920 della *Critica Musicale* colla carica contro il mio Steinhausen. Diedi tuttavia (sono oggettivo) corso al soffietto tale e quale già composto come l'ho riportato qui sopra, ma aggiunsi, quando *Santa Cecilia* era già in macchina, una postilletta.

Eccola:

« Avevo scritto e fatto comporre quel che precede, quando mi giunge (2 aprile) il numero di febbraio di *La Critica Musicale* di Firenze. In esso numero Pietro Montani dà nuove dilucidazioni sul prossimo trattato del

Brugnoli. Dice l'allievo dell'autore, suo maestro: « ... essere il Brugnoli lontano dalle idee di tecnici tedeschi, inglesi e francesi, e come sia inopportuno caldeggiare la traduzione nella nostra lingua delle loro opere: soprattutto quelle del Breithaupt e dello Steinhausen si lascino pure in tedesco, perchè sarà tanto di guadagnato per chi non le saprà leggere ». Più oltre, a proposito del violinista Steinhausen, dottore in medicina, aggiunge « essere il libro di questo autore assolutamente incomprensibile in quanto all'applicazione pratica ». Un personaggio di non so più quale commedia francese dice: *C'est mon avis et je le partage!* — Sarà probabilmente così, pure per l'allievo del maestro Brugnoli. Condividerà la propria opinione. Io che cerco di render note le teorie del dottor Steinhausen non condivido l'idea suespressa, e rimando il lettore a quanto vi è, dell'incriminato autore, in questo stesso numero pubblicato. (M. C.) ».

Ho detto più sopra supporre io che P. Montani sia un giovane. Me ne crea l'induzione l'amore dal Montani addimostrato pel suo maestro. La gioventù è generosa ed io, scettico vecchio, amo la gioventù generosa. Godo a veder giovani che voglion bene ai loro maestri. Ero, io pure, legato con vivo affetto al mio eccellente compianto maestro Gaetano Foschini. Egli mi aveva tolto le *Aurore dei Pianisti* per consigliarmi le *Invenzioni* a 2 parti di Bach, i Bertini, gli Heller, e capisco lo zelo del giovane (sì, dev'essere molto giovane) Montani per il suo caro maestro, ma lo zelo non deve farci diventare iconoclasti, renderci sprezzanti, per uomini che hanno lavorato per l'arte e, nell'arte, hanno lasciato impronte di risalto.

Ecco, per es., l'opinione di P. Montani sull'Angeleri. L'Angeleri ha scritto un libro *puerile!*

Ma, giovanotto, sai quando fu pubblicato « *Il Pianoforte, cenni teorico-pratici* » (1) di Antonio Angeleri? Nel 1871. Cinquant'anni fa!

Guarda con quale rispetto parla dell'Angeleri, Pietro Boccaccini nel suo libro (2) già da me più volte citato. Leggi nel *Dizionario dei Musicisti* del triestino Carlo Schmidl e vedrai che Angeleri fu allievo di F. Pollini, il quale fu a sua volta allievo di Mozart. Angeleri fu professore di pianoforte al Conservatorio di Milano dal 1826 al 1870! Suoi allievi furono Adolfo Fumagalli, Giuseppe Andreoli, Polibio e Luca Fumagalli e una legione

(1) G. Ricordi, Milano, n. 42.401.

(2) L'hai letto? Credo di sì, ti ha servito per poter far la rota culturale... anatomica... sbagliando!

immensa d'altri. Se puerile è il libro di mezzo secolo fa, libro che rappresenta lo stato di coltura pianistica italiana dell'epoca, in qual conto saran da tenersi le opere di maestri dei secoli passati?

Come puoi parlare di Bruno Mugellini, in modo così spregevole: Andò all'estero... ed imparò che non si devono più articolare le dita..... Ritornato in Italia, dopo qualche cenno sulla *Rivista Musicale Italiana* (li hai letti i cenni? Leggili in fondo a queste pagine) e una conferenza al Liceo di Bologna, pubblicò anch'egli il suo *bravo libro* (vedasi più sopra il seguito della filza di lodi per il metodo del Mugellini) ... Il Mugellini... dopo aver giustamente asserito esser la rigidità muscolare, contraria ad ogni buona esecuzione, nel trattare la libera caduta dice che il dito, al momento della percussione, non deve fare altro che resistere alla spinta della caduta e perciò sarà in uno stato di *rigidità!*

Se Montani non ha altro da eccepire, poteva proprio risparmiarsi la infondata critica. Legga in questo stesso volumetto, a pag. 152 la seguente frase: « ... ed un legato vero e cantabile con le dita aderenti al tasto, del tutto *inerti* nella percussione, che è solamente prodotta dal peso del braccio ».

Vede Montani che Mugellini non dice *rigido*, ma *inerte*. Dunque, per Mugellini, si tratta di un semplice *lapsus*.

Citerò molte volte Beniamino Cesi, per far vedere che non capiva la differenza fra articolazione *fissata* e articolazione *rigida*.

Si trattava, per Mugellini, di una delle prime pubblicazioni inerenti ad una impropriamente detta *nuova scoperta*. Che meraviglia che i trattatisti dicessero delle inesattezze? Sono trascorsi dodici anni e continuano le dispute. Io che studio da me solo, e che, purtroppo, sono pianista bazzotto (non ebbi scintilla ed oramai è tardi) ho gli scaffali pieni di opere sul *peso*, ecc., in varie favelle (si tratta proprio di *suon di man con elle*) tutti raccontano la loro, sì, che delle volte non so davvero che pesci pigliare...

Tornando a Bruno Mugellini, duole vederne trattata la memoria così spregevolmente da un giovane musicista.

Per fortuna Arnaldo Bonaventura rimette a posto le cose e ciò con un serio e misurato *curriculum vitae* pubblicato da Alessandro Longo nella sua *Arte Pianistica* (gennaio 1920).

Alessandro Longo è ostile ai programmi d'insegnamento delle così dette nuove teorie, ch'egli (d'accordo, dopo tutto e senza saperlo, con Matthay e con Steinhausen), chiama vecchie come Matusalemme (dovrebbe però dirci Longo, altresì, dove fossero spiegate per *iscritto* prima che *scrivessero*

Matthay, Steinhausen, Mugellini ed altri) e si era, Alessandro Longo, sentito offeso nel suo « spirito di corpo » per certe critiche di Bruno Mugellini riguardanti il Conservatorio di Napoli; non risparmiò le mie *reiterate* deplorazioni al Longo per le sue aggressioni ai meriti personali di uomini dei quali non sembra aver preso cognizione delle opere, faccio però merito al maestro Longo per aver accordato ospitalità ad una biografia laudativa di B. Mugellini in *Arte Pianistica*.

L'apologia di Mugellini è da me in parte riportata prima delle due appendici che chiudono questo libro.

Il lettore imparziale giudicherà se Pietro Montani merita oppure no biasimo per aver trattato Mugellini senza rispetto.

Non ho incarico di difendere R. Breithaupt (1), ma mi piace la verità.

(1) R. Breithaupt fu pioniere. I pionieri, in molte cose, inerenti a nuove dottrine ancora poco assodate sulle basi dell'esperienza, spesso sbagliano e si contraddicono. Breithaupt è molto discusso, ma non si venga a dire che non sa suonare! Breithaupt è un valore. Le sue opere, ripeto, sono discusse, molto discusse (qualche volta è superficiale), ma, perdinci, impongono rispetto a chiunque. Anche non sapendo il tedesco, per quella non tradotta, soltanto allo sfogliarla, al vedere le materie trattate, gli esempi musicali riportati, si capisce subito che razza di musicista sia l'autore. Avessi io la sua coltura! Ma si leggano i consigli che dà allo studioso, nell'estratto dell'opera grande, il quale estratto c'è anche in francese!

Sono riconoscente a R. Breithaupt per avere egli, nell'edizione inglese della sua *Tecnica naturale*, segnalata la straordinaria opera didattica di Emilio Krause, op. 95, *Nuovo Gradus ad Parnassum*. Lipsia, C. F. W. Siegel.

Studio con diletto e con immenso profitto l'op. 95 di Emilio Krause, che Ferruccio Busoni ed Eugenio d'Albert raccomandano dal canto loro caldamente. È in due volumi che contengono 100 studi. Il primo volume è destinato ai pianisti già di media coltura. Il secondo per i provetti. Dice l'autore:

« Scopo della presente opera è quello di fare una corsa attraverso la tecnica del pianoforte dalla media difficoltà al perfezionamento. L'allievo sarà guidato all'apprendimento del più importante — prontezza manuale e stile legato — pel raggiungimento dei più alti scopi: la difficoltà maggiore è data dalla padronanza dello stile legato.

« Condizione essenziale pel raggiungimento dei due scopi suddetti è l'esercizio in tutte le tonalità. La prima parte (1-20) di questo metodo, che resta nella tonalità di *Do magg.*, *La min.*, *Sol magg.*, ecc., tratta soltanto i passaggi di scale e di arpeggi, come elementi per lo stile polifonico. Qui, come nella seconda e nella terza parte, un solo tema serve per due studi. — La seconda parte (21-46) sta nelle tonalità di *Do magg.* e *Fa diesis magg.*; la terza (47-70) tratta quella da *Sol bem. magg.* a *Fa magg.*; maggiori e minori, paralleli nel circolo delle quinte. In queste due parti il grado di difficoltà non è perfettamente scalare come nella prima. La quarta parte (71-100) tratta tutte le tonalità, ma ascendendo cromaticamente.

« Ogni studio è dato *successivamente a due, tre ed a quattro parti*, collo scopo principale di guidare allo studio delle *grandi opere di Bach*, ecc. Le forme di imitazioni vengono poi riprese e trattate a canone ed a fuga negli ultimi esercizi ».

Dice Montani nel suo *pamphlet*: « Pensi il lettore che Breithaupt afferma *dover* essere l'atto del suonare simile al movimento d'una ruota di carro in moto, della quale ruota i raggi rappresenterebbero le dita, e il *cerchio segnerebbe la linea dei movimenti delle braccia* (sic).

Ma dove ha pescato, il Montani, simile fantasticheria grottesca?

Carta canta e villan dorme. Riproduco testualmente dall'edizione francese. Che un'opera, tradotta dal tedesco in francese ed in inglese, contenga soltanto corbellerie?

« La figure est... de nature théorique (è uno schema) quoique particulièrement démonstrative. Elle montre que, dans les roulades (Montani generalizza invece per tutto il modo di suonare) la main, par la rotation de l'avant-bras, progresse sur ses cinq doigts *comme une roue*; les doigts non seulement ne sont pas relevés, mais « courent avec » (le métacarpe), tombent dans les touches; ils sont les rayons de la roue, ils soutiennent le poids de la main, et respectivement du bras, comme les rayons de la roue reçoivent par le moyen du moyeu (mozzo centrale) le poids supporté par l'essieu (l'assale, il braccio umano). Les roulements étant cachés par la formation creuse de la main, et comme peu de personnes possèdent une conception exacte de ses fonctions rotatoires (verissimo!) la main, à fin d'une représentation plus claire de son mouvement de révolution a été représentée « debout ». Il est, d'ailleurs, facile d'observer dans la pratique, cette fonction rotatoire, en observant par dessous les mains d'un pianiste (jouant *naturellement*!). Je signalerai notamment ici les courbes rotatoires élégantes du jeu de D'Albert et de Teresa Carreño. (R. M. BREITHAUPT, *La technique naturelle du piano*, Leipzig, Kahnt). Ma dove diavolo ha trovato, Montani, la storia del *cerchio segnante la linea dei movimenti delle braccia*?! Si vede che ne ha capito qualcosa!

E ciò fia sugger!

Abbandono l'iconoclasta (1) per amore e mi rivolgo al mentore, maestro Attilio Brugnoli.

(1) Ma voglio deplorare ancora il modo sgarbato col quale tratta una colta musicista dalla quale molto il Montani potrebbe imparare. Questa è Maria Sacheri-Aymone. A Maria Sacheri-Aymone vorrei ripetere (glielo scrissi) che non condivido il suo entusiasmo per il primo volume dell'opera di Blanche Selva. Parole, parole... Blanche Selva, leggo, è grande pianista, ma, al progresso della tecnica pianistica, hanno finora contribuito molto più due altre donne: Antonietta Bandmann ed Elisabetta Caland (vedasi a pag. 109).

Potrà obbiettarmi due pregiudiziali:

1. Dagli amici mi guardi Iddio.

2. Non sono responsabile delle castronerie che i miei allievi possono pubblicare.

Glle ne dò atto.

Ma... vorrei emettere qualche *considerando*, preceduti da una domanda.

*Domanda*: Si può sapere chi è l'autore (Mentore o Telemaco?) della critica *per aria* contro le osservazioni fisiologico-pianistiche del dottor Steinhausen? Si può sapere il vero *perchè* gl'Italiani *debbano* ignorare gli argomenti del violinista dottore?

E vengo ai *considerando*.

Nel 1908 Mugellini iniziò il suo lavoro per la tecnica della rotazione e del peso. La professò in corso libero al Conservatorio di Bologna. Le figure che corredano il fascicolo *Lezioni teorico-pratiche sui nuovi sistemi fondamentali nella tecnica del pianista* (Milano - Carisch), sono originali, e sembrano ritratte da mani appartenenti a suoi allievi. Dunque l'*idea* si stava propagando e, probabilmente, qua e là si *lavorava*.

Venne la guerra. Spegnitoio di qualunque iniziativa artistica, c'era altro da pensare. Ma nel *crepuscolo*, di qua e di là, si continuava a lavorare. Io, per conto mio, per quanto me lo permisero le mie occupazioni di richiamato, di smobilitato, di ririchiamato, lavorai. Ed il maestro Brugnoli sembra non aver perduto il suo tempo poichè ha approntato un libro.

Il concetto informatore dei vari annunci del libro del maestro Brugnoli sembra esser questo (1): Ho redatto un'opera sulla tecnica del pianoforte. Vedo qua e là nelle riviste musicali dei cenni sulle teorie della tecnica pianistica. Siccome il mio libro non è ancora pubblicato, ma è già redatto, bramerei che, se contiene idee accennate di qua e di là, collimanti con quanto, per avventura, si trova nella mia opera, non fosse pregiudicata la mia priorità.

Sembra a me che due sono le possibilità:

1. Talune delle idee possono essere originali dell'autore Brugnoli;

2. Talune delle idee possono essere *non* originali dell'autore Brugnoli.

Nella prima possibilità non vedo come si possa sapere da altri, idee non ancora di dominio pubblico. So benissimo che vi sono coincidenze. La cir-

(1) Scrivo alla metà di maggio 1920. Il libro del maestro Brugnoli non consta a me sia già, in questo momento, pubblicato.

colazione del sangue fu *scoperta* da tre o quattro. La forza espansiva del vapore d'acqua, credo, da due. Il telefono, ecc., ecc. Tali coincidenze sono rare, talmente rare che diventano storiche.

Nel secondo caso osservo: gran copia di pubblicazioni della tecnica pianistica si evolvettero fra il 1902 ed il 1917. Molte di tali pubblicazioni in Germania. Dal 1915 al 1919 pubblicazioni germaniche non uscirono dalla cerchia del blocco. Comunque, se le idee *non* originali del maestro Brugnoli, sono segnalate da altri, fanno capolino di qua e di là nelle riviste musicali, *prima* che il volume del maestro Brugnoli veda la luce, che male c'è per il libro del maestro Brugnoli? Questi vorrà ben citare la fonte delle idee non sue! (1).

E qui termina, per parte mia, il dissenso.

Sono lieto di aver letto un articolo *originale* (da origine cioè, non dettato o *ninfegeriato*) del maestro Brugnoli nella rivista torinese *Il Pianoforte*, n. 4, giuntami a metà maggio, mentre sto scrivendo.

In esso articolo « Problemi di pedagogia pianistica » l'autore emette un concetto proveniente da due idee espresse, una dal dottor Steinhausen e l'altra da me.

Rispondendo ad una critica di Alessandro Longo gli si obietta pensare sempre, Alessandro Longo, ai grandi artisti che hanno trovato la loro via, ma la pedagogia non essere giunta allo stesso grado di perfezione cui è giunta la valentia degli esecutori eccezionali.

Nel numero di gennaio 1920 del *Santa Cecilia* (pubblicato, v. pag. 64, il 6 febbraio 1920) citai la seguente sentenza del dottor Steinhausen: « In fondo ogni scolaro è istruito *sulla* via da seguire che anche il maestro aveva a suo tempo dovuto calcare, la via dell'*intuito artistico*, che non si cura dell'essenza della tecnica ». Ed io aggiunsi: « ... e i poveri diavoli, i quali, come il compilatore di questi appunti, non hanno avuto il dono divino del talento, e che posseggono, forse che sì, forse che no, « l'intuito artistico » in limitatissima misura, possono rovinarsi i muscoli se vogliono perseverare, o debbono piantare in asso baracca (il piano) e burattini (i *comuni* maestri e maestre di piano) ».

(1) O non ha detto Montani che le scoperte del Brugnoli hanno l'impronta della geniale italianità? Che Brugnoli non si è *punto* servito di quello che hanno *scoperto* i Tedeschi e gl'Inglesi? Pubblichì Brugnoli, in nome di Giove, ed anco Statore, le sue scoperte, ce ne avvantaggeremo tutti, ma lasci agli altri libertà di scrivere. Il sole c'è per tutti.

Nella sua polemica cortese col maestro Alessandro Longo il maestro Brugnoli, ad una domanda del Longo: « Chi insegna al piccolo bifolco quali muscoli deve utilizzare per manovrare la zappa... il bifolco arriva da sé a tutto, imitando i bifolchi adulti, ecc., ecc. ».

Risponde con ragione Brugnoli citando la teoria Taylor sul lavoro manuale, e la grande produttività del lavoro nel quale un operaio faccia *soltanto* i movimenti indispensabili a produrre il proprio lavoro.

Valendomi di Steinhausen proporrei al maestro Longo l'esempio del *maneggio pala* del fuochista. Da distanze grandissime fa imboccare a molto combustibile la stretta bocca del fornello. Pala corta. Movimenti applicati.

Già nel 1914 il maestro Longo aveva trovato che il puledro impara da sé a camminare e a correre.

Camminare, correre, e, per l'uomo, prendere, stare in posizione eretta, ecc. Movimenti semplici. S'imparano da sé.

Quando però il puledro debba trainare, recare il cavaliere in sella, o che so io, entriamo nel campo dei movimenti applicati. Non s'imparano senza educazione.

Il maestro Longo abbandona il puledro a moto semplice del 1914 e viene, nel 1920, al bifolco. Lo mette ad un movimento applicato e « afferma » il piccolo bifolco arriva *da sé a bene* maneggiare la zappa. Io non lo so, provai una volta e mi diedi la zappa sui piedi. Rinunziai.

Trovo però che fra zappar la terra ed eseguire una fuga a più parti al piano vi è qualche divario.

Col bifolco zappatore d'istinto (le vie antecessori? l'atavismo? può darsi) il maestro Longo non mi sembra aver risposto alla domanda già formulata: Si deve prima insegnare la via muscolare giusta cioè l'acquisto della *passività* muscolare o lasciare il discepolo in *balia* di moti *attivamente* incomposti che correggerà, più tardi da sé quando saranno radicati e tremendamente difficili a eliminare? (Parlo per esperienza (1)). Non mi pare che il maestro Longo abbia dato esauriente risposta alla domanda.

Dice bene Brugnoli con idea *quasi* sua, poichè sgorga dalla domanda già formulata a Longo sulla base della primitiva fonte tedesca dott. S.: « Ora io gli chiedo: se invece di curare che l'allievo non torca la bocca o contragga inutilmente fasci muscolari che devono restare in riposo, l'insegnante

(1) Ce n'ho messo a chiudere il bilancio in perdita eliminando le attività!

si chiedesse il perchè della *imprescindibile necessità* di tali contrazioni, ed adottasse un principio di tecnica che abolisse tali necessità, semplicemente non generandole? ».

Più oltre dice il Brugnoli cosa giustissima aggiungendo del proprio a un concetto mio: « La scuola non essere fatta per pochi grandi, anzi, per molti mediocri e pochi grandi ».

E conclude con una idea che farei rimontare al tedesco Steinhausen. Ne ho parlato e ne parlo più volte qua:

« Essere necessario per il pedagogo del piano conoscere quali atteggiamenti *funzionali* determinano la sicurezza e l'espressività. Il problema non poter essere risolto che da artisti (1), i quali finora non lo hanno risolto perchè non preparati ».

Ad Alessandro Longo per parte mia dirò che un *artista preparato* ha risolto tale problema.

**È Tobia Matthay (2).**

(1) Avrò occasione più volte di richiamare l'attenzione sul *grado* di preparazione che occorrerà agli *artisti* pensati dal Brugnoli.

(2) Ho chiesto ad un allievo di Tobia Matthay se Tobia Matthay sapeva suonare il pianoforte e se lo sapeva suonare bene. Non capiva e mi guardava con un fare tra l'offeso e il punto interrogativo. Gli dissi le ragioni della mia domanda. Scoppiò in una omerica risata!

CAPITOLO III.

Tobia Augusto Matthay. - Sue teorie.

Schizzo biografico di W. G. MAC NAUGHT - Versione italiana di MARCELLO CAPRA.  
Dal *Musical Times* di Londra.

SOMMARIO. — Problemi fisici e fisiologici inerenti al suono del piano. — Ereditarietà? — Senso musicale. — Il selvaggio. — Perfettibilità evolucionistica della mano? — Le agevolazioni cerebrali atavistiche. — I fanciulli prodigio. — Indiani, Giapponesi, Erero. — Loro lobi frontali. — Steinway, Bechstein. — E Chopin? — Mano adatta ma non creata apposta per suonare. — Tesori accumulati dalle esperienze. — Analisi del piano, scienza esatta. — T. A. Matthay. — Nascita. — Discendenza. — Tendenze infantili e dell'adolescenza. — Passione per la musica. — A sei anni al piano. — Guadagna una borsa di studio. — Entra in Conservatorio. — Maestro. — Vincitore di concorso. — Professore titolare di piano e d'armonia del R. Conservatorio di Londra. — Concertista. — Antonio Rubinstein. — Malla. — Investigazioni. — Le Azioni del Tocco. — Opere letterarie musicali. — Basi della teoria. — L'allievo deve pensare. — Concetti sul pezzo musicale. — Il compositore parla la sua lingua. — Azione tempestiva. — Impiego della forza destinata al suono. — Senso muscolare. — L'attenzione. — Locomotiva. — Leve. — Attività e passività. — Specie di tocco. — Ponzamento inutile. — Pene e guiderdoni. — Tempo sciupato, tempo utilizzato. — Suonare sulle corde? — Palla, racchetta, stecca. — Bersaglio. — Regole per colpirlo. — Lancia in resta. — Concertisti famosi. — Professori di Conservatorio. — Tutti allievi di Tobia Matthay. — Matrimonio. — Musica composta e pubblicata. — Interpretazione musicale. — Sue leggi.

I problemi mentali, fisici e fisiologici inerenti al suono del pianoforte consistono nello sforzo diretto a coordinare le azioni di un complesso sistema nervoso e muscolare che parte dal cervello e finisce ai polpastrelli delle dita.

In parte si tratta della lotta di un profano per adattarsi a condizioni non favorevoli, giacchè, pur ammettendo che la tastiera attuale sia in generale adatta per qualunque scopo al quale sia destinata, permane tuttavia il fatto, che la disuguaglianza naturale di lunghezza e di forza tra le dita ed i pollici impone un travaglio non facile e non breve per superarla, a chiunque desideri arrivare a suonare il pianoforte. L'ereditarietà non conta, nessuno nasce adatto.

Nella sua notevole opera: *Pensieri sul senso musicale negli animali e nell'uomo* (1), la quale non ha ottenuto dai musicisti l'attenzione che si merita, Augusto Weissmann, il grande apostolo della non-trasmissibilità dei caratteri acquisiti (2), espone queste sue conclusioni generali:

« Il senso musicale è evidentemente innato nel cervello umano ed è indipendente da qualunque pratica od esercizio acquisiti dagli antenati. Le predisposizioni possono essere forti o deboli; ma anche il possessore del maggior talento non può rendersi capace di scalare le somme vette della musica contemporanea senza l'aiuto dell'istruzione. Che tali cime possano essere calcate, nello spazio di una vita umana, dal figlio di un contadino tedesco, dirò più, dal rampollo di una razza selvaggia (3), ciò prova che il senso musicale odierno è inerente all'uomo da tempo immemorabile, e che non è stato accresciuto dallo sviluppo musicale o dall'esercizio. Tuttavia tal senso musicale è stato portato al massimo grado di sviluppo dalle razze più civili, come vedremo in seguito ».

E prosegue a discutere l'applicazione della sua dottrina allo sviluppo della mano nel suonare il pianoforte. Egli dice:

« È altrettanto impossibile spiegare lo sviluppo della musica per via di un aumento o di un perfezionamento del talento musicale, come il voler attri-

(1) *Saggio sull'eredità e sui problemi biologici affini*, del dott. AUGUSTO WEISSMANN, 2 vol., traduzione autorizzata, pubblicata dalla Clarendon Press, Oxford, 1892.

(2) Nel libro del dott. STEINHAUSEN, *Gli errori fisiologici e la trasformazione della tecnica pianistica*, Torino, S. T. E. N., si citano le *Ketten der Bahnungen*, catene di sterri, nella via cerebrale del progresso, in seguito ad esercitazione. Ora il revisore dell'opera, il musicista Lodovico Riemann dice: « Teoria che si fa strada è che i fanciulli prodigio (\*) abbiano nel cervello una Kette der Bahnungen, una catena di sterri per via antecessorale. E LUIGI LUCIANI, *Fisiologia dell'uomo*, 5 volumi, Società Editrice-Libraria, Milano), nel citare tali Bahnungen, traduce con parola italiana *agevolazioni*. L'opinione di Weissmann della non trasmissibilità dei caratteri acquisiti è dunque ancora molto dibattuta. (N. d. T.).

(\*) Citati prima dallo Steinhausen per lo stupore che destano per potenti sonorità che taluni ottengono con membra ancora in formazione. (N. d. T.).

(3) Cfr. LEONARDO BIANCHI, *La meccanica del cervello*, Torino, Fratelli Bocca, 1920, 430 pag. « Il lobo frontale è in via di evoluzione anche nell'uomo. Alcune ricerche avrebbero fornito buoni elementi di prova. In uno studio comparativo dei solchi sagittali del lobo frontale sui cervelli Indiani, Giapponesi ed Erero si è constatato il massimo di anastomosi (\*) dei solchi principali con i solchi accessori e secondari alla periferia superiore e inferiore del lobo frontale nei Giapponesi, mentre negli Indiani dette anastomosi s'incontrano solo in alto e negli Erero mancano del tutto. Da siffatte osservazioni si è dedotto da S. Sergi che il lobo frontale dei Giapponesi è più evoluto di quello degli Indiani e degli Erero ». (N. d. T.).

(\*) Abboccamenti, comunicazioni. (N. d. T.).

buire la superiorità dei nostri pianisti su quelli del tempo di Mozart, per causa di un recente progresso nella destrezza da parte della mano umana. Le stesse mani, che al tempo di Bach, ottenevano appena risultati aridi ed imperfetti sulla spinetta, producono ora, su d'un grande pianoforte a coda Steinway o Bechstein, tutti gli incantevoli effetti di un'orchestra. Varie sono le cause di questo immenso cambiamento. Anzitutto il perfezionamento graduale dello strumento, risultante, esso stesso, da una tradizione che permette ognora sempre nuovi progressi sui progressi della generazione precedente; secondariamente, l'evoluzione di una musica appropriata, parallela al medesimo progredire, finalmente l'immenso sviluppo della tecnica pianistica, rappresentata dai nomi di Haydn, Mozart, Clementi, Hummel, Moscheles, Thalberg e Liszt (1). A nessuno potrà passare per la mente che un tale sviluppo tecnico sia dovuto, per quanto concerne il suono del pianoforte, ad un perfezionamento del potere della mano umana, risultato evolutivo della esercitazione di parecchie generazioni successive. Una simile origine è senza dubbio impossibile, poichè non tutti suonano il pianoforte, nè cadun pianista raggiunge la perfezione, nè, altresì, tutti i figli di tali suonatori, anzi pochissimi, diventano suonatori a loro volta.....».

« Nessuno può supporre che la mano dell'uomo sia stata creata per lo scopo di suonare il pianoforte; se è diventata ciò che è, non vuol dire sia stata fatta apposta. La mano è fatta per afferrare o per toccare con delicatezza; e queste sono doti molto utili e della massima importanza nella lotta per la vita, nè può essere difficile lo spiegarcelle, con un processo di selezione, il perfezionamento graduale, fino a questa più eletta forma di mano, che mai i vertebrati superiori abbiano avuto. Per via di selezione, la mano acquistò la struttura perfettamente articolata, sensitiva, mobilissima che noi troviamo, non solo in noi, ma nei selvaggi più bassi. Ma colle dita possiamo fare tante cose alle quali le mani non sono propriamente dirette, se così può dirsi, e, per es., possiamo suonare il pianoforte, ora che è stato inventato. Così un originario africano può, se venga istruito da fanciullo, e sotto particolari condizioni, imparare tutta la tecnica del moderno pianoforte, in ogni sua parte, come un europeo ».

Le tendenze e le facoltà, ci pervengono ereditariamente, ma le doti di acquisto ce le assimiliamo per mezzo dell'ambiente e dell'educazione. Liszt, che fu singolarmente ben dotato dalla natura (benchè tali doti non gli fossero pervenute per eredità diretta) suonava bene, perchè degli altri prima di lui avevano suonato bene. Ogni generazione accumula l'esperienza del passato ed aggiunge qualcosa al fondo comune. Anche se l'empirismo si dimostri istintivamente fortunato, deve pur essere sottoposto all'analisi, e ad una, direi, giustificazione; viottoli ciechi e strade maestre, tutte le vie debbono essere, mi si permetta, come topografate, di guisa che ognuno possa ren-

(1) È strano che Weissmann non parli di Chopin. (W. M. N.).

dersi conto del cammino fatto e di quello da fare. Ed è appunto in tale importante ramo di investigazioni che la Personalità di questo *curriculum vitae*, si è guadagnata speciale rinomanza. Con le sue abili e pazienti analisi, sopra tutto ciò che ha attinenza colla tecnica pianistica, egli ha fatto svanire una congerie di illusioni inutili e posto lo studio tecnico del pianoforte fra le scienze esatte. Con ciò non s'intende voler far supporre che abbia in mente una finalità soltanto meccanica, tutt'altro, suo scopo è la musica e costei degna interpretazione. La tecnica raggiunta è il linguaggio dell'espressione, il vocabolario, che egli ha contribuito ad arricchire.

Tobia Augusto Matthey nacque a Londra il 19 febbraio 1858. I genitori erano nativi ambedue di una provincia del nord della Germania, Das Bergische, presso Düsseldorf. Il padre, professore di lingue, si era stabilito in Inghilterra prima del matrimonio e quivi naturalizzato suddito britannico; il maestro Tobia Matthey crede di aver ereditato i suoi istinti artistici dalla madre, la quale, senz'essere propriamente musicista, possedeva sentimento e buon gusto. Dote principale del padre era il senso pratico, non v'è dubbio che i suoi precetti ed i suoi esempi abbiano avuto grande influenza sullo sviluppo del carattere del figlio. Questi in gioventù era appassionato per le scienze e per la musica; duplice inclinazione ch'egli mantenne per tutta la vita ed alla quale egli deve l'aver potuto introdurre il metodo scientifico, nell'analisi dei problemi tecnici e musicali dell'arte di suonare il pianoforte. Una delle occupazioni dei suoi anni giovanili era il fabbricare fuochi artificiali: sarà bene soggiungere però, ch'egli mai si lasciò influenzare da tale sua fantasia pirotecnica nel tocco pianistico, poichè anzi nulla vi sarebbe, di più lontano dai suoi ideali e dal suo stile, che un simil genere. A sei anni fu messo al piano, e dopo alcun tempo di lezioni private, nel 1871 entrò nell'Accademia Reale di Musica di Londra. In questo Conservatorio, che tanto ha fatto per i musicisti inglesi, si distinse rapidamente, guadagnando nel 1872, quello che praticamente era il solo premio apprezzabile in quel tempo, il posto gratuito Sterndale Bennett. Ebbe a maestri di piano Dorrell e Walter Macfarren, studiò la composizione sotto Sterndale Bennett fino alla morte di questo distinto musicista, che avvenne nel 1875; in seguito sotto Sullivan e Prout. Vinse un premio di 25 sterline fondato da fu J. F. H. Read per un quartetto con pianoforte. Nel 1876 fu nominato vice-maestro di pianoforte e nel 1878 vice-professore di armonia nell'Accademia stessa.

In quel periodo di tempo si dedicò intensamente alla composizione, ma nel 1880, diventato professore titolare di pianoforte, in quel medesimo Con-

servatorio di Londra, si produsse col suo primo concerto, ed imprese ad esercitarsi seriamente per diventare concertista. Nel periodo susseguente di circa quindici anni, diede molti concerti e *recitals* a Londra e nelle provincie; tuttavia, quantunque ottenesse una grande riputazione, dichiara positivamente che l'esperimento decisivo, anzi malfardo, per l'indirizzo della sua vita, fu l'assistere ai concerti londinesi di Antonio Rubinstein. Questo grande fra i grandi pianisti fu per Tobia Matthay il mago rivelatore di possibilità sino ad allora insospettite: tecnica meravigliosa, profondità di sentimento interpretativo, erano le doti che ponevano Rubinstein bene al disopra delle vie e dei mezzi correnti. L'insegnamento divenne quindi la passione che pervase la mente di Tobia Matthay e gradualmente lo staccò dalla pratica pianistica e dalla composizione. Un pensiero dominante l'ossessionò, investigare l'occulta psicologia e la recondita fisiologia della tecnica dell'arte pianistica, nonchè l'esatta percezione di tutta la potenzialità dello strumento, di guisa, che dopo lunghi anni di osservazioni meticolose giungeva, nel 1903, a pubblicare l'opera la più straordinaria che mai sia stata stampata sulla tecnica pianistica, intitolata: *Le Azioni del tocco pianistico in ogni loro differenziazione. - Analisi e sintesi della produzione del suono*. Questa analisi, di una meticolosità addirittura ammirevole, fu da alcuni critici (non però dal *Musical Times* ci sia permesso di dirlo) accolta con una certa quale incredulità, ma il libro fece e fa la sua strada (ben cinque edizioni) e fu seguito da: *I rudimenti dell'arte di suonare il pianoforte*, ad uso scolastico. — *Studi per il rilasciamento muscolare al pianoforte*. — *I primi passi al pianoforte*. — *La rotazione dell'avambraccio nel suono del pianoforte*, ecc., ecc. (1). In tutte queste opere risaltano i principii analitici e sintetici sempre tanto ingegnosamente svolti dal chiaro autore.

### Basi dell'insegnamento di T. A. Matthay.

Le teorie del Matthay non sono un *metodo* per suonare. Sono chiarimenti, spiegazioni dimostrative, di accertate leggi da osservare. L'ubbidire ad esse leggi, porge il destro di poter esercitare sullo strumento, tutta l'infinita graduazione dei modi di suonare, coi quali modi riesce possibile di rendere qualunque concetto musicale, bello o brutto, di qualsivoglia scuola od artista, passato, presente o futuro. L'obbedienza ad esse leggi dà, a chiunque

(1) Vedasi a pag. II l'elenco delle opere di Tobia Matthay.

voglia prendersi la briga di acquistarle, la padronanza dello strumento e la facoltà di esprimersi su di esso a seconda del proprio temperamento. Principale criterio si è, che musica e tecnica non vanno mai disgiunte. Insistenza viene fatta acciocchè, mai un tasto di pianoforte venga abbassato senza avere in animo un proposito musicale ben determinato, tonale e ritmico. L'allievo viene addestrato a pensare e giudicare da sè, e ad imparare come il produrre gli effetti ch'egli gradualmente realizza, siano impellenti musicali necessità.

Tutto ciò sottintende, che gli elementi producenti la musica studiata, sono resi chiaramente percepibili; tutto ciò implica assoluta comprensione della forma e del sentimento, nei loro più reconditi propositi. « Il primo passo, dice il maestro, consiste nel persuadersi, che la musica non è una serie di frammenti sconnessi fatta di *soggetti* e di *pezzetti* accentati o no; ma che anzi, qualunque musica soggiace a movimento nonchè a progressione, e che è appunto questo senso di regolare sviluppo, ossia, in una parola, il ritmo, che ci obbliga realmente a *sentire* che l'esecutore ci racconta musicalmente i suoi pensieri mentre non sta estrinsecando suoni insignificanti ». Questa fase dell'insegnamento del Matthay è stata in seguito adottata da molti teorici d'avanguardia; essa fu riconosciuta essere la più vivida e chiara esposizione degli obbiettivi dell'insegnamento musicale. Questa idea informa: tanto il pezzo nella sua totalità, quanto ciascuna delle sue frasi; sia l'esecuzione di ogni gruppo rapido di note ricorrenti come progressione verso l'accento o il tempo forte più vicino. Questa idea presiede all'azione destinata alla produzione del suono, che dev'essere, l'azione, un movimento per la smossa del tasto dal costui livello di tastiera, preso, il tasto, quale punto di mira, e diretto, sempre il tasto, nella sua discesa, colà ove il suono si inizia. Dato e concesso che qualunque nota suonata forma parte di un *tutto* musicale, mentre non è un mero chiasso antimusicale, ci vuole, deve esistere un atto che dev'essere *tempestivo*, vale a dire un *movimento* per il tasto, movimento che dirige questo tasto, togliendolo (alla superficie della tastiera) dal suo stato d'inerzia per dirigerlo, nella sua discesa, verso il punto *tempestivamente scelto* d'onde scaturisce il suono.

Nell'insegnamento tecnico del maestro Matthay si spiega dapprima chiaramente il meccanismo dello strumento che l'allievo deve imparare a suonare. Vi si dimostra come ogni suono, ed ogni varietà di suono, dipendano soltanto dalla *velocità*, dipendente, questa, da azione d'impulso impressa al tasto nel suo infinitesimalmente breve movimento all'ingiù e come, finchè il tasto rimane abbassato, *nulla* può aggiungersi al suono. Ciò porta alla logica.

conclusione, che qualunque impiego di forza, destinata a produrre tali varietà di movimenti del tasto, deve essere istintivamente e previamente commisurato, in base al criterio, che il quantitativo di essa forza corrisponda esattamente e sempre automaticamente alla resistenza opposta dal tasto all'atto d'impulso, il quale atto varierà, precisamente in ragione della varietà di suono che si vuole ottenere dal tasto. Tutto ciò, non offre difficoltà veruna ad ottenersi, se noi dedichiamo grande attenzione ad ogni nota da suonare. Siffatta attitudine all'attenzione musicale, riflessa sul senso muscolare (1), della resistenza del tasto, è un caposaldo dell'insegnamento di T. Matthay, esso è realmente un caposaldo dei più validi e redditizi pel successo finale dello studioso. La mancanza di attenzione, diretta meticolosamente come sopra è detto non permise, non permette e non permetterà mai a nessuno di suonare proprio musicalmente. Un simil fatto richiede, naturalmente, il dovere di esaminare quali siano i vari mezzi muscolari richiesti per ottenere i vari gradi di forza. Qui si palesa l'errore comune, consistente nel mero tentativo di analisi del tocco pianistico, contemplando soltanto visualmente, esteriormente, i movimenti che presiedono alla esecuzione materiale; procedimento atto al raggiungimento dello scopo desiderato, come sarebbe atto a far capire l'azione dei cilindri e delle caldaie di una locomotiva, la mera contemplazione delle ruote motrici nei loro giri. Suonando, entrano in azione tre leve, l'azione di esse viene, di conseguenza, analizzata, e reso facile capire le loro attività muscolari colle rispettive passività pure muscolari (2)

(1) Il senso muscolare facilita la stima delle resistenze opposte ai muscoli, quali peso dei tasti, forza del rimbalzo. Il potere anticipatamente conoscere le finezze dinamiche e poter trasmettere ai muscoli questo senso, è uno dei miracoli di lavoro del cervello. La sensibilità del senso muscolare viene affinata per mezzo dell'esercitazione. Questa aiuta così intensamente il senso muscolare all'adattamento ed al ragguaglio degli impulsi troppo forti o troppo deboli, che, ad un dato momento, la coscienza diventa superflua ed i gruppi di muscoli vengono mossi a lavoro automatico. L'esercitazione di un gruppo di muscoli ad una certa frase musicale s'imprime così profondamente, che l'elasticità richiesta per la sua esecuzione permane persino nella più avanzata vecchiaia. E vecchi maestri, che più non si esercitano, provano difficoltà a superare certe opere, pur eseguendo con facilità, opere di maggior difficoltà che in gioventù molto avevano studiate. — Dal libro del dott. STEINHAUSEN: *Gli errori fisiologici e la trasformazione della tecnica pianistica*. — Società Tipografico-Editrice Nazionale. S. T. E. N. - Torino. (N. d. T.).

(2) Attività è stato di operosità del muscolo, passività è stato di rilasciamento, di riposo del muscolo. Movimenti attivi vengono creati esclusivamente da contrazioni muscolari momentanee od anche durature, invece movimenti passivi vengono creati per mezzo di qualunque altra forza, ad es., peso, elasticità, od anche qualunque altra forza operante dal di fuori, anche per mezzo dei muscoli altrui. Si è in questo

e ciò, dimostrando che qualunque possibile forma di tocco, dipende dai seguenti tre elementi principali: attività (o tocco) di dito, attività (o tocco) di mano, e peso di braccio, in combinazione colla forza d'impulso che concede la rotazione dell'avambraccio. Di guisa, che possiamo eseguire un passaggio il quale sveli soltanto movimenti delle dita, nel quale passaggio cada una azione di depressione del tasto succede in seguito a combinazione di *eserczioni* (1) del dito, della mano, dell'avambraccio rotatoriamente, e, con un rilasciamento momentaneo del braccio, che serve talvolta quale base per l'operazione; gli impulsi rotatori (non è necessario che si svelino (2) esternamente) essendo, per parte loro, i più importanti elementi del successo buono o cattivo. In tal modo, la formazione di qualunque effetto sonoro è resa evidente, così pure i contrasti di durata, e, finalmente, le leggi governanti l'agilità, alle quali si deve obbedire, per l'acquisto di quella mera *brillantezza* che il pubblico così spesso crede *musica*. Vantaggio immenso è poi quello, per lo studioso, di non dover più sottostare al tremendo *ponzamento* del puro martelletto di dita interminabile, poichè basta, di tali esercizi per pure dita, quel moderato *quantum* necessario, quale veicolo per l'acquisto dell'*abito mentale*, destinato al retto impiego muscolare ritmico e per l'acquisizione di un sufficiente *entrainement* per la necessaria duratura resistenza (3). La formazione di abitudini corrette può essere promossa già nei fanciulli più teneri: bando ai tentativi futili ed agli oscuri esperimenti, coi quali si sciupano anni di vita e d'energia; oggi abbiamo ragazzetti che già nella loro giovane età rive-

sensò che il medico agisce sul paziente con movimenti passivi, per ottenere, lentamente, l'esodo dal circuito di qualunque attività fittiva, ed il conseguente rilasciamento delle membra. La difficoltà consiste in ciò, che il *senso della passività*, del *rilasciamento* è, per la maggior parte degli uomini, sconosciuto e disabituale. Sempre vi è spinta ad azione diretta e bisogna *disimpararla*. Così è per il pianoforte, bisogna in certo qual modo *disimparare* varie azioni muscolari attive. — Dal libro del dott. STEINHAUSEN: *Gli errori fisiologici e la trasformazione della tecnica pianistica*. S. T. E. N. - Torino. (N. d. T.).

(1) Dal latino: *exsero, is, ùi, erum, ère*: Cavar fuori. Non ho trovato la parola *eserczione* nel Petrocchi. Vorrei sapere perchè agli inglesi dovrebbe esser permesso di poter dire latinamente *exertion* ed a noi non *eserczione*.

(Domanda del Traduttore).

(2) Cioè possono, anzi hanno luogo, in parte, senza moto rotativo *palese*, ma effettivo. (N. d. T.).

(3) Ho detto altrove che io, degli esercizi per pure dita, ne ho fatti molti, moltissimi, starei per dire migliaia, e che, ancora molti, sento la necessità di fare adesso. Ma credo ciò dipenda dal fatto di aver io prima dovuto *imparare a disimparare* l'impiego involontario di moti muscolari attivi, contrari al libero *essor* dei muscoli flessori, e ciò alla non più tenera età di anziano (1) vicino ai dodici lustri.

lano tale padronanza di tecnica e di espressione, quale ancora un quarto di secolo fa si ottenevano soltanto da maestri e virtuosi del pianoforte!

Potranno elucidare maggiormente le suesposte spiegazioni, di una materia ancora astrusa, le citazioni di alcuni brani del libro *Le azioni del tocco pianistico*:

« Il metodo empirico di educazione pianistica consisteva nello scegliere pezzi, studi ed esercizi tecnici più o meno adatti all'allievo, lasciandolo in balia di sforzi e tentativi per eseguirli; correggendo o supponendo di correggere i difetti, provenienti da un simile arrabattarsi senza aiuto nè direzione, con rimbrotti, imposizioni, ecc., con incoraggiamenti al *daccapo* continuo, nel cimento delle difficoltà, ciò a seconda della tempra del maestro! »

« Un sistema razionale di educazione deve consistere invece: nell'analisi del soggetto da insegnare; nell'analisi della tecnica, coronata da successo, dei più celebri maestri; susseguente deduzione delle regole e leggi che presiedono alla riuscita dell'esercizio; e, finalmente, nella comunicazione diretta ed immediata di tali leggi di *procedimento*, al discepolo, il quale discepolo non dovrà essere *lui* a scoprirle ».

« Se non si formano abitudini corrette sin da principio ci vorrà il *triplo* di tempo: 1° nel perderlo per formarsi il cattivo metodo, 2° nell'attenuare il cattivo metodo fino a farlo sparire, 3° nel lavorare per ottenere, finalmente, una corretta connessione mentale e muscolare ».

« Ciò provi quale assoluta necessità imperi che tali leggi — gli elementi del suono del pianoforte — siano magistralmente possedute ».

« Stabilito, che il nostro scopo è di creare un *movimento* del tasto, non dobbiamo metterci in mente di dover picchiarlo, come si farebbe per una palla oppure sulla testa di un chiodo; nemmeno, per caso, schiacciarlo sul suo sottostante letto, come si potrebbe fare con uno schiaccianoci! Bisogna invece *proiettare* in idea la nostra mente, come se fosse lei, la *mente*, la testa feltrata del martello proiettato dal tasto; non perdendo di vista, che il nostro scopo è quello di *stoccare* la corda, che alla *stoccata* della testa del martello feltrato, *vibra*. Sintesi: non *pensare* di suonare la tastiera o su di essa, ma bensì di suonare sulle *corde* metalliche per mezzo dei tasti ».

« O che ci salta mai in mente di picchiare o urtare, con la racchetta del tennis, o coll'arco del violino, o colla stecca del biliardo? Niente affatto, li prendiamo, li adoperiamo e *ce ne serviamo*; così bisogna trattare il tasto del pianoforte. Se si vuol suonare una nota, bisognerà prima *equipaggiare* il braccio, il polpastrello del dito, coll'ordigno necessario — vale a dire col tasto. E ciò succede posando il polpastrello del dito sulla superficie del tasto, poi *capacitandoci* di *mensurare* il costui peso e la costui resistenza per mezzo del *senso muscolare*. Capacitatici in tal guisa, del peso dell'*ordigno* da adoperare, potremo procedere alla *mira* che non fallisce il bersaglio, cioè a raggiungere lo scopo coll'estremità opposta, vale a dire *stoccare* la corda colla testa del martello feltrato ».

« Non si deve *mirare* al tasto, ma *mirare* con l'aiuto suo alla corda; non lo si consideri, il tasto, come una *palla*, ma piuttosto come una racchetta,

una stecca da biliardo, o simile arnese. Col dito *equipaggiato* mentalmente in tal modo, avremo la *sensazione* che il tasto altro non sia se non una *continuazione* meccanica del dito stesso (1), un allungamento sensoriale del braccio, del corpo nostro desinente col martello feltrato e percepiremo che si è colla desinenza di un simile arnese (posto così sotto il nostro controllo intimo interiore) che dobbiamo puntare, mirare e provocare la vibrazione nella corda (2) ».

« Tale *mira* o *direzione* (che dir si voglia) impressa al tasto comprende tre punti, cioè:

« a) Dirigere il tasto di maniera che la sua *massima velocità* sia raggiunta nell'attimo in cui il martello feltrato colpisce la corda, l'attimo nel quale lo scappamento permette al martello di colpire di scatto la corda, l'attimo nel quale *udiamo* l'inizio delle vibrazioni o, se noi *prestiamo appositamente* orecchio, cioè, *udiamo*, non macchinalmente, ma perchè *prestiamo attenzione*;

« b) *Cessare* istantaneamente in quell'attimo, di agire con attività energetica muscolare sul tasto; salvo ad abbandonare un lieve residuo di peso quale viene richiesto nel *Tenuto* e nel *Legato* allo scopo d'impedire al tasto di *rimbalzare* (3);

« c) *Capire in quale modo* il grado di velocità richiesta possa essere ottenuto, perchè: o la somma totale di energia viene impiegata *subitaneamente*, ed otteniamo un suono *brillante* ma *breve*, oppure l'energia viene applicata *gradualmente*, ed allora otteniamo un vero suono *cantabile* o simpatico, pieno di potenza... e quindi essere capaci di un controllo assai più delicato sopra il suono ».

Non si può negare che tutto ciò non è facile, si tratta di grandi esigenze, ma chiunque sia edotto dei risultati dell'insegnamento del Matthay, ed i suoi allievi parlano per lui, non le troverà esagerate. York Bowen, Irene Scharrer, Myra Hess, Geltrude Peppercorn, tutti di reputazione mondiale, escono dalla sua scuola, e vi sono altresì centinaia di artisti insegnanti — nel Regno Unito e fuori del Regno Unito — i quali debbono i loro successi alla sua guida. Numerosi allievi del maestro Tobia Matthay sono professori titolari del R. Conservatorio di Londra (Royal Academy of Music). Si dà più oltre l'elenco di essi, i quali sono professori della *Scuola di Pianoforte Tobia Matthay*, Londra, W. 1. - 96, Wimpole Street.

(1) I cavalieri partivano al galoppo *lancia in resta*; si potrebbe parafrasare la espressione *tasto in resta!* (N. d. T.).

(2) Ardirei paragonare tale *sensazione* del cervello, che *sente* una cosa che non c'è, colla sensazione dell'amputato di una gamba il quale *sente* impressioni, dolori, di un arto del quale è stato privato. (N. d. T.).

(3) Vedi, Cap. XII, lettera del M.<sup>o</sup> Matthay.

Nel 1893 il maestro Matthay impalmò Jessie Kennedy, figlia del famoso cantante scozzese Davide Kennedy. La signora Matthay-Kennedy è una distintissima artista drammatica.

Matthay ha composto molta musica per pianoforte, opere per orchestra, opere per canto con accompagnamento; di questa musica è pubblicato: molti pezzi per pianoforte, una sonata per piano e violino, un quartetto per archi con accompagnamento di pianoforte ed un concerto in *la* minore. A pag. II sono elencate le opere letterarie musicali addimostranti la straordinaria attività mentale del chiaro maestro. Fra tali opere hanno destato e destano continuo interesse: *Commentari sull'insegnamento della tecnica pianistica*; — *La rotazione dell'avambraccio: suo studio ed applicazione*; — *Studi per il rilasciamento muscolare al pianoforte*; — *I primi passi al pianoforte*, ed inoltre: *Scale di doppie terze*, diteggiatura e pratica.

L'ultima opera: *Interpretazione musicale: sue leggi e norme; applicazioni all'insegnamento ed all'esecuzione*, ha avuto grande successo. Tobia A. Matthay ritiene che questo sia il suo lavoro più importante.

#### CAPITOLO IV.

### La scuola di pianoforte Tobia Matthay.

**Aperta agli artisti ed ai maestri,  
ai professionisti, ai dilettanti ed ai fanciulli (1).**

*Sede centrale: 96, Wimpole Street, London, W. 1.*  
(Vicino all'Oxford Circus ed alla Stazione sotterranea di Bond Street).

**SOMMARIO.** — Generalità. — Corpo Insegnante. — Programmi. — Medaglie. — Medagliati. — Maestri affiliati. — Istituti affiliati.

La scuola venne fondata nel 1905 per far fronte al numero sempre crescente di accorrenti per aver lezione da T. Matthay e per dare forma stabile a quanto già esisteva da parecchi anni, di fatto se non di nome.

La scuola è aperta ai maestri, agli artisti, agli studenti, professionisti o dilettanti, nonchè ai fanciulli, col Metodo didattico diretto, esposto nei diversi libri del fondatore, riguardanti la tecnica e l'interpretazione pianistica (2); tutti lavori che hanno rivoluzionato l'insegnamento del pianoforte in tutto il mondo. I risultati di tale speciale metodo sono troppo ben conosciuti perchè occorra riportarli qui, e benchè si possa essere tentati di dare i nomi dello stuolo di celebrati artisti ed insegnanti usciti dalla sua scuola, tuttavia basterà attirare l'attenzione sulla brillante reputazione dei nomi compresi nello elenco del Corpo Insegnante (del quale ben dodici professori appartengono al R. Conservatorio di Londra — Royal Academy of Music). Sia permesso altresì richiamare l'attenzione sui molti artisti di rinomanza non solo inglese ma europea, quali York Bowen, Myra Hess, Geltrude Peppercorn, Hilda Saxe ed Irene Scharrer, ecc. Eglino furono avviati al pianoforte secondo il metodo sopra menzionato.

La scuola è posta sotto la sorveglianza del fondatore; il corpo insegnante è composto da insegnanti eccezionalmente competenti e comprovati, tutti

(1) Traduzione del cenno-prospetto.

(2) Vedasi elenco a pag. II.

artisti sperimentati, ammaestrati dallo stesso fondatore e adeguati esponenti del suo insegnamento.

### Corpo insegnante:

Direttore TOBIA MATTHAY — ARTURO ALEXANDER (del Regio Conservatorio) — YORK BOWEN (d. R. C.) — ENRICHETTA COHEN (d. R. C.) — ANTONIETTA COHEN — DAVIDE COOPER (d. R. C.) — AROLD CRAXTON (d. R. C.) — ELENA DIEDRICHS (d. R. C.) — PATUFFA KENNEDY-FRASER (d. R. C.) — DOROTEA GRINSTEAD (del R. C.) — JESSIE HALL (d. R. C.) — MYRA HESS (d. R. C.) — VIVIAN LANGRISH (d. R. C.) — MARIA LEDIARD — EVANGELINA LIVENS (d. R. C.) — DORA MATTHAY (d. R. C.) — EDVIGE McEWEN (d. R. C.) — FEDERICO MOORE (d. R. C.) — BRIAN NASH (d. R. C.) — CLAUDIO POLLARD (d. R. C.) — ERNESTO READ (d. R. C.) — HILDA SAXE (d. R. C.) — MARION KEIGHLEY SNOWDEN (d. R. C.) — FELICE SWINSTEAD (d. R. C.) — McCARA SYMONS (d. R. C.) — EGERTON TIDMARSH — PERCY WALLER (d. R. C.) — LILY WEST (d. R. C.) — PERCY WHITEHEAD (d. R. C.)

### Programmi varii:

*Lezioni teoriche:* Rudimenti, armonia, forma, ecc.

Armonia, composizione, ecc.

Educazione dell'orecchio e del senso auditivo.

Preparazione all'insegnamento del canto corale.

*Corsi speciali accelerati.* — Durante le vacanze, sotto la direzione di un professore anziano della scuola, si tengono corsi speciali per insegnanti e per altre persone. Questi corsi consistono in sei o più lezioni individuali di tecnica e d'interpretazione, per dimostrare e dilucidare gli insegnamenti esposti nei libri di T. Matthay; nonchè per aiutare gl'insegnanti a superare le difficoltà ch'essi trovano nell'esplicare l'opera loro, e finalmente per assistere i concertisti nei loro studi.

*Insegnamento ai maestri.* — *Lezioni-Lettere sull'arte d'insegnare,* di T. MATTHAY. Queste comprendono: insegnamento sperimentale *in classe* sotto la *sorveglianza* del medesimo; istruzioni ed esperimenti sulla diagnosi ed eliminazione delle cause di errori si nei maestri che negli allievi; elucidazioni sulle difficoltà d'interpretazione e d'esecuzione da parte di maestri; *analisi* sperimentale di opere (determinate in precedenza) dal punto di vista dell'esecuzione in pubblico; applicazione pratica nell'insegnamento delle leggi dell'interpretazione e della tecnica, per ricordare ed imparare; esemplificazione di speciali problemi d'insegnamento, ecc.

*Corso speciale di un anno di perfezionamento per gli insegnanti.* (Vedasi il Capitolo V).

*Corso completo di un anno* (approvato come pienamente rispondente alla preparazione finale, per il diploma normale di abilitazione all'insegnamento dal *Teacher's Registration Council*). Comprende letture, lezioni come le precedenti, sull'arte d'insegnare e sulla psicologia, l'insegnamento relativo alla coltura dell'orecchio, l'insegnamento ai principianti e lezioni particolari.

*Corso supplementare facoltativo.* — Preparazione all'insegnamento del canto corale.

*Saggi pubblici.* — In tre concerti-saggio si espongono, per ogni corso, gli studenti più progrediti. I concerti hanno luogo all' Aeolian Hall oppure al Morley Hall. Si tengono pure *ripetizioni private*, di tempo in tempo, nella scuola, per gli allievi meno progrediti. A luglio di ogni anno, al Wigmore Hall, si danno saggi di pianoforte dagli studenti, con inviti.

Occasionalmente vengono offerte audizioni gratuite alle prove di concerti, da parte di conosciutissimi artisti. Gli studenti della Scuola Matthay godono del privilegio di assistere a tali prove di concerti e di condurvi loro amici.

*Medaglie.* — Ogni anno, a luglio, si assegnano due medaglie *d'argento*: l'una agli studenti *anziani*, l'altra ai più giovani. I pezzi stabiliti per il concorso sono resi noti non meno di un mese prima della gara. Nel 1916 è stata fondata una medaglia di bronzo per coloro che ottengono il secondo posto in tali concorsi. A scopo d'imparzialità il fondatore si astiene dall'aiutare qualsiasi concorrente alle medaglie.

### Elenco dei medagliati:

*Seniores:* ELSIE COOK - 1909 — HILDA BERTRAM - 1910 — MAUD RANDLE - 1911 — NESTA LEWIS - 1912 — CONSTANCE PARSONS - 1913 — JESSIE HALL - 1914 — ANNIE MILLER - 1915 — *Medaglia d'argento extra* - DOROTTY ANDREWS — HÉLÈNE DIEDRICHS - 1916 — *Medaglia di bronzo* - MARJORY MCTAVISH — GWENDOLINE WARREN - 1917 — *Medaglia di bronzo* - ELEANOR BEACHCROFT — *Medaglia d'argento extra* - DOROTHY HUGO — CICELY HOYE - 1918 — *Medaglia di bronzo* - CHRISTINE EDWARDS — ETHEL BREETHING - 1919 — *Medaglia di bronzo* - GWEN BRADICK — *Medaglia extra* - NANCY AIKEN.

*Juniors:* GREVILLE COOKE - 1909 — LILIA KANEWSKAYA - 1910 — EVANGELINE LIVENS - 1911 — HILDA DEDERICH - 1912 — LILY HYAMS - 1913 — DÉSIÉE MAC-EWAN - 1914 — IRENE HYMAN - 1915 — *Medaglia extra* - OLIVE GROVES — NANCY AIKEN - 1916 — *Medaglia di bronzo* - JOAN LLOYD — HARRY ISAACS - 1917 — *Medaglia di bronzo* - ALMA SAMUEL — *Medaglia extra* - SYBIL BARLOW — JOAN LLOYD - 1918 — *Medaglia di bronzo* - NANCY RAMSDEN — JOAN WOOD - 1919 — *Medaglia d'argento extra* — NANCY RAMSDEN — *Medaglia di bronzo* - BARBARA DAVIS.

*Giudici:* 1909 - Miss Gertrude Peppercorn — 1910 - Miss Myra Hess — 1911 - Miss Gertrude Peppercorn — 1912 - Miss Gertrude Peppercorn — 1913 - Miss Irene Soharrer — 1914 - Miss Henrietta Michelson — 1915 - Miss Maria Levinskaya —

1916 - Miss Irene Scharrer — 1917 - Misses P. Kennedy-Fraser, Mary Lediard e Marion Snowdon — 1918 - Miss Hilda Saxe — 1919 - Miss Maude Rihll (Mistress McKerrow).

*Lezioni di teoria.* — A richiesta s'impartiscono lezioni di rudimenti della musica, di armonia, sulle forme, ecc.

*Educazione dell'orecchio e del senso auditivo, lettura a prima vista, elementi di musicologia e coltura musicale in genere.* — Si tengono corsi delle importanti materie precitate, sotto abile direzione.

*Preparazione all'insegnamento del Canto corale.* — Lezioni-Lettere.

*Esecuzioni d'insieme.* — Gli studenti desiderosi di esercitarsi in prove d'insieme si possono inscrivere ai corsi appositi annessi alla scuola.

*Preparatori.* — Un certo numero di maestri chiamati *preparatori*, è stato assunto e presta l'opera sua nei vari distretti di Londra e delle provincie, per comodità dei fanciulli e di altre persone impossibilitate a intervenire alla sede centrale.

*Filiali ed istituti aggregati.* — Le seguenti filiali, dirette da un professore della scuola o da un altro direttore degno di fiducia, sono in attività a:

Bristol . . . .	diretta da Miss Dora Matthay.
Bournemouth . . .	» » Mrs. Farnell-Watson.
Edimburgo . . . .	» » Mrs. Kennedy-Fraser.
Liverpool . . . .	» » Mr. Cuthbert Whitmore.
Manchester . . . .	» » Mr. Hilda Collens.
Woking . . . .	» » Mr. Ernest Read.

*Istituti aggregati:*

Johannesburg (Africa del Sud). — Conservatorio di musica diretto da Miss Maude Harrison.

CAPITOLO V.

PROGRAMMA  
del Corso speciale di perfezionamento  
per i maestri di pianoforte.

Approvato e adottato dal *The Teacher's Registration Council*.  
(Regolamento in vigore col 1920).

SOMMARIO. — Diplomi. — Materie. — Psicologia. — Capisaldi. — Principianti, come trattarli. — L'arte e la scienza dell'insegnamento del piano. — Capisaldi. — Cultura auditiva. — Capisaldi. — Lezione delle lezioni di piano. — Lezione delle lezioni di canto corale. — Capisaldi. — Lezione delle lezioni ai principianti. — Capisaldi.

Il corso intiero di perfezionamento dura un anno scolastico (da settembre a luglio). Gli iscritti possono *chiedere* però di poterlo *prolungare alquanto per completarlo*. Ogni corso di *Lettere* può essere *frequentato separatamente*.

**Diplomi.**

A corso *intiero* compiuto, si concede un *Certificato di frequenza* alle lezioni ed alle *lettere* le quali saranno state *presenziate* per l'anno o per il tempo equivalente prescritto. Attestato di *soddisfazione* può pure essere *rilasciato a richiesta*, dai diversi professori o lettori.

Per ottenere il *certificato*, gli studenti debbono *redigere un sunto* di ogni *lettura-lezione* alla quale assistono, inoltre *presentare ad ogni professore*, alla fine di cadun periodo, una *redazione sinottica* della materia svolta affinché l'insegnante possa *giudicare del loro profitto con conoscenza di causa*.

**Materie d'insegnamento.**

Il corso completo comprende le cinque materie obbligatorie ed una sesta facoltativa seguenti:

I. — *Psicologia e sua applicazione all'insegnamento.* — Sei *lettere-lezioni*. — Insegnante M<sup>o</sup> **Tobia Matthay**.

II. — *L'insegnamento della musica ai principianti.* — Sei letture-lezioni. — Insegnante Miss Nancy Gilford (del R. Conservatorio).

III. — *L'arte e la scienza dell'insegnamento del pianoforte.* — Sotto forma di dimostrazioni nonchè di esperimenti, la classe viene ammaestrata ad insegnare sotto la guida del professore. — Dodici letture-lezioni. — Insegnanti: M<sup>o</sup> Tobia Matthay e M<sup>o</sup> Federico Moore (del R. Conservatorio).

IV. — *Ammaestramento ad insegnare la coltura auditiva.* — Dodici letture-lezioni. — M<sup>o</sup> Ernesto Read (del R. Conservatorio).

V. — *Lezioni individuali di pianoforte.* — Trentasei lezioni di mezz'ora, ripartite in dodici lezioni per caduno dei tre trimestri del corso; gli studenti del corso hanno il privilegio, del quale sono consigliati di approfittare, cioè di assistere, almeno un'ora alla settimana, alla lezione di pianoforte di colleghi studenti, quale esperienza supplementare.

Le suesposte cinque materie formano il CORSO COMPLETO, la materia sottosegnata può, a volontà degli studenti, essere scelta, sia come materia facoltativa, oppure quale materia prescritta, a vece del terzo trimestre della IV materia obbligatoria: *Coltura auditiva.*

VI. — *Preparazione all'insegnamento del canto corale.* — Dodici letture-lezioni. — Insegnante Dr. Stanley Marchant (del R. Conservatorio e vice-organista della Cattedrale anglicana di S. Paolo).

### Quadri sinottici illustrativi dei capisaldi esposti nelle letture-lezioni.

PSICOLOGIA e sue applicazioni all'insegnamento della musica. — Maestro Tobia Matthay.

Psicologia in generale, sua applicazione pratica. Difettando tale applicazione l'insegnamento è infruttifero. Terminologia psicologica, fatti ed azioni. Esame della terminologia: Percezione e concezione, idea, immagine, mèsse di appercezioni, ecc. Psico-fisiologia. Importanza dell'atto inibitorio e significato del rilasciamento. Differenza fra istruzione ed educazione, e tra impinzare ed insegnare. Processi mentali adoperati nell'esecuzione, il processo razionale, sensorio, automatico e sub-cosciente. Ragione e fantasia. Natura della concentrazione. Interesse ed attenzione. Basi mentali di qualunque tecnica. L'aspetto muscolare-mentale. Finalmente, aspetto ritmico dell'attenzione. Natura delle idee e delle forme musicali. Comprensione musicale e percezione. Analisi e sintesi musicali, come applicarle. Il procedimento dell'imparare e del rammentare la musica. Varie forme di memoria impiegate: uditiva, visiva, muscolare ed emotiva. Buono e cattivo trattamento dell'allievo. Metodi effi-

caci e non efficaci di diagnosi e correzione degli errori. Esempi pratici. Insegnamento sperimentale sotto la sorveglianza del professore, ecc. (1).

*Arte e scienza dell'insegnamento del pianoforte.* — Maestri: Tobia Matthay e Federico Moore.

Insegnamento sperimentale, soprattutto, *da parte della classe*, sotto la sorveglianza del professore. Istruzione ed esperienze dei metodi di determinazione e correzione delle cause di errore. Dimostrazione delle applicazioni pratiche delle leggi psicologiche e pedagogiche. Analisi sperimentale di musica dal punto di vista dell'esecuzione, considerando forma, ritmo, fraseggio, espressione e colorito, illustrando lavori determinati in precedenza, ecc. Applicazione pratica all'insegnamento delle leggi di interpretazione, comprendenti quelle relative al suono, durata, tempo rubato, ecc. Applicazioni didattiche delle leggi del tocco e della tecnica in generale. Spiegazione e dimostrazione dei problemi meccanici inerenti, nonchè delle forme d'attenzione necessarie, sotto il punto di vista musicale e della tastiera. Problemi varii: Esecuzione a mente, Diteggiatura, Pedale. Scelta del materiale studi e pezzi. Significato dei varii periodi storici nel riguardo della stilistica per l'esecuzione. Proposte di problemi didattici speciali, loro soluzione da parte della classe, ecc.

*Lezioni individuali di pianoforte.*

Tutte le lezioni individuali impartite nella scuola T. Matthay insegnano ad insegnare. L'allievo è addestrato prima all'auto-insegnamento, poscia impara ad insegnare ad altrui. Tutte le lezioni di pianoforte formano, di conseguenza, come un *entraînement* per la formazione dell'orecchio musicale.

Il diritto di assistere alle lezioni altrui (un'ora per settimana, extra) è compreso nell'iscrizione al corso completo.

*Addestramento all'educazione dell'orecchio.* — Maestro Ernesto Read.

Principii fondamentali. Metodica. Azione pratica, con classi di esperimento, sotto la guida del professore. Dettatura musicale. L'insegnamento della divisione del tempo. Insegnamento dell'altezza assoluta e relativa dei suoni. Canto a prima vista. Correlazione coll'opera strumentale. Scale. Modulazione. Intervalli. Apprezzamenti di opere sotto l'aspetto armonico, critico, ecc. Apprezzamento didattico.

*Insegnamento della musica ai principianti.* — Miss Nancy Gilford.

(1) Ho cercato nei Capitoli IX, X, XI di dare saggi teorici in generale, con qualche raffronto pianistico di fisiologia e di psicologia detraendo le definizioni da buoni testi italiani. (M. C.).

Lezione inaugurale di Mistress Spencer Curwen, la prima settimana del primo periodo.

Principii generali del trattare coi principianti. Impiego utile del metodo. Metodo di Mistress Curwen. Come, e con quale ordine portare a cognizione del principiante gli elementi di musica. Ritmo e tempo. Altezza dei suoni e loro durata. Notazione. Elementi fondamentali di forma e di ritmo. Prima lezione al pianoforte e spiegazione dello strumento. Gl'inizi della tecnica. Educazione della personalità. Insegnamento sperimentale da parte della classe, sotto la sorveglianza dell'insegnante.

*Preparazione all'insegnamento del canto corale.* — Dr. Stanley Marchant.

Cultura della voce nel fanciullo. Respirazione. Esercizi vocali. Canto e scelta dei solfeggi. Principii e pratica di direzione. Direzione d'una classe in generale. Esperimenti di insegnamento in una classe di fanciulli, sotto la guida e la sorveglianza del professore.

## CAPITOLO VI.

### La rotazione dell'avambraccio.

SOMMARIO. — Anatomia telegrafica. — Concetto errato. — Concetti fisiologici magistrali. — Il fisiologo musicista. — Il pianista fisiologo. — Due perle. — Prova lampante della bontà della perla prima. — La perla seconda. — Didascalia fantastica. — Didascalia fisiologico pianistica. — Prova lampante di bontà della perla seconda. — Un affronto per un confronto. — Pianoforte idraulico? — Pugni sul piano. — Giudizio sommario, non statale, incruento. — Arte oppure rudimenti? — Non arte, ma rudimento. — Classici, ma non romantici. — Carta canta... — La voce lontana: Giustizia!... giustizia!...

Allo scopo di render bene intelligibile il movimento di rotazione dell'avambraccio ho fatto approntare due apposite figure (Vedi tav. II, fig. 5 e 6).

Nella figura 5 abbiamo la *mano* (se posata a piatto sul tavolo) *supina* poggiate sul dorso. Le unghie non si vedono.

Nella figura 6 abbiamo la *mano* (parimenti se posata a piatto sul tavolo) *prona* sulla palma. Si vedono le unghie nella figura.

Ricordo brevemente: l'arto superiore o *toracico* (mentre l'arto inferiore dicesi *addominale* o *pelvico*) è costituito da quattro segmenti: spalla, braccio, avambraccio, mano.

In anatomia il *braccio* è dunque il secondo segmento compreso fra spalla e gomito. Invece per noi profani il braccio va dalla spalla al polso, alla mano. Lo scheletro del *braccio* è costituito da un solo osso, l'*omero*, del quale vediamo solo la metà nella parte superiore delle figure (1).

L'*avambraccio*, terzo segmento dall'arto superiore consta, nell'uomo, di due ossa, disposte parallelamente fra loro e longitudinalmente all'arto. Il *cubito* (detto anche *ulna*) e il *radio*.

Nelle figure 5, 6, il *cubito* è stato lasciato *chiaro*. *Grosso modo* dirò che si trova sul prolungamento del mignolo.

Il *radio* è stato tratteggiato in nero. Si trova sul prolungamento del pollice. Lunghezza scorre l'arteria radiale pulsante, la quale, prossimamente al

(1) Si vede però l'*omero* nelle fig. 7, tav. III.

pugnetto (polso), si avvicina alla cute e permette al medico la operazione così detta di *tastare il polso*.

Vediamo, sempre *grosso modo* che, a *mano supina* (fig. 5) il radio ed il cubito fanno quasi un V (perno al gomito), ma son paralleli, nel mentre che, a *mano prona*, essi formano una X. Rotando uniti al gomito, partendo da *mano supina*, per volgere a *mano prona*, e facendo rivolgimento di 180° il radio si è *accavallato* sul cubito che, per così dire, non si è spostato nel suo piano orizzontale. Il pugnetto e la mano, di conserva, si sono spostati lateralmente, sul piano orizzontale, dalla primitiva posizione supina, e cioè verso la sinistra, per la mano destra del *soggetto*, viceversa verso la destra per la costui mano sinistra.

Da *mano supina* a *mano prona* l'avambraccio eseguisce il movimento di *pronazione*, viceversa da *mano prona* a *mano supina* l'avambraccio eseguisce il movimento di *supinazione*. Sono movimenti, che i pianisti fisiologi considerano come capitali per l'esecuzione pianistica. Direi che la *scuola tradizionale* non ha avvertito *affatto* tale importanza. Generale, credo, la (naturalmente errata) convinzione che la mano rotasse su di un asse ideale, passante per il *medio*, **indipendentemente** dall'avambraccio (1). Nell'opera del maestro P. Boccaccini « L'arte di suonare il pianoforte » già citata, corredata da un compendio d'anatomia, il chiaro maestro non si sofferma sul movimento fisiologico della rotazione dell'avambraccio, nè dà di esso spiegazione qualsiasi, quando, pur nel Trattato d'*Anatomia umana* di L. Testut (Torino, U. T. E. T., vol. I, *Artrologia*), due pagine in corpo 6, richiedono le delucidazioni di tale importante movimento fisiologico. E tale trattato del Testut fu adoperato dal Boccaccini per la redazione dei suoi appunti anatomici.

Non vorrei emettere una affermazione avventata, pure avvalorata in me da discorsi tenutimi da miei ora defunti, buoni maestri di pianoforte. La rotazione (si noti, da loro detta del *polso* o della *mano*, non dell'*avambraccio*) per i maestri, provenienti dalla scuola tradizionale, ignara non che di fisiologia, ben di semplice anatomia, si sarebbe esplicita nel trillo (2) e nelle ottave rotte a tremolo.

Al pianoforte, la mano che eseguisce un accordo o che si propone di ese-

(1) Ho vissuto lungamente partecipando a tale errata concezione.

(2) Che oggi potrebbe, mi pare, essere trillo di *peso* (3ª sp. di tocco), eseguito con dita ad articolazioni falangistiche *fissate*. Non escludo, naturalmente, il trillo di *tocco di dita*, ad arto brachiale sospeso all'articolazione della spalla, se (arto brachiale) librante, pianeggiante sulla tastiera.

guire cinque note di seguito, dal 1° al 5°, è quindi già in posizione prona. Ha già il radio accavallato sul cubito. Dovendo procedere oltre le cinque note, le sarà giuocoforza quindi subito rotare in maggior pronazione, se dovrà continuare verso la parte del pollice, o rotare verso supinazione se procederà oltre la parte del mignolo. L'ergere e l'abbassare del polso, facilita la rotazione senza che occorra sollevare il gomito. Mi raccomando per il grano di sale! (1).

Non credo un fuor d'opra il riportare le considerazioni anatomico-fisiologico-meccaniche del dottor Steinhausen sulla rotazione. Sarà un argomento di più per dimostrare con quale insciente leggerezza si sia potuto fare stampare: i concetti del dottor S. essere assolutamente incomprensibili in quanto all'applicazione pratica; doversi lasciare tale opera in tedesco, perchè sarà tanto di guadagnato per chi non le saprà leggere.

(1) Osservisi in una orchestra i primi violini. Eglino sono alla sinistra del direttore d'orchestra, si presentano tutti colla destra (che maneggia, conduce, guida l'arco) contemporaneamente al vostro sguardo. Osservate i vari gradi di flessuosità dei polsi. Sono ben tutti *primi* violini. Dico che *chi* potrà far combaciare (non esiste) il *palm* della mano all'*avambraccio* (colà ove batte il polso) *quello* disporrà (credo, non ho mai studiato il violino) di maggior *lunghezza* d'arco e potrà far vibrare più a lungo (avendo un arco più lungo di quello che la fisiologia empirica media ha regolato) la corda suonante senza interrompersi, avrà un vantaggio sugli altri. Segnalo per debito di coscienza un libro nel quale si parla del segreto di Paganini per muovere l'arco a polso fissato con effetti straordinari. Non me ne intendo. Il libro è di Elisabetta Caland, già citato, in esso l'antrice dice aver trovato una brochure del 1829 di Charles Guhr: *L'art de jouer du violon de Paganini*. E la Caland cita la frase: « Le bras et le poignet étaient tenus roides ». Però, suppongo, che Paganini ciò faceva per effetti speciali. Anche nel *peso* rilasciato al piano il polso e il gomito non sono *roides* ma *fixés*. Tornando al *possibile*, si può ammettere che l'avambraccio e la mano facciano un tutto rigido, dal gomito alla *presa* (pollice e dita opposte) *d'arco*, quale una *biella* di ruota eccentrica? Eppure vedo dei *primi* violini suonare così. Ma, contemporaneamente in passaggi identici, sincroni in orchestra, il *violino di spalla* non suona così. Chi ha ragione? Ammetto la *variabilità* funzionale da uomo a uomo, ma c'entrerà anche l'abilità dell'insegnante, e la sua cura per insistere sulla grande esercitazione di *flessuosità* del polso. Al piano, credo (parlo solo per esperienza personale, non ho mai avuto, nè posso avere degli allievi), è lo stesso; vasto, lungo *arco di circolo* fra supinazione e rotazione (il più possibile di 360° gradi) danno vantaggio per *legati*, per stabilità di mano, per cantabili, per espressività, e chi più ne ha ne metta. Ma bisogna che il maestro invocato dal Brugnoli, sia non soltanto artista, ma buon fisiologo e buon psicologo. Rapporti fra violini e piani, accenno a pag. 111, 112.

Per il dottor Steinhausen « la rotazione è un movimento di mediazione il quale, solo, può liberare dalla tecnica delle dita isolate (?) dall'arto. »

« La rotazione dell'avambraccio è meccanica ed è mezzo di una eccellenza massima per due qualità speciali:

« 1° Si svolge per mezzo di un vantaggioso complesso rotante, composto di due articolazioni; superiormente, nel gomito una articolazione sferoidale e piatta, straordinariamente libera nei movimenti, e, inferiormente, al disopra del carpo (cioè al polso), un altro apparato, formante una corrispondente articolazione a quella del gomito, parimenti mobile e rotante. Due articolazioni per un solo roteamento, sono nel corpo, una eccezione, che mira ad uno speciale effetto meccanico, e questo è l'andirivieni sicuro e libero dell'apparecchio rotante. È mestieri osservare attentamente la rotazione sotto il punto di vista di tutte queste specialità meccaniche » (Vedi tav. IV, fig. 10, 11, 12, 13).

« 2° La mano, di massa greve, data la media misura relativamente piccola dell'articolazione rotante, possiede tuttavia, rispetto all'asse di rotazione, un raggio d'impulso, di spinta relativamente grande. Difatti la misura media di questo raggio di spinta, è data in modo variabile dal dilatarsi a guisa di stecche di ventaglio delle dita. Il massimo raggio di spinta è quindi compreso fra pollice e mignolo. Di conseguenza, per l'appunto, in tale posizione della mano, la rotazione avviene con leggerissimo impulso. Valga quale esempio il tremolo d'ottave ».

« Date tali favorevoli condizioni, dirò, d'impianto, la velocità del moto di rotazione dell'avambraccio è superiore alla velocità di moto di qualunque altra articolazione. La prova è di facilissima dimostrazione, anche senza complicati sistemi di misura, basta all'uopo un semplice metronomo a secondi, e ciò paragonando la rotazione con movimenti di altre articolazioni ».

Dalle considerazioni del medico fisiologo musicista, voglio ora passare a un paio di considerazioni di un pianista psico-fisiologo, osservatore su sè stesso e sui suoi allievi. Intendo parlare del **protagonista** di questo libro, di Tobia Matthay.

Nella sua opera, da me tradotta in italiano: « La rotazione dell'avambraccio » (1), prendo quanto segue:

1° « Quando si suona la prima nota di una frase, la direzione dell'impulso

(1) TOBIA MATTHAY - *La rotazione dell'avambraccio*. — Edizione Marcello Capra, N. 1511. • Torino - S. T. E. N.

rotatorio è determinata dal lato della mano al quale il considerato dito appartiene, cioè lato del pollice o lato del mignolo. Ma in tutte le note *sussequenti* di una frase, l'ultimo dito usato funge da perno e la direzione dell'impulso per ciascun dito successivo dipende dalla costui posizione relativamente al precedente perno. Così, suonando col medio, *dopo il pollice*, la evoluzione rotatoria si volge verso il lato del mignolo, laddove, suonando col medio *dopo il mignolo* abbiamo la rotazione inversa, diretta verso il lato del pollice. Dunque la rivoluzione si evolve sempre verso il lato della mano al quale appartiene il dito che suona (1) ».

« Questa è legge di massima importanza; non ha quasi eccezioni. Una, se occorre oltrepassare con un dito *lungo* uno *corto*, in passaggi di note doppie, quali scale di note doppie, ecc. Oppure, può darsi che si rovesci la legge quando occorre girare un dito per un *largo* oltrepassamento del pollice. Ma in tutti gli altri casi, la legge è inalterabile. Per esempio, nelle scale e negli arpeggi, oltrepassando con un dito il pollice, la *evoluzione* per quel dito si volge verso il mignolo, *non* verso il pollice, come uno potrebbe figurarsi a prima idea ».

Un esempio elementare. Nella *Quarta invenzione* di Bach a due parti, in *re minore*, alla terz'ultima battuta



la mano sinistra ha il quinto dito che lascia il *sol* per saltare col secondo dito su *si bem*. Incespicavo sempre. L'osservazione di Tobia Matthay sulla preventiva posizione in *supinazione* della mano sinistra che dopo il *si bem*., malgrado il pollice sul *la*, deve continuare in moto di *supinazione*, verso il mignolo, fino al quarto dito sul *mi*, donde cambia la posizione di rotazione, da *supinazione* in *pronazione* su *fa* (e quindi allora verso il pollice), prima nota della penultima battuta, scarta qualunque difficoltà. Il secondo dito deve cadere sul *si bem*. dall'alto, per mezzo di *movimento di getto*, come spiego nel Capitolo X. Medesima osservazione per la mano destra.

(1) Ricordarsi che la evoluzione verso il dito richiesto non deve assumere la forma di uno spostamento laterale orizzontale; la evoluzione deve sempre essere puramente rotatoria. (T. M.).

Continuo con altra geniale osservazione di Tobia Matthay.

2° « Note ribattute. — Generalmente si prova difficoltà a ribattere una nota col medesimo dito; da ciò le numerose sostituzioni di dita su note ripetute. Anche qui, il difetto sta nella errata applicazione delle evoluzioni rotatorie. Nel ribattere una nota col medesimo dito (senza l'intervento di nessun altro) bisogna *ripetere* ogni volta *la medesima* evoluzione rotatoria. Viceversa si è tentati di far servire a più ripetizioni una sola e *continuativa* evoluzione rotatoria. Donde la rigidità.

« Rammentarsi sempre, quando si ribatte una nota col medesimo dito, *senza l'intervento di nessun altro*, esser mestieri riprincipiare ogni volta daccapo la medesima evoluzione rotatoria ».

Queste due osservazioni sono, per me, due perle del monile che rappresenta il libro di Matthay sulla rotazione dell'avambraccio.

Ho già illustrato la prima, e poi è di tal palmare evidenza che qualunque studioso del pianoforte l'afferra subito. Non so esprimere il vantaggio che mi ha recato la prima perla dopo tanti anni che *scalavo, scalavo*, leggevo tanti consigli di tanti altri *teorici della tastiera* (espressione alcunchè spregiativa del maestro Alessandro Longo) e... rimanevo a pianterreno, se non ruzzolavo in cantina. *Arpeggiavo, arpeggiavo*, ma se il salmista può dire: *Laudate eum in sono tubae, laudate eum in psalterio et cithara...*, la mia cithara non valeva una chitarra (1) e *laudavo eum cum blasphemis!*

E vengo alla seconda perla. Tentai, misero, alcuni anni fa, i primi studi del Fasc. VII del metodo di Beniamino Cesi. Ciò feci su consiglio letto nell'opera più volte citata di Pietro Boccaccini, il quale, indipendentemente da numerosi accenni sparsi qua e là sul mignolo, dedica a questo dito le pag. 307-314 della sua opera. Gli studi del Cesi sono, in massima, delle specie di contrappunti a due parti, nota contro nota, di note ribattute quattro volte (in media) caduna, da suonarsi coi due mignoli contemporaneamente.

La didascalia dice: « I seguenti esercizi si eseguiranno tutti col solo 5° dito che percuoterà il tasto con *tutta la punta* (sic). Il pollice si deve tenere col 5° dito in tale distanza da corrispondere all'intervallo di una quinta, e con

(1) Rita Brondi non si offenda, chitarra è qui *traslato*. Significa pianoforte suonato come suona la chitarra l'ubriaco accompagnatore dell'ubriaco cantore di: *Eri tu!* oppure (in Francia) di: *Elle ne croyait pas dans sa candeur naïve!* (Ah! non credea l'afflitta!). Esempio di metrica modulata con fonetica alcoolica:

Ahae-leu neu oroh-a-hiae paah dan sa can-deu-reu na-hi-veu!  
do do do do re re do do do mi re re re re

la *punta in su* (? sic) che servir deve *di guida* (?) al movimento articolato del polso, tutte le altre dita si terranno in una posizione naturale ».

A mio modo di vedere, il docente fisiologo di pianoforte darebbe altre istruzioni, per la più facile comprensione, e più esatta descrizione dei movimenti dell'arto brachiale.

Critica: A qual genere di tocco affidare l'esecuzione?

Alla seconda specie. Al tocco di mano. Il braccio è sostenuto (sè librante, pianeggiante sulla tastiera) alla spalla. Gli estensori sostengono l'arto. I flessori hanno libertà di flettere tranquillamente la mano che pende, rilasciata inertemente, dall'articolazione radio-carpica. La mano formerà, pendendo (*dropping*) dall'avambraccio, un angolo quasi retto con questo. Le dita saranno quasi verticali, cioè in direzione normale al piano orizzontale della tastiera.

Il quinto dito, verticale al disopra del tasto, lo percuoterà, per flessione del polso, colla punta del polpastrello vicino alla corona ungueale. (Il *tutta la punta* di Beniamino Cesi).

Il pollice, a distanza pari ad un intervallo di quinta dal mignolo, si troverà parimenti tutto in posizione verticale, cioè normale al piano orizzontale della tastiera. (Cesi dice *la punta in su* (1), più esatto invece dire: la punta penderà verticalmente *al disopra* della tastiera).

Che vuol dire l'espressione: « Il pollice servir deve di guida al movimento articolato del polso »? Questo: « Che il pollice, *mai* dev'essere *contratto*, deve sempre pendere inertemente. *Mai* deve aver le falangi contratte in fuori, allontanate dall'indice. Devono, anzi le falangi del pollice tendere, senza sforzo, *rilasciate* con, forse, leggerissima piega verso il *palm* della propria mano.

È un po' lungo, non me lo dissimulo, ma non è colpa mia. *Dura lex sed lex*, in omaggio all'esattezza (Vedi a pag. 73).

Mi proposi tali studi come esercizio giornaliero e dedicai loro dieci minuti al giorno per tre o quattro mesi. Non combinai nulla (2). Quando mi capitò sott'occhio il trafiletti di Tobia Matthay sulle *note ribattute* in dipendenza dell'evoluzione rotatoria dell'avambraccio, ripetuta prima di abbassare il tasto, colla mano che fa tale piccola evoluzione, in supinazione verso il mignolo, vi

(1) Da principio non capivo e cercavo di sollevare *in su* la falange ungueale del pollice, che risultava colle due falangi parallele al tasto! Bella *guida* del movimento articolato del polso mi diventava!

(2) Rivoluzioni, contraccolpi nervosi nelle gambe, nelle dita degli arti inferiori, un putiferio, provavo, all'inizio della autoeducazione del mignolo.

fu per me il *trait de lumière* che squarciò le... tenebre dell'incompreso. Ed ora tale studio è per me un giuoco (1). Ma nè Boccaccini, nè Cesi (e, per l'amor del cielo, non si risusciti il povero Ferravilla, così buon musicista, che, truccato da Tecoppa, mi accusi di *dir mal* non di Garibaldi, ma di P. Boccaccini e di B. Cesi) (2), danno la menoma indicazione che la rotazione dell'avambraccio sia il *Sésame ouvre-toi* per la esecuzione di note ribattute col medesimo dito. Pianisti sommi tutti e due. Eccellenti pedagogisti entrambi, ma se Boccaccini, umanista di grande coltura, oltre all'anatomia, ha sfiorato la psico e la fisiologia, ciò ha fatto considerandone il lato igienico (fatica del cervello, strapazzo dei muscoli, moti errati, ecc.); quanto al compianto Beniamino Cesi, se ha lasciato un'opera monumentale di tecnica pianistica (la sua coltura generale è rivelata dal modo di esprimersi), non penso di fare una induzione avventata, se osassi credere non pensasse Cesi alla fisiologia. (Già osservai però altrove che era arrivato, coll'anatomia, fino alla denominazione anatomica di un osso del carpo, lo scafoide, e che chiama il polso: articolazione radio-carpica).

Comunque, nè l'uno nè l'altro, Cesi, Boccaccini, nè un milione di altri, ci sono arrivati.

Un altro esempio per dimostrare la genialità dell'osservazione di Tobia Matthay sulla posizione della mano nei movimenti di pronazione e supinazione. Nel Capitolo VII, *Tre segmenti*, riporto sei esempi da Clementi e da Cramer, che dico essere stati tante delle mie spine, nelle mie lunghe, poco fruttuose peregrinazioni pianistiche, fin che non mi è stato squarciato il velo della pianistica psico-fisiologica.

Altra spina me la forniva la Seconda Invenzione di Bach a tre parti, in do minore.



(1) Ma l'esercizio quotidiano degli accordi ribattuti (*base de tuto!*) con tocco di mano che segnalo nel capitolo: *Come iniziati*, pagine 75 e 78, abitua la mano a tenere il pollice e il mignolo come si deve e pollice e mignolo non faticano per nulla ad eseguire le ottave, scopo finale, mi pare degli esercizi Cesi sul 5° dito a note ribattute. Del resto si facciano pure, non nuociono certo.

(2) Tornerò sul metodo di B. Cesi diffusamente e si vedrà che Tecoppa direbbe una bugia.

Il trillo combinato della seconda battuta dell'esempio, mi *funestava*. Non mi dilungo in dimostrazioni. La teoria Matthay fu il *tocca sana*.

Già che sono sull'argomento di geniali scoperte del maestro Tobia Matthay (indipendentemente dai suoi meriti che, nel rimanente di questo volume, si vuol far conoscere essere egli degno di riconoscimento per parte di qualunque artista) intendo affrontare il giudizio che sul maestro Matthay ha espresso nell'«Arte di suonare il pianoforte» l'autore, maestro P. Boccaccini.

Affrontare è parola grave per sè stessa. Intendiamoci, non intendo fare *affronto* a Pietro Boccaccini. Ho a sazieta detto altrove, e ripeto qui, la mia ammirazione per lui. Lo dimostri la conoscenza, la dimestichezza che ho per le varie parti del suo libro, prova che l'ho ripetutamente letto e meditato. Ho seguito con profitto *moltissimi* dei suoi consigli, ho letto *moltissime* opere da lui citate e, grazie sua, ho arricchito di assai la mia modesta coltura. Posso dire dopo ciò che affronto Pietro Boccaccini? Sì? Aggiungo, lo affronto per pregarlo di render giustizia ad un uomo del quale ha parlato, ha sentenziato con parva conoscenza di causa.

Espongo. Nel Capitolo I della sua opera, P. Boccaccini fa un esauriente ricorso storico-biografico sull'arte pianistica, dal punto di vista della fattura degli artieri di strumenti nonchè dei grandi esecutori. Parte, sempre nel duplice punto di vista, dagli antenati (artieri ed artisti) dello strumento pianoforte, e giunge fino (epoca) a Francesco Liszt. Riassume, dopo Liszt, il suo concetto su quella che chiama, Boccaccini, la selvaggia indipendenza dell'attuale maniera non classica di suonare dei novatori, assorbiti dal fascino di una supposta scuola che Francesco Liszt non ebbe mai.

Non importerà a Pietro Boccaccini il sapere, com'io creda avere egli ragione. *De minimis*, anche approvanti, *non curat praetor*.

Saltando a piè pari 250 pagine del volume del Boccaccini e venendo al Cap. X, *Del modo legato e del modo staccato*, il maestro ribadisce il concetto, nella sua critica, contro quella ch'egli chiama la maniera non classica di suonare. Convieni, dice, *non menare le pugna, non ricorrere all'irrigidimento* (1) *delle braccia, non cadere dall'alto sulla tastiera, proprio come se si dovesse suonare con le martellate, quasi che la mano in ogni sua parte fosse soda al pari del bronzo...* Ed anche in ciò lo scrivente, *de minimis*,

(1) E Cesi ha sempre la parola irrigidimento in bocca, non intuendo distinzione fra irrigidimento e fissazione. Contrariamente a P. Zappata, B. Cesi predica male, ma esemplifica bene!

conviene coll'egregio maestro. Ma, vorrebbe, il maestro, far risalire tali.... *esuberanze*, ai psico-fisiologi del pianoforte?

Dico questo, perchè a pag. 329 il maestro Boccaccini esprime chiaro e tondo il concetto seguente: Appresa l'arte che insegna ad eseguire le terze e le seste, ogni passo nuovo di questa specie, **o di qualunque altra**, riuscirà facilissimo. E questo risultato che non si ottiene nè con « Ginnastica e Massaggio » del Piccirilli, nè con l'Arte del tocco nel suonare il pianoforte di **Tobia Matthay**, è uno dei pregi della scuola classica ».

Non conosco l'opera del Piccirilli, nè l'autore medesimo. Se è un *masseur* fa certamente opera utilissima — fisiologica — per il metabolismo o ricambio organico (vedi nel Cap. IX, *metabolismo*), ma si tratta evidentemente della parte fisiologica la quale si occupa del ricambio dei tessuti. Lasciamolo nel *callidarium* o, per non farlo *traspirare* troppo, nel *tepidarium*.

E torno al mio protagonista, Tobia Matthay. Ma dove, nell'operetta italiana del Matthay, da P. Boccaccini *esclusivamente* letta (mentre tanto vasta è la produzione del maestro inglese) ha potuto il critico formarsi il concetto che T. Matthay sia assente dalla *scuola classica*?

Una premessa: nella prefazione dell'unica operetta sinora tradotta in italiano del Matthay si comincia così: « Ho pubblicato questo **piccolo lavoro** per facilitare nelle scuole lo studio della mia opera **più estesa**, *Le azioni del Tocco pianistico*, e perchè serva d'introduzione all'argomento in essa svolto ».

« La grandissima importanza d'istruire subito l'allievo per ciò che riguarda la *tecnica del pianoforte*, è nota ad ogni insegnante, poichè si è provato che la stessa Agilità e tutti quei contrasti di Suono e di Durata che ci rendono capaci ad esprimerci musicalmente, per mezzo del Pianoforte, dipendono immediatamente dal giusto impiego delle leggi del Tocco ».

« Questo studio, accompagnato da costanti dimostrazioni pratiche alla tastiera, deve avere continui richiami alla *Guida e regole per gli allievi*, capitolo importantissimo ch'è come un riassunto di tutta la materia ».

« Gli studiosi zelanti ed intelligenti che desiderassero cognizioni più particolareggiate, dovrebbero far seguire allo studio di questo libriccino, un attento esame dell'opera mia *Le Azioni del Tocco Pianistico*. La lusinghiera accoglienza accordata al lavoro originario e più esteso, mi induce a sperare che questo suo derivato sia apportatore di aiuto ancor più diretto, tanto al Maestro quanto all'Allievo ».

Ora il titolo originale inglese del libretto è: « *First principles of Piano-forte Playing, being an extract from the author's The Act of Touch* ». Ho sott'occhio la *quarta* ristampa di esso.

Dato il piano di far conoscere in italiano le opere di Tobia Matthay (di pieno accordo colla Casa editrice primitiva), ho divisato di mettere in circolazione le poche centinaia di copie rimanenti dell'operetta: *L'Arte del Tocco*, munite del titolo più modesto, ma corrispondente al vero titolo originale, cioè: « I rudimenti dell'arte di suonare il pianoforte ».

Ma com'è possibile, dopo letta la prefazione del volumetto, pensare che, colla scorta di esso volume soltanto, il costui autore abbia a credere, si possa diventare pianisti senza (e che detta opera voglia o possa non) tener conto della *scuola classica*?

Dico *scuola classica*, parole adoperate dal Boccaccini. Suppongo che scuola classica comprenda lo studio di *opere classiche* (1), clavicembalisti nostri e francesi, Haendel, Bach, Haydn, Mozart, Clementi, Beethoven, Cramer, Czerny..., Moscheles, Chopin, ecc. Oppure, per *scuola classica*, s'intende voler parlare del metodo così detto tradizionale, in cui la tradizione sola impera sugli insegnanti, mentre, dico io, dessa tradizione vorrebbe ottenere i risultati con azioni *contrarie* alle scoperte della fisiologia, circa i movimenti del corpo umano, e della psicologia, circa il comando del sensorio centrale e della subcoscienza corticale?

Voglio supporre che si sia d'accordo nel senso primo di scuola classica. E vado innanzi.

Su che cosa adunque si fonda l'asserzione generale negativa dell'opera del M<sup>o</sup> T. Matthay? Quali appunti speciali contro di lui? Forse, perchè nel libretto, a pag. 58 si raccomanda Camillo Stamaty, uno dei maestri di Liszt, e l'opera dal titolo suggestivo « *Le Rythme des doigts* »?

Forse perchè alla pag. 59 si raccomanda con Rubinstein *duro lavoro e perseveranza*?

Forse perchè a pag. 38 si dice: « ... quanto ad Esercizi di pura tecnica, si può fare scelta da ogni raccolta seria e bene intesa, come sarebbero il vecchio « *Plaidy* » o l'elaborato « *Le Rhythme des Doigts* » di Camillo Stamaty, od il *buonissimo* « *Esercizi giornalieri* » di Oscar Beringer » (2)?

(1) *Classiche*: d'insegnamento in *classe*. Non intendo selezionare in classico e romantico.

(2) OSCAR BERINGER - *Exercices techniques journaliers pour le Piano* — Londra, Bosworth & Co. — Volume grande di 120 pagine. Dà un'idea della bontà dell'opera

Ferse perchè a pag. 119 vi è la figura 7<sup>a</sup> che rappresenta come sia orribile la deprecata posizione del pollice colla falange ungueale in fuori?

Fu questo disegno — *parva favilla* — che mi spinse a voler modificare la mia cattiva posizione del pollice che non imbroccava *mai* i tasti, e che mi trascinò allo studio col metodo fisiologico ritraendone vantaggi da me prima non sperati.

Ma conosce, il maestro Boccaccini l'opera del Matthay: *Relaxation studies* — Studi per il rilasciamento dei muscoli? — Una gran parte di essi studi sono appunto basati sugli arpeggi *placcati* e *rotti* sulla tonica in posizione lata; prima due accordi per 4 dita, poi 3 accordi per 5 dita in una sola successione (quindi le quarte, le quinte e le seste non mancano), poi naturalmente sulla settima di produttore, settima diminuita, ecc.

Non voglio procedere oltre in un'arida enumerazione. Carta canta e ce n'è molta. Ma è possibile (vedi biografia) che un uomo il quale da ragazzino ha vinto un posto gratuito al Conservatorio di Londra, che ha fatto *tutto* il tirocinio del medesimo Conservatorio, che è diventato maestro supplente e poi maestro titolare di pianoforte di questo stesso Conservatorio, possa essere un anticlassico nel senso letterario, non solo, ma anche nel senso della tecnica?

E l'influenza di Antonio Rubinstein, del quale dice aver subito il fascino. Sarà dessa stata malefica? Se se ne giudica da un'altra persona che ha subito il medesimo influsso, voglio dire B. Cesi, potrebbe arditamente pensarsi il contrario.

Credo di non recare *affronto* a Pietro Boccaccini se mi permetto di esprimere l'opinione che il suo giudizio su Tobia Matthay è stato troppo sommario.

Ad Alessandro Longo chiederò altresì, s'egli, Longo, riconosca aver *effettivamente non sapendo*, affermato, Tobia Matthay, non sapere suonare il pianoforte e s'egli, Longo, riconosca per *errate deduzioni* prodotte in seguito a premessa *errata*?

---

dall'indice: 1° Studi per le 5 dita, 9 pagine. 2° Studi per le dita in modo progressivo, 15 pagine. 3° Esercizi sulle scale, 3 pagine. 4° Accordi, 12 pagine. 5° Note ribattute, 6 pagine. 6° Terze, seste, ecc., 14 pagine. 7° Ottave ed accordi, 14 pagine. 8° Esercizi di estensione, 7 pagine. 9° Incroci, ecc. — L'opera è addirittura originale e ne ho ritratto vantaggio grandissimo. (Bisogna però prenderne in dosi omeopatiche).

---

## CAPITOLO VII.

### Tre segmenti oppure tre specie di tocco?

SOMMARIO. — Tecnica sana giudicata erroneamente. — Macchina metallica e macchina umana. — Paragone. — Moti semplici e moti applicati. — Stimoli e reazioni. — Scimmie ammaestrate. — Morfina e cloroformio. — Musicco-fisiologo e fisiomusicista. — L'autodidatta di Buridano. — Pro et contra. — Forma e funzione. — La *garrote* di Jackson. — Dodici attacchi di tasto al secondo! — Altri generi di tortura non medievale. — Il gomito e il lapis. — Motivi della debolezza dell'anulare. — Il dito-maglio delle officine di Savigliano. — Tre segmenti tradizionali ossia braccio a pezzi. — Tre tocchi fisiologici. — Peso proporzionale. — Varia il peso dell'oggetto durante la caduta? — Il molle abbandono. — Sua definizione. — Effigie di alcune spine dell'autodidatta. — Sensazione muscolare speciale. — Le nuove teorie e la barba. — I pedagogisti. — Il piano e la nuova pedagogia.

Ho avuto occasione di accennare a pretese tradizionalistiche contrarie a leggi anatomiche e fisiologiche. Vorrei ora dimostrare che i tradizionalisti, partendo da concetti fisiologicamente errati, arrivano a giudicare erratamente procedimenti tecnici pianistici *sani*. Che i tradizionalisti sono affetti da daltonismo: sensorio, non visivo; acquisito, non congenito. Che però in fondo, la tradizione finisce per andare d'accordo colla fisiologia (sfido io, l'elemento uomo che riesce suonatore, suona coi membri e colle facoltà che gli diede la natura ed i tradizionalisti, sbagliando, non possono certo modificare le leggi naturali) la quale fisiologia abbrevia però il raggiungimento dello scopo. Ma devo prepararmi il terreno con definizioni e descrizioni di metodi scientifici d'indagine.

Il compianto professore Luigi Luciani, del quale ho precedentemente parlato, nella parte che riguarda la fisiologia dei movimenti del corpo umano, così si esprime: « I muscoli sono gli organi attivi; le ossa, le cartilagini, i legamenti, ecc., che concorrono a formare lo scheletro, a cui si attaccano i muscoli, rappresentano gli organi passivi di un assai complesso sistema a cui il Marey applicò giustamente il nome di macchina animale. Anche nelle macchine utilizzate dall'industria si distinguono gli ordigni attivi che sono la

sede della produzione o sviluppo dell'energia destinata a trasformarsi in lavoro utile, e gli ordegni passivi di trasmissione di essa, rappresentati — come nella macchina animale — da leve, da puleggie, da piani inclinati, da pompe, ecc.

« I diversi apparecchi motori di cui è costituita la complessa macchina animale, non sono necessariamente legati insieme nelle loro funzioni; ma possono agire e il più delle volte agiscono separatamente, essendo destinati a raggiungere risultati funzionali affatto distinti ».

« Nello studio delle funzioni motorie il compito del fisiologo si confonde in gran parte con quello dell'anatomico. È impossibile infatti formarsi un chiaro concetto del meccanismo di un movimento, all'attuazione del quale partecipano attivamente molteplici e svariati muscoli (1), senza prima conoscere sia i punti di attacco di ciascun muscolo, sia la forma e le articolazioni delle ossa, che compiono l'ufficio passivo di leve. L'anatomico tuttavia si preoccupa specialmente dell'effetto meccanico di ciascuna individualità muscolare, mentre il fisiologo aggiunge lo studio sintetico della coordinazione delle diverse potenze muscolari che concorrono all'effettuazione dei singoli atti motori ».

« La storia scientifica intorno alle azioni dei muscoli sullo scheletro, e sul meccanismo della stazione e della locomozione, ebbe principio colla classica opera del nostro Borelli *De motu animalium* pubblicata nel 1680. Gli scritti del Barthez (1798) e quelli del Gerdy (1832) nulla contengono che rappresenti vero progresso rispetto all'opera del Borelli. Poisson (1883) tentò per il primo, di calcolare il lavoro che l'uomo compie nel camminare. Un progresso vero in quest'ordine di studi è segnato dalla classica opera dei fratelli Gugl. e Ed. Weber, *La meccanica degli ordegni della locomozione*, comparsa nel 1836. Nella seconda metà del secolo XIX fu maggiormente illustrata con lavori anatomici la forma delle superfici articolari e l'importanza dei legamenti, delle capsule articolari, delle fasce, ecc., specialmente da Henke, da Langer, da H. Meyer. Fra le opere classiche, per fondamento positivo delle ricerche e per l'esattezza delle descrizioni, merita di essere citata quella del Duchenne, *Physiologie des mouvements*, per quanto non comparabile per originalità alle opere fondamentali del Borelli e dei fratelli Weber ».

(1) Questo ripetono a sazietà tutti i fisiologi: ad un qualunque movimento (anche di un dito) partecipano molti svariati muscoli. Quindi non si può isolare una parte di membro dall'arto al quale appartiene.

Dal canto suo il Dottor Steinhausen, da me più volte menzionato, cita i molti lavori del fisiologo tedesco (citato anche dal Luciani e dal Bianchi, le mie colonne di questa compilazione) R. Du Bois Reymond (1). Dice il Dottor S. che tutti questi fisiologi si sono occupati dei movimenti semplici, ma non dei movimenti applicati, quali sono quelli dell'arto brachiale al pianoforte.

Lo studio dei movimenti, se vediamo, come dopo il libro del medico napoletano Borelli, più sopra citato dal Luciani, pubblicato nel 1680, sia progredito soltanto 200 anni dopo (dal 1836 in qua) non è studio facile.

A tale studio, danno contributo i casi patologici, lesioni cerebrali, traumas, congestioni. I relitti umani dei frenocomi, i malati di mente, i dementi per malattia, per shock, per vizio congenito, ecc. Ma il più ricco materiale è dato dagli animali da esperimento, sui quali opera direttamente il fisiologo, *stimolando* nel punto necessario o, nelle ricerche, supposto tale.

Che cosa sia lo *stimolo* domanderò ancora al Luciani di spiegarcelo. « Dicesi *stimolo* rispetto al nervo qualsiasi agente capace di agire sull'eccitabilità di esso traducendola in atto. La prova indiretta subiettiva dell'eccitamento, se lo stimolo agisce sui nostri organi di senso, è la *sensazione*; quando emana dai centri superiori è la *coscienza dell'impulso volontario*. La prova indiretta *obiettiva* è la *reazione muscolare bruta*, se lo stimolo agisce sui nervi di moto; la *reazione muscolare espressiva e riflessa* quando agisce sui nervi di senso ».

Lo stimolo del fisiologo operante può essere di varia natura. Quelli che nelle mie letture ho visto maggiormente impiegati sono lo stimolo chimico e lo stimolo elettrico.

Gli animali da esperimento sono i più varii. Dalla rana, celebre per la scoperta elettrica di Galvani, alla testuggine, il piccione (Flourens), le cavie, i topi, i gatti, i cani e, finalmente, i più vicini a noi, le scimmie, grandi e piccole. *Prelibate* le scimmie ammaestrate dai girovaghi!

Gli animali, dopo lo stadio necessario, per abituarli all'ambiente, per studiarne la *psiche* in condizioni normali, sono, al momento prescelto dall'operatore, sottoposti a narcosi (morfina, cloroformio, ...). Successiva trapanazione del cranio in corrispondenza della zona che si vuole eccitare (se si tratta del cervello o del cervelletto, e non del midollo spinale). Il professore Leonardo Bianchi (*La meccanica del cervello*) dice: « Nelle ricerche adopero i

(1) Fra i lavori del quale segnalo: *Spezielle Muskelphysiologie* (Tecnica dei movimenti), Berlino, Hirschwald, 1903.

metodi della più rigorosa asepsi, mentre per l'eccitazione del cervello mi son servito di pinzette elettriche con interruttore a mano, i cui due elettrodi sono rappresentati da due asticine di platino terminate a clava ecc. ».

Mi sono dilungato un poco nella esposizione di alcuni dei metodi dell'indagine scientifica, per giungere a questa conclusione: È possibile immaginare che un musicista, soltanto musicista (1), possa non dico realizzare, ma soltanto immaginare simili ricerche? — No. — È possibile invece che taluno degli scienziati fisiologi sia musicista? — Sì. — Ne cito due, uno violinista aiutato da una colta maestra di piano, il Dottor F. A. Steinhausen. L'altro, il dott. Alessandro Ritschl, professore di chirurgia ortopedica, alla Università di Friburgo in Brisgovia. Questi è pianista, la sua consorte, credo, è pure pianista. Ognuno dei due fisiologi ha consegnato in un libro (2) le sue osservazioni. So benissimo, l'ho già detto, ed essi pure lo dicono, nello scienziato prevale la scienza, quindi l'arte si limiterà ad un discreto diletterismo. Ma dovremo noi non tenere conto delle loro osservazioni concernenti il procedimento psico-fisiologico inerente ai movimenti umani? (3). Dovremo noi non tener conto delle osservazioni scientifiche inerenti ai processi mentali della sub-coscienza, dello studio, dell'attenzione (4), e che so io, anche se le osservazioni scientifiche emanano da fisiologi non versati nelle discipline musicali?

Se poi, però, abbiamo un musicista, profondo musicista, messo al piano a sei anni, se questo musicista ha dimostrato sin dall'infanzia spiccata disposizione per la musica, tanto da vincere una borsa di studio al conservatorio. Se questo musicista ha fatto la vita vissuta del professionista musicista. Se questo musicista, diventato stimato professore della scuola che lo ha formato (la *trafila!*), profondo osservatore di se stesso, profondo osservatore dei proprii allievi, frequenta gli ambienti clinici, studia aiutato dai medici, anatomia, fisiologia e psicologia e, un dato giorno pubblica un'opera, più opere, frutto della sua esperienza musicale, professionale e mentale, dovrò io che propugno le sue teorie, dopo averne provato gli effetti su di me, accettare senz'appello la sentenza di chi, con idee preconette e con due parole lo disprezza? (5).

(1) Per quanto artista come vuole il BRUGNOLI.

(2) Quello del Dottor Ritschl s'intitola « Die Anschlagsbewegungen beim Klavier-spiel » (I movimenti del tocco pianistico). Berlino, Vieweg, 1911.

(3) Ci sarebbe un terzo fisiologo, il Dottor BERLIOZ, ma in questo caso la medicina, la scienza, cedette il passo alla musica.

(4) Dedico un capitolo apposta (XI<sup>o</sup>) all'attenzione.

(5) Vedasi epigrafe e conclusione. Rammento inoltre il giudizio di PIETRO BOC-CACCINI.

Dovrò io, scrivente, studioso di pianoforte, non cercare di dirimere fra i denigratori e l'artista fisiologo; fra le opposte sentenze, vagliare e difendere la sentenza emessa da quegli che mi sembra debba aver ragione?

Sono stato prolisso nella mia esposizione, ma voglio ben mettere in evidenza, che devo avere il diritto, anche sapendomi mediocre musicista, di poter esprimere la mia opinione fra le opposte conclusioni di uomini sommi nell'arte pianistica.

E voglio altresì ben mettere in evidenza che, se la mia opinione è contraria ad una delle parti, non è ch'io presuma di me, voglia impancarmi a fare il giudice non richiesto.

E, sia ben dichiarato, non volere io mancare di deferenza alla parte che nella fattispecie è rappresentata dai maestri Pietro Boccaccini ed Alessandro Longo. Per quest'ultimo però chiederei argomenti sull'oggetto, non sulle persone, sopra tutto poi quando queste non sono conosciute.

Darò ora alcuni esempi dei *pro* e *contra* fra i quali mi sono trovato ondeggiante.

Il Dottor Steinhausen ha scritto che, colla esagerata ammirazione per la formazione del muscolo, sia rimasto latente un errore che influisce sugli autori (musicisti) i quali per le prime volte si cimentano con questioni fisiologiche. Intanto cominciano a voler colpire i colleghi musicisti colla enumerazione e colla riproduzione di tutti i muscoli dell'arto brachiale spifferando tutta la litania dei loro nomi latini. Danno anche nozioni sulle mansioni anatomiche di ciascuno di essi muscoli. Ora, fisiologicamente, nessuno di essi muscoli può essere considerato come entità da sè. Tra *forma* e *funzione*, la scienza ha già potuto decidere. Simili inutili enumerazioni dei muscoli si trovano nelle opere moderne (il Dottore S. scriveva nel 1905) di Stoewe Clark, Caland, von der Hoya, Jaëll, ecc. Nella cognizione della partecipazione dei muscoli ad un dato movimento vi sono ancora molte incognite, per quanto da Duchenne che pure era un rinomato fisiologo pe' suoi tempi, in qua, si siano fatti enormi progressi.

Il nome stesso anatomico descrittivo in latino di molte parti anatomiche non ha nulla a che fare colla funzione della parte medesima quale è stata rilevata da studi odierni.

Altro errore segnala il dottore, quello dello sforzo dei musicisti, credendo di poter rendere mano e dita più articolari (*gelenkig*). Articolarietà (*Gelenkigkeit*) non è concetto nè esatto nè univoco, poichè si può concepire l'azione dell'escursione, di ripiegamento dell'articolazione e l'aumento del

numero di escursioni successive dell'articolazione in una data unità di tempo, quindi aumento di velocità. I due scopi sono generalmente ricercati.

Per aumentare il raggio di escursione s'imprende a cercare di distenderla di strapiegarla. Certo Jackson vantava nel 1860 una macchinetta costituita da un'assicella, un'asta a tacche e cilindri di diametro vario. Lo strumento serviva a dilatare forzatamente e gradualmente le articolazioni interossee del metacarpo! (1). Dicesi tale invenzione sia in uso tuttodi! Nel medesimo senso sono articolabili gli acrobati-caucciù, dalle articolazioni snodate sin dall'infanzia. Ed è appunto in tale, chiamiamola anche noi: snodatura, ch'è raggiunto il colmo della loro arte. È notorio quale danno produca a violinisti ed a pianisti lo avere dita ipertensibili, quali perdite di forza producano tali ipertensioni. Sta il fatto che la tecnica dello strumento richiede tutt'altro.

L'articolazione normale, sana, è liberamente mobile, flessibile, possiede il suo raggio naturale di escursione. Certo che fra individuo ed individuo esistono differenze. Tale ha la mano facilmente stendibile, irradiabile a ventaglio, tale altro molto meno. Ma non si può artificialmente aumentare il raggio di estensione di una mano sfavorevolmente costituita. Ogni tentativo di simili estensioni forzate con mezzi meccanici è da biasimare. Risultato tangibile, danno e rigidità dell'articolazione. Mano normale si eserciti naturalmente e normalmente sul pianoforte, lo scopo lo raggiungerà da sé.

La velocità, continua il dottore, cioè il numero di ripetizioni di movimento, che un'articolazione, in una unità di tempo, può eseguire, non può umanamente essere molto aumentata. Il maestro Raif, già citato dal Dottore, per le di lui geniali osservazioni, dice che persone colte hanno maggior mobilità di articolazioni che non persone di stato inferiore, ma che però suonatori di pianoforte non posseggono per nulla maggior motilità delle dita di altre persone colte ma non pianiste. Fra queste ultime alcune poterono effettuare sette movimenti di tocco al pianoforte, con un dito in un secondo, mentre buon numero di buoni pianisti non arrivarono a oltrepassare il numero di cinque colpi. Il massimo è dodici, e tale limite cade da sé perché il nostro orecchio non può percepire distintamente i suoni al di là del record 12.

Sorvolo su numerosi esempi che porta il dottore S. in appoggio alle sue teorie, la conclusione è quella già citata: Inutili gli esercizi ginnastici per dita isolate quando tali esercizi non consistano che nel far piegare e distendere le dita.

(1) La garrote española serve invece a restringere le vertebre cervicali!

Per rendere (sempre il Dottore) le dita indipendenti dalla mano e dal braccio si credette opportuno, in secondo luogo, di render rigidi tutto il braccio e la mano fino alle « nocche » (articolazioni fra metacarpi e prime falangi [la falange ungueale è la terza...] M. C.). Si pretese quindi la spaventevole fissazione dalla mano sino al dorso, con l'obbligare il martire a sostenere un libro fra omero e fianco. Si arrivò persino a vincolare, legandoli, omero, e mano! Intanto però per alcuni generi di tocco s'impose sempre più l'indispensabile « scioltezza del polso » e ciò fu la prima « interruzione » al sistema fisso, quindi notevole progresso. Ma rimane pur sempre una lotta passo a passo. Vero e falso si trovano spesso accoppiati. Plaidy, nel « Maestro di Pianoforte » (Lipsia, 1874) dice ad es., che i gomiti — indipendenti — devono essere tenuti alquanto lungi dal corpo, e intanto vuole degli esercizi a mano posata ed immobile. Ugo Riemann per esercizi di « staccato » per movimenti della mano, pretende dapprima braccio isolato da tali movimenti, soltanto più tardi partecipazione dello stesso.

Il braccio, dice il Dottor Steinhausen, può seguire qualunque piccolo movimento segnato dalla punta delle dita. Ciò è permesso dalla forma sferoidale appiattita delle articolazioni, tanto dell'omero colla clavicola e colla scapola, così pure del gomito, del polso, ecc. Si provi, continua il dottore, a fissare un lapis all'omero di guisa che si prolunghi colla punta oltre il gomito, e si vedrà come facilmente si possa disegnare e scrivere. Tutti i movimenti all'ingrosso nel disegnare, nello scrivere ad astè gotico, vengono ad insaputa « giù dalla spalla » e le dita colle loro articolazioni, non appena vengono adoperate per afferrare e tenere la matita, recitano, dirò, *una parte* sottomessa alla spalla. (Vedansi le figure 10, 11, 12 e 13 della tavola IV).

Non vi è dubbio possibile su ciò, che l'idea di tante dita, tanti martelletti, e stata provocata dal pianoforte medesimo colla sua regolare tastiera. Ad ogni tasto un dito martelletto. E questi martelletti essendo per natura, di forza disuguale, ne scaturì l'idea della « correzione colla ricerca dell'uguaglianza di forza ».

Un esempio fra mille. Germer dice: tanto il pollice quanto le altre quattro dita *debbono* ottenere tale *uguaglianza* che, nel suonare possono produrre la medesima sonorità; il medio siccome più robusto, deve servire di modello alle altre dita. O. Raif, maestro geniale, ha il merito di essere stato il primo ad oppugnare l'idea della uguaglianza delle dita. Egli dimostrò che, malgrado gli esercizi più tenaci e più prolungati, la mobilità delle dita rimane invariata (Vedasi la *Definizione* della Tav. VI).

Il quinto dito, malgrado la sua muscolatura speciale nel polpastrello, e la

sua motilità indipendente, non potrà mai raggiungere la forza del secondo e terzo dito. L'anulare, dalla parte dorsale della mano, al suo estensore è collegato per mezzo di linguette fibrose ai tendini estensori del medio e del mignolo, ed è quindi così pregiudicato (vedi tavola VI, fig. 18) da non poter mai raggiungere il grado di estensione dei suoi vicini.

Ancora, a proposito della ginnastica delle dita, prosegue il Dottore: la ginnastica è utilissima. L'esercizio rinforza i muscoli, ma, dice E. Du Bois-Reymond, la ginnastica non può sciogliere delle articolazioni complesse.

Curioso è il fatto che gran numero, dice sempre il Dottor Steinhausen, di scrittori musicisti conoscono il celebre discorso del fisiologo Du Bois-Reymond, ne citano le opinioni, mai però la suespressa sentenza sulle articolazioni.

Se possenti muscoli fossero necessari per suonare, braccia e mani atletiche avrebbero la preminenza. Ora per l'appunto si può frequentemente osservare musicisti gracili ottenere sorprendenti effetti di sonorità. E non destano talora inaudita sorpresa le possenti sonorità di fanciulli prodigio? Iniziare adunque ai rudimenti del pianoforte principiando dalla formazione dei muscoli vale quanto dire che si principia dalla fine (1). E poi sono stati presi di mira, per i tripudi ginnici, proprio i muscoli che, nel loro lavoro, sono i più specializzati di tutti, vale a dire i flessori e gli estensori delle dita. Questi, altro non possono fare che flettere e distendere le loro dita!

Il Dottore S. cita ancora Enrico Germer (n. 1837) stimato didatta del piano, il quale raccomanda « come necessario e naturale il sollevare alto il dito prima del tocco » il che, dice il Dr. S., non può definirsi altrimenti che una « perniciosa » tensione dell'articolazione del metacarpo.

Ecc., ecc. Esporrò ora alcune opinioni italiane:

Base della tecnica... l'articolazione delle dita. Ai lunghi esercizi dei martelletti... seguirà poco a poco il senso dell'accentrazione tonica, ecc. A. LONGO, nel periodico di Napoli « Arte Pianistica », 1914.

Da « L'Arte di suonare il Pianoforte » (op. cit.) del maestro P. Boccaccini:

Per l'alto sollevamento del dito isolato prima di battere: Pag. 281. « Tale esercizio è da apprezzarsi moltissimo quale azione sedativa (?), imperocché il muscolo con questo movimento di sospensione tronca il moto, e alleggerendosi (?) interrompe ogni relazione con l'altra parte del muscolo stesso e con quello vicino ».

(1) Carro e buoi. Quale il carro quali i buoi? (Vedi pag. 67 e 129).

Pag. 282. « ...nulla essere più necessario quanto il perfetto isolamento del dito dalla mano... Ma non dalle dita tenute solamente rotonde, benché giovi assaissimo, nasce la facilità dei movimenti, bensì dall'effetto che proviene dallo scivolare di esse lungo il tasto, con cui (e si è accennato) principalmente si tronca ogni relazione con i metacarpi, e più si rende l'un dito dall'altro indipendente ».

Non vedo che il bistori del chirurgo settore, capace, dopo disarticolazione, di troncarsi ogni relazione delle falangi coi metacarpi. Ma, senza seminare la zizzania nella famiglia scheletrica, non comprendo perchè si debba cercare una fantastica ragione fisiologico-anatomica per spiegare una legittima scoperta dell'empirismo tradizionale. Chiederei il permesso di esprimere il parere, che se si tratta di accordo percosso a tocco di mano, col ripiegare prontamente la mano, mentre le dita colle punte dei polpastrelli toccano quasi il palmo della mano, abbiamo una rapidissima azione che lascia in libertà tasti e smorze, le quali interrompono fulmineamente, direi, le vibrazioni delle corde ed otteniamo un tocco brillante di straordinario effetto. Se si tratta invece di polifonia a stile legato, col peso del braccio abbandonato sulle dita, queste, che debbono legare e mantenere i loro valori, non debbono essere disturbate dalle loro vicine, le altre dita, le quali avendo oprato si squagliano (come tanti onorevoli) in buon ordine, senza recare nocimento alla stabilità della mano. Se si tratta di altri generi di musica nei quali tale ripiegamento del dito sia utile, vi sarà certamente una ragione o acustica o che so io. Il dito che ripiega è veramente indipendente, come ben dice il maestro Boccaccini, ma sarà stato reso indipendente dall'abitudine sub-coscienza che avrà bene individualizzato, dal cervello, zona motrice, al polpastrello, le multiple diramazioni (dirò con linguaggio elettrico) nervee dito-cervello (1).

E poichè sono nella sub-coscienza, vorrei darne una immagine tolta dal IV volume del da me più volte citato Luciani, *Fisiologia dell'uomo*, dove parla dei fenomeni psico-fisici della veglia e del sonno. Tutti sappiamo, che

(1) E dico multiple per la seguente ragione: « Nel mantello cerebrale esistono aree distinte per i gruppi di muscoli che si contraggono, e per gli antagonisti che si rilasciano. Ora si sa, che, eccitando l'area del primo gruppo, entrano in contrazione i muscoli rispettivi, nello stesso tempo che si rilasciano gli antagonisti. Ciò, secondo me, si deve al fatto che diminuisce il potenziale nell'area del gruppo degli antagonisti, durante l'eccitazione degli altri ». LEONARDO BIANCHI. *La Meccanica del cervello*. — Torino, Bocca, 1920. Mi pare che questa osservazione sia di capitale osservanza (Vedi a pag. 119).

possiamo vedere colla così detta (termine non scientifico) *coda dell'occhio*. Mentre nell'area centrale retinica si ha la visione distinta, vale a dire la perfetta percezione delle immagini; nella zona marginale si ha la visione confusa, vale a dire la semplice sensazione bruta degli oggetti circum-ambienti. Tale zona marginale è acromatica, non distingue i colori. E Leonardo Bianchi, nella « Meccanica del cervello », di frequente adopra l'espressione: *punto focale della coscienza*. Quindi lo studio, l'esercitazione frequente (con uno scopo che non sia ginnastico, ma mentale) ritmica, con varietà di ritmi, avranno *depositato nel serbatoio* (!) un numero  $x$  di *impressioni* che rimangono allo stato sub-cosciente, marginale, le quali, a volta a volta, entrano in giuoco anche senza trovarsi nel punto focale della coscienza.

Continuo citando alcune espressioni del libro del maestro Boccaccini « L'Arte di suonare il Pianoforte ».

A pag. 283 « ...il dito, libero e già pieno di forza nei suoi legamenti, alzandosi senza mai in tutto disfare la curva, con moto risoluto, e *martellante* (1) *cadrà vigoroso* sul tasto, e ciò per *sola potenzialità* impulsiva di sè stesso ».

Rimando a quanto ho riferito più sopra del fisiologo Steinhausen, circa la ginnastica tradizionale, il *martellamento* e le ragioni fisiologiche le quali ciò oppugnano.

Voglio dare un esempio del come si giudichi in modo diverso le qualità acquisite del pianista esperto, il quale prova *sensazioni brachiali* ignote al profano ed al pianista non esercitato.

Pag. 313. « ...lo scolaro osserverà che, avendo agito conformemente ai precetti che gli furono insegnati, avrà divisi gli estensori ed i flessori in tre segmenti principali. Il primo di questi tre segmenti è quello dell'intero dito, il secondo quello della mano, e il terzo quello che va nel braccio. Ben definiti che siano i movimenti delle dita e del polso, ciascun segmento dell'arto si vedrà agire nettamente. Nelle agilità il movimento del quinto (sic) separa il primo, e mentre questo agisce, resta fermo il secondo e il terzo; nei passi staccati, il primo e il secondo segmento si muovono uniti, rimanendo fermo quello dell'avambraccio, il quale quasi sempre rimane inattivo. Ciascun movimento sarà deciso e avrà rigorosa limitazione ».

Invece nelle *Basi dell'insegnamento* di Tobia Matthey, già riportate, a

(1) Dito-maglio delle Officine di Savigliano, Miani e Silvestri, Armstrong, ecc.

pag. 32 è detto: « Suonando entrano in azione tre leve. Qualunque possibile forma di tocco dipende dai seguenti tre elementi principali: 1° attività (o tocco) di dito, 2° attività (o tocco) di mano, 3° peso di braccio, in combinazione coll'impulso rotatorio dell'avambraccio ».

A me sembra che la definizione del maestro Boccaccini sia un complesso di eresie anatomiche e fisiologiche. Ma... *dulcis in fundo*, mi sembra altresì che, pensandoci bene, i due autori finiscano per... esser d'accordo, se non nella esposizione, nella sostanza. Il mio daltonismo della pag. 57.

Questa (esposta all'inizio di questo capitolo) è una mia opinione personale, può darsi che sia errata.

E veniamo al *tatto* pianistico, alla *caduta* ed al *peso*. Pag. 304: « Nel tempo presente, ciascuno se ne assicuri, il maestro può soccorrere con sicurezza lo scolaro senza immaginare mai rimedio nuovo (1), ma soltanto con la scuola tradizionale, non potendo tener luogo dell'arte qualsiasi *Libera caduta*, qualunque « *uso proporzionale* del peso ».

Le parole *uso proporzionale* premesse a *peso* mi paiono antitetiche. Se il braccio è rilasciato col suo peso sulle dita puntelli, il peso è quello che è, altrimenti non c'è più rilasciamento, ma contrazione muscolare. La *graduazione dinamica*, mi sembra (potrò sbagliare) sarà data dalla *velocità angolare* del raggio di rotazione dell'avambraccio. Se il tocco sarà di *mano* con *movimento di getto* (di propulsione) il *senso muscolare sub-cosciente del polso proporzionerà* realmente (mi sembra, ripeto, potrò sbagliare) la *velocità* per l'attacco (2). Leggere: Fisica. Caduta dei gravi.

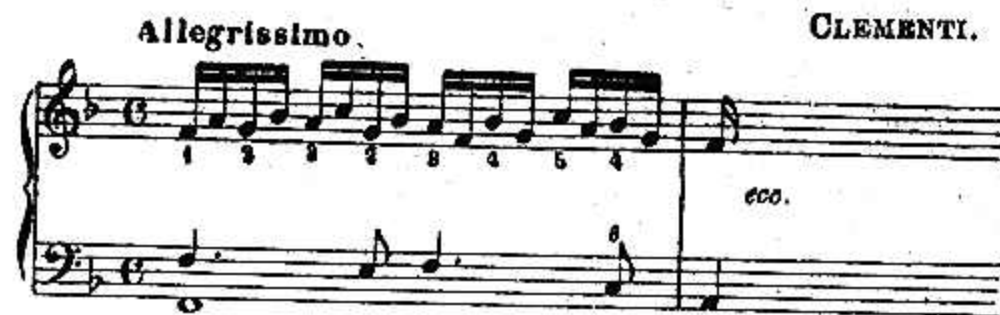
Quanto detto è secondario, desideravo soltanto richiamare l'attenzione su di una contraddizione (proveniente dal modo di giudicare le teorie fisiologiche nuove, da parte di mentalità da più lustri abituate a giudicare un fatto sotto un dato altro aspetto). In relazione alla suespressa citazione di pag. 304, negante

(1) Rimedio nuovo? Non *rimedio*, ma *analisi* nuova, sì. E discrepanza sull'avvento nello insegnamento del seguente principio: se la buona educazione *fisio-psicologica* del braccio, che l'*analisi nuova* dei procedimenti antropologici, vecchi come l'uomo che li adopera ha rivelato, sia da preporri, per parte dell'insegnante (che se ne deve essere resa piena ragione) all'inizio dello studio, o da posporri all'insegnamento della *lettera*, lasciando magari che l'*intuito* del discepolo (se questi ne è provvisto) scopra le vie, che il docente non ha saputo rivelargli. Carro e buoi. Vedi pag. 64 e 129.

(2) Vedi nel Cap. XII la lettera del M<sup>o</sup> Matthey circa la *eserzione* dell'avambraccio nel tocco di mano per ottenere il *forte*. E il peso inerte del corpo, ecc., ecc.



verso il Monte Parnaso, ma quante maledizioni! Mica a lui, Clementi, ma al Parnaso che si allontanava sempre più. Ecco una mia



spina. Ora va. Non allegrississimo, ma in moto giocondo.  
O questo?



Pensare che c'è chi lo mette in principio delle raccolte. Prima che il pollice sinistro colpisca a segno i suoi *fa - sol - la - si b* intercalati dal *fa* del quinto, ne passa dell'acqua sotto i ponti!

Lo stesso dicasi del seguente in *mi maggiore*. Mi fa l'effetto di una *Toccata*, ma *antès de tocarla bien*,



prima che si sprigioni il profumo di *Toccata*, ce ne vuole!

E la legatura del pollice sinistro su due tasti di seguito di questo Cramer



mi ha fatto sudare poche camicie? Una volta me lo proposi come esercizio giornaliero per un paio di mesi. Fatica sprecata! Fin che non ho saputo sostenere il braccio, eseguendo tocco di mano con rotazione (1) pollice-mignolo non ci fu verso. Ora potrei far ballare la tarantella o la furlana con tutta tranquillità (mia, s'intende).

Ma sarà bene che torni alla sensazione muscolare da me dianzi accennata. In un libro di Elisabetta Caland intitolato « Anhaltspunkte zur Kontrolle zweckmässiger Armbewegungen » - « Punti di appoggio, di riferimento per il controllo di appropriati movimenti del braccio, ecc. » - Magdeburg, Heinrichshofen, 1919, ho letto che una sensazione la descrive un violinista nel *menar l'arco*. Egli sente come se il braccio gli si *allunghi*. Io sento in modo diverso. La *sensazione* non si rivela subito. Ma se faccio, per esempio, degli arpeggi a doppie note in posizione lata sull'accordo di produttore, cercando di *legare* (l'apparente forma di legato della quale parla anche Boccaccini, e ciò alla *svolta* del polso dal 3° e 1°, per es., al 5° e 3° — mano sinistra — in cui il pollice solo lega) ebbene, siccome per tale legato bisogna suonare di peso, a poco a poco sento un senso di *turgore* all'omero, in tutto questo segmento dell'arte brachiale, senso di turgore che si accentua dall'ascella al deltoide, diminuendo sino al gomito. Si direbbe che tutti i muscoli, bicipite, tricipite, deltoide (Vedi Tav. I, I bis, fig. 1 a 4) ecc., si gonfiano. L'impressione è gradevole e se - perdo il peso - (ora più raramente) il senso sparisce. E ricordo ancora che, anticamente, prima che le *nuove* scoperte di *antiche* verità fisiologiche, mi fossero state rivelate, mi succedeva delle volte, dopo alcun tempo di esercitazione, di *sentire* che *tutto* andava bene, le dita imbroccavano e un *senso* speciale mi si palesava nel braccio. All'indomani *andava male*. Tutti gli sforzi che facevo per ritrovare il senso speciale fallivano! E non lo trovavo.

Sarei curioso di sapere se altri abbia fatto le mie medesime osservazioni. Per es., sbagliando una nota, contrazione di avvicinamento delle ginocchia.

Ed ora vorrei concludere. Si parla di *nuove teorie*; altri risponde, le teorie esser vecchie come Matusalemme. Ho detto qui ed altrove che i miei autori, Matthay e Steinhausen, sono d'accordo in ciò. I fatti sono proprio vecchi come Matusalemme, dirò, anzi come Adamo ed Eva, se Adamo ed Eva avessero suonato il pianoforte. Si tratta *semplicemente* di cambiamento *pedagogico*.

(1) Rotazione *sui generis* (e sostegno... abbandonato) oltre l'ottava. Arco di cerchio molto ellittico... e molto, ma molto esercitato. Se no, nulla, e si pieghia accanto!

San Giovanni Battista de la Salle, l'introduttore del volgare al posto del latino, ed uno, mi sembra, dei primi a voler la soppressione delle pene corporali nella pedagogia, Pestalozzi, Jacolliot (1), e, più vicino a noi, Fröbel, nonchè, ai di nostri, la Montessori, sono tutti pedagogisti che nelle loro riforme hanno tenuto conto della psiche del fanciullo.

Hanno dessi trionfato, coi loro metodi, facilmente? No, ma hanno trionfato.

Gutenberg e San Giovanni de la Salle, di secoli se non di millenni (se così potessi esprimermi) hanno fatto anticipare il risultato, sempre in moto variamente accelerato, della evoluzione di civiltà dell'umanità.

Ebbene io credo fermamente che la riforma pedagogica dell'insegnamento del piano favorirà il progresso dello studio dello strumento (con espressione matematica) in ragione geometrica di quanto sarebbe proceduto se non fossero intervenuti i contributi di Deppe, Steinhausen, Ritschl, Matthay e, per l'Italia, di Bruno Mugellini (2).

(1) Questo aveva delle vedute speciali. Tutti gli uomini eguali come cervello!

(2) Ce ne saranno stati degli altri, oltre B. Mugellini, ma questi si valse appunto di... Gutenberg.

## CAPITOLO VIII.

# Come iniziai la trasformazione della mia tecnica.

SOMMARIO. — Scioltezza del polso. — Perchè. — Terminologia esatta. — Altezza oppure elevazione! — Tre azioni ginnastiche. — Navigazione movimentata, beccheggio, rollio. — *La base de tuto*. — Base fisica e cerebrale. — Libertà d'azione delle braccia. — Il *passé-partout*. — Scuola serale professionale — Affezioni. — Quidant e Thalberg. — Circoli non viziosi. — Il vibrato. — Lo stomaco, la vocazione, la musica e la contabilità. — Irrigidimento un corno! — Del pollice. — Cesi, già nella polve ora sugli altar. — *Oloches du monastère*, *Prrière d'une vierge* e altri *Loin du bal*. — Supplizi. — Strumenti di tortura agricoli di apicoltura. — Madame Tussaud, Robert Houdin, Museo Dessort. — Note e pause hanno un valore? — Arpeggi sbagliati. — Vittoria sugli arpeggi.

Nel Capitolo VI, che riguarda la rotazione dell'avambraccio, ho accennato alla assoluta necessità di grande scioltezza del polso. Tecnicamente: Articolazione radio-carpea.

La talvolta quasi fulminea successione sui tasti, delle dita lunghe e delle dita corte richiede di postare la predetta articolazione in posizione a volte elevata al disopra del piano della tastiera, talvolta, di contro, abbassata al disotto del piano della tastiera. Non è per speciosismo che adopro una terminologia per quanto possibile esatta. Trovo che generalmente si adoprono termini inesatti (pag. 51). La medesima posizione è descritta da varii autori in modi assolutamente contrari. Leggo Cesi e mi dice che il pollice serve a misurare l'altezza del polso. Boccaccini commenta favorevolmente tale espressione. Indipendentemente dal fatto se sia necessaria (1) tale misura, mi permetterò di osservare, che l'altezza della Mole Antonelliana a Torino è di 160 metri. L'altezza della Torre Eiffel è di 300 metri. L'altezza dell'articolazione polso, considerando l'uomo in posizione eretta, è di alcuni centimetri, a seconda dell'opinione prevalente, se nel polso sia, oppure no, compresa la seconda serie delle ossa del carpo. Dunque, invece di *altezza* del polso chiedo il

(1) Può servire, credo, a considerazioni del maestro all'allievo.

permesso di adoperare l'espressione *elevazione*, del polso, così come la destra e la sinistra di un fiume, non sono la destra e la sinistra di chi parla, ma la destra e la sinistra della persona che, volgendo le spalle alla sorgente guarda verso la foce. Vorrei aggiungere mie osservazioni sul *dentro* e sul *fuori*, sul *destra* e *sinistra*, su *bassi ed acuti*, su *principio* della tastiera, su *fine* dei tasti, ma andrei troppo in là.

Polso abbassato e polso elevato, al disotto ed al disopra della tastiera richiedono grande scioltezza del medesimo.

Matthay raccomanda moderati atti motori che riguardano tre punti: 1° Libertà di polso; 2° Libertà delle dita; 3° Libertà di rotazione dell'avambraccio.

Ho praticato regolarmente per anni tali movimenti (senza suonare) *me ne sono trovato bene*. Del primo e del secondo soprattutto. Per il terzo ho preferito il consiglio di Mugellini.

Ecco adunque i tre movimenti ginnastici, due di Matthay ed il terzo di Mugellini. Si possono eseguire sopra una tavola. Preferisco il pianoforte. Le dita sono a contatto coi tasti. I tasti non debbono suonare.

1° Esercizio. — Assume la forma di un lento, grazioso, continuo movimento di flessioni su e giù a beccheggio, dell'articolazione del polso se movente nel piano verticale normale al piano orizzontale della tastiera. La mano inerte al polso, sostenuta dalle dita sui tasti (sol-re) di preferenza, la sinistra ad intervallo di due ottave più *basse* della destra. I tasti, ripeto, non debbono suonare. Il peso rimane inalterato durante il movimento di su e giù e non deve gravare sulla mano. I polpastrelli non si debbono spostare.

2° Esercizio. — Assume la forma di quieto, grazioso, moto continuo alterno di avvolgimento e svolgimento delle falangi digitali. Il polso è se movente in moto alterno orizzontale di va e vieni che non esclude una leggera ondulazione continua a beccheggio. La mano come sopra, coi polpastrelli alla superficie dei sopra designati cinque tasti, che non debbono suonare. Il peso qui pure non deve gravitare sulla mano. I polpastrelli delle dita rimangono nelle loro primitive *orme*.

3° Esercizio. — Far girare nel modo più rapido e continuo l'avambraccio idealmente sul suo asse, in pronazione e supinazione. Il polso rimane fissato sì, che la mano forma un tutto coll'avambraccio. E se nei due esercizi precedenti impera il beccheggio, qui abbiamo il rollio. Niente mal di mare.

Ho conservato un po' delle abitudini della mia antica carriera militare. Matthay nè Mugellini non dicono quel che segue. Io m'imposi 50 movimenti (contandoli!) per cadun esercizio una volta al giorno prima d'incominciare. Quando li eseguii facilmente aumentai la dose. Ho osservato che se il compito è preciso lo si eseguisce più facilmente. Se non mi si crede poco importa.

Appreso il primo esercizio ginnastico senza suonare, seguii il consiglio del professore dott. Ritschl, di applicarlo, suonando coll'accordo seguente:



L'ottava *sol-sol*, fatta dal 1° e 5°, dita corte sui tasti bianchi. Il *si bem.-re bem.* con dita lunghe sui tasti neri. La mano sinistra egualmente due ottave più verso i bassi della destra. Un centinaio di tali movimenti al giorno per alcuni mesi valgono più di un milione di spiegazioni.

Segui un altro esercizio:



Lo chiamerei, per ora, la *base de tuto*!

Ogni accordo lo eseguivo lentamente con flessione di polso, come per il precedente *sol-si bem.-re bem.-sol*, flessione che praticavo ad ogni nuovo accordo. Sempre lentamente.

Le due mani, al principio del periodo di iniziazione, ad intervallo di ottava l'una dall'altra.

Anche lì, militarmente, consegna, cominciavo da un accordo di do maggiore, e su, su, cromaticamente, per due o tre ottave.

L'ho chiamato la *base de tuto* perchè mi ha avvantaggiato fisicamente e cerebralmente.

Fisicamente per la scioltezza del polso. Cerebralmente per le multiformi concatenazioni armoniche che, a poco a poco, si vengono *chiarificando* nel cervello.

In gioventù studiai armonia ed anche un po' di contrappunto. Lo scopo primitivo era di potere emancipare lo spirito dalla difficoltà che provavo nel leggere ed eseguire al piano.

Ma la tecnica medesima del piano, deficiente, non mi permise *buona comprensione* dell'armonia. Pur tuttavia, avendo cessato piano ed armonia, perchè le mie occupazioni assorbivano molto tempo ed ero disgustato dei lenti progressi, quando, ripreso dopo un ventennio, dal fervore per il piano, mi vi dedicai *toto corde*, quel po' d'armonia (sub-cosciente!) fece capolino, ed ora capisco tante *coserelle* che non afferravo. I miei *cimiteri* dei bassi cifrati, pieni di croci per quinte, ottave, false relazioni, cattive condotte di parti, e che so io, tornano a nuova vita!

Non posso quindi che raccomandare caldamente la quotidiana applicazione di un quarto d'ora all'esercizio di progressione cromatica di ottave di cui sopra ho dato un embrione. (Incidentalmente: Sedile basso. Quadrato. Non barcollante).

Perchè con quell'esercizio si guadagna anche la *progressività laterale muscolare* nel piano orizzontale, della mano. Pensare, alla difficoltà che si prova in principio a spostare le mani, a destra ed a sinistra, in parti lontane dal centro *mi* (davanti all'asse sagittale del corpo del suonatore), della tastiera. Per cui è necessario, quando si sia compiuto una o due o tre ottave verso gli acuti, con tale esercizio, ritornare al punto di partenza. Quindi se per ogni accordo maggiore vediamo, in ascesa, lo stesso accordo maggiore trasformarsi in accordo minore, questo nuovo accordo alterarsi con sesta minore (o come altrimenti lo si vorrà considerare) poi in accordo di produttore, del successivo accordo maggiore, un semitono più acuto; sarà bene farsi insegnare quale accordo possa servire per scendere cromaticamente di grado semitonale. (Nota comune, per es., la mediante dell'accordo magg. che si abbandona, che diventa sottodominante del nuovo accordo di un semitono sotto).

Sarà bene, come faccio, introdurre fra il terzo degli accordi di ogni tonalità e l'accordo di produttore della nuova tonalità, anche l'accordo di settima diminuita. Questa è di facile impiego, nella discesa dagli acuti ai bassi, e può servire da *passé-partout* al posto di un nuovo accordo di produttore.

Se quanto ho detto, adoperando linguaggio d'armonia, è sanscrito per taluno che mi legga, il quale pur abbia studiato pianoforte e voglia emendare la sua tecnica, gli dò un consiglio. Eseguisca l'esercizio come è scritto, ma... compri una modesta grammaticetta armonica e cerchi d'imparare un po' d'armonia, se ne troverà bene.

Non ho mai potuto capire per quale motivo, l'operaio elettricista, il macchinista, che so, l'idraulico, sentano il bisogno della scuola professionale

serale, nella quale il primo impara l'elettrotecnica teorica, con pila di Volta, bottiglia di Leida, ecc., il secondo la meccanica colle coppie, i parallelogrammi delle forze, fisica, ad es., col coefficiente di dilatazione dei liquidi e metalli, il terzo operaio pure la fisica col vuoto pneumatico, ecc., ecc. Soltanto il pianista dovrà poter eseguire magari Chopin, senza sapere che cosa sia un ritardo, un rivolto, un accordo di settima diminuita (1), un accordo di quarta e sesta... scommetto che, se a molti già provetti si domanda *perchè* vi siano i segni tonali (quei famosi *accidenti*, diceva Foschini, che scompaiono talvolta soltanto *accidentalmente* nel corso del pezzo!) in chiave, guarderanno con fare interrogativo e stupefatto. Del resto, fin che basta un esame per improvvisare l'insegnante di pianoforte, come basta l'esame per diventar professore di calligrafia... si vede che razza di concetto abbiano della musica, coloro dai quali dipende la coltura musicale del nostro paese. E pensare che per formare un maestro insegnante di prima inferiore ci vuole la trafila della scuola normale. Sta bene, ma se per il maestro elementare ci vuol tirocinio pedagogico, lo credo necessario anche per il maestro di piano.

Torno al mio esercizio *base de tuto*.

Così, com'è notato, è in posizione fondamentale da ambo le mani. Converrà studiarlo in 1° e 2° rivolto, e con applicazioni miste di rivolto alle due mani, per es. 2° rivolto alla sinistra, 1° rivolto alla destra, ecc. Deve diventare *sub-cosciente*, meccanico, automatico, sia in moto ascendente, sia in moto discendente. È la base della modulazione (2).

(1) Nel *Maestro Pastizza*, Ferravilla, buon'anima e magnifico pianista gli avrebbe insegnato che la settima diminuita annuncia la *finale sventura dell'opera!*

(2) E se alcuno di modesti ideali, vorrà armonizzarsi la marocetta, la canzonetta, il valzerino dell'operetta, non affiggerà il prossimo colla continuata percussione di una medesima triade (accordo di 3 note) per tutta la durata del pezzo. I supplizi dei martiri della fede furono terribili, la morte però era dolce e la certezza del paradiso li compensava, ma chi dirà il supplizio inflitto dai vicini (e vicini) filomani accompagnatori! Mi contenterei di tonica e di dominante, rinunciando alla sotto, e alla quarta e sesta prefinale. (Ildebrando da Parma e Balilla Pratella, se scrivessero guerinescamente direbbero che le mie sono aspirazioni da uomo, non, che porta stivaletti cogli elastici, ma da primitivo con sandali, da *va-nu-pieds*). Se i miei lai cadono sotto gli occhi delle mie martirizzatrici incoscienti sappiano che sono cristianamente perdonate, il che non successe a un adolescente che un critico francese, esulcerato al par di me da sonate sbagliate chiamava: *serpent à sonates*. (Ménéstrel).

A complemento dell'esercizio quotidiano di accordi precedenti per cromaticismo, trovai utile l'esercitare pure quotidianamente il seguente esercizio



che è il primo della vecchia *Gymnastique du pianiste* del Quidant (Gallet, Paris), (raccomandato anche da Thalberg) (1).

Per economia di spazio l'esercizio procede in ascesa per toni maggiori ed in discesa per toni minori. Bisognerà, come feci, variarlo, cioè farlo anche in ascesa e discesa per maggiori e viceversa, dare un intervallo di partenza diverso dall'ottava fra le due mani, che nel modello sono omologhe in posizione, cioè fondamentale alla sinistra, ma rivolto alla destra, ecc. Farlo anche per moto contrario. Variare il giro. Nel modello c'è il giro di quinte per bemolli: *do-magg., la-min., fa-magg., re-min., si-bem.-magg., ecc.* Bisognerà farlo per giro di quarte per diesis: *do-magg., la-min., sol-magg., mi-min., re-magg., ecc.* E tornare al punto di partenza, e cambiare il ritmo di percussione, da binario, a ternario, a quaternario, a sestine, ecc. È, come dico nella postilla 1 (*repetita juvant*), la via per ottenere il vibrato di braccio ad articolazione del polso *fissata*. Identico procedimento di quello che ho chiamato *base de tuto*.

Prego eventuali critici di *voler* credere non *volere* io salire in cattedra col mio insegnamento rudimentale e *voler* io apprendere ai felini ad arrampicarsi sugli alberi. Mi rivolgo a coloro che credessero valersi dell'autodidattica così come ho fatto io.

Coi due o tre cenni precedenti v'è già da esercitarsi per due o tre anni. Appena possibile, rivolgersi a Bach colle invenzioni a due parti.

Raccomanderei il metodo Cesi. Non credo (vi ho accennato) che B. Cesi avesse sentore dei principii, dirò teorici, del peso, del getto, ecc. Ma si sente che

(1) Ne ha anche Cesi (che cosa non ha Cesi!). Ad es. l'esercizio 31 del Faso. VII. Ma vuole tutto irrigidito, converrà pensare al tutto *fissato*. Si tratta degli accordi *vibrati*. Molto inchiostro hanno fatto scorrere gli accordi *vibrati*. Molta *base de tuto* e vengono poi da sé.

tutta la sua scuola *tende* a ciò. È una tale miniera quel metodo, che l'intelletto di un aspirante pianista può esserne riscaldato per anni, per lustri! So bene che vi sono maestri i quali preferiscono altri metodi perchè *più brevi*. Francamente non capisco in che cosa consista la *brevità* di un metodo. Capisco d'altra parte che lo stomaco di molti maestri e maestre esige nutrimento, e che quindi, l'arte passando in linea secondaria, ci vuole il pezzettino per la festa della mamma o del caro caro caro babbo (1), e allora... *Mais que diable allait-il faire dans cette galère?* Ma perchè, signorina, ha scelto la carriera del *cachet* pianistico a ore? C'era proprio la vocazione? O non poteva scegliere un'altra carriera? Si stenta tanto a trovare delle buone contabili! E guadagnano molto di più. L'insegnante, come l'intendo io, si impone moralmente sul filisteismo corrente materno e paterno... e basta.

Mi auguro che un esperto docente riceva l'incarico di rivedere il Metodo Cesi secondo i principii dell'insegnamento psico-fisiologico. Vi è da *élaguer*, da sopprimere certe diciture, quali, per es., le raccomandazioni per certi accordi di braccio, d'*irrigidimento*. Per amor del cielo! *Irrigidimento* un corno! Anche lì, suppongo, Cesi intendeva *fissazione* delle o di date articolazioni.

Mugellini ha criticato certi esercizi, quali quelli per l'*eguaglianza* delle dita, o quelli pel passaggio del pollice. Mugellini aveva certo ragione in principio di *eguaglianza*. Mi pare che basterebbe sopprimere la dicitura dello *scopo eguaglianza* e... lasciare gli esercizi che sono tanto utili. Soprattutto se il discepolo studiando li trasporterà in tutte le tonalità. Ricordo gli esercizi sulla progressione di grado scalare sulla quinta diminuita. Tutti ammirevoli. Lo studente dovrebbe cambiare i ritmi ed eseguirli a tocco di dita ed a peso con rotazione.

Tobia Matthay raccomanda il Cesi, ed io sono lieto, mercè il libro del Boccaccini di aver conosciuto simile importante opera.

Ancora. Mugellini critica taluni esercizi per la formazione del pollice (vedi a pag. 145). Eppure modificandoli come segue



(1) Umanità filisteica.

ne ho riportato grande giovamento. A tocco di dita e a tocco di peso, esercitavo quotidianamente per alcuni minuti, cessavo non appena il pollice s'indolenziva nella regione dello scafoide, ma il dolore (lieve) che cessava subito, era la prova che l'esercizio era utile. Cambiavo i ritmi di tanto in tanto.

Se la mia idea, di adattamento alle norme psico-fisiologiche, del grande metodo Cesi fosse per esser presa in esame da chi ciò può fare, bramerei esprimere un altro voto. Che si facesse altrettanto per il *programma d'insegnamento* al n. di cat. 103478. Vi sono tanti savi consigli per l'*insegnante coscienzioso* e per lo *studioso diligente*, che varrebbe la pena fare una brossura dei soli *consigli* in formato libro in-16° da *spandersi all'americana*, se non gratuitamente, o in perdita, a semplice pareggio di spesa. E spero che i colleghi di Casa Ricordi non si abbiano a male della mia... intrufolata di naso in cose editoriali altrui.

Non posso resistere alla tentazione di riportare qui alcune perle-consigli di Beniamino Cesi :

« Abitudine cattiva e pericolosa è di leggere mentre si suonano gli esercizi. Lo studioso deve sempre concentrarsi e studiare con scienza e coscienza tanto un esercizio quanto un pezzo di stile elevato, in cui deve far risaltare soprattutto la fisionomia dell'epoca in cui fu composto ; senza di che lo stile risulterebbe snaturato ».

« Deve anche evitare la pessima abitudine di ribattere le note, e d'incepicare nei passi complicati : val meglio sospendere del tutto l'esecuzione e riprendere più lentamente il passaggio che insistere in un suonare epilettico ».

« Per quelli, che sbagliando non sanno riprendersi, e sono costretti a ricominciare da capo, il professore dovrà esercitarli a principiare da qualunque punto o periodo della composizione ».

Ho trovato così sano questo consiglio, che mi sono esercitato a interrompere, anche non sbagliando, per riprendere una o due battute soltanto prima del punto d'interruzione. Chi sa perchè, sbagliando, si debba ripricipare daccapo? Anche gli scolari, in scuola, recitando a mente, se ad un dato momento la memoria li tradisce, *sentono* il bisogno del daccapo. Credo che, psicologicamente, il caso sia medesimo e debba esser combattuto.

« Il professore non devesi far sopraffare dallo scolaro nella scelta della musica : solo una lunga esperienza può guidarlo nella classifica degli Studi

e Sonate, in modo che tutto venga assegnato per gradi. In questa scelta sempre proceda dal facile al difficile e sempre il pezzo assegnato sia inferiore alla capacità dello scolaro. Infine sappia il professore cogliere il momento opportuno per far studiare con profitto le opere dei grandi classici : Frescobaldi, Couperin, Rameau, Scarlatti, Haydn, Mozart ».

Emilio Breslaur (1836-1899) stimatissimo pedagogista del pianoforte, dice assolutamente lo stesso. Nell'interessantissimo volume « *Methodik des Klavierunterrichts* » — La metodica dell'insegnamento del piano — diceva testualmente : « Il maestro non dia mai nelle mani dell'allievo uno studio, un pezzo per la difficoltà tecnica del quale, quest'ultimo difettando di preparazione meccanica (cioè esercizio di tecnica pura) non sia stato preparato ». E più oltre : « Per ogni grado, nel procedere in avanti, scelga il maestro soltanto studi e pezzi corrispondenti passo per passo, al ciclo di cognizioni tecnico-meccaniche raggiunte dall'allievo ».

Eppure, sempre nel vicinato, salvo qualche rara brillante eccezione, odo numerosi e numerose aspiranti i quali continuamente storpiano studi e pezzi, senza che io possa *mai, mai, mai*, udire che si preparino con esercizi a cinque note, scale, arpeggi e che so io. Quindi capita (regolarmente) la *satanica* « *Prière d'une vierge* » e le *sacrileghe* « *Cloches du monastère* » con *mai* un arpeggio o un accordo esatto, con *mai* un quinto dito sinistro che percuota una nota del basso esatta. Che nuovo supplizio ! Non per loro, volonterose *agenti* male guidate, ma per me nolente udente !

Continuo con Cesi :

« Il professore deve abituare lo scolaro a saper distinguere ogni suono, a conoscere le diverse tonalità, a eseguire la musica di proposito come se fosse sempre in presenza di artisti ».

« Il maestro deve anche curare, ed esiga dalla famiglia dello scolaro che il pianoforte sia perfettamente accordato ». Ah ! ah ! ah ! Chi potrà descrivere il miserando stato di certe tastiere fatte, per battervi su, non coi pugni, ma coi gomiti (hydraula?) a scopo di richiamo di sciami di api.... sciamanti ! Chi narrerà le sofferenze acustiche prodotte dai rumori di caffettiere sprigionantisi da quegli strumenti di tortura, degni di trovar posto da Madame Tussaud o da Robert Houdin o nel Museo Dessort !

« Sia molto severo inoltre ed abbia grande energia a distruggere nei suoi scolari la fatale abitudine di fare smorfie suonando, e di eseguire le note

del canto della mano destra dopo quelle dell'accompagnamento della mano sinistra. Solo con una perfetta simultaneità si eviterà quel continuo sincopato ».

Altra delle delizie delle sopra ricordate « Cloches », « Prière », non dimenticando « Loin du bal », « Stéphanie », ecc. ecc. Le note del basso stanno perfettamente segnate sulla medesima verticale delle note della chiave di violino, ma nossignore, prima la sinistra, poi la destra, e ciò fatto con disinvoltura, con preteso *cachet* d'eleganza! C'è di mezzo una ragione fisiologica, dipendente dal vario grado di percezione e riflesso di stimolo, da zona motrice a via nervea centrifuga per i due arti, ma con un po' di attenzione da parte del docente la perfetta *simultaneità* di percussione (la sinistra tende infinitesimalmente, generalmente ad anticipare) sarebbe facilmente ottenibile. Gaetano Foschini, mio maestro, ci badava, ma se ne accorgono i comuni improvvisati maestri dei due sessi?

« Inoltre si obblighi lo scolaro di suonare in tempo, con ritmo ben misurato, e si faccia attenzione alla durata ed al valore esatto delle note e delle pause, soprattutto nello stile polifonico ».

La durata ed il valore delle note e delle pause! Ma chi (parlo sempre del mio vicinato) se ne preoccupa? E chi lo ha loro insegnato? Se sapessero che un certo signor Sebastiano Bach, circa duecento anni fa, aveva composto delle *Invenzioni a due parti*, niente affatto noiose, come generalmente sento dire (da gente che non le conosce), e che avviano naturalmente al diletto dello stile polifonico, la sinistra si abituerebbe a non essere soltanto una chitarrista da osteria, e si capirebbe che cosa significhi il dare alle note ed alle pause il loro valore — senza far contare, intendiamoci.

Mi viene in mente fra i pregi del Metodo Cesi, quello dell'esercizio 2° del fascicolo III, Arpeggi: « Per fissar bene la digitazione degli accordi ».

Cesi vuole, con ragione, il 4° sulla medianta dell'accordo di quattro note in fondamentale. Eppure quanti arpeggi in *si-magg.*, in *re-magg.*, ecc., si vedono diteggiati col 3° sul *re-diesis* e sul *fa-diesis*? A memoria cito: Czerny, « L'arte di sciogliere le dita », op. 740, riduzione di Bonamici, tra altri il 2° esercizio sugli arpeggi, del quale feci anch'io la *triste esperienza* (1)

(1) Ho letto miriadi di consigli per *vincere* gli arpeggi. Ho seguito il ragionevole consiglio di Alessandro Longo che, dice (scale ed arpeggi), bisogna farne molti. Non ho vinto (quasi, intendiamoci) gli arpeggi (qualunque forma di essi) che dopo la diuturna lunga applicazione in tutte le tonalità dei *quadruplici* arpeggi (Matthay, ti ringrazio) *placcati* e *rotti* su triadi fondamentali ed in rivolti, su *settima* dimi-

quando volli provare la raccolta, op. 740, raccomandata con ragione da Boccaccini. Cito ancora per tali errori di diteggio di arpeggi: le invenzioni di Bach (Ruthardt); i 26 del Gradus di F. Kullak e, nella mia edizione, i giornalieri di Czerny, op. 337, diteggiati da Gaetano Foschini.

E i begli esercizi preparatori delle scale, del Cesi. Raccomando il n. 3 del fasc. II, ma quando lo si sappia eseguire a tocco di dita (peso del braccio alla spalla) e a rotazione con peso rilasciato. Si che il pollice impari a legare anche due note di seguito. Vedasi l'esercizio del Cramer, da me riportato a pag. 70 di questo libro.

E faccio punto sui meriti di B. Cesi. Ci vorrebbe un libro apposta.

Complemento naturale della *storia* (1) del modo che adoprai per trasformare la mia tecnica pianistica è la spiegazione della ragione per la quale mi venne in mente di definire quale fisiologico il movimento che si sviluppa coi tre esercizi corrispondenti ai primi tre esempi musicali di questo capitolo, vale a dire il MOVIMENTO DI GETTO. Al che dedico un capitolo, al quale fo precedere delle spiegazioni anatomiche e fisiologiche sulla teoria vitale del *muscolo* e delle sue *contrazioni* (1).

---

nuita, su *settima* di producente. E solo allora gli esercizi e le scale di terze e seste a doppie note si possono facilmente eseguire e... il preludio dell'ultimo atto della *Carmen* non farà più disperare. Si riderà, si sapesse quante volte l'avevo tentato e piantato lì ivi compreso il facile, ma pur non facile « *Fabbro armonioso* » di Händel.

(1) Non mi dissimulo che il Capitolo IX, ed anco il Capitolo XI riusciranno ostici a taluno, che non sia familiarizzato con le materie ivi esposte. Potrà saltarli, i capitoli, se crede... temo però, non capirà nulla del Cap. X. Del resto, basta che ci sia la salute, si può vivere anche ignorando le materie esposte nei capitoli... troppo scientifici.

CAPITOLO IX.

Cenni istologici e fisiologici  
sui muscoli del corpo umano.

SOMMARIO. — I muscoli. — Punti fissi e punti mobili. — Inserzioni. — Modo d'inserzione dei muscoli, tendini. — Innervazione. — I muscoli striati. — Le fibre muscolari striate. — Fibrille muscolari. — Fibrilla muscolare allo stato di riposo. — Paragone colla Pila di Volta. — Fibrilla muscolare allo stato di contrazione, teoria anatomica della contrazione muscolare. — Disposizione delle fibrille muscolari, cilindri primitivi o colonnette muscolari. — Nervi. — Funzioni motorie. — Parallelo anatomico-fisiologico. — Teoria del moto muscolare. — Eccitazione. — Influenza della irrigazione sanguigna. — Metabolismo, cioè ricambio. — In che consiste. — L'uso e il non uso. — Cambiamento di forma. — Teoria del rilasciamento muscolare. — Tensione, elasticità normale dei muscoli. — La contrazione muscolare è uno sviluppo esplosivo di forza. — Lavoro, calore, elettricità sviluppati dallo eccitamento muscolare. — Fatica dei muscoli. — Lavoro regolare. — Lavoro e riposo alternati. — Eccesso di fatica. — Danno. — Allenamento graduale. — Effetti termici. — Pianista traspirante. — Elettricità dei muscoli. — Combustione fisiologica. — Paragone ad un'asta metallica. — Contributo alla definizione della sub-coscienza. — Velocità di propagazione della eccitazione. — Stato di libertà e di costrizione dei muscoli. — Moti riflessi del pianista. — Il cervelletto e i movimenti dei pianisti. — Forma e funzione del muscolo. — Le stimolazioni acustiche. — Il muscolo attivo respira.

Contrazioni - Rilasciamenti.

L'istologia (*istos*, tessuto — *logos*, discorso) è la parte dell'anatomia che studia i tessuti dei quali sono formati gli esseri viventi.

Già diedi le definizioni dell'anatomia (morfologia) nonchè della fisiologia.

I movimenti del pianista, come tutti i movimenti della vita esterna hanno luogo in seguito a contrazioni ed a rilasciamenti dei muscoli.

Dovendo esaminare particolarmente nel Cap. X il movimento di getto (che chiamerei il movimento fisiologico per eccellenza del pianista) dell'arto

brachiale colla mano sulla tastiera, non credo inutile di dare alcuni cenni generali sulla costituzione dei muscoli e loro funzionamento.

Mi valgo del *Trattato di Anatomia Umana* di L. Testut (Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese — U. T. E. T. —), nonchè del *Trattato di Fisiologia dell'Uomo* di L. Luciani (Società Editrice-Libraria, Milano), più volte citati.

Parte anatomico-istologica (TESTUT).

I muscoli sono organi i quali godono della proprietà di contrarsi, cioè di diminuire in lunghezza sotto l'influenza di uno stimolo; si dividono, secondo BICHAT, in due grandi gruppi: i muscoli della vita animale ed i muscoli della vita organica. I muscoli della vita animale, detti anche *muscoli volontari*, si contraggono sotto l'influenza della volontà e si raggruppano attorno ai vari pezzi dello scheletro, che sono destinati a muovere, costituendo così gli organi attivi della locomozione. I muscoli della vita organica o *vegetativa*, designati pure sotto il nome di *muscoli viscerali*, sfuggono intieramente all'influenza della volontà. Mentre i primi si caratterizzano per una contrazione brusca, e, per così dire, istantanea, i secondi si contraggono lentamente, grado a grado, e nello stesso modo ritornano alle loro dimensioni primitive e, sotto forma di membrane più o meno continue, si trovano negli apparati della digestione, della respirazione, della circolazione, ecc.

I muscoli della vita animale e quelli della vita organica posseggono gli uni e gli altri una struttura propria, per modo che la divisione precedente, del tutto fisiologica, può essere mantenuta in anatomia. In fatti, i muscoli volontari si compongono di elementi cilindroidi, le *fibre muscolari*, su cui si distinguono strie trasversali: per tale ragione si designano col nome di *muscoli a fibre striate* o più semplicemente *muscoli striati*. I muscoli della vita vegetativa, tranne il cuore, che forma una eccezione notevole, risultano costituiti da cellule fusiformi e per nulla striate, donde il nome di *muscoli a fibre lisce* o di *muscoli lisci*, denominazione più in uso.

*Punti fissi e punti mobili. — Inserzioni.* — La maggior parte dei muscoli della vita di relazione si inseriscono colle loro due estremità su due pezzi dello scheletro, che avvicinano allorquando entrano in contrazione: ciascun muscolo quindi possiede almenò due punti d'inserzione e questi sono chiamati l'uno *punto mobile*, l'altro *punto fisso*. Queste due espressioni si comprendono di per sè: allorchè il muscolo si raccorcia mediante la contrazione, il punto mobile si mette in movimento e si avvicina al punto fisso, che resta immobile. Così nella flessione dello *avambraccio sul braccio*, il

bicipite che determina tale movimento ha per punto fisso l'omoplata (scapola), e per punto mobile la tuberosità bicipitale del radio (V. tav. VII, fig. 19 e 20).

**Modo d'inserzione dei muscoli, tendini.** — L'inserzione muscolare avviene in due modi distinti: direttamente o per mezzo di un tendine. Nel primo caso la fibra muscolare si continua fino alla superficie d'inserzione, e quivi termina fissandosi. Nel secondo caso le fibre carnose del corpo muscolare si gettano sopra un tendine, il quale prolunga il muscolo fino al suo punto d'attacco. I tendini diventano così una parte importante, se non essenziale, del muscolo della vita di relazione. La loro forma è molto variabile: gli uni sono cilindrici, gli altri appiattiti.

**Innervazione.** — Ciascun muscolo riceve uno o più nervi, che gli recano le incitazioni motrici volontarie o riflesse; la presenza di più nervi per un solo muscolo si spiega, secondo i casi (V. tav. VIII, fig. 23).

**I muscoli striati** sono costituiti ciascuno di due parti ben distinte: 1° una parte rossa, molle, contrattile, costituente il *muscolo propriamente detto*; 2° una parte biancastra, compatta e non contrattile che forma il *tendine*. Nella parte rossa si osservano degli elementi allungati, cilindroidi, chiamati *fibre muscolari striate*; 2° un *tessuto connettivo* che circonda tali fibre e le unisce fra loro; 3° *vasi e nervi*.

**Le fibre muscolari striate**, chiamate pure, del resto molto impropriamente, fasci *primitivi*, costituiscono la parte fondamentale del muscolo: sono elementi allungati, cilindroidi, che presentano allo loro superficie un sistema di *striature* caratteristiche, che valse lor il nome di *fibre striate*.

Istologicamente le fibre muscolari striate constano, ciascuna, di un involucre e di un contenuto; l'involucro ha ricevuto il nome di *miolemma*: riguardo al contenuto, esso comprende delle *fibrille muscolari*, dei *nuclei* ed un *protoplasma*.

**Fibrille muscolari.** — Le fibrille sono gli elementi contrattili della fibra muscolare striata: esse si presentano, come indica il loro nome, sotto forma di elementi allungati, disposti longitudinalmente, vale a dire parallelamente all'asse della fibra muscolare, che li contiene. Ciascuna fibrilla si estende senza interruzione da un capo all'altro della fibra; la sua lunghezza varia dunque come quella della fibra stessa; esse, sotto il loro involucro comune, il miolemma, si accollano le une sulle altre. Per farci una idea esatta della loro costituzione anatomica, le studieremo successivamente: 1° *allo stato di riposo*; 2° *allo stato di contrazione*.

**Fibrilla muscolare allo stato di riposo.** — Come le fibre muscolari, le fibrille non sono cilindriche, ma prismatiche, vedute in una

sezione trasversale sono rappresentate, non da cerchi, ma da poligoni irregolari ad angoli arrotondati. Ciò che subito colpisce l'osservatore, quando si esamina una fibrilla isolata al microscopio, è che essa presenta da una estremità all'altra delle strie oscure disposte trasversalmente ed alternantisi regolarmente con strie chiare. Le strie oscure hanno ricevuto il nome di *dischi spessi* o *scuri*; le strie chiare, quelle di *dischi chiari*; se si esamina la fibrilla muscolare alla luce polarizzata si vede che queste due varietà di dischi godono proprietà ottiche differenti. I primi sono birifrangenti, *anisotropi* (vedasi i trattati di fisica), cioè che in un campo oscuro, i due prismi di Nicol essendo incrociati, essi sono luminosi: i secondi sono monorifrangenti e nelle stesse condizioni, non si rischiarano punto, cioè sono *isotropi*.

**Paragone colla Pila di Volta.** — Paragonati sotto il punto di vista delle loro dimensioni, i dischi oscuri sono alquanto più alti dei dischi chiari: ma, per una data fibra, i primi come i secondi hanno dimensioni quasi uniformi e, d'altronde si dispongono sempre nello stesso ordine, un disco scuro essendo costantemente seguito da un disco chiaro, e ciò, da una estremità all'altra dell'elemento istologico. La fibrilla muscolare appare quindi costituita da una serie di dischi sovrapposti in senso longitudinale, come gli elementi di una **pila di Volta**. È necessario aggiungere che i dischi scuri sono alquanto più larghi dei dischi chiari, e in corrispondenza di essi, la fibrilla è più o meno rigonfia, mentre è leggermente ristretta alla parte med'a dei dischi chiari; la fibrilla, nel suo insieme, è dunque moniliforme.

**Fibrilla muscolare allo stato di contrazione, teoria anatomica della contrazione muscolare.** — La fisiologia ci insegna che il muscolo quando si contrae, conservando pure il suo volume, diminuisce di lunghezza ed aumenta di spessore. Naturalmente lo stesso avviene dei suoi elementi costitutivi, le fibre e le fibrille; il loro diametro longitudinale diminuisce, mentre il trasversale aumenta. Le fibrille muscolari, passando dallo stato di riposo a quello di contrazione, presentano delle modificazioni più o meno profonde nella disposizione dei diversi segmenti che le costituiscono (Vedi tav. VII, fig. 19 e 20. Contrazione muscolare e rilassamento).

**Disposizione delle fibrille muscolari, cilindri primitivi o colonnette muscolari.** — Le fibrille muscolari quali le abbiamo descritte, si accollano le une alle altre in numero più o meno considerevole per formare piccoli fasci, che vennero descritti da Leydig col nome di *cilindri primitivi*, da Koelliker con quello di *colonnette muscolari*. Questi

fasci, veduti in sezione trasversale, sono rappresentati, non già da cerchi, ma da poligoni a contorni molto irregolari, formanti nel loro insieme un elegante mosaico. Sono dunque dei veri *prismi*, e la denominazione di *cilindro primitivo*, di cui si servi Leydig per designarli, non è giustificata dalle disposizioni anatomiche; il vocabolo *colonnelle* è migliore e deve essere preferito. Le colonnette muscolari, a loro volta, si raggruppano fra loro, sempre nella direzione del loro asse, per formare quella massa cilindroide la quale riempie il miolemma e costituisce la parte contrattile della fibra muscolare. La massa contrattile della fibra muscolare è dunque un composto di colonnette.

**Nervi.** — Il numero delle branche nervose che ciascun muscolo riceve è molto variabile; i piccoli muscoli, come quelli dell'orecchio e dell'occhio, ne hanno ordinariamente uno solo; i muscoli lunghi, invece, quale, per es., il bicipite, ne posseggono quasi sempre parecchi: due, tre o anche un numero maggiore. Questi nervi, provenienti da origini varie, talora molto lunghi, altra volta molto brevi, ora molto cospicui, ora estremamente gracili, raggiungono il loro muscolo dalla sua faccia profonda e vi penetrano al terzo superiore, formando col suo asse longitudinale un angolo acuto aperto in alto: tale è la norma generale, esatta per la maggioranza dei muscoli, ma soggetta pure a numerose eccezioni. Qualunque però essa sia, le branche nervose muscolari, giunte nello spessore del muscolo, vi si distinguono in rami e ramoscelli, i quali decorrono, come i vasi, nei sepimenti connettivi e, come essi, si scambiano lungo il loro decorso frequenti anastomosi (1). Essi costituiscono dunque, negli interstizi dei fasci muscolari, una specie di *plesso intramuscolare*: i filuzzi terminali che ne derivano si comportano in un modo diverso e bisogna, a tale riguardo, distinguerli in filuzzi vascolari, in filuzzi sensitivi ed in filuzzi motori.

### Parte fisiologica (LUCIANI).

**Funzioni motorie. — Parallelo anatomico-fisiologico.** — Nello studio delle funzioni motorie il compito del fisiologo si confonde in gran parte con quello dell'anatomico. È impossibile infatti formarsi un chiaro concetto del meccanismo di un movimento, all'attuazione del quale partecipano attivamente molteplici e svariati muscoli (*solita solfa!* M. C.), senza prima conoscere sia i punti di attacco di ciascun muscolo, sia la forma e le articolazioni delle

(1) Anastomosi: comunicazioni, biforcazioni, abboccamenti.

ossa, che compiono l'ufficio passivo di leve. L'anatomico tuttavia si preoccupa specialmente dell'effetto meccanico di ciascuna individualità muscolare; mentre il fisiologo aggiunge lo studio sintetico della coordinazione delle diverse potenze muscolari che concorrono all'effettuazione dei singoli atti motori (1).

**Teoria del moto muscolare. — Eccitazione.** — È sempre per mezzo dei loro nervi che i muscoli dello scheletro normalmente entrano in attività (2), tanto che quando i primi siano recisi, cessa nei secondi qualsiasi movimento; il che vuol dire che, nè i muscoli suddetti, nè i nervi che vi si distribuiscono, posseggono il potere di entrare in attività *automaticamente*. Ma se dopo reciso il nervo e messo a nudo il muscolo, si applichi al primo, oppure direttamente al secondo, uno stimolo efficace (meccanico, termico, chimico o elettrico), si ottiene una reazione espressa da un movimento muscolare. Sicchè, tanto i nervi separati dai centri, quanto i muscoli della vita animale, godono di un'eccitabilità *riflessa*, vale a dire della *capacità di reagire con una esplosione di energia agli impulsi esterni*. La reazione attiva, ossia l'eccitamento del muscolo, è espressa in maniera visibile dal rapido cambiamento di forma e spostamento di massa del medesimo; l'eccitamento del nervo invece non si rivela con alcun cambiamento direttamente visibile, ed è rappresentato da una vibrazione molecolare, mediante la quale l'effetto della stimolazione si trasmette al muscolo.

**Influenza della irrigazione sanguigna.** — L'eccitabilità muscolare, indipendente dai nervi, soggiace all'influenza dell'irrigazione sanguigna, che adduce al muscolo i materiali nutritivi e l'ossigeno indispensabili al suo metabolismo (*ricambio, vedi più oltre*) e allontana dal medesimo i prodotti di consumo a misura che vi si accumulano. Nic. Stenson (1687) fu il primo ad osservare che dopo la legatura dell'aorta addominale nei mammiferi si determina rapidamente la paralisi degli arti posteriori, la quale si dilegua se si riapre l'arteria non troppo tempo dopo la legatura (3).

(1) Qui sta il punto capitale e l'origine dell'errore cui vanno soggetti i musicisti che per le prime volte si cimentano con studi anatomici. Si fermano all'anatomia la quale è *partitiva* (i tradizionalisti, poi, non si preoccupano nemmeno dell'anatomia e vogliono *isolare* le parti di membri l'una dall'altra. Guardare il palmo della mano della fig. 1 della tav. I, e convincersi di tale impossibilità è proprio verità *palmarè!*) mentre la *funzione* (fisiologia) è essenzialmente operazione *collettiva*.

(2) Ricordare il paragone della Pila di Volta. Non è reale ma al nostro scopo rende l'idea (Scossa). I nervi sarebbero i fili conduttori.

(3) Nel Cap. X dò un cenno sommario della irrigazione sanguigna (v. pag. 105). Mi sono basato sui principi qui sopra esposti e sulle personali fisiche autoosservazioni per convincermi della necessità fisiologica di alternati frequenti rilasciamenti dei

**Metabolismo, cioè ricambio. — In che consiste.** — Visto quanto è stato esposto intorno alle attività comuni a tutti i viventi, possiamo formulare le seguenti proposizioni generali:

a) Tutte le attività vitali si basano sul *metabolismo* della sostanza vivente.

b) Come ricambio materiale, il metabolismo si afferma con processi anabolici e catabolici.

c) I processi anabolici e catabolici assumono la forma di fenomeni *nutritivi* (di restauro e di consumo) e *riproduttivi* (di formazione e di sviluppo del germe).

d) L'accumulo e lo svolgimento di energia ci appaiono con fenomeni di *riposo* e di *eccitamento* (di carattere *automatico* o *riflesso*).

e) Tutti i processi del metabolismo vitale si conformano alla legge conservativa dell'*eredità*, e alla legge evolutiva della *variabilità*.

f) Il metabolismo vitale si presenta sotto un doppio aspetto: all'osservazione esterna si manifesta con fenomeni *somatici* (*soma, atos, corpo*), all'introspezione si rivela con fenomeni *psichici, coscienti e incoscienti*.

**L'uso e il non uso** dei muscoli esercitano una grande influenza sullo stato della loro nutrizione, e quindi anche sul grado della loro eccitabilità e capacità al lavoro. La comune osservazione dimostra che l'esercizio muscolare sviluppa e fortifica i muscoli, e viceversa il non esercizio e la vita sedentaria li denutrisce e indebolisce. Col riposo assoluto e forzato dei muscoli, determinato dalle fasciature fisse, i muscoli possono col tempo degenerare e atrofizzarsi (1).

**Cambiamento di forma.** — È noto che per effetto dell'eccitamento, mentre si accorcia l'asse longitudinale del muscolo, si allungano i suoi assi trasversali avvicinandosi alla forma sferoidale, tanto che la superficie del muscolo diminuisce durante la fase contrattiva e aumenta durante la fase espansiva. Il volume non cambia (vedi più sopra, *Punti fissi e punti mobili*, nella parte anatomica).

---

muscoli per poter suonare. A muscolo rilasciato, l'irrorazione sanguigna si compie meglio, il muscolo si ossigena, diventa *fresco* e pronto più facilmente al lavoro. Nel Cap. X mi diffondo su questo argomento. Insisto molto, ma la tautologia è utile. Richiamare, richiamare senza posa, allo scopo di fare *penetrare* le convinzioni, così come io stesso me ne sono compenetrato.

(1) Vedi a pag. 95, l'effetto delle grucce sul plesso brachiale (plesso, fascio di nervi).

**Teoria del rilasciamento muscolare.** — È importante ricordare (scrive fuggacemente il Foster nel suo libro di testo); che il rilassamento, ossia il ritorno del muscolo alla lunghezza primitiva, è una parte essenziale dell'intera scossa, non meno dell'accorciamento. È vero che il ritorno alla lunghezza primitiva è favorito dallo stiramento che esercita il peso, e nei muscoli del corpo vivente è assicurato dall'azione dei muscoli antagonisti (1); ma il fatto che la completezza e la rapidità del ritorno dipendono dalle condizioni di nutrizione del muscolo, perchè il muscolo affaticato si rilascia molto più lentamente (e meno completamente) del muscolo fresco, dimostra che il rilasciamento è dovuto principalmente a processi intrinseci, che si svolgono nel muscolo stesso, di natura opposta a quelli che producono la contrazione.

« Abbiamo ripetutamente insistito sul fatto (dice il Foster) che il rilasciamento d'una fibra muscolare è un processo vitale tanto complesso quanto la contrazione, vale a dire è allo stesso modo il risultato del metabolismo della sostanza muscolare; e non vi è *a priori* alcuna ragione perchè un impulso nervoso non debba governare il primo quanto il secondo ».

**Tensione, elasticità normale dei muscoli.** — Quando si seziona nel vivente un muscolo o il tendine con cui si attacca all'osso, le parti separate divaricano per retrazione muscolare, come se i muscoli si trovassero normalmente in tensione elastica, e la distanza dei punti d'inserzione fosse superiore alla loro naturale lunghezza, che corrisponde allo stato di equilibrio elastico.

Infatti si sa, che anche dopo morte i muscoli recisi si divaricano. Quindi la *tensione*, sotto cui stanno normalmente i muscoli scheletrici, è in parte una semplice conseguenza dell'elasticità del muscolo, messa in giuoco da una causa puramente meccanica, cioè dallo *stiramento passivo* in cui si trova il muscolo.

**La contrazione muscolare è uno sviluppo esplosivo di forza.** — Nessun dubbio che i processi chimici che hanno luogo durante l'attività dei muscoli sono la sorgente delle forze fisiche che essi sviluppano e del lavoro esterno meccanico che essi compiono. Questa dottrina è una conseguenza diretta della legge della conservazione *della forza*. L'eccitamento muscolare è il caso più classico di sviluppo esplosivo di forza che si osserva

---

(1) Ciò è fatto notare, vale a dire l'azione regolatrice dei muscoli antagonisti esponendo in questo volume le teorie del dott. Steinhausen nell'atto di percussione fatto con tocco di dita (V. a pag. 90).

nel mondo vivente, vale a dire di rapida trasformazione dell'energia chimica potenziale in energia viva o attuale in forma di lavoro, di calore, di elettricità. Come nella macchina a vapore il lavoro meccanico dipende dalla combustione del carbone, così il lavoro meccanico della macchina muscolare è l'effetto dei processi catabolici di *disintegrazione* e di *ossidazione* dei composti organici che la costituiscono (1).

**Lavoro, calore, elettricità sviluppati dallo eccitamento muscolare.** — Abbiamo detto che l'eccitamento muscolare è il caso più classico, e quindi il meglio studiato di sviluppo esplosivo di forza che si osserva nel mondo vivente. L'energia chimica potenziale accumulata nel muscolo, si svolge durante l'eccitamento in energia viva od attuale che assume la triplice forma di *lavoro*, di *calore*, di *elettricità*.

**Fatica dei muscoli.** — Il concetto dominante negli studi del Mosso (*La fatica*, F.lli Treves, Milano) è che la curva ergografica risulta dagli effetti commisti di una fatica dei centri nervosi, e di una fatica periferica dei muscoli, la quale è sempre prevalente. « I fenomeni caratteristici (egli dice) « hanno la loro sede alla periferia, perchè il muscolo offre la sua consueta « curva di fatica anche se è stimolato artificialmente... Non è la volontà, « non sono i nervi, ma è il muscolo che si trova spossato in seguito ad un « lavoro intenso del cervello ».

**Lavoro regolare.** — Per qualsiasi peso, quanto più lento è il ritmo dei sollevamenti, tanto più si fa di lavoro esterno, e tanto più tardi si presenta la fatica. Per un dato peso si può trovare un tale ritmo che permette alla serie dei sollevamenti di procedere lungamente senza traccia di stanchezza.

**Lavoro e riposo alternati.** — L'intervallo necessario tra due curve ergografiche per avere durante tutto un giorno curve normali di fatica è circa un'ora e mezza a due ore. Il peso sollevato è entro certi limiti (2-4 kgr.) indifferente (2).

**Eccesso di fatica. — Danno.** — Il lavoro che un muscolo eseguisce essendo già stanco, è a questo muscolo molto più nocivo che non un lavoro più considerevole eseguito in condizioni normali.

**Allenamento graduale.** — Il digiuno non modifica sensibilmente il valore del *peso massimo iniziale*, accelera però la discesa della curva, ed

(1) Vedi nel Cap X, pag. 104, la teoria dell'esplosione balistica del Richer, fisiologo francese.

(2) Da meditare dai maestri, dagli autodidatta e da chi redige programmi di studio.

abbassa notevolmente il valore del *peso massimo terminale*. Invece l'*esercizio* e l'*allenamento* rende il muscolo capace di eseguire un lavoro molto più intenso. Per effetto dell'esercizio, il *peso massimo iniziale* aumenta limitatamente, mentre invece aumenta di giorno in giorno il valore del *peso massimo terminale*, senza però che rallenti la discesa della curva alla fase di lavoro costante.

**Effetti termici. — Pianista traspirante.** — Soltanto una parte minore dell'energia tensiva che si libera durante la contrazione muscolare è impiegata in forma di lavoro esterno; l'altra parte notevolmente maggiore di energia si trasforma in lavoro interno, che si manifesta con sviluppo di calore.

È una osservazione volgare che per effetto degli sforzi statici e dei ripetuti movimenti alterni dei muscoli aumenta la temperatura del corpo: tutti sanno che l'attività muscolare è il mezzo migliore per riscaldarsi nella stagione invernale. Durante il cammino e la corsa la temperatura può aumentare di alcuni decimi di grado. D'altra parte è noto da gran tempo che nello stato di riposo assoluto dei muscoli, come si ha durante il sonno, la temperatura si abbassa di circa mezzo grado centigrado, e riascende rapidamente di altrettanto dopo il risveglio. Le prime osservazioni termiche furono fatte nel 1835 da Becquerel e Bréchet. Essi infissero nel muscolo bicipite brachiale di un uomo una saldatura termo-elettrica, mentre una seconda saldatura era tenuta a temperatura costante. Essi videro che dopo alcune contrazioni la temperatura del muscolo si elevò di 0.5°, e dopo cinque minuti di energiche contrazioni e successivi rilasciamenti (movimento a sega) di 1° C.

**Elettricità nei muscoli.** — La dottrina del Volta condusse alla immortale scoperta della « pila »; la dottrina del Galvani (*rana*) condusse alla prima dimostrazione che i tessuti viventi in generale, e segnatamente i muscoli, in condizioni determinate, sono sede di sviluppo di correnti elettriche.

**Combustione fisiologica.** — Tutti sono ormai concordi nell'ammettere che la combustione fisiologica di alcuni aggregati chimici del tessuto, legati o almeno in intimi rapporti colla molecola proteica, è la sorgente prima della forza del muscolo, e che la trasformazione dell'energia chimica potenziale in energia meccanica, sia in forma di tensione elastica, sia in forma di lavoro esterno, si effettua secondo la legge della conservazione dell'energia.

**Paragone ad un'asta metallica.** — Come un'asta metallica si allunga col riscaldamento e si contrae col raffreddamento, perchè i diversi

gradi di temperatura cambiano lo stato di equilibrio dei suoi atomi, e quindi provocano una reazione delle sue forze elastiche espandendosi nel primo caso e contraendosi nel secondo; così anche il muscolo, secondo che sia in riposo o in eccitamento, trovasi in differenti stati di assettamento molecolare, a cui corrispondono forme naturali diverse. Il muscolo attivo ha una forma *accorciata e spessa*, il muscolo inattivo una forma *allungata e sottile*, per cui nell'improvviso passaggio dall'uno all'altro stato, il muscolo si contrae o si espande non in opposizione dell'elasticità, anzi *per reazione elastica*, vale a dire per assumere la forma naturale di equilibrio che corrisponde allo stato attivo o inattivo.

**Contributo alla definizione della sub-coscienza.** — « Quando un membro nel quale si distribuisce un tronco nervoso (scrive G. Mueller) è stato rimosso con un'amputazione, questo tronco, contenendo tutto il complesso delle fibre nervose raccorciate, può avere le stesse sensazioni come se il membro amputato esistesse ancora, e questo fenomeno persiste per tutta la vita ».

**Velocità di propagazione della eccitazione.** — Giovanni Mueller nel 1844 giudicò irresolubile il problema della velocità della conduzione nervosa, che egli paragonava a quella della luce. « Il tempo (egli scrisse) in cui un'impressione giunge dalla parte esterna al cervello e al midollo, e da questi ai muscoli provocandone la scossa, è infinitamente piccolo e incommensurabile ». Dopo solo sei anni, nel 1850, Helmholtz determinò con metodi fisici esatti la velocità della conduzione nei nervi di una rana, dimostrando che essa è minima in confronto della propagazione delle energie fisiche. L'elettricità percorre uno spazio di 464 milioni di metri al secondo, la luce di 300 milioni, il suono di 332 metri; invece l'eccitamento nervoso si trasmette con una velocità tanto piccola che può solo essere paragonata al moto di una locomotiva o al volo dell'aquila.

Gli astronomi furono i primi ad accorgersi che l'eccitamento si propaga con lentezza relativa, notando che i diversi osservatori nel precisare l'istante in cui le stelle passano dinanzi al filo del telescopio ottengono risultati diversi. La differenza di tempo data da due diversi osservatori essendo rappresentata da una costante, essa fu segnalata colla denominazione di *equazione personale* (Bessel).

Secondo la media di diverse serie di ricerche compiute da Helmholtz sui nervi delle rane, la velocità della conduzione nervosa, sarebbe di metri 27-25 al secondo, che è molto inferiore alla velocità di propagazione del suono nell'aria, ma assai superiore alla propagazione dell'onda contrattile nel muscolo

dello stesso animale, che — come vedemmo — è di circa un metro al secondo (1).

**Stato di libertà e di costrizione per i muscoli.** — Con azioni meccaniche lente ma continue si può talora distruggere la conduttività ed eccitabilità dei nervi senza previo eccitamento avvertibile. I clinici hanno talora osservata la paralisi del plesso brachiale, come effetto dell'uso continuato delle grucce (2), e anche la paralisi del nervo ricorrente per effetto di compressione esercitata da aneurismi.

**Moti riflessi del pianista.** — L'eccitamento delle dita della mano produce riflessi nel tratto brachiale, ai nuclei dell'accessorio, del vago, ecc.... e non ai tratti dorsale e lombare del midollo. Solo dopo che l'eccitamento è pervenuto al bulbo, esso può diffondersi in basso, fino a raggiungere le vie motrici del plesso lombo-sacrale (3).

**Il cervelletto e i movimenti dei pianisti.** — Sappiamo che ciascuna estremità nell'uomo è capace di compiere svariatissimi movimenti più o meno complessi, indipendentemente da quella dell'opposto lato. Tuttavia cotesta indipendenza d'azione non è sempre completa e assoluta. Sappiamo infatti che gli apprendisti suonatori di piano o di violino debbono vincere coll'esercizio una grande difficoltà per rendere indipendenti le azioni muscolari dei due lati, e per evitare le contrazioni simultanee dei muscoli omonimi degli arti superiori. Il Bolk ne ricava l'induzione, che per regolare i movimenti degli arti debbano esistere nel cervelletto tre distinti centri: uno dispari per movimenti sinergici bilaterali; due pari per movimenti dissociati di ciascuna estremità.

**Forma e funzione del muscolo.** — Nei muscoli a ventaglio le diverse porzioni di essi possono agire isolatamente oppure tutte insieme. Un esempio classico è il deltoide (V. tav. I bis, fig. 3 e 4), il quale solleva il braccio o in avanti o in dietro, o lateralmente, secondo che agisce o la sola

(1) Cfr. i dati vari che precedono la spiegazione del movimento di getto. Cap. X. Perchè il contadino, il montanaro sia meno abile a schivare il prossimo nelle folle, perchè al contadino tedesco si debba insegnare a camminare, e il passo di scuola? Si direbbe che i meridionali, i latini hanno maggior velocità di propagazione delle sensazioni nervose.

(2) Cfr. i dati che precedono le spiegazioni del movimento di getto. Cap. X.

(3) Ho provato e provo continuamente moti riflessi nelle gambe. Se sbaglio ho contrazione, già l'ho detto, di avvicinamento alle ginocchia. Esercito qualche volta dei passi musicali con sensazioni fisiche nuove (per es. salti) fin che non risenta più contraccolpi alle gambe. Allora, so il passo. M'interesserebbe conoscere opinioni altrui.

porzione anteriore, o la sola porzione posteriore, o tutto insieme. In quest'ultimo caso il movimento (come avviene per tutte le forze che agiscono contemporaneamente in direzioni differenti) segue la diagonale data dal parallelogramma delle forze, che determina l'elevazione del braccio sul piano laterale (1).

**Le stimolazioni acustiche** producono nell'animale normale notevole aumento della pressione arteriosa, che varia secondo l'altezza, la forza e il timbro del suono, mentre invece nell'animale curarizzato producono un aumento appena avvertibile (Dogiel).

**Il muscolo attivo respira** maggiormente del muscolo in riposo. Il sangue reduce dalla vena di un muscolo tetanizzato è nerastro.

---

(1) Cfr. le considerazioni circa l'isolamento delle parti d'arti in vari punti di questo libro.

## CAPITOLO X.

# Il movimento di getto. Il miomelisma - L'anamiomelisma.

---

SOMMARIO. — Orticaria. — Due sistemi. — Arbitro?! — Tramonti. — 42 tocchi. — Individualismo. — Polso e ottave. — Definizione. — Arte dei movimenti. — L'insetto. — Galileo. — Balistica. — Una catena. — Dati sanguigni. — Getto melismatico. — Ana. — Mio. — Melisma. — L'abecedario e la musica. — Pensiero. Ricapitolazione. — Basi soprane. — La libera caduta... del gatto! — Sapevamcelo.

Nel periodico *Musica* di Roma, sempre interessante (forse talvolta un po' infermo di *orticaria nazionalistica*, secondo la scoperta di un... clinico parlamentare, F. S. Nitti (1)), vario e *corredato* di buoni collaboratori, lessi, nel num. 7, 15 aprile 1920, un trafiletti su « la nuova tecnica pianistica (2) ». Dice il firmatario, maestro Ugo Dallanoe: « Sotto questo titolo, il giornale *Il Resto del Carlino* di Bologna, del 28 febbraio scorso, pubblica un articolo del prof. Filippo Ivaldi.

« Io, che non appartengo nè alla categoria degli insegnanti che seguono il vecchio sistema pianistico, nè a quella di coloro che si attengono strettamente al nuovo, ma bensì a quella, che cerca scegliere il buono dell'uno come dell'altro sistema, mi permetto di fare qualche obiezione in merito. Sono d'accordo in massima col prof. Ivaldi su ciò che scrive nel suddetto articolo (gravità inerte dell'avambraccio sulla mano che viene comunicata alle dita, indi al tasto; e dei movimenti rotatori) fuorchè in due punti: 1° il *tramonto completo* dell'articolazione delle dita; 2° la *soppressione completa* dell'articolazione del polso ».

---

(1) Intendiamoci. Sono italiano, sento italianamente e sento così, più intensamente, anche perchè ho vissuto molto all'estero. Ma in arte sono dell'Internazionale.

(2) Nuova tecnica? Non mi pare. Nuova pedagogia pianistica.



Come si possono ottenere risultati simili (mano sinistra) se non si fanno eseguire, articolandole, esercizi per pure dita? Il maestro, naturalmente, pur ciò facendo fare, non deve volere *isolare* (!) il dito dalla mano, o *voler rompere le relazioni* (!) delle falangi coi *metacarpi*!

Vengo al secondo punto accennato dal maestro Ugo Dallanoce. Non approvare, il Dallanoce « la (supposta, direi) soppressione completa dell'articolazione del polso ».

Non credo che la scuola psico-fisiologica tenda alla soppressione dell'articolazione del polso. Credo che la scuola psico-fisiologica insegni ad adoperare l'articolazione del polso *n volte* al minuto secondo. Nella formola, *n* rappresenterebbe il massimo numero di movimenti del polso, provocanti suono, eseguibili da braccio umano in un minuto secondo e ciò nel limite estremo di percezione auricolare che permetta la distinzione dei vari suoni succedentisi!

La rotazione senza sollevamento del gomito richiede massima scioltezza di polso. L'alternato impiego delle dita lunghe e dita corte richiede la massima scioltezza di polso, ecc., ecc.

Vi è, credo, la questione delle ottave. Mugellini dice: *impedire il nefasto uso del polso attivo nella esecuzione delle ottave*. Mugellini, mi pare, ha ragione. Coll'esercizio (quotidiano, sempre, sempre, anche ora, e anche domani, e più tardi, fin che crederò di poter suonare) che ho chiamato *base de tuto* e il susseguente del Quidant, sono arrivato a padroneggiare le ottave in salti arpeggianti per la tastiera. Somma utilità: Scala armonizzata. Armonie alla destra, ottave alla sinistra. Coll'esercizio *prône* da Boccaccini, sforzando l'angolo che il dorso della mano deve segnare coll'avambraccio (martirio!), per far acquistare massima scioltezza di polso, e quindi eseguire ottave di polso, non ho ottenuto nulla. Una successione rapidissima di ottave-lampo, diatonica o cromatica di grado, potrà farsi di polso, ma non so se ciò sia possibile per un numero maggiore di cinque o sei note. Personalmente non posso di più, ma non sono un *pianista* (1). Certo che tutti gli autori moderni che ho letto, parlano dell'arto brachiale, nell'esecuzione delle ottave, ed escludono l'esecuzione delle ottave, così dette di polso. L'esecuzione parte dalla spalla, a braccio sostenuto mi sembra, e sussidiariamente (direi, ma non sono sicuro, per sonorità minori di quelle delle ottave di spalla) dal gomito.

(1) Dico rapidissima di ottave lampo. Si può eseguire rapidamente ottave di polso, ma succede stanchezza presto.



Credo altresì che nel *cantabile* di peso a dita piatte non possa non intervenire l'azione di polso (quantunque...). Ma nelle *Azioni del tocco*, volume grande, Matthay esaurisce gli argomenti che accenno di volo, e che forse potranno contenere inesattezze di catecumeno (dalla barba bianca) il quale, nella sua quotidiana esperienza, è continuamente in progredire e, spesso, comprende quanto fosse errato un proprio primitivo concetto.

La dissertazione sulla flessione dell'articolazione radio-carpea mi conduce a sfoderare la mia brava definizione:

« Il pianista, suonando, eseguisce una serie illimitata di **movimenti di getto della mano**. Ogni auto getto comporta contrazione e pronto rilasciamento dei muscoli direttamente partecipanti (nonchè, secondo i casi, connessi [toracici]) dell'arto brachiale.

Ad ogni contrazione muscolare di movimento di getto della mano corrisponde un **miomelisma** (1) od un **anamiomelisma**.

« Per il **miomelisma** (esaminando il fatto della rotazione) basta uno dei moti di direzione della rotazione dell'avambraccio, vale a dire od un moto verso pronazione od un moto verso supinazione.

« L'**anamiomelisma** comprende invece un duplice moto ad andirivieni di prona-supinazione oppure viceversa ».

Non ignoro la serqua di motteggi che provocherà questa definizione. Gli ammiratori della sarcastica espressione *i teorici della tastiera* (2) avranno buon giuoco. S'accomodino. Ho le spalle larghe e non me ne cale. Non essendo mai riuscito a suonare, neanche male, cerco e trovo un premio di consolazione nelle trattazioni teoriche, tentando di agguantare (forse sì, forse no) un'aureola di celebrità... Amen!

Sfido adunque la così detta *presa in giro* e cercherò di spiegare il senso recondito (!) di *movimento di getto della mano*, di *miomelisma* e di *anamiomelisma*.

Credo che la *definizione* (non c'è di mio che le parole e qualche considerazione) andrà soggetta a correzioni. Ricordo la storiella della definizione dell'uomo, che voleva dare un, non so se peripatetico, stoico, od epicureo,

(1) Ho accennato al *miomelisma* per la prima volta nel numero di aprile 1920 del periodico di casa Ricordi « Musica d'oggi » di Milano.

(2) E non sono pur essi teorici? Meglio, pratici, ma disquisitori.

*l'uomo essere un bipede.* Alla vista di un pollo si affrettò ad aggiungere: *bipede implume*, ma, quando gli portarono una gallina spennacchiata, completò (è così?) *bipede implume ragionevole*, al che farei osservare: *il mondo essere invece una gabbia di matti.*

Dunque la mia redazione è soggetta a cauzione: **ma la ritengo della massima importanza per il pianista riflettente, capitalissima poi per l'insegnante.**

Le tre figure del *movimento di getto*, vedasi la copertina, le prendo ad prestito dall'opera di Tobia Matthay, *Studi al piano per il rilasciamento muscolare ed eliminazione di attività pure muscolari*. Non entro nei particolari dello *studio*, anzi, dei numerosi esercizi che si richiedono per ottenere la corretta azione sensorio-motiva per la proiezione dalla spalla della *mano passiva pendente* (*drop*, gocciola — *dropping hand*, mano gocciolante, mano pendente).

Ho avuto occasione di parlare (v. pag. 9 e 10) della collaborazione pianistico-fisiologica della maestra Antonietta Bandmann col dott. Steinhausen. Nel libro *Die Gewichtstechnik des Klavierspiels — La tecnica del peso al pianoforte* (1907) (con prefazione del dott. Steinhausen) la defunta autrice scrisse: « Il dottore (S.) così definisce la forma fondamentale del movimento di tocco al pianoforte: un moto di proiezione di tutta la massa del braccio dalla spalla in giù, in unione al moto d'impulso (1) della rotazione dell'avambraccio, e partecipazione d'impulso della mano nonchè delle dita. Egli aggiunge, che tale moto d'impulso si sviluppa sulla tastiera, per mezzo di curve e non di linee rette data la sfericità di tutte le ossa alle articolazioni. Aggiunge ancora che i movimenti sono naturali, che quindi non bisogna creare dei *movimenti artistici* bensì *un'arte dei movimenti* ».

Si parla sempre di *libera caduta* del braccio. Dopo tutto è un errore. Nel 1590 il neo lettore Galileo Galilei, faceva cadere dall'alto della torre di Pisa sfere... di diversa sostanza... (2). Questa è la *libera caduta* (e Galileo ne scoperse le leggi anche coll'aiuto del pendolo, la lampada del Duomo, ecc.). Ma quella del braccio *legato* (e come) alla spalla, non è

(1) Si ricordi il movimento che fa la mano per schiacciare un insetto coll'unghia del pollice. L'impulso c'è ed è mortale per la minuscola vittima. Che, poveretta, non immagina esser vittima del movimento che presiede al *legato in musica*! Il paragone è buffo ma è vero.

(2) Dott. RINALDO PIGNI, *Storia della fisica*. - Torino, S. T. E. N.

*caduta libera* (v. pag. 129). Può essere *caduta* se lascio cadere l'arto, ma l'azione generale del pianista è un impulso, una proiezione. I tedeschi chiamano ciò: *Wurfbewegung* (*werfen*, lanciare, buttare, gittare — *Wurf*, getto, lancio) ed io propongo di chiamarlo *movimento di getto* (ricordare, ad es., *il getto dei coriandoli*). Se l'arto brachiale, dietro il mio impulso volitivo del cervello (area motrice) *proietta la mano* (ricordo che gli anatomisti chiamano l'avambraccio *il manico della mano*) (1) sulla tastiera eseguisco un **movimento di getto** della mano.

Nel Capitolo IX ho trascritto quanto, dalle mie letture, ho pensato potesse aiutare noi laici, a capire anatomicamente ed istologicamente muscoli e nervi, nonchè fisiologicamente le loro funzioni nei movimenti volontari, involontari, riflessi, ecc.

Quel che importa adunque si è di capire, la *contrazione muscolare*. Di essa si parla diffusamente per quanto ci può interessare, a pag. 89, 90, 91, ecc.

Antonietta Bandmann quale allieva di Ludovico Deppe, apostolo, precursore, dirò, incosciente, della tecnica fisiologica; a contatto, la Bandmann, del dott. Steinhausen, aveva dimestichezza con libri fisiologici. Ella aveva osservato che, a seguito del *movimento di getto* della mano, movimento che i buoni pianisti inconsciamente (cioè per empirismo) eseguivano (2), alla

(1) Il manico della mano, in tocco di mano, proietta, schiocca, la mano, come nella frusta è schioccata la miccia finale (*mèche*), come si fa anche col battitoio (*flagellum*) a mano sull'aia, per battere il grano. L'avambraccio *scaraventa addirittura* (mica sempre, per l'amor di Dio!) la mano sulla tastiera, perno al polso, la mano; perno al gomito, il *manico*, cioè l'avambraccio. Va poi a teorizzare che il gomito va tenuto lì o va tenuto là. Il gomito va dove *deve* andare. Faccia però il piacere di non spostare la mano. O piuttosto il *macchinista* arrivi a *maneggiare a comando coordinatamente* allo scopo finale, *mano e gomito*. Questa non l'ha trovata l'*artista* del maestro Brugnoli, ma un fisiologo pianista, più fisiologo di pianista. Il prof. dott. Ritschl. Spero di poter render note le stupefacenti scoperte meccanico-pianistiche di un chirurgo pianista. Un po' alla volta se mi si aiuta.

(2) Fu per me una sorpresa, e causa di meditazione, quando ancora non avevo ripreso lo *studio* del pianoforte, non solo sorpresa, ma compiacimento estetico, l'osservare il *jeu*, durante tutta una serata, di un pianista, allievo del Conservatorio di Napoli. Ero posto al suo tergo un po' di fianco, e vedevo molto bene i suoi movimenti. Aveva una graziosissima plastica, ed eseguiva colle ondulazioni di polso quali formano oggetto di questo capitolo. Parlo di epoca fra 1905-10 quando, credo, in Italia non si parlava ancora della tecnica fisiologica. Sono lieto di attestare quanto dico perchè amo la verità. E prego credere che non faccio la corte al Conservatorio di Napoli. I miei maestri (sulla carta) hanno sempre scritto che la tecnica nuova è vecchissima. Si danno ora le ragioni del perchè si debba fare in un modo e non in un altro.

contrazione muscolare che richiede il *getto* seguiva il (*grösstmögliche Entspannung*) maggior rilasciamento della muscolatura (l'ho osservato anch'io).

« Con mia grande soddisfazione, scrisse, trovai la conferma della mia auto-osservazione in un libro di Paul Richer, *Locomotion humaine* (1). Questo autore, continua la B., descrive il movimento d'impulso ch'egli chiama *contraction balistique* (2) dicendo: « Ce mouvement, sous l'impulsion quasi explosive du muscle; ne s'accomplit... Cette forme de contraction est suivie du relâchement du muscle le plus complet ». (In francese nel libro tedesco).

Aggiunse la perspicace maestra: « La nostra muscolatura è appunto quasi sempre attiva, anzi talvolta contratta, se noi per mezzo della nostra volontà ciò non impediamo, non cerchiamo cioè di *rilasciarla*; e, maggiore fu la contrazione, altrettanto grande la passività, ed allora più leggere e più pieghevoli sono le nostre articolazioni ».

Come ho detto nella nota a piè di pagina circa il libro del grande fisiologo francese M. Paul Richer, non mi fu possibile trovare il lavoro *La locomotion humaine*. Ignoro quindi di quale *movimento di getto* egli trattasse. Supporrei si trattasse dell'atto di *scagliare* (fionda, giavellotto, pietre lisce per rimbalzi sull'acqua, ecc.), atti che richiedono un energicissimo impulso del muscolo. Il dott. S. rammenta a tal proposito simili violente contrazioni seguite da fulminea elastica proiezione di braccio (che si rilascia istantaneamente) il quale braccio, si direbbe, se non fosse trattenuto dall'articolazione clavicolo-scapolo-omerale, seguirebbe il proietto nella sua traiettoria; simili violente *azioni* producono, non di rado, lacerazioni di fibre, *le coup de fouet* dei francesi. Evidentemente il pianista non *scaglia* in tal modo il braccio e la mano sulla tastiera, *getta* semplicemente questa. Nel *gettare la mano* (Antonietta Bandmann fa il paragone di una *catena* dalla quale pende la *mano*, gli anelli della catena si svolgono fino a quello — supposto anello — fissato alla spalla) i muscoli dell'arto sono contratti; istantaneamente, quasi, succede rilasciamento; e se non si vuole suonare, la mano col polso si possono abbassare sotto alla tastiera pur mantenendo le dita a contatto dei tasti, come si vede, in copertina, nella terza delle figure di Tobia Matthay più volte citate in questo capitolo.

(1) P. RICHER, *Contraction musculaire physiologique (Locomotion humaine)*, Paris, Masson. — Non ho potuto aver copia dell'opera, esaurita.

(2) Si tratta forse del movimento per *scagliare*. Ma anche Luciani, a pag. 91, dice: *sviluppo esplosivo di forza*.

Se invece la mano dovrà suonare, inizierà quel qualunque motivo musicale — *melisma* — dell'intenzione del suonatore.

Ma che cosa succede? — e di qui scaturisce la genialissima scoperta, è la parola, di Antonietta Bandmann, scoperta che formò l'ammirazione del dott. Steinhausen — succede che, intanto i muscoli si rilasciano. La B. non entra nel campo medico. Cerco ora (la Facoltà mi perdoni!!) di analizzare il procedimento fisiologico col materiale ricavato dal Cap. IX.

Abbiamo veduto (pag. 89), Luciani insegnarci: « l'eccitabilità muscolare, indipendente dai nervi, soggiace all'influenza dell'irrigazione sanguigna, che adduce al muscolo i materiali nutritivi, e l'ossigeno indispensabili al suo metabolismo (vedi pag. 90), e allontana dal medesimo i prodotti di consumo a misura che vi s'accumulano. (Si legga *La Fatica*, del compianto professore Giuseppe Mosso, da me più volte citata - Milano, Treves).

Ecco intanto alcuni dati necessari (per spiegare le mie induzioni) sulla circolazione del sangue.

Come si sa, la pompa aspirante e premente, *cuore*, spinge in circolazione la massa liquida sanguigna. Grosso modo, questa massa, attraversando il sistema vasale nei polmoni, assorbe l'ossigeno inspirato. Il sangue, cupo di colore (anidride carbonica) per i detriti (1) raccolti nel circolo (sangue venoso) ridiventa di color rosso vivo (sangue arterioso). L'ossigeno dell'aria ambiente che è stato assorbito, circolando nei tessuti *brucia* (chimicamente) i detriti e continua il suo moto che non è assolutamente perpetuo (viene il giorno del *redde rationem* (2)) ma, comunque, — vivo il soggetto, è continuo — e la massa sanguigna ritorna alla pompa *cuore* per ricominciare.

In soggetto sano, venticinquenne:

- a) la intera rivoluzione sanguigna richiede minuto secondo 0,8;
- b) quindi si hanno 72 circa rivoluzioni (pulsazioni) al minuto primo.
- c) dal cuore all'arteria radiale la velocità media di propagazione del sangue è di metri 6 al minuto secondo;
- d) quindi dal cuore alla radiale (irrorazione dell'arto brachiale) il sangue arterioso impiega minuto secondo 0,10;
- e) per l'intero circolo la massa sanguigna impiega circa minuti sec. 27, cioè meno di mezzo minuto primo;

(1) Così per dire. Detrito non è scientifico ma ci basta.

(2) La celebre *épée de Madame Oclès!*

f) sussidiariamente ricordo che gli atti di inspirazione - espirazione dell'aria sono 16 al minuto primo.

Torno alla scoperta di Antonietta Bandmann.

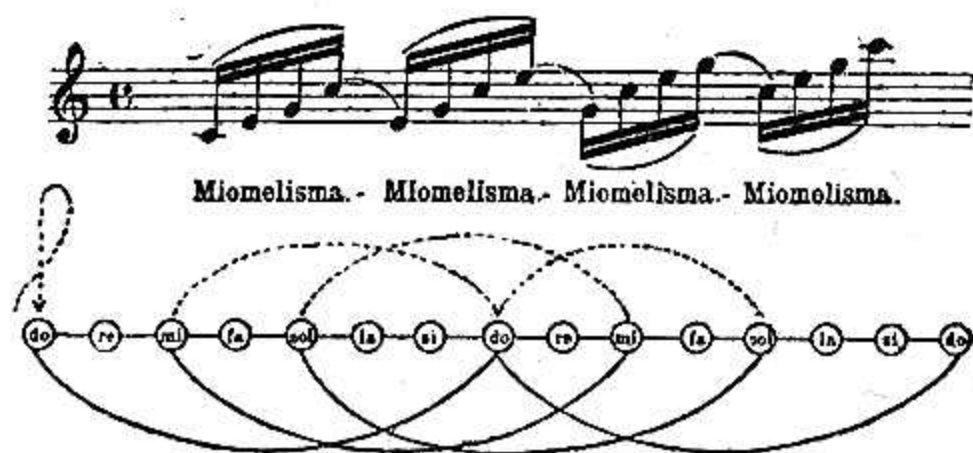
Esaurita la forza data dalla *contrazione* muscolare succede *rilasciamento* con accumulazione (così per dire) di detriti fisiologici. Occorre quindi una nuova *contrazione*. Questa viene data dal *movimento di getto*. Quindi ad ogni *movimento di getto*, *contrazione muscolare*, esecuzione di dato *melisma* musicale, successivo *rilasciamento muscolare* e così via.

Antonietta Bandmann non adopra il termine *melisma* che impiego, essa dice: *Notenbild* vale a dire *figura musicale*, però mi pare preferibile il nome greco da me adottato. La Bandmann inoltre identifica la parola *getto* (*Wurfbewegung*) con *figura musicale* e chiama quindi (impropriamente secondo me) *movimento di getto* la *figura musicale* risultante da un'unica *contrazione* destinata a scopo musicale.

Io, valendomi delle due parole greche, *mús*, *múos*, muscolo, nonché *melisma*, ornamento musicale, propongo di adottare la parola *miomelisma*.

Il miomelisma potrà essere di due note o più fino a sei circa.

Ecco graficamente la rappresentazione di quattro *miomelismi* col *plasticismo curvo* disegnato dalla mano e dalle dita che non eseguono moti rettilinei come suppone la scuola tradizionale bensì moti epicycloidali.



Già che abbiamo la rappresentazione grafica dei cicloidi corrispondenti ai miomelismi, rimando il lettore alla rappresentazione grafica delle scale in concetto rettilineo, nonché alla rappresentazione curvilinea delle scale in epicycloidi quali le ossa sferoidali piatte delle articolazioni permettono.

Tali grafici (fig. 15 e 16, tav. V) sono desunti dal volume di Antonietta Bandmann più sopra citato.

In essi epicycloidi abbiamo delle successioni di tre o di quattro note a seconda che o il terzo o il quarto dito oltrepassano il pollice, e viceversa se il pollice

incrocia dopo il terzo o dopo il quarto. Tutti movimenti di pronazione e supinazione ai quali partecipa l'avambraccio mentre il polso eseguisce rapide flessioni.

Ora vediamo (fig. 15, tav. V) la posizione della mano nel sottopassaggio del pollice nella scala, secondo il concetto della scuola tradizionale.

Polso fermo e mano idem con graduale spostamento rettilineo verso destra (per la mano destra rappresentata dalla figura) di tutto l'avambraccio. Ripeto concetto tradizionale.

Prendo il primo dei Bertini, Op. 29.



Propongo un allegro non eccessivamente mosso, ad es. MM. 152 per la semiminima.

Domanda: Si comportano pollici, dita, mani e tutto il bataclan come immagina la tradizione? (Arduo mi fu disabituare il pollice al sottopassaggio).

Torno ai miomelismi. Nella precedente figura dei quattro miomelismi arpeggiati, questi seguono tutti la medesima direzione ascendente dai bassi agli acuti. Potremo averne in direzione opposta, cioè dagli acuti verso i bassi.

Ma ve ne sono, naturalmente, che partecipano alla duplice direzione, come ad es. la fine di una scala o di un arpeggio che riprende la direzione contraria. Questi miomelismi la Bandmann battezzò col nome di *Umkehrungswurf*, vale a dire *getto rivolutato* (1). Anche qui il greco è sintetico nonché molto breve; il prefisso *ana*, di nuovo, quindi *anamiomelisma* mi sembra più proprio a rendere l'idea che non *getto rivolutato*!

Il *miomelisma* sarà quindi eseguito con un solo impulso rotatorio o di pronazione o di supinazione, mentre l'*anamiomelisma* richiederà la rivoluzione comprendente il moto di rotazione contrario a quello iniziale. E qui cade in acconcio ripetere che mano e polso (quest'ultimo molto *felino* (2), *souple*) eseguiranno movimenti cicloidali e non rettilinei.

(1) Rivolutato — non romanamente (lo *rivolemo*) ma adottando il concetto di *rievoluzione*.

(2) Rammentare le movenze pieghevoli, elastiche del gatto.

I gomiti, che la Bandmann con ragione definisce *Störenfried*, *guastafeste* (i francesi hanno: *l'empêcheur de danser en rond!*) seguono l'andamento cicloidale, ma il senso che il suonatore prova è come se fossero *pesanti*. Ho letto tante di quelle raccomandazioni sui gomiti! Chi li vuole vicino al corpo, chi lontani, chi mezzo e mezzo. Il braccio dev'esser libero e sarebbe ridicolo che con ciò si volessero *gomiti gravi*, ma l'impressione sensoria è quella. Non l'ho percepita, che dopo molti ma molti esercizi di arpeggio quadruplo sull'accordo di produttore, i quali non richiedono grande dilatazione delle dita (anche quello sulla settima diminuita è buono, ma troppo uniforme, la settima minore dell'accordo di produttore, che si converte in seconda, permette maggior varietà di attitudini) e dico l'ho percepita, l'impressione sensoria di *gomito greve*, solo quando riuscii a *capire* che per tali movimenti rotatorii non è punto necessario di sollevare il gomito. Farò ridere, ma mi esercitavo a caricare un orologio da sala posto ad altezza d'uomo (richiedeva moto di pronazione) con molla durissima, senza sollevare il gomito! Era l'idea fissa, e ho provato che ci vogliono idee fisse riguardanti certe difficoltà contrarie alle abitudini dei signori muscoli. Idee fisse..... sì, ma non al punto da richiedere l'intervento dello psichiatra!

Antonietta Bandmann espone inoltre una considerazione che trovo giustissima. Il *miomelisma* e l'*anamiomelisma* rappresentano, nel *discorso musicale*, proposizioni e membri di frase del *discorso parlato*.

Ed ora la domanda: Si deve *compitare* la musica? *Babebiboburla?*! — Nossignore. — Lo vedete quel bambino (anche quel grande), col dito per aria, che cerca ansioso, per sapere se è un *do* o un'altra nota? Come volete che quella mano, che quel braccio, possano avere i muscoli rilasciati, e che, a muscoli contratti, l'irrorazione sanguigna (quasi due fiotti di sangue al secondo irrorano tutta la massa del braccio) compia facilmente l'ufficio suo, che tutti i prodotti della fatica (leggete Mosso), che sono *veleni*, siano asportati (muscolo contratto è meno irrorato) e che il braccio *fresco*, sì *fresco*, perchè *ossigenato* (non parlo dei capelli di quelle che da belle voglion diventar brutte) compia favorevolmente il suo *grazioso movimento* di propulsione (1) per *raccontare* musicalmente quello che si *legge* sulla carta posta sul leggio?

(1) Un paracadute di garza, di crêpe-de-Chine che si abbassa attraversando strati d'aria di varia densità, i tentacoli di un polpo, danno secondo me l'immagine della flessuosità dell'arto brachiale del pianista..... fisiologico. Ma si osservi bene, *moto fisiologico* ha da essere, non *moto posticcio* spinto dall'affettazione. *Moto naturale*. Se è manierato, voluto è antipatico e inutile.

Compitare la musica (ripeto, il *babebiboburla*), dice Antonietta Bandmann viene automaticamente da sé, dal modo di far esercitare il principiante della scuola tradizionale. *Einzelton-Einzelfingeranschlag*, vale a dire: nota per nota, dito per dito, tasto per tasto. Ecco il guaio. Traduco: « Il leggere nota per nota, vale il *b*, *a*, *ba* e, come questo, impaccia la lettura; dobbiamo avvezzarci a vedere sillabe e gruppi di parole anche nella grafia musicale. Se possiamo arrivare a perdere il concetto della *personalità* del dito, se giungiamo a concepire il dito, altro non essere che parte di membratura, sottoposta questa, tutta quanta ad un movimento da noi preordinato; corrispondono tosto, la diminuita importanza del dito nonchè la sua attività, a quel qualunque rango, a quel qualunque secondario significato, che nel gruppo di note o nel complesso musicale, occupa la nota dal medesimo dito suonata ».

Salta fuori evidentemente la importanza del *miomelisma*. Le *legature* medesime danno già una rappresentazione grafica dei membri di frase.

Continuo, con un'altra idea della Bandmann, e concluderò coll'espone i risultati pratici provati da me stesso coll'applicazione dei concetti (queste sono idee concettose, non sono parole, parole, parole, e sono ben lieto di rendere omaggio ad un cervello muliebre che le concepì, io, che ho mancato di rispetto, qui ed altrove ad altre idee di altri cervelli muliebri) della brava pedagoga amburghese del pianoforte (V. postilla 1 della pag. 21).

Torno al piccino (ed al grande) colla mano per aria, che si è fermato perchè, o ha suonato una nota sbagliata o non sa che nota sia quella tale, con un buggerio di tagli in collo o con due bemolli uno accanto all'altro messi davanti.

Dice la Bandmann: se divido la frase in tanti melismi, se questi melismi corrispondono a tanti *movimenti di getto* della mano sul piano, i quali, lo ricordo, corrispondono, ogni *getto*, ad una contrazione e ad un rilasciamento muscolare, avrò spezzata tutta la frase. Ad ogni pezzetto vorrei premessa una pausa infinitesimale che chiamerei *Denkpause*, pausa per dare tempo a pensare, *pausa pensierosa*, *pausa di pensiero*. Tale *pausa* serve: « Al riconoscimento della prossima forma di movimento per la più precisa attenzione commisurata all'idea musicale ».

Ho provato personalmente, e tutto ciò, secondo me, facilita lo studio e l'esecuzione (1).

(1) Lo spezzettamento poi scompare. Ma lo ho osservato, lo spezzettamento, in eccellenti pianisti accompagnanti altro esecutore e leggenti (i pianisti) il pezzo d'accompagnamento a prima vista.

È stato obiettato che il sistema, dirò, *miomelismatico* non si confà colla musica polifonica. L'obiezione non regge. Giuro in verbo *magistrae Bandmann* perchè non sono gran pianista, ma ho provato in musica a tre parti e non ho avuto difficoltà.

Ricapitolando:

Quotidiani esercizi ginnastici di movimenti al piano, come indicati (per la ginnastica del 1° Esercizio, pag. 74) dalle tre figure della copertina.

Tre esercizi, adunque, *a)* per il polso, *b)* per le falangi, *c)* per la l'autorotazione.

Applicazione dei movimenti ginnastici al primo esercizio di accordi in successione cromatica da me battezzati per *base de tuto*. (*Base* fino ad un certo punto, però, il *tuto* di esecuzione musicale ha molte *basi*, che lo studente, l'autodidatta scoprono poco a poco).

A tutto questo far seguire l'esercizio Quidant ad accordi ripetuti di tonica in fondamentale, primo e secondo rivolto. Tutto ciò e sempre nelle 12 tonalità. Le ripetizioni di ogni accordo in vari ritmi, a due, a tre, a quattro, a cinque, a sei ripetizioni del medesimo accordo. Esercitarsi anche a moto contrario.

Padroneggiata che sia la flessuosità del polso rendersi conto del *movimento di getto*.

Tutto ciò non si acquista in breve ora. Mi ci è voluto circa tre anni di assiduità, ma ho anche dell'altro da fare.

Il *movimento di getto* va esercitato dal sott'in su. Mani e braccia *abbandonati* in grembo, sulle ginocchia, alzare l'arto (il movimento parte dalla spalla) e proiettarlo sulla tastiera. Guardare le tre figure della copertina.

Prendere anzi l'abitudine quando si suona di non tenere le mani inopere in alto perchè si ha stato di contrazione inutile. Tenerle in grembo e alzarle dallo stato di abbandono per adoperarle con movimento di getto.

Quando tutti questi movimenti siano passati allo stato di automatismo subcosciente, iniziare la prova dello spezzettamento delle frasi musicali in melismi, per afferrare bene il meccanismo dei miomelismi e degli anamio-melismi.

Ho osservato, ad es., negli esercizi di arpeggio quadruplo sulla settima diminuita o sulla settima di dominante, che stentando ad ogni rivoluzione di polso — mano sinistra dall'accordo di *terzo* e *primo* dito, al passaggio sull'accordo di *quinto* e *terzo* dito — ad imbroggiare quest'ultimo nuovo accordo, ciò dipendeva dal non essere io abbastanza *compenetrato di auto-*

*matismo* per il movimento di getto. Non appena fermavo l'attenzione sul sollevamento del braccio e proiezione della mano colle due dita pronte per le due nuove note, del *quinto* e *terzo* dito, il movimento mi era facilitato. Tobia Matthay chiama ciò: *The aim exercises*, vale a dire *esercizi di mira*.

Straordinari!

Sono pure eccellenti esercizi di *mira*: tante successioni di melismi di cinque note *do, re, mi, fa, sol — re, mi, fa, sol, la — mi, fa, sol, la, si — ecc.*, per mani separate, una dopo l'altra, in *tutte* le tonalità, colla medesima diteggiatura (1), come cade, cade. Mantenere la naturale successione diatonica di tonalità in ogni scala. Esercitare dal basso verso gli acuti e poi viceversa.

Partenza sempre colla mano abbandonata sulle ginocchia.

Alle successioni diatoniche di cinque note, far seguire tanti piccoli arpeggi di una ottava. Nei due sensi. Sempre col medesimo sistema (2).

Tutto ciò è ampiamente spiegato da Tobia Matthay nel volume: « Studi per il rilasciamento muscolare ».

Giunto a questo punto desidero chiamare nuovamente l'attenzione del lettore sopra la rotazione dell'avambraccio. Questa sarebbe una *base de tuto* più *base* ancora della *base de tuto* che finora conosciamo. Ho già detto, per incidenza, che la tecnica pianistica ha parecchie *basi de tuto*. Una terza *base de tuto* sarebbe il movimento di getto. Non so, di queste due, quale sia più *base* dell'altra. Sono le due *superbasi*!

Secondo me, la mano, mentre la si sta propulsando, proiettando, sulla tastiera deve, nel tempuscolo, per aria, nello spazio, sempre automaticamente, assumere già quel grado di posizione fra prona-supinazione che permetta, se si tratta di percuotere un tasto solo, il successivo rivolgimento verso il pollice o verso il mignolo, per il compimento del miomelisma, che potrà anche poi essere un anamio-melisma. Fu già accennato nel capitolo della rotazione.

Non ho mai suonato il violino. Mi pare, mi sbaglierò, che nella posizione fissa, sopra cennata per un tempuscolo, della mano del pianista nello spazio, vi sia analogia colla posizione fra prona-supinazione che la mano destra del violinista (cellista, bassista) deve assumere nel tempuscolo di applicazione dell'arco sulla corda, per utilizzare bene la corsa dell'arco, per *risparmiare*

(1) Abituarsi anche ad incrociare il pollice alla Safónow, ma fisiologicamente (tocchi vari), Safónow (vedasi l'opera sua, citata pag. 124), sembra a me fosse vicino, ma non era arrivato alla comprensione definitiva, fisiologicamente. Riparlerò di ciò.

(2) Ancora una volta, io consiglio gli aspiranti autodidatta, come me.

l'arco, e ottenere la completa esecuzione del *melisma* musicale, e qui vedrei perfettamente l'analogia di contrazione muscolare, quindi *miomelisma* ed *anamiomelisma* anche per i musicisti degli strumenti ad arco. *En passant* i movimenti di rotazione del violinista hanno effetto in senso contrario a quelli del pianista (Dott. S.).

Ma si ferma qui l'analogia? E l'arpista?

E il musicista esecutore su strumenti a fiato? Non abbiamo una cavità muscolare orale? Non deve la cavità orale *inspirare* ed *espirare* nello strumento il medio vibrante, aria? Non sono in giuoco: muscoli labiali, quelli delle gote, quelli della lingua, i mascellari, della faringe, della trachea, ecc.? Non deve il suonatore saper *risparmiare il fiato*? Non abbiamo qui pure, azioni di movimenti coordinati dalla sede centrale? Non avremo anche qui senso muscolare, miomelismi, anamiomelismi ecc.? Non eccettuo neanche i suonatori di strumenti a percussione. Accenno di volo.

Torno al pianoforte.

Ho parlato della posizione prona-supinata che dovranno assumere la mano, polso ed avambraccio nel *tempuscolo* immediatamente precedente all'*attacco* sul tasto per una nota sola. Ma se avremo un *accordo* di più note, mi sembra che il fatto si complichino un po' di più, nel senso che la mano dovrà, sempre nel *tempuscolo* assumere una posizione che permetta la perfetta simultanea (dico simultanea, non a fuoco di fila) percussione di tutte — da due a cinque — le dita che dovranno percuotere i tasti — da due a cinque.

P. Boccaccini accenna a questo, allorché dice che la mano cambia posizione per aria. E mi pare abbia ragione. E mi pare che la mano deve pervenire a colpire, cadendo dall'alto sui tasti, essendo la mano già in posizione, così come il gatto cade dall'alto su tutte quattro le sue zampe.

Che se l'accordo sarà da eseguirsi arpeggiando, allora è questione di rotazione.

Ma se l'accordo dovrà essere placato ci vuole, mi pare, simultaneità di percussione e copertura dall'alto con mano preparata.

E qui il *senso muscolare* entrerà in giuoco per regolare la velocità dalla quale dipende la forza di pressione, e qui il *senso muscolare* dovrà imparare a (Boccaccini-Thalberg) *pétrir* (impastare, simultaneità) *le son avec une main d'acier* (mano a cupola, a ombrello) *et des doigts de velours*, cioè fissazione delle falangi e loro consecutiva caduta, piegando (il saltatore cade sulle punte dei piedi, piegando le ginocchia e le anche, se no si produce spostamenti di visceri con lacerazioni) nonchè con contemporanea flessione

del polso, e ciò darà la *main désossée* che tanti, per il *velluto* e il *disossamento*, attribuiscono ai polpastrelli che considerano cuscinetti!

Vi sarebbe da considerare il legato (rotazione), lo staccato, ma potrei dire delle inesattezze, come del resto ne avrò dette tante, ma per ciò Tobia Matthay nella sua opera « L'azione del tocco pianistico », volume di 350 pagine, ha risposta a tutto.

Ma, dice, tutta questa storia si sapeva anche prima. — Davvero? — Davvero. — Già. Anche Pinco Tosco la sapeva, ma quel figlio d'un cane, Pinco, non ha ma' voluto scriverla in nessun posto, sicchè io, bestia quadra, non l'ho saputa indovinare e son rimasto pianista rinc..... artapecorito.

CAPITOLO XI.

Esposizione psicologica.

Movimenti e sensazioni - L'attenzione.

SOMMARIO. — Movimenti e sensazioni. — Classifica delle sensazioni. — Sensazioni interne. — Ceneestesia — Le sensazioni esterne. — Potere inibitivo psichico. — Parallelo colla resistenza fisiologica. — Le onde nervose. — Campi della circolazione. — Potenziale. — Ripartizione delle cariche di onde nervose. — Si ha squilibrio di circolazione nervosa..... — Riprova sperimentale della teoria su espressa. — Inibizione? — Graduazione. — Dotazione, esponente di forza nervosa. — Sensazioni, emozioni, attenzione, ecc. — Equilibrio, squilibrio, compensi. — Conferma. — Esempificazione. — Doti nervose. — Manchevolezze. — Ancora l'attenzione. — Antitesi.

Ho studiato la musica per conto mio, per rispondere ad una intensa aspirazione dell'animo mio. Non so quindi come s'impartisca in generale l'insegnamento musicale nei Conservatorii.

Nelle Scuole Normali s'insegna Pedagogia, la scienza della educazione. La pedagogia, si sa, è teorica e pratica. Ha le sue cattedre nelle più importanti università. La pedagogia insegna ad insegnare e ad educare. L'educazione intellettuale si preoccupa più delle idee che della parte scritta, fa gradualmente assegnamento sull'iniziativa degli allievi, al loro giudizio, alla loro ragione. Il materiale di osservazioni fatte dagli'insegnanti, accumulato enorme, è messo naturalmente a contributo.

Nei Riformatorii, ove si educano i ribelli ed i deficienti, vi sarà una pedagogia tutta speciale e questa ricorre all'aiuto dello psichiatra.

Non so, nei Conservatorii, se si sia sentito il bisogno di raggruppare, di radunare il risultato delle esperienze psico-fisiche risultanti da lunghi anni d'insegnamento musicale. Vi saranno probabilmente tentativi dovuti ad iniziative individuali, con alti e bassi a seconda delle idee del cervello direttoriale.

Vorrei con quanto ho letto, da me qui, in precedenza, e sotto, riferito, portare un contributo nel campo della riflessione, per coloro che debbono

ordinare, coordinare i programmi di studio, per coloro che debbono insegnare, per coloro che vogliono continuare, da sè, studi interrotti, com'io feci.

Vorrei che, se fra i miei lettori vi saranno cultori *ex professo* delle materie psicologiche e fisiologiche, e ad essi non si fosse mai presentato il *concetto*, che le scienze da loro professate possono influire sull'Arte Musicale, sull'Arte Pianistica, potessero rendersene conto; se i medesimi, poi, saranno dilettanti esecutori, li pregherei di volere dedicare parte delle loro attitudini professionali alla musica, nei sensi in questo volume accennati, acciocchè anche da noi si collabori al miglioramento ed al perfezionamento nel campo dell'insegnamento psico-fisiologico *musicale*.

La lettura del già più volte citato ammirevole libro *La meccanica del cervello e la funzione dei lobi frontali*, dello psichiatra, già ministro della Istruzione Pubblica, on. Leonardo Bianchi, mi ha fatto molto riflettere e mi ha dato, mi sembra, le chiavi di problemi interessantissimi, circa il *potere inibitorio* e *l'attenzione* applicati allo studio in generale ed alla esercitazione sullo strumento in particolare. Voglio riportarne un certo numero.

Precederanno le definizioni del Luciani sui *movimenti e sensazioni*, definizioni ch'egli, Luciani, premise alla parte concernente i *cinque sensi* (1). Vedremo ch'egli diceva: *l'attenzione non può fissarsi che su una piccola porzione delle impressioni ricevute*.

È verissimo, si dice comunemente: « Non bisogna distrarre l'attenzione ». Dunque l'attenzione è facilmente « distrattibile », o « distraibile » che dir si voglia. — Perchè? (2)

Se, al piano, *faccio attenzione* ad una data posizione della mano che (per es. tenerla più alta dalla parte del mignolo, o tenerla piegata in fuori) mi facilita l'esecuzione, fin che tale posizione non mi sia diventata automatica, concentrando *l'attenzione* sulla mano, l'occhio non gode più tanta libertà d'azione e *leggo* meno facilmente la musica. Se, viceversa, *decifro*, sono incapace di sorvegliare la mano, questa *unskilled*, inesperta, inesperta.

Ho esercitato molto, un pezzo con difficoltà speciali, lo abbandono procedendo in altro genere di tecnica; abbandono derivato da persuasione che la difficoltà è insuperabile (almeno per il momento); se riprendo il pezzo abbandonato, dopo alcun tempo, vedo che lo supero meglio di prima. *Propongo*

(1) Tutti abbiamo, ma noi pianisti in maggior modo, sviluppiamo, il così detto *sesto senso*: il *senso muscolare*. Accenno, mi è impossibile addentrarmi, se no, non finisco più.

(2) V. a pag. 121.

di credere che l'attenzione, per quelle date difficoltà, sarà necessaria in minore misura, perchè, intanto, altre difficoltà, comuni al pezzo tralasciato e ai pezzi successivamente esercitati (che so, pratica di lettura *aumentata*, movimento di getto *acquisito*, rotazione dell'avambraccio *acquisita*, potere eliminatorio di attività muscolare appena percepito il suono, *pure acquisito*) non richiedono più soverchia ripartizione di attenzione.

Questa è la premessa. Vediamo ora dapprima le definizioni del Luciani (*Fisiologia dell'uomo*) su movimenti e sensazioni.

**Movimenti e sensazioni** sono i due termini estremi dei processi della vita animale, mediante i quali gli organismi si trovano in immediato rapporto di azione e reazione col mondo esteriore. I primi hanno sempre carattere *obiettivo* e si studiano direttamente coll'osservazione esterna. Le seconde hanno sempre carattere *subiettivo*, e non possono analizzarsi direttamente che coll'introspezione e indirettamente si desumono dai movimenti espressivi, come estrinsecazioni di sensazioni concomitanti. Ne segue che la *fisiologia dei sensi dell'uomo* è il punto di partenza necessario per la *fisiologia comparata dei sensi degli animali*. È sempre l'osservazione interna del nostro io l'unica base per giudicare degli atti psichici sia degli animali (1) sia dei nostri simili.

Tutti gli organi del corpo provvisti di nervi centripeti trasmettono continuamente al sistema centrale notizie del loro stato funzionale, che servono ad esercitare in via riflessa, lungo i nervi centrifughi, la loro influenza regolatrice, senza punto varcare la soglia della coscienza. Altre volte essi trasmettono nei centri notizie che non rimangono del tutto subcoscienti, ma che si affacciano alla coscienza in forme vaghe e poco determinate, nelle quali è più o meno accentuato il tono sentimentale di benessere o di mal-essere. Altre volte infine le notizie trasmesse dai diversi organi ai centri varcano decisamente la soglia della coscienza e determinano sensazioni ben definite, qualitativamente e intensivamente differenti. Rappresentano gradi evolutivi diversi di fenomeni nervosi, mediante i quali i processi fisiologici disvelano la loro natura essenzialmente psichica presentandosi all'introspezione.

La pienezza dell'eccitamento o dell'attività funzionale di un senso è sempre

(1) Conosco un solo cane che abbia scritto (meglio fatto scrivere) un profondissimo aforisma di psicologia canina: *L'odeur des chiens est délicieuse!* Si chiamava, il cane, sarà morto, *Riquet*, ma l'aveva, l'aforisma, latrato, meglio, mugolato in un orecchio di... Anatole France. Scherzi a parte, non è dalle nostre sensazioni che giudichiamo le sensazioni dei cani espresse coi moti della coda, e in tanti altri animali, gatti, lepri, somari, ecc., delle orecchie?

un fenomeno psico-fisico, vale a dire un fatto fisiologico intimamente collegato con speciali stati di coscienza. Tuttavia durante il funzionamento dei sensi in generale, soltanto una piccola parte delle impressioni che ci pervengono dal mondo esterno (o dal proprio corpo) diviene perfettamente cosciente, perchè l'attenzione non può fissarsi che su una piccola porzione delle impressioni ricevute (*Vedi sopra e vedi oltre*).

**Classifica delle sensazioni.** — Secondo la differenza più essenziale dei fenomeni psico-fisici che costituiscono le sensazioni, noi distinguiamo queste in *interne* ed *esterne*. Le prime ci avvertono dei cambiamenti del nostro organismo e della nostra personalità psichica; le seconde ci somministrano notizie del mondo esterno o di cambiamenti che in esso avvengono.

**Sensazioni interne. — Cenestesia.** — Le sensazioni interne conservano sempre un carattere vago, indeterminato e spesso indefinibile, anche quando sono bene avvertite; ma spesso operano in noi inosservatamente, vale a dire modificano la nostra personalità psichica senza che noi le avvertiamo distintamente. Sono sensazioni interne il dolore, la fame, la sete, la nausea, la stanchezza, il solletico, la voluttà, ecc. Al complesso delle sensazioni interne che si suscitano nei centri per la somma degli eccitamenti che loro provengono sia dai visceri, sia dai muscoli, sia dalla superficie cutanea, si è assegnata da molti la denominazione di *cenestesia* (da *koinos* comune, *aisthesis* sensazione).

**Le sensazioni esterne** hanno un carattere più preciso e determinato, per cui diconsi anche *sensazioni specifiche*. Esse inoltre spesso si trasformano in *percezioni* che sono *sensazioni obiettivate*, vale a dire riferite a una causa esterna mediante un atto psichico che include un giudizio qualunque incosciente. Conseguentemente le sensazioni esterne sono la base di tutte le nostre più elevate funzioni psichiche e di tutte le nostre conoscenze.

I processi fisiologici nervosi che accompagnano i fenomeni sensoriali risultanti dall'attività dei sensi, nello stato attuale della scienza, si sottraggono in massima parte all'osservazione esterna obiettiva. Sicchè trattando dei sensi, il fisiologo è costretto a fare largo uso del linguaggio psicologico attinto all'osservazione subiettiva, e a supplire in parte coll'analisi introspettiva alla impossibilità dell'analisi fisiologica dei fenomeni. La giustificazione di questo metodo è subordinata all'attendibilità della legge del *parallelismo psico-fisico* (1),

(1) Nel Capitolo IX abbiamo avuto parallelismo anatomico e fisiologico. Dunque anatomia, fisiologia e psicologia sono connesse assolutamente. Ed il maestro Brugnoli che vuole affidare tutto all'artista, dovrà fare studiare molto l'artista pedagogista.

per la quale si suppone non solo che esistano dei rapporti funzionali tra i processi somatici (1) e processi psichici, il che non è da alcuno contestato; ma che a ciascuno stato di coscienza ed a ciascun cambiamento psichico corrisponda uno stato e un cambiamento speciale del processo nervoso concomitante, il che è lungi dall'essere dimostrato, anzi non è dimostrabile nello stato attuale delle nostre cognizioni. La legge del parallelismo psico-fisico non è dunque un assioma — come molti opinano — ma una semplice ipotesi empirica di carattere provvisorio, che permette al fisiologo — trattando delle più alte funzioni del sistema nervoso — di rimanere nel campo positivo dei fenomeni e delle leggi controllabili, senza trascendere nel campo della metafisica, e senza esser costretto a speculare sulla natura dei fenomeni psichici svolgentisi *sine materia*.

Fin qui il Luciani che scrisse nel 1913. Vediamo ora che cosa dice il Prof. Leonardo Bianchi, la cui opera (di divulgazione generale) *La meccanica del Cervello*, è stata pubblicata dai Fratelli Bocca nel 1920, anno medesimo nel quale compilo questi appunti. Chiedo venia all'illustre uomo per l'arbitrario mio spezzettamento. La materia per i laici è astrusa (ne so qualcosa, prima di capire!) spero che i titoletti... avviveranno l'attenzione.

**Potere inibitivo psichico. — Parallelo colla resistenza fisiologica.** — Lo sviluppo del potere inibitivo nel dominio psichico coincide colla comparsa dei lobi frontali. Esso rappresenta nel campo psichico quello che la resistenza nel campo fisiologico.

**Le onde nervose. — Campi della circolazione. — Potenziale.** — Tutti gli organi nervosi costituiscono un sistema circolatorio di onde nervose, molto più complicato di quello che sia la circolazione del sangue. Sottostà, per così dire, alle stesse leggi dei liquidi in tubi chiusi e delle correnti elettriche in fili conduttori. Alcune ricerche di psicofisica confermano questa ipotesi. Se nel processo evolutivo del sistema nervoso nuovi organi si sviluppano, e strette relazioni anatomiche si stabiliscono tra questi e gli organi preesistenti, più si estende il campo della circolazione delle onde nervose, più alto potenziale è richiesto per superare le aumentate resistenze delle nuove vie, proporzionatamente alla estensione del nuovo campo.

**Ripartizione delle cariche di onde nervose.** — È facile intendere che, se una provincia riceve una carica maggiore per le più diverse ragioni (irritazione artificiale, processo morboso, iperfunzionalità), questo è

(1) Dal greco *soma*, *atos*, corpo, in contrasto con *psukhe*, anima.

a scapito delle altre provincie, nelle quali la carica diminuisce di tanto, di quanto aumenta nelle parti eccitate del sistema nervoso. Quelle sono inibite dalla iperfunzionalità di queste. Secondo questo concetto qualunque organo nervoso centrale può essere inibito o inibitore a seconda delle circostanze.

**Si ha squilibrio della circolazione nervosa** e aumento della carica in alcune parti dei centri nervosi allorchè viene soppresso, nel cervello, un campo di propagazione, o questo viene tagliato fuori dagli altri organi per interruzione delle vie di comunicazione tra loro. Data la libera circolazione delle correnti nervose attraverso tutti i domini centrali del sistema, connessi con i campi periferici per mezzo delle vie centripete (fili conduttori), si ha una maggiore carica degli organi cerebrali inferiori, quando questi vengono separati dai superiori, ciò che induce in essi aumento della reazione riflessa. Lo esaltamento reattivo dei riflessi, o la diminuzione del tempo di reazione, è dovuto alla semplice ragione fisica, che è diminuito il campo di propagazione, e però le onde nervose si addensano rifluite su un campo di distribuzione più limitato (1).

**Riprova sperimentale della teoria suespressa.** — La contrazione tonica di alcuni gruppi muscolari che segue immediatamente alla ablazione dell'emisfero cerebrale (al lato opposto) o di tutti e due gli emisferi cerebrali (ad entrambi i lati), come ha osservato Sherrington è anche effetto della soppressione di un esteso campo di propagazione delle onde nervose, continuamente animate dagli stimoli esterni, e trasmesse centripetamente. Esse, trovando ostruite le vie, si rovesciano sui centri inferiori, aumentandone il potenziale (2), il quale si scarica sulle vie motrici, onde la contrazione tonica dei muscoli in primo tempo, e l'aumento dei riflessi di poi. Ora si sa che, eccitando l'area del primo gruppo entrano in contrazione i muscoli rispettivi, nello stesso tempo che si rilasciano gli antagonisti. Ciò, secondo me, si deve al fatto che diminuisce il potenziale nell'area del gruppo degli antagonisti, durante l'eccitazione degli altri (3). (*Importante pel senso muscolare*).

**Inibizione?** — Siffatto allungamento del tempo di reazione noi diciamo inibizione; ma è chiaro che esso è niente altro che l'effetto fisiologico di

(1) Questo forse spiegherebbe le *convulsioni* e la *perdita di coscienza* temporanea dell'epilettico.

(2) Luciani la chiamava *energia chimica potenziale* o anche *energia tensiva*. Ricordo la propagazione dello stimolo chimico lungo la via nervosa paragonato all'accensione graduale progressiva dei granelli di polvere di una miccia da mina.

(3) Vedi pag. 98-99, nonché postilla della pag. 65.

una condizione sperimentale fisica: l'aumento della quantità delle onde nervose nei lobi frontali, per l'affluirvi di esse sotto l'azione dello stimolo elettrico, e la conseguente diminuzione della carica nelle rimanenti parti dell'asse cerebro-spinale.

**Graduazione.** — Il potere inibitore è maggiore o minore secondo il grado di dignità funzionale della regione cerebrale, e si potrebbe anche affermare: secondo il numero di rapporti associativi che essa ha con le altre parti del sistema nervoso centrale.

**Dotazione, esponente di forza nervosa.** — Tale azione inibitrice o azione di arresto, che dir si voglia, è in fisiologia uno dei fatti della più difficile interpretazione. Per valutarla partiamo da un dato di osservazione comune. Tutti gli uomini posseggono, per innata organizzazione, un esponente di forza nervosa risultante dalle attività nutritive dei centri nervosi, dalla diversa attitudine ad assimilare e a disassimilare, e dalla diversa disposizione molecolare congenita ed ereditaria.

**Sensazioni, emozioni, attenzione, ecc.** — Il « quid », che noi diciamo forza nervosa nei singoli individui, si estrinseca con qualità particolari inerenti alle particolarità di struttura e di rapporti centrali e periferici tra gli organi in cui si svolge, e si modifica, e da cui emana. Assume così il carattere di sensazioni diverse, di emozione, di sentimento, di coscienza, di **attenzione con percezione**, di desiderio, di volontà, di **movimento**, ecc.

**Equilibrio, squilibrio, compensi.** — Le diverse facoltà, che traggono a una fonte comune, che sono modificazione di una stessa forza, si equivalgono e si compensano. Se una di esse per circostanze particolari al suo organo, a condizioni uguali, assume maggiore sviluppo, **le altre di tanto sono più depresse, di quanto quella è esaltata.**

**Conferma.** — Questa, che pare una legge, non viene smentita dal comportarsi di tutte le maniere di estrinsecarsi delle proprietà nervose, dall'infima alla più elevata. Se con un corpo estesiogene si **aumenta la sensibilità** di una data area di cute di un lato, **di altrettanto diminuisce** la sensibilità dell'area corrispettiva omonima dell'altro lato; e viceversa, se con un polo di calamita **si attutisce** la sensibilità di una data area del corpo, **di tanto cresce** quella dell'area omonima dell'altro lato.

**Esemplificazione.** — Tutte le sensazioni vive di piacere o di dolore arrestano o rallentano altre estrinsecazioni della energia nervosa, perchè ogni sensazione viva rappresenta un consumo eccessivo di essa, di cui risentono altre funzioni. *Se un individuo che profondamente medita si determina volontariamente a fare un movimento energico, o meglio uno sforzo, si*

*sperde in esso parte della intensità riflessiva.* Un uomo che vuole e fortemente desidera, si lascia poco impressionare dalle circostanze interne o esterne; ciò vuol dire che gli organi che dovrebbero essere ricettori ed elaboratori di nuove impressioni, sono al disotto del loro compito per difetto di forza riversata su altro territorio. Se mentre si soffre un intenso dolore, se ne provoca un altro, la intensità del primo diminuisce proporzionalmente alla intensità del secondo. I riflessi talvolta intensi, che si determinano in conseguenza del dolore, non costituiscono una eccezione a questa legge; tutti, dal semplice movimento di una mano che è lanciata sulla località che duole (dolore somatico) al *raptus melancholicus* del lipemaniaco, si realizzano a spese di un'altra maniera di essere e di esplicarsi nella energia nervosa; e in quest'ultimo caso resta talvolta financo abolita la coscienza. Gli esempi potrebbero moltiplicarsi all'infinito.

**Doti nervose.** — La buona organizzazione nervosa consiste non solamente nel possesso di una data quantità di forza nervosa non al disotto di certi limiti, ma nello *accrescimento armonico della stessa sotto l'influenza educativa*, ed anche sotto l'azione dei diversi agenti che operano su noi, nella giusta *distribuzione di essa forza*, nell'*armonica esplicazione funzionale dei così svariati organi del sistema nervoso*, e nella relativa fissità o non *esagerata mobilità* della stessa energia, la quale si riversa secondo che è richiamata da stimoli più o meno adeguati, ora in un campo, ora in un altro di diversa dignità funzionale.

**Manchevolezze.** — Queste due ultime condizioni in psicologia sono la base della tonalità della mente e del carattere. Se la detta energia nervosa per una via qualsiasi si risolve con soverchia rapidità, a condizioni uguali, ciò avverrà a spese della coscienza e della ritentiva. Sono così, per es., i movimenti del pazzo e la leggerezza di certuni. La psicologia segue le leggi della fisica.

**Ancora l'attenzione.** — È risaputo che di tutte le funzioni del sistema nervoso centrale il dolore e l'**attenzione** come quelle che *più interessano la coscienza*, consumano *maggiore quantità di forza nervosa*, che *sottraggono ad altri organi*, i quali rimangono, per conseguenza, in una condizione di *ipoattività*; per cui i rispettivi individui al di fuori dell'obbietto, che richiama la loro attenzione o che desta loro dolore, risentono poco le attrattive del mondo esterno, e non vi reagiscono, o debolmente. Così si comprende perchè essi restano fermi o camminano lentamente (1).

(1) Ed ecco, *mutatis mutandis*, la risposta al *Perchè?* di pag. 115.

*Antitesi.* — Al contrario il piacere essenzialmente consiste, considerato sotto l'angolo della psicofisica, nella facilità della risoluzione delle tensioni psichiche; non si concepisce il piacere con l'ostacolo. Tale facilità di scorrere delle correnti nervose fa sì che la sensazione piacevole si scolpisca meno nella coscienza e si riversi per tutte le vie come corrente centrifuga. In generale l'uomo sotto una lieta disposizione di animo si muove con leggerezza, con facilità, con rapidità. Il disperdimento della forza nervosa per le vie centrifughe si farà a spese del serbatoio della coscienza e della riflessione; e tutto questo con una gradazione non interrotta, dalle più normali condizioni alla più smodata agitazione del maniaco.

## CAPITOLO XII.

### Parallelo - Conclusione - Addentellato.

#### EPILOGO.

... Ma, ch'io sappia (\*), egli non è stato mai un gran pianista. Lo stesso dicasi del sig. Matthay, del dott. Steinhäsen e di tanti altri... Brava gente, del resto, la quale, non essendo mai riuscita a suonar bene — malgrado i vecchi ed i nuovi sistemi — cerca e trova un premio di consolazione nelle trattazioni teoriche, riuscendo a crearsi un'aureola di celebrità...  
ALESSANDRO LONGO.

*L'Arte Pianistica*, N° 2, Napoli - 2 febbraio 1920.

(\*) No. Non sa. Q. E. D.

SOMMARIO. — Parallelo. — Teschio, stinchi e veleno. — Safónow. — Alta scuola e cavallo in libertà. — *Audiat et altera pars!* — *Latissimus dorsi*. — La voga. — La liquirizia. — Carichi e briscole. — La tesi cento e una. — Parere ignoto. — Conclusione. — Il babbo e i figlioli. — Addentellato. — La lampada che si spegne. — Rivendicazione.

Giunto a questo punto, non avrei altro da aggiungere. Desidero però ancora esporre alcuni miei dubbi.

Ho fatto un parallelo nel Cap. X, fra il primo dei tre movimenti ginnastici proposti, raccomandati da Tobia Matthay e la *Wurfbewegung* di Antonietta Bandmann, parola tedesca che ho tradotta con *movimento di getto*. Dichiaro che il parallelo, il paragone l'ho fatto io di mia iniziativa. Il maestro Matthay non ne sa nulla. Quindi, come avvertii in principio dell'avvertenza, il mio paragone è soggetto a cauzione.

Comunque credo che non sia errato. Il maestro Matthay chiama, quella della *Wurfbewegung*, tedesca, con parole inglesi: *Forward thrusting attitude*. La parola *to Thrust* (v. a.) nel dizionario viene tradotta con: spingere, urtare, ficcare, cacciare, stoccare (dare una stoccata, collo stocco). Viceversa *gettare* viene tradotto con *to Throw*. C'è dunque una sfumatura (1). Si potrebbe tradurre,

(1) *To Throw* e *to Thrust* sono sinonimi. Il primo è d'etimologia sassone, il secondo, scandinava.

naturalmente, con traduzione letterale in: *attitudine di cacciata innanzi*, anche ciò ben considerato, mantengo, fino ad autorevole opinione contraria, la mia traduzione italiana, che mi sembra corrispondere al duplice concetto anglo e sassone: *Movimento di getto*. Il *getto* non sarà violento come per una manata di coriandoli di gesso sferrata da un mascherotto screanzato.

Ho di mia iniziativa, esposto considerazioni fisiologiche (circolazione del sangue, ossigeno, ricambio organico), sul *movimento di getto*, sulle contrazioni muscolari e conseguenti *miomelismi* ed *anamiomelismi* (Vedere mia domanda, a pag. 3, in calce all'avvertenza autocritica).

Il maestro Matthay non è molto propenso alle dimostrazioni anatomico-fisiologiche. Si direbbe che teme di spaventare la gente..... cogli ossi di morto (1). Ho però ottenuto, nella mia traduzione del fascicolo *La rotazione dell'avambraccio* che va in macchina dopo questo volume (contiene molti belli esercizi e dimostrazioni), di poter aggiungere la piccola istruzione illustrativa della Tav. II e seg., con relative figure. Siccome manca il *teschio* voglio sperare che non la si prenderà per una etichetta farmaceutica con tanto di: *Veleno!* Incidentalmente dò l'annuncio di un altro fascicolo, da me tradotto, del M° T. Matthay: *I primi passi al pianoforte* per fanciulli nonchè adulti. Anche lì, copia di dimostrazioni e *prima* reale applicazione della non rigidità insegnata *prima* che la rigidità diventi incoercibile.

Tornando all'antipatia del maestro Matthay per le dimostrazioni mediche, gliene chiedo scusa, ma non potei impedirmi di manifestare che, secondo me, anche le leggi della natura vanno assolutamente d'accordo colla *forward thrusting attitude*, cioè col *movimento di getto* sempre effettuato prima di applicar la mano sulla tastiera, ciò è tanto vero che moltissimi maestri, inconsciamente hanno scritto esercizi sul genere di quello da me chiamato *base de tuto!*

Wassili Safónow, il celebre maestro russo, mancato ch'è poco (quello che dirigeva senza bacchetta), ne ha nel suo eccellente fascicolo: *Nuove formole per il maestro e l'alunno di pianoforte*, edizione italiana - J. & W. Chester (Ottone Kling)-Londra, W. 1. — 11 Great Marlborough Street. (Ho già accennato a pag. 111 gli eccellenti esercizi di Safónow per l'incrocio del pollice colle altre dita, contenuti nel fascicolo *Nuove formole*).

Safónow (avvicinandosi al piano fisiologico, come ho accennato) aggiunge:

(1) Ce n'è, commestibili, dei gustosissimi!

« Con questi accordi... adoperare movimenti ginnastici per le braccia, i polsi e le dita... », e gli esercizi, compresi quelli da me presi dal Quidant li raccomanda, Safónow, anche per moto contrario. Siamo in buona compagnia.

Oscar Beringer nell'opera da me citata (V. pag. 55, postilla 3) ne ha molti. Beniamino Cesi dedica tutto il fascicolo VI del suo metodo, con ben 15 esercizi, a tali movimenti. Egli però li chiama: per *l'articolazione del polso*, poi... vuole le dita percuotenti *irrigidite* (!), vuole che si alzi e si abbassi la mano tutto d'un pezzo... (1). (Macchina da cucire? Stantuffo?).

Tobia Matthay li ha anche lui..., ma li chiama: *Tecnica preparatoria per il tocco di mano* (*formerly mis-termed « wrist-touch »*) vale a dire: già denominato *erroneamente: Tocco di polso*. Dà una quantità minuziosissima di istruzioni, questa per es.: *Do not merely « plunk » your hand solidly like a hoof! — Hoof*, vuol dire: zoccolo ferrato del cavallo. *Plunk* nel dizionario non c'è, ma ho un vago sospetto sia parente di *plung* (*plonger*). Letteralmente direi: « Non tuffate meramente la mano solidamente come uno zoccolo ». Liberamente direi... in francese: « Ne sabotez pas comme un cheval! » oppure in italiano: « Non piaffate in modo da far sprigionare schizzanti scintille ». (E ancora, il cavallo che piaffa piega il garretto).

Chi ha ragione? Cesi o Matthay? Chi otterrà: *les doigts d'acier avec une main désossée?* Chi potrà *pétrir le son?* Chi avrà *les doigts de velours?*

Comunque, io, l'esercizio *base de tuto* susseguito da quello di Quidant li faccio sempre con *tocco di mano*. Sono arrivato a capire quel che vuole Matthay colla sua *cessazione di eserzione muscolare istantaneamente*, colla produzione (fuoruscita, audienza, udiencia, udizione, udimento!!) del suono, e, ripeto, non mi metto *mai* al piano senza eseguirli, sono il mio *aperitivo*, il mio *entraînement* (2). La mano si scalda, il braccio si alleggerisce, siccome il braccio è sostenuto dalla spalla, quando smetto e che faccio un paio di *scale di peso*, l'abbandonare il *peso* del braccio libera la spalla (che pare dica *uf! finalmente!*) e le dita, *puntelli del braccio*, distese, piatte (*clinging action*) (3) *to cling: abbarbicare*, paiono *aderire* ai tasti come se le avessi strofinate

(1) Bisognerà, lo ripeto, affidare la revisione delle didascalie del metodo Cesi ad un competente maestro fisiologo di piano.

(2) Non soltanto quei due, anche i quadrupli arpeggi ci vogliono, appena si può, impararli.

(3) In contrasto col dito *curvo* della maniera di tocco di dita a braccio sostenuto alla spalla. Suono però anche con dita curve a peso rilasciato.

nella colofonia. E le scale sen *legate*, e *cantano*, e non le faccio a *unò*, *duè*, oppure *unò*, *duè*, *trè*... ma a ritmo vario, a motivi melodici, come raccomanda utilmente Safónow nel fascicolo di Casa Chester più sopra menzionato, e credo che tutto ciò non sia contrario alla scuola classica, quindi... ardisco pregare i signori tradizionalisti di giudicare ricordando: *audiatur et altera pars*. Ma che l'*audiant* cogli occhi (!) leggendo sul serio, senza preconcetti, meditando e... senza dare della bestia alla gente *sans autre forme de procès*.

Basterebbe, ora, ma no, non basta; ho ancora qualcosa da dire. Il mestolo (anche il *crachoir*!) ce l'ho in mano io.

Elisabetta Caland, ho qui sott'occhio tre suoi libri (1), vuole azione attiva dei muscoli toracici. Dice che, alzando il braccio alla spalla, la scapola si abbassa e ciò comporta l'azione del *muscolo grande dorsale (latissimus dorsi)* che s'inserisce al *sacro* ed alle *ossa ischiatiche*.

Mi pare che abbia ragione dicendo che un *dato* movimento provoca azione di *dati* muscoli. Vedo che l'illustre fisiologo R. Du Bois Reymond ha assistito la Caland colla sua scienza e ne sono prova delle magnifiche radiografie.

R. Du Bois Reymond in una lettera scritta al fu dottor Steinhausen confessò essere *unmusikalisch*, amusicale (α privativa). Ma avendo detto che nel *remare* (moto di braccia) partecipano i muscoli del torace, mi sembra che la maestra Caland si valga di tale argomento per propugnare tale partecipazione *attiva* dei muscoli toracici.

Ora abbiamo tre sorta di maniere di remare. Alla veneziana, gondoliere in piedi.

Alla, dirò, galeotta (galère antiche) nelle quali il *sedile* è fisso.

Alla *rowing* (tipo match annuale Oxford-Cambridge) in cui il *sedile* è scorrevole.

In tutte tre le forme credo che i muscoli toracici partecipano attivamente.

Ma nella terza, poi, il più bell'esercizio ginnastico ch'io conosca, non credo che ci sia un muscolo motore del corpo che rimanga inattivo. Nel giuoco di leve i due punti fissi sono: *piedi* del rematore coi metatarsi alla fascia delle pedane, e le *scalmiere* (forcelle) delle voghe. Tutto il resto *scorre, tira e punta*. Piedi (in trazione e a spinta), polpacci, coscie, bacino, mani, braccia,

(1) ELISABETTA CALAND. — « Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels ». A. Nagel, Hannover, 1903. — « Die Ausnützung der Kraftquellen », ib., 1905. — « Anhaltspunkte zur Kontrolle zweckm. Armbewegungen ». Heinrichshofen, Magdeburg, 1919.

spalle, torace, collo... Vi sono trazioni che, così a occhio e croce, misurerei non a chili, ma a decagrammi. Regge il paragone col pianoforte?

Comunque provai anch'io l'azione attiva dei muscoli toracici. Non riuscii.

Io non intendo polemizzare con Elisabetta Caland. Lei è Apelle ed io sono il ciabattino. Ma siccome la proposizione l'avevo letta anche in un altro autore, ne scrissi al maestro Tobia Matthay (1). Mantengo l'anonimato sull'autore da me citato a quest'ultimo, il quesito lo feci citando il testo dell'altro autore e non parlando di Elisabetta Caland.

Ecco la risposta:

« Nelle due pagine ch'Ella mi ha mandato, vi sono parecchie corbellerie palmari. Per esempio, egli dice « non si può suonare di peso « forte » per un pezzo senza stancarsi ». Ciò provi ch'egli non suona mai di peso come si deve. Certamente (*non se ne accorge*) continua a *premere* sui tasti dopo che hanno suonato, e la forza se ne va a *premere* il letto sottostante al tasto! Sfido io che ciò affatica. Affatica orribilmente! (2). E molti studenti di Berlino hanno avuto *rovinare* le loro mani *completamente* appunto per simile pazzia. Dicevano loro di suonare a peso, ma continuavano a *pesare* dopo suonato, e non veniva loro insegnato di adoperare il *peso* solamente *mentre il tasto s'abbassa* — questa la vera legge di qualunque modo di suonare.

« Poichè poi, la di lui constatazione che il peso « se usato appieno » non basta per ottenere il forte di pienezza massima e che, per conseguenza, bisogna « adoperare i muscoli toracici » dando un colpo (una specie di puntata, di baionettata) è assolutamente abbominevole! Merita querela per un consiglio simile! Ecco l'errore principale di tanti maestri a rovescio tedeschi. Il consiglio rovina qualunque possibilità di effetto musicale, rovina i muscoli degli allievi e rovina anche i pianoforti. Si suoni per mezz'ora in quel modo, per intanto, e si vedrà se non si scorda qualunque pianoforte!

« È perfettamente vero che il peso di braccio, anche se tutto rilasciato, non offre una base abbondante per un forte brillantissimo per suoni di ac-

(1) Matthay è, per me, un Apelle più considerevole della Caland. Un malizioso dirà: vedo o'l Giopì correre in d'o'l sindich gridando: O 'l taca lit, o 'l tacà, e o 'l me tira denter anca mi, o 'l mè tira! Che farci, non sono sicuro della mia scienza e, nuovo Lord Arturo, concludo: Or solvi un dubbio (sool fà midòddo, trasportato per evitare un *do diesis*!).

(2) Penso che, in tal caso se il legno, sotto al tasto fosse legno di liquirizia, previa bagnatina, si avrebbe del *jus de réglisse*, tonico, corroborante, lassativo.

cordi a molte note, ecc. Ma allora, quando tutto il peso disponibile non basta: bisogna *supplementarlo* per mezzo di una *lieve* esercizio dell'avambraccio.

« L'omero rimane rilasciato, ma allora si spinge *leggermente* in giù l'avambraccio (1), ciò facendo si agisce quale un *respingente* contro la spalla, ed allora il corpo medesimo rimane la « base » ultima per l'azione delle dita e delle mani in simili *fortissimi*. Ma il corpo non deve *premere con azione muscolare*, deve rimanere inerte, passivo ».

Ancora una domanda. Vedo i tedeschi buttarsi dei calamai sulla testa (*Wurfbewegung mit Gegenstände!*) per la questione del peso e costui analisi infinitesimale. Fra poco arriveranno ad adoperare logaritmi ed integrali. Vedo Eugenio Tetzl e le sue *cento tesi* (2) nel suo libro *Il problema della tecnica moderna del pianoforte*. (Perchè *moderna*? È vecchia come Matusalemme, l'ha scritto il dottore Steinhausen d'accordo col tradizionalista maestro Alessandro Longo) vedo, dico, Eugenio Tetzl (uomo di diligenza certosina, sebbene protestante), dedicare quattro, ben quattro tesi alla definizione dei vari pesi. *Nullbelastung, Vollbelastung, Teilbelastung, Ueberbelastung!!* Cioè: provo a tradurre con un parola sola e prendo la parola *carico*, apponendole un prefisso aggettivale alla tedesca: *Niuncàrico, Piencàrico, Parzialcàrico* (!), *Sopraccàrico* (3). Ludovico Riemann (del quale traduco la revisione della seconda edizione dell'opera del dottor Steinhausen) brandisce la penna e scende in lizza, approva certe definizioni di Tetzl, certe altre no, impugna definizioni della Bandmann e certe altre approva! Ma, o che cavano un ragno dal buco tutte codeste metafisiche? E sì, che buchi (*Löcher*) e ragni (*Spinnen*) non mancano nemmeno colà! Il dottor Steinhausen creò la *teoria* dei pesi come concetto generale, ma non si aspettava, suppongo, simile fioritura di scambi di *Meinungen* (opinioni). E Tobia Matthay, di stirpe teutonica analitica, modificata dall'ambiente britannico, diventato uomo pratico sintetico, *kümmert davon sich nicht*, non si scalda il fegato per i pesi. Dice semplicemente:

1° Caso: — La spalla regge il braccio, le dita si muovono sui tasti agendo come leve.

2° Caso: — La spalla regge il braccio, la mano si muove irradiando, sventagliando le sue dita.

(1) Ammirabile acume analitico. *Scharfsinn!* Ho esercitato milioni di volte quella *eserzione* dell'avambraccio senza rendermene conto nè analizzarla. È così, è proprio così.

(2) EUGENIO TETZL, *Das Problem der modernen Klaviertechnik* — 2ª Ediz., Lipsia. Breitkopf & Härtel — 1916.

(3) Il caffè *sopraccàrico* non lascia dormire. — Tesi 101 (!).

3° Caso: — La spalla da parte sua *abbandona* il braccio. Dall'altra parte sulla tastiera le dita puntellano. Fra dita e spalla abbiamo una massa che deve essere inerte (grano di sale!) e prestarsi docilmente alle intenzioni del suonatore (1).

È più presto detto che fatto. Tutto ciò intende la percezione dello stato di *passività*. Bisogna impararlo, ed insegnarlo al discepolo prima di metterlo a legger musica applicata al piano. Tutto sempre lì. Carro e buoi. Quale il carro? Quali i buoi? (V. pag. 64 e 67).

Non voglio tralasciare la *caduta*. Già disse il tedesco dottor Steinhausen che *libera caduta* (Galileo Galilei) non c'è. V'è sempre di mezzo la spalla! Dunque il *frei Fall* sarebbe più propriamente il *gefesselter Fall* (c'è, è vero, la caduta del braccio metallico che comanda ad uno scambio ferroviario, ma ha un bel peso al principio del braccio di leva), vale a dire la *caduta inceppata*. Ma anche tutto ciò non serve a nulla e si può rinunciare a tutte le disquisizioni sulle cadute (2).

Invece, importante è il *movimento di getto*, *Wurfbewegung, forward thrusting attitude*, e, curioso, nelle *cento tesi* di Tetzl non lo trovo. Chi sa perchè?

**Conclusione.** — Ho cercato di descrivere le mie impressioni e i risultati da me ottenuti. Non sono brillanti, ma credo che molti se ne contenterebbero. Ho provato vari autori — Tobia Matthay è l'autore che mi ha fatto realizzare i più grandi progressi. — Non lo conosco personalmente, ma siamo in corrispondenza epistolare come se ci conoscessimo da un pezzo. Ho parlato con un distintissimo suo allievo, un inglese dell'Africa del Sud, di Capetown (accorrono allievi a Tobia Matthay dalle più lontane regioni dei Dominions e dei paesi di lingua inglese — non mancheranno, tra breve, anche gli italiani), ebbene, l'allievo di Matthay mi ha detto: non è un maestro, è un padre. Se vedesse come s'interessa a noi, ai nostri progressi, che comunicativa, che ascendente! E noi, a nostra volta, gli vogliamo un bene! La

(1) Voglio un po' di *sopraccàrico*? L'avambraccio, *manico della mano*, dà a questa una *piccola spinta* in giù. Voglio un *extracàrico*? Penso al vagone ferroviario che batte contro i respingenti di binario cieco. I respingenti (corpo umano inerte) non cedono, il vagone torna indietro pur avendo esercitato una forza verso i respingenti.

(2) Intendiamoci: Se la spalla non sostiene, le dita neppure, il braccio cade. Rimane penzoloni attaccato alla spalla.

scuola, non è una scuola, è una famiglia. E questa, si converrà, è anche una gran leva... psicologica!

Dunque: arciconclusione. **Tobia Matthay sopra tutti e for ever!**

**Addentellato.** — Nel 1907 e nel 1908, Bruno Mugellini importò in Italia le prime notizie delle nuove teorie pedagogiche pianistiche.

Nel 1913 Pietro Boccaccini stampava, reazione, la sua opera «L'Arte di suonare il Pianoforte».

Credo l'opera di Boccaccini rappresenti l'ultimo lampo (dico lampo e non guizzo) della spegnentesi face tradizionale pedagogica pianistica.

Credo le due memorie di Mugellini siano state i primi guizzi della nuova face psico-fisiologica della pedagogia pianistica in Italia.

Le due memorie di B. Mugellini sono quasi dimenticate e mal citate.

L'amico, avv. Giuseppe Bocca, della Casa Fratelli Bocca, fondatore e proprietario della *Rivista Musicale Italiana*, mi ha graziosamente permesso di riprodurre le due memorie. Le dò (1) quale I e II Appendice, precedute da un estratto della *Rivista* di Alessandro Longo (che non dispero di veder paladino della scuola psico-fisiologica), *L'arte Pianistica*. La bellissima biografia di Bruno Mugellini è scritta, come già dissi, dal colto musicista Arnaldo Bonaventura.

---

(1) In esse vi sono alcune affermazioni, contrarie ad affermazioni, queste, da me riscontrate esatte, del M<sup>o</sup> Matthay. Si osservi che, Mugellini scrisse nel 1907 e 1908, a me, Matthay, ha scritto nel... 1920.

### CAPITOLO XIII.

## Bruno Mugellini.

---

Nato nel 1872 a Potenza Picena, e trasferitosi quindi a Fossombrone ove fece i primi studi musicali col maestro del luogo, Bruno Mugellini si iscrisse poi come alunno al Liceo musicale di Bologna ove seguì i corsi di pianoforte tenuti prima da Gustavo Tofano e quindi da Giuseppe Martucci, del quale, sostanzialmente, fu allievo. Veniva così a riconnettersi, sebbene più tardi se ne distaccasse, a quella gloriosa scuola pianistica napoletana che ebbe a fondatore Beniamino Cesi e che irraggiò anche fuori di Napoli e segnatamente a Bologna pel tramite del Martucci, il quale era appunto uscito dalla scuola del Cesi. Ma il Mugellini non volle limitarsi a riuscire un pianista, per quanto eccellente: volle seguire anche i corsi di composizione e, diplomatosi come pianista nel 1891, subito nell'anno successivo si diplomò come compositore. Di più volle (e così tutti facessero ugualmente) procurarsi un'ampia cultura generale e specialmente letteraria che, oltre ad illuminarlo nell'arte, gli permise di essere scrittore efficace di argomenti musicali ed anche applaudito conferenziere.

Come pianista, acquistò rapidamente gran fama, essendosi rivelato impeccabile nella tecnica, equilibrato nell'esecuzione, profondo e castigato nella interpretazione, specie dei capolavori di G. S. Bach, di cui fu studioso appassionato e devoto. Ai grandi successi riportati a Bologna nei concerti annuali che da Lui presero nome e in quelli dati alla *Filarmonica* e alla *Società del Quartetto*, ben presto si aggiunsero quelli conseguiti a Milano, a Firenze, a Genova, a Trieste, in molte altre città, e poi quelli ottenuti in Francia, in Germania, in Inghilterra, specialmente a Berlino ed a Londra, ove era frequentemente chiamato.

Ad ottenere questi successi, oltre e più che le sue eccezionali doti pianistiche, gli giovavano e l'assoluta padronanza del repertorio antico e moderno

e la sua privilegiata natura d'artista che sapeva penetrare l'intima essenza delle composizioni da eseguire e rivelarla agli uditori con limpidezza ed efficacia. Artista serio, riflessivo, meditativo, profondo, si teneva sempre lontano dagli effetti volgari e dallo sfoggio di inutili virtuosità: ma sapeva ugualmente conquistare il plauso dei pubblici e la lode degli intelligenti con l'intensità espressiva e colla nobiltà stilistica delle sue esecuzioni.

Quale il pianista, tale il compositore: alieno cioè da ogni ricerca di effetti plateali e amico invece di quell'*ars severa* che è *magnum gaudium*. Al pari del suo maestro Martucci, il Mugellini fu uno scrittore eminentemente aristocratico, animato dalle più nobili idealità, signorilmente corretto, assistito da una profonda dottrina. Ciò spiega perchè la sua produzione, che pur non è poca, non abbia raggiunto quella diffusione e provocato quei calorosi entusiasmi che altri, a lui certamente inferiori di merito, ottennero colle opere loro. Ma ciò spiega anche perchè Arrigo Boito scrivesse di lui: « Egli è a parer mio uno dei migliori rappresentanti della musica moderna, anche fuori d'Italia ». Sì: anche fuori d'Italia, ed anche come esecutore: tanto che uno dei più autorevoli pianisti moderni, José Vianna da Motta, ebbe a scrivere che « al presente bisogna riconoscere che i migliori interpreti di Bach non sono tedeschi, ma sono due italiani, Busoni e Mugellini » e che appunto a Lui ed al Busoni la Casa Breitkopf ed Härtel di Lipsia volle affidare la revisione delle opere di Sebastiano Bach per la sua celebrata edizione.

A quale elevatezza di concetti e a quale purezza e forbitezza di stile sieno informati i lavori di Bruno Mugellini, ben può constatare chiunque esamini, ad esempio, il *Quintetto* per pianoforte e strumenti ad arco, magistralmente trattato, geniale, omogeneo, e la *Sonata* per violoncello e pianoforte in cui la classicità della forma e degli sviluppi tematici si associa ad un senso di viva modernità, e le molteplici composizioni pianistiche (4 Bozzetti, Intermezzo, Fantastico, Ballata) e quelle orchestrali (Poema sinfonico, Intermezzo e Scherzo, ecc.) in cui la passione del Mugellini per il polifonismo si afferma indiscutibile e piena, e, a tacer d'altro, quel suo poema sinfonico *Alle fonti del Clitumno*, che è forse l'opera di lui più generalmente nota e apprezzata.

Mugellini si dimostra già in questo giovanile lavoro compositore castigato e strumentatore provetto. Egli scrisse anche un dramma lirico intitolato *Passione* e lasciò varie opere inedite, tra cui due altri drammi (*Catullo* e *Zamfira*), sonate, *ouvertures*, quartetti e romanze per canto.

Ma per quanto notevolissima e amplissima sia stata l'attività di Bruno

Mugellini quale concertista e quale compositore, anche maggiore è l'importanza ch'egli ebbe nel campo didattico. Come il suo maestro Martucci nel Conservatorio di Napoli, così il Mugellini in quello di Bologna fu, dopo esservi stato alunno, insegnante (1). Chiamato alla cattedra di pianoforte in quel Liceo musicale nel 1897, egli consacrò all'insegnamento tutto il suo ingegno, tutta la sua competenza, tutta la sua cultura, tutto il suo zelo, adempiendo con scrupolosa coscienza i suoi doveri d'ufficio, infondendo nei suoi giovani alunni il fervido amore dell'arte e indirizzandoli sul retto cammino. Nè l'opera sua di didattico si restrinse all'insegnamento: essa inoltre si riconnette ai suoi numerosi lavori di revisione, commento e illustrazione delle opere dei grandi maestri, ai suoi studi ed ai suoi scritti relativi al rinnovamento della tecnica pianistica. Abbiamo di lui ben 27 volumi di opere per pianoforte rivedute, ditteggiate, illustrate, dai *Preludi ed Esercizi* del Clementi, agli *Studi* dello Czerny, del Kessler, del Cramer, dai *Preludi* del Kalkbrenner ai *12 Studi caratteristici* del Moscheles, fino alle opere di Sebastiano Bach, per le quali, come ebbe ad osservare il Bellio, non si limitò alle indicazioni tecniche o anche a quelle relative all'espressione, il che era stato fatto in precedenza, anche molto bene, da altri; ma riuscì a far penetrare il lettore *nello spirito* di quelle composizioni, spiegandone la struttura e lo svolgimento e mettendone in rilievo le riposte, peregrine bellezze (2).

Oltre a ciò il Mugellini pubblicò, poco prima che lo cogliesse la morte, quello ch'egli stesso chiamò il suo *testamento pianistico*, cioè il grandioso *Metodo di esercizi tecnici* che, partendo dai più elementari principii e salendo fino ai più alti vertici del meccanismo, affronta e risolve tutti i problemi della tecnica pianistica e interamente corrisponde alle moderne esigenze dell'arte.

Ho già accennato agli studi fatti dal Mugellini intorno al rinnovamento della tecnica pianistica, studi per effetto dei quali finì, come ho pure accennato, coll'allontanarsi dalle teorie tecniche del suo illustre maestro e, per conseguenza, da quelle del Cesi.

(1) Così è del maestro Tobia Matthay al Conservatorio di Londra. (M. C.)

(2) Mi servo per i miei studi, di un'altra revisione, importantissima per innovazioni personali di Bruno Mugellini; del *Gradus ad Parnassum* di Muzio Clementi. In essa, Bruno Mugellini ha riveduto, ditteggiato, fraseggiato, annotato ed anche aggiunto. Ed. Breitkopf & Härtel. Lipsia. Volks Ausgabe (Ed. pop.) Num. 2018 e num. 2019. In tale opera, Mugellini, ha rispettato scrupolosamente il testo originale, segnando a parte ogni modificazione anche lieve. Questo è pensiero da artista gentiluomo. C'è in giro, invece, tanto *cafonismo* letterario e musicale! (M. C.)

In tutti i suoi scritti il Mugellini si mostra favorevole al rinnovamento dei sistemi scolastici, anche in rapporto alle opere da far studiare agli alunni, ed esprime concetti informati al senso di una ben intesa modernità.

Egli fu dunque un vero studioso e un accurato indagatore dei principali problemi che alla tecnica del pianoforte si riferiscono. Che se a lui esecutore e compositore potè essere rimproverata una certa freddezza, nessuno potè mai porre in dubbio la sua competenza nè la nobiltà dei suoi intendimenti.

Fu quindi una vera jattura che Bruno Mugellini si spegnesse a soli 41 anni, nel febbraio del 1912: e ben si comprende il largo rimpianto che destò la sua scomparsa, tanto più che oltre ad essere stato un così eccellente artista egli fu, sotto ogni rispetto, una degna persona. Vollerò, dopo la sua morte, i bolognesi istituire, col concorso degli amici e degli ammiratori di lui, una *Fondazione Mugellini* avente lo scopo di assegnare periodicamente un premio al migliore alunno di pianoforte del Liceo bolognese: certo non si sarebbe potuto onorare in modo migliore la memoria dell'illustre e compianto maestro.

ARNALDO BONAVENTURA.

(Da *L'Arte Pianistica*, di Napoli. Vicoletto Costantinopoli, N. 2).

## Appendice I.

### Sull'insegnamento del pianoforte negli Istituti musicali d'Italia <sup>(1)</sup>.

Mi sono frequentemente domandato se un allievo di pianoforte, licenziato con diploma d'idoneità all'insegnamento nei nostri Istituti musicali, possa reputarsi, nella maggioranza dei casi, un Maestro del proprio strumento, e mi sono sempre risposto di no, senza esitare.

Nelle nostre scuole ufficiali il sistema d'insegnamento rimane ancora quello che può dare, presso a poco, un qualunque docente di lezioni private a delle signorine. Non vorrei però essere frainteso: parlo del sistema d'insegnamento, di ciò che si richiede negli esami di passaggio da un anno all'altro e di diploma; dell'indirizzo, infine, delle scuole, e non dell'abilità maggiore o minore degli insegnanti nei nostri Istituti. Affermo solo che l'indirizzo didattico ed artistico è all'incirca identico sia per il migliore insegnante ufficiale sia per il più umile docente privato: e tale accertamento non è davvero lusinghiero per le nostre scuole di pianoforte. I Conservatori, i Licei musicali d'Italia dovrebbero dare il mezzo ai giovani che li frequentano di raggiungere una maturità di studi ben superiore a quelle che darebbe loro un insegnamento privato. Ogni Istituto dovrebbe avere un corso superiore, una specie di Università del pianoforte. Ma la cosa è stata sì poco compresa da molti insegnanti, dalle autorità ministeriali e dalle commissioni permanenti per l'arte (?!) musicale, che generalmente si obbliga lo stesso professore a far percorrere all'allievo l'intero corso di studi; così come in non poche scuole..... elementari lo stesso Maestro accompagna i bimbi dalla prima alla quinta classe! I fautori di un simile sistema adducono queste peregrine ragioni:

(1) Dalla *Rivista Musicale Italiana*, Vol. XIV, anno 1907. Riproduzione autorizzata dalla Ditta Fratelli Boccia, di Torino, editrice-proprietaria della Rivista.

l'uguaglianza del tipo d'insegnamento; il far prendere all'allievo, sin dai primi anni, buone abitudini sotto un ottimo insegnante. Da qui si partono tutti gli errori, tutte le pedanterie sciocche che governano ed imperano in materia di pianoforte nelle nostre scuole. Un artista completo e valoroso deve dunque occuparsi dei ragazzi quando ancora sono all'A B C dello studio: perchè? per impedire che dopo alcuni anni, nella scuola superiore, venga ammesso qualche scolaro che tecnicamente, ossia pedantesco, non risponda a puntino ai suoi precetti didattici! Ma dunque si fanno delle questioncelle di dita più o meno curve, di polso più o meno alto..... E via! è ora di smetterla con le teorie piccine di gente rimbecillita nelle lezioni quotidiane di pianoforte, che non scorge nulla al di là della diteggiatura e della mano ferma! Ma tuttocìò è anche motivato da un altro fatto che ribadisce la mia prima affermazione. Quando gl'istituti nostri licenziano dei giovani che non sanno far altro che suonare (più o meno bene), ne viene di conseguenza che ben pochi fra essi divengono, per forza d'auto-insegnamento e pel proprio talento, dei buoni maestri; ed ecco spiegata la difficoltà di trovare un eccellente professore per le scuole inferiori. Ma altre ragioni impediscono che vi sia una differenza essenziale fra il maestro del corso inferiore e quello del corso di perfezionamento.

Il far lezione nei primi anni delle nostre scuole, o negli ultimi, porta soltanto una differenza di libri, ma il sistema rimane lo stesso. E qualunque maestrina, uniformandosi al programma d'insegnamento d'un Liceo musicale (*menu* che un allievo dovrebbe digerire in un determinato periodo di tempo), è convinta di fare le veci del professore del Liceo stesso, e, dato lo stato attuale delle cose, essa ha perfettamente ragione. Ma volete ancora la prova più convincente di quanto affermo? Ponete mente a ciò che si richiede nei rari concorsi per esame, banditi per posti d'insegnanti: alcuni studi di Clementi, un po' di « clavicembalo ben temperato » (o magari tutto), e tre o quattro pezzi a scelta del candidato, con una piccola aggiunta di basso da armonizzare e di poche domande. E chi non si reputa capace di presentarsi ad una prova simile? Così nel bel paese, ove i pianisti veri sono delle eccezioni, si ha l'edificante fenomeno di vedere ad ogni concorso di tal genere presentarsi un numero grandissimo di concorrenti: e *qualunque scalzacane* crede di poter occupare degnamente un posto di professore in un Liceo. Oh! quanti graziosi aneddoti mi vengono in mente pensando a certi concorsi! A P....., anni fa, nessun concorrente seppe eseguire le scale in doppie terze e doppie seste; un'altra volta un tale presentò, unico titolo tecnico, la nomina a..... Cavaliere; a Roma (ero anch'io fra i concorrenti) nel giudicare un concorso

per gli Istituti di Firenze e Palermo, quando la Commissione impose la prova di comporre una *Fuga* a quattro voci, su oltre 30 concorrenti rimanemmo in quattro o cinque: E potrei seguitare, ma non voglio essere troppo..... prolisso. Mi basta solo d'aver dimostrato come l'esame stesso, che generalmente si richiede da un concorrente a professore d'una *scuola completa* di pianoforte, provi che ci si contenta del docente-pedagogo, incapace a reggere con onore l'insegnamento negli ultimi anni del corso. Nulla che si tolga dal comune in questi programmi d'esame per i concorsi, nessun senso d'arte superiore: Clementi, il clavicembalo, i tre pezzi, il bassetto per pianoforte.....

A questi criteri che guidano alla scelta d'un insegnante unico, è logico che corrispondano i sistemi didattici nelle nostre scuole. Ricordo ancora: eravamo in otto allievi (e parlo solo del passato... per prudenza) a frequentare gli ultimi corsi: uno alla volta si metteva a pianoforte e suonava; suonava Bach, o Beethoven, o Chopin... Il maestro correggeva qualche nota sbagliata, forse per caso, accennava a qualche colorito segnato sul libro, diceva che non si sapeva il pezzo se qualcheduno s'imbrogliava nella esecuzione d'esso...; così passavano 15 minuti e la lezione era terminata. E grazie a questo sistema d'insegnamento, usciti dalla scuola con tanto di diploma (magari a pieni voti), ci avvedevamo di non saper nulla, fuorchè muovere le dita sulla tastiera.

Ora io domando a qualunque uomo di buon senso: è logico che uu letterato, commentatore di Dante, debba anche far apprendere le vocali ai bambini? No, certamente, risponderebbe l'uomo di buon senso. E allora come può essere logico che il pianista-insegnante, il quale dovrebbe commentare Bach e Beethoven, *sia adatto e costretto* ad insegnare le cinque note e il primo libro del Lebert-Stark? Ne viene per legittima conseguenza che gli artisti migliori, quelli che veramente sono artisti, abbandonano, *appena possono*, l'insegnamento nelle nostre scuole.

Lasciando un po' da parte l'assurdità dell'insegnante-omnibus, entriamo adesso nel vivo della questione. Come dovrebbe essere un insegnamento superiore? Premetto ch'io non comprendo i maestri non esecutori, i quali ben spesso diventano dei codini pedanti e insopportabili: le eccezioni, tanto rare (pur troppo non ne conosco), non contano. Un mediocre esecutore, anche se musicalmente è colto, dovrà limitarsi ad insegnare sino ad un certo grado e non più oltre.

Ho già detto come l'insegnamento superiore è impartito in Italia: soltanto per mezzo di libri più difficili ad eseguire che quelli adoperati nei primi anni: gli studi di Chopin, di Henselt, un po' di Liszt, di Clavicembalo ben temperato, qualche pezzo, e l'allievo ha raggiunto la maturità e può quindi insegnare (1).

Un professore di perfezionamento dovrebbe unire, alla virtù dell'esecuzione, la coltura adatta per approfondire la parte tecnico-estetica. Il maestro dovrebbe parlare durante le lezioni commentando, facendo analisi e raffronti: non limitarsi a cancellare qualche cifra del testo, a correggere le note sbagliate. Esso dovrebbe illustrare autore per autore, ed io reputerei necessario dedicasse una intera lezione ad un solo autore. Dovrebbe anche eseguire, spesso, i pezzi suonati dagli allievi, non perchè essi divengano delle copie dell'insegnante (o delle caricature il più delle volte), ma per mostrare praticamente quelle finzze d'esecuzione ch'è impossibile spiegare a parole. Ogni allievo di vero talento deve avere nella esecuzione la propria personalità: quando in una scuola tutti suonano ad un modo, il maestro è di certo un pedante incapace di tenere un insegnamento superiore. I migliori artisti che han fatto scuola, Liszt, Rubinstein, Bülow, Cesi, Martucci, Sgambati eseguivano spesso innanzi ai loro allievi.

Quando un giovane si troverà in grado di frequentare la scuola superiore, dovrà anche formarsi (aiutato dal consiglio del professore) una *tecnica personale*, perchè è assurdo ritenere che tutti gl'individui possano ottenere gli stessi risultati con gl'identici mezzi; e solo un esecutore di prim'ordine può comprendere la giusta via da far seguire, in certi casi, ad un allievo!

Taluno reputerà che un buon professore d'estetica e di storia musicale possa illustrare convenientemente i grandi autori del pianoforte, e togliere così al professore la necessità di trattare lo stesso argomento. Ma è da osservare che il pianista può arrivare ad una analisi più sottile del professore di estetica dei compositori-pianisti, come, ad esempio, Chopin e Liszt; e avrà il vantaggio di completare meglio le spiegazioni critiche con quelle relative alla esecuzione: e per gli autori didattici (Cramer, Clementi, ecc.) egli solo potrà entrare in certi particolari tecnici dell'argomento. Ma altre cognizioni sono indispensabili

(1) Paragonare col programma d'insegnamento ai maestri, della Scuola di Pianoforte T. Matthey (v. Cap. XII) (M. C.).

ai giovani che vogliono approfondirsi nell'esecuzione e nella didattica del pianoforte. Bisogna pur troppo riconoscere come l'insegnamento elementare del nostro strumento sia ancora pressochè empirico. Quanti dei nostri docenti conoscono ad un dipresso l'anatomia della mano e del braccio? Quanti saprebbero descrivere, approssimativamente, la funzione dei tendini e dei muscoli? Dire il perchè di certe riottosità a taluni movimenti delle dita, dirò così naturali e comuni a tutti gli allievi? Il perchè di certi sbagli tipici, per correggere i quali bisogna convincere non le dita, strumenti materiali d'esecuzione, ma la **volontà che comanda ai nervi**? Questa comune ignoranza della funzione istessa degli organi che dobbiamo sviluppare per ottenere l'esecuzione, produce vari inconvenienti: determina un progresso meno rapido nell'allievo; fa correre il pericolo di **rovinare** dei soggetti fisicamente deboli; fa adottare un sistema unico d'insegnamento per ogni specie di scolari, e, infine, dà motivo a gente empirica d'inventare delle macchinette come gli sloga (*pardon*) *slega-dito*, i *guida-mano*, ecc., tutta roba che non dovrebbe trovar più posto neanche in soffitta. Nè io mi dichiaro ostile per progetto ad ogni ginnastica; anzi, reputo utilissima una ginnastica razionale che miri a rinforzare i muscoli dell'anti-braccio e della spalla: ma non è argomento questo che possa trattarsi qui con rigorosa analisi. Concludo su ciò affermando che se dalle scuole uscissero dei giovani insegnanti dotati di **certe cognizioni**, tanti errori madornali dell'insegnamento elementare sarebbero tolti.

Osserviamo ora quale sia la produzione letterario-pianistica dell'Italia paragonata a quella della Germania, dell'Inghilterra, della Francia e dell'America: ben poca cosa. In confronto ad opere straniere d'alto valore, ispirate a criteri modernissimi, dove si discute d'ogni questione inerente al pianoforte sia d'estetica che d'esecuzione, di storia che d'anatomia, noi vediamo pubblicare in Italia soltanto dei rari opuscoletti, umilianti per la miseria loro, dove, il più delle volte, accanto a spropositi grotteschi, si leggono alcune massime tolte di sana pianta da autori *recenti* come: Kalkbrenner, Fétis, Angeleri...! E intanto in nessuna scuola d'Italia l'insegnante ha l'incarico di rendere edotti i giovani della fioritura ricca e rigogliosa che riscontriamo nelle altre nazioni! Così i sistemi didattici italiani, tolte le edizioni mutate, rimangono gli stessi di mezzo secolo fa. Ed ora debbo venire ad una conclusione breve e chiara per quanto è possibile.

Quali i mezzi per ottenere un cambiamento d'indirizzo nelle nostre scuole di pianoforte?

1° Insegnamenti veramente pianisti anche per posti di media importanza.

2° Dividere le scuole in due classi; l'una inferiore tenuta da un professore che istruisca l'allievo dai primi passi sino ad un notevole grado di capacità tecnica (almeno sino alla esecuzione completa del *Gradus ad Parnassum*); l'altra superiore, affidata ad un pianista-didattico provetto che perfezionerà i giovani sino ad un alto grado, tanto nella parte esecutiva, quanto nella stilistica, nella storia e nella **didattica**; tenendo anche un corso di **lezioni orali pubbliche**, come si usa nelle Università, e illustrando le lezioni pratiche col mezzo di dilucidazioni orali, di raffronti critici, e con la propria esecuzione. La classe inferiore dovrebbe rimanere sotto la sorveglianza del professore di perfezionamento, e gli allievi della classe superiore dovrebbero fare da ripetitori a quelli iscritti nei primi anni, come esercitazione didattica per l'insegnamento, sotto la direzione del maestro del corso inferiore.

Le lezioni d'anatomia (*l'anatomia non basta*. M. C.) dovrebbero impartirsi da un medico, quando il professore non ne volesse assumere egli stesso l'incarico.

Tutta la parte riguardante lo studio dell'armonia e quelli facoltativi del contrappunto e della composizione (pur necessari per formare un artista completo) sarebbero affidati, come adesso, ad altri professori. Ma quando si adottasse tale riforma, la prova d'esame che si costuma oggi in Italia per nominare un insegnante sarebbe sufficiente appena per chi aspira a reggere un corso inferiore. E per il professore di perfezionamento converrebbe richiedere tre prove: una d'esecuzione sopra un *vasto* programma di pezzi presentato dal candidato, una prova scritta (di contrappunto e composizione) oltre ad una **lezione orale, fatta in pubblico**, su tesi già fissate.

Con questo mio articolo ho voluto segnalare le deficienze che, a mio parere, dovrebbero evitarsi. Ma è ben lontana da me l'intenzione di criticare gli artisti di gran valore che reggono alcune scuole d'Italia; e sono convinto che essi stessi sarebbero ben lieti se una modificazione sensata di indirizzo didattico potesse dar loro il modo e l'opportunità di esplicare completamente, oltrechè la loro arte esecutiva, anche la loro indiscussa coltura. Ho parlato solo dei sistemi e non delle persone.

È possibile ottenere tuttociò in Italia? Il passato per certo non c'incoraggia a sperare. Citiamo un solo fatto, ma ben significativo: alcuni anni or

sono s'impose a tutti gli Istituti regi un programma d'esame, per l'idoneità all'insegnamento del pianoforte, programma assolutamente privo di senso. Ebbi l'onore di aprire una viva campagna sulle colonne della « Nuova Musica » e fui confortato dal consenso di quasi tutti gl'insegnanti: non ci fu nessuno che si levasse a difendere quel capolavoro di programma e, per di più, poco dopo, due illustri pianisti, nominati a far parte della Commissione permanente per l'arte musicale, fecero subito proposta di modificarlo. Sono ormai passati parecchi anni, il programma rimane tale e quale e nessuno se ne è più occupato. Ma, domando io, cosa ci sta a fare la Commissione permanente? A cosa serve? Chi ne sa nulla! (1).

Oggi che il Ministro della Pubblica Istruzione ha nominato una personalità d'indiscusso valore e d'indiscussa energia a dirigere il dicastero delle Belle Arti (sebbene io suppongo che entro il Ministero delle Belle Arti si riducono alla Pittura, alla Scultura ed all'Architettura) è lecito sperare qualche risveglio anche nel campo degli Istituti musicali, qualche innovazione anche nelle scuole di pianoforte. Con questa speranza attendiamo (2).

---

(1) O che lo sa lei medesima? mica per colpa propria. (M. C.).

(2) Speriamo anche noi! (M. C.).

## Appendice II.

### Nuovi sistemi fondamentali nella tecnica del pianista <sup>(1)</sup>.

Nel primo numero dell'anno scorso la *Rivista Musicale Italiana* pubblicò un mio articolo sull'insegnamento del pianoforte negli Istituti musicali di Italia, dove mi fermavo in ispecial modo a ciò che concerne gli esami ed i programmi dei corsi.

Col presente scritto desidero di trattare un argomento ben più importante ed artistico; quello della tecnica stessa del pianista che, a mio vedere, non ha più fatto dei progressi in Italia da oltre un ventennio.

L'argomento è grave, specie per chi voglia sostenere teorie in aperta contraddizione con quelle considerate come articoli di fede su i quali giurano, insegnano e s'adagiano in placido e comodo sonno, la maggior parte dei maestri italiani.

Con rincrescimento sono qui costretto a parlare un poco di me stesso, sebbene sia contrarissimo a portare, in argomento di tanta ampiezza, una nota personale; ma non posso esimermi dal farlo per dimostrare come le idee delle quali oggi mi faccio sostenitore, sono frutto di lunghe meditazioni e di lunghe prove.

Venni io stesso educato alle discipline d'una scuola che fu gloriosa in Italia, alla quale ho portato un modesto contributo nei primi anni d'insegnamento al Liceo musicale di Bologna. E non è senza una sincera e profonda amarezza che oggi io debbo confessare come dopo vari anni di studio, di ricerche, di prove, le principali caratteristiche di quella scuola, oggi, mi sembrano completamente errate. Dirò le mie idee senza entrare in questioni piccine di città e di persone, e vorrei che quelli i quali, sin da

(1) Pubblicato originariamente nella *Rivista Musicale Italiana*, Volume XV. Anno 1903.

queste prime righe del mio scritto sentissero suscitato in loro come un senso di rivolta, abbiano l'imparzialità di considerare senza partito preso le mie ragioni (1). In una questione di tal natura non dobbiamo lasciare che il sentimento prevalga sulla ragione: possono discutersi artisti e sistemi, e combattere gli uni e gli altri, pur serbando alto il rispetto a quelli che prima di noi han portato le forze del loro ingegno al progresso della nostra arte. Ed io non sento oggi meno di alcuni anni or sono la mia viva riconoscenza ai miei maestri, pur battendo oggi una via del tutto diversa da quella ch'essi m'insegnarono; e per questo motivo la mia gratitudine deve considerarsi oggi più sincera e disinteressata che pel passato.

Dovrò specialmente intrattenermi sopra una **grande figura, gloria maggiore della nostra arte pianistica italiana**, quella di Beniamino Cesi: ed ho il dovere di farlo perchè esso ha fissato le sue teorie tecniche in una poderosa opera; il *Metodo per lo studio al pianoforte*. E parlerò del suo metodo e delle sue teorie didattiche con profondo rispetto, pur dissentendone formalmente.

I principali difetti che si riscontrano negli allievi delle nostre scuole sono: la **monotonia** del tocco, la **pochezza** del suono in quelli di poca età che non siano notevolmente robusti, l'**affaticamento eccessivo** che spesso li costringe a dover interrompere lo studio per settimane e mesi, ed infine la deficienza grande e veramente deplorabile in tutti gli allievi (dei primi e degli ultimi anni) d'un repertorio di pezzi pronti ad essere suonati ad ogni richiesta. Tutte queste cose derivano dallo stesso motivo, tutte! *la tecnica pianistica basata su principî falsi*.

La caratteristica della tecnica, generalmente diffusa in Italia, si basa sopra il principio di rendere le dita **assolutamente indipendenti** dalla mano e dal braccio, per mezzo d'una continua ed ampia articolazione; nell'escludere l'azione del braccio da ogni specie di tecnica, col tenerlo immobile per quanto è possibile, in un meccanismo per l'esecuzione degli staccati, delle note doppie staccate, e delle **ottave** così dette *di polso*; nell'immobilità più grande della palma della mano.

Noi non possiamo pensare alle prime lezioni di pianoforte che ricevemmo da bambini, senza che scaturisca ancora oggi, dai nostri ricordi, lo sgomento delle innumerevoli proibizioni fatte a noi dal maestro! Un vero regno dispo-

(1) Glosuè fermò il sole! (M. C.).

tico, perchè le proibizioni erano indiscusse ed indiscutibili. Ricordate le torture che ci causarono le **prime scale**, con relativi esercizi **sloganti** sulla **voltata del pollice a mano ferma**? E gli arpeggi? E le ottave?

Da Clementi venendo quasi sino ai nostri giorni, il principio tecnico era rimasto immutato, modificandosi soltanto lievissimamente qua e là, ma fermo nella rinuncia ad ogni forza che non fosse quella delle dita indipendenti per l'esecuzione dei passi legati. Kalkbrenner è forse molto lontano da coloro che pur non adoperando più il « guida-mani » seguono gli stessi sistemi di tecnica del suo inventore? Il « guida-mani » fu applicato come mezzo meccanico per impedire al braccio di partecipare in alcuna guisa al movimento articolato delle dita negli esercizi così detti sulle cinque note; e l'esercizio delle cinque note è quello che meglio ci dimostra le mire della scuola tendente non solo a **rifiutare** ogni aiuto proveniente dal braccio e dalla spalla, ma anche dalla stessa mano.

Tolta ogni fonte di energia che non provenisse dalla forza muscolare-tendinea di ciascun dito, ne venne la necessità — per sopperire alla debolezza grave dell'anulare e del mignolo — di sottoporre l'allievo ad una moltitudine di esercizi inutili nell'illusione di: « ottenere l'eguaglianza perfetta in quanto a forza e tatto delle dita » come si legge nell'esercizio num. 3 del 1° libro del Cesi. Tutti i metodi e sistemi d'insegnamento basati sul criterio delle dita *sempre* indipendenti dal braccio (CESI, LEBERT-STARK, KÖHLER, RIEMANN, LESCHETITZKY) sono obbligati a cercar d'ottenere questa **illusoria** uguaglianza di forza nelle dita; una, questa, fra le molte ipocrisie dell'insegnamento, perchè **nessun** maestro è convinto per davvero che possa ottenersi una perfetta uguaglianza di forza fra il pollice ed il quarto o quinto dito, senza l'aiuto della mano o del braccio. Può interessare a questo proposito il fare delle esperienze per conoscere qual è la forza d'ogni dito, con l'applicare dei pesi graduati al capo estremo della leva interna del tasto. In complesso i risultati diedero in media per l'anulare, due terzi della forza dell'indice e del medio (1), e per il mignolo ancor meno. Tutti i soggetti

(1) Il pollice è quasi sempre un poco più debole del terzo dito. Forse quest'ultimo trovandosi nel centro della mano, riceve anche non volendo, l'aiuto di maggiori masse muscolari. La differenza grande che si osserva pel quarto dito deriva d'avere esso il tendine estensore allacciato con quelli del terzo e del quinto dito, mentre il tendine del medio non è riunito a quello dell'indice (B. M.). Ho data la figura anatomica. V. tav. VI, fig. 18. (M. C.).

che servirono per le prove, da **vari anni** facevano esercizi per uguagliare le dita!

Quelli stessi che propugnano le teorie dell'uguaglianza delle dita, la ottengono, inconsciamente, coll'aiutare le dita deboli con un po' dell'energia proveniente dal palmo della mano irrigidendo il braccio. (*Rotazione. M. C.*).

Veniamo ora ad un'altra questione che sembra tanto grave a certuni dei maestri di pianoforte: la voltata del pollice sotto le dita nell'esecuzione di una scala o di un arpeggio ascendente, e il passaggio delle dita sul pollice quando la scala o l'arpeggio sono discendenti. Il buon Kalkbrenner compose uno studio pel suo Metodo con la seguente diteggiatura:



ottima veramente per lo sviluppo del passaggio, ma da eseguirsi **senza** movimento di mano o di **polso**: gli ultimi metodi di pianoforte, di tanti anni lontani da quello del Kalkbrenner, hanno esercizi dello stesso tipo:



corredati da identiche raccomandazioni di *mano ferma* (1). Infine: tutto ciò che è agilità, trilli, tremoli, doppie note legate, ci furono insegnati da eseguirsi con le **sole** dita: le ottave **soltanto** per mezzo dell'articolazione radio-carpica.

Se il costringere uno scolaro a dei sistemi simili avesse per conseguenza di rendere più noioso e più lungo lo studio del pianoforte, il male non sarebbe poi tanto grande!

Ma le conseguenze di questo sistema vanno molto più oltre; ho già detto come la tecnica pianistica basata *tutta* sulla articolazione delle dita, porti ad una uniformità di tocco veramente povera, impedisca un legato assoluto (specie nel *forte*), non dia il mezzo per raggiungere potenti sonorità. Vorrei che i maestri rivolgersero a loro stessi la seguente domanda: tengo io *in gran cura* che l'allievo, specie in principio, apprenda le molte varietà del tocco e le distribuisca a seconda dei casi che gli si presentano? Ebbene, molti, molti maestri risponderanno a loro stessi negativamente: ma non si

(1) V. mia modifica a pag. 79, a mano non ferma. Attenzione al gomito! M. C.).

può insegnare ciò che non si sa. Nessuno dei metodi che vanno per la maggiore, fa un'analisi del tocco, e col *sistema della continua articolazione delle dita le varietà possibili del tocco sono poche e racchiuse entro un limite angusto.*

Mi sento già ribattere con un argomento che, a tutta prima, può sembrare giusto, ed è questo: i **grandi** pianisti che provennero da quelle scuole non si servivano dunque di quel tecnicismo che voi condannate? Non del tutto, rispondo subito: i grandi virtuosi hanno sempre *intuito* le deficienze del loro tecnicismo e trovato il modo di rimediarvi: quanti maestri suonano in un modo e insegnano in un **altro**? e poi, non è detto che tutti i più forti esecutori si servano dei mezzi più idonei per raggiungere lo scopo con migliore risultato e minore sforzo. Conosciamo dei fortissimi pianisti che non posseggono nè un bel suono, nè *cantano* nel miglior modo; ma ciò non appare con troppa evidenza per le altre meravigliose doti delle quali fanno sfoggio nella loro esecuzione, compensando le deficienze. È inutile portare in discussione, degli artisti di gran valore, nei quali il talento è tale che possono raggiungere un alto risultato esecutivo senza servirsi dei mezzi migliori della tecnica. Un sistema si giudica per i risultati generali che dà, e non per i risultati di eccezione. La maggior parte degli insegnanti ritiene che un bel tocco provenga da una costruzione speciale della mano, e che sia perciò un *dono di natura* come una bella voce! Questa è la prova più convincente che **s'ignorano** le leggi del tocco, perchè chiunque abbia una mano regolarmente costruita (sia essa grande, piccola, grassa o magra) deve poter ottenere un tocco vario e bello. La differenza di suono prodotto col vecchio metodo (mi si permetta chiamarlo così per chiarezza) da una mano grassoccia a confronto di una mano scarna, è motivata in massima parte dal sistema di produrre la percussione del martello col mezzo dell'articolazione. In una mano grassa il maggior peso e, soprattutto, il cellulare che riveste la punta delle dita, attenua l'effetto della percussione.

Da poco più di un ventennio si è andata sviluppando in Europa una scuola nuova: maestri d'ingegno hanno cercato nuove sorgenti di progressi alla tecnica pianistica. Servendosi delle cognizioni anatomiche e **fisiologiche**, essi hanno ragionato acutamente sulle varie manifestazioni che all'una e all'altra cosa si connettevano. So che **taluno** leggendo ciò sarà disposto a **ridere!** l'applicazione del ragionamento scientifico è per **certi** maestri assolutamente **oziosa** in cose che hanno un fine d'arte...; essi disdegnano far risalire a dei

ragionamenti *positivi* tutto ciò che all'arte si connette. Non occupiamoci di loro, poveri untorelli! essi disdegnano tutto ciò che non entra nel modesto bagaglio del loro sapere; si trincerano nei confini dell'arte (oh! di un'arte ancora balbettante) perchè fuori di quelli si troverebbero al buio.

Avete mai pensato a come si esplica la funzione del camminare? Vi par possibile che una gamba, un piede, alzino ad ogni passo il peso d'un uomo? Essi lo sostengono soltanto, e l'ufficio della gamba è quello di portare avanti il piede, il quale, si appoggia sulla terra e riceve, inerte, tutto il peso del corpo.

Nella produzione del suono noi dobbiamo partire dallo stesso concetto. Per ottenere il legato, tutto il peso del braccio deve sempre gravitare (**non far forza**) sulle dita. In tal modo noi possiamo produrre il suono con tutte le dita, l'una dopo l'altra tenendole *già a contatto col tasto*, senza articolarle minimamente e *scaricando* su ognuna di esse il peso del braccio, che essendo sempre uguale produrrà così identico suono, qualunque sia il dito del quale ci serviamo; e le differenze fra mano grassa e mano scarna saranno minime. Questo è quello che alcuni autori tedeschi chiamano *frei Fall* libera caduta (1). Il suono risulta pieno e nell'istesso tempo dolce: il braccio deve rimanere molle, il polso deve portarsi dall'alto al basso ad ogni percussione facendo l'ufficio d'una molla, per attutire il passaggio della forza di gravità dal braccio al dito, e per mantenere quello in perfetta scioltezza liberamente oscillante dalla spalla alla mano. Questo il principio fondamentale della produzione del suono basato sulla *inazione assoluta* delle dita e sul continuo e costante intervento del braccio: precisamente il rovescio di quanto ci venne insegnato. Ma *principio fondamentale* non significa legge invariata e costante: le dita troveranno anch'esse da **operare** per la produzione dell'agilità, ma anche per questa lavoreranno col minor movimento articolare. L'acquistare nuovi mezzi di esecuzione non costringe a rinunciare a tutti quelli *utili* che noi già conosciamo. Certo però che la tecnica antica deve modificarsi sensibilmente anche là dove non viene del tutto mutata per l'influenza passiva, ma dominatrice, che il braccio tutto acquista in questo nuovo sistema. Io mi sono convinto nel modo più assoluto che un **cantabile**

(1) Il *frei Fall* non è termine inventato dai maestri di piano tedeschi. È il termine scientifico (in fisica) adoperato per la *libera caduta dei gravi*, le cui leggi furono scoperte dal nostro Galileo (M. C.).

legato bisogna eseguirlo senza il minimo atto articolare delle dita, il quale determina sempre una certa rigidità di suono ed un minor legato.

Qual è il momento veramente utile alla produzione del suono? esso è circoscritto dal livello del tasto, quando è sollevato, a quello quand'è abbassato. Quando ci siamo convinti d'una verità così elementare, risparmieremo molti movimenti inutili fatti prima di toccare il tasto, e lasceremo il dito in **riposo appena avvenuto il suono**. (Teoria Matthay. M. C.).

Se voi provate a figurare sopra una bilancia, l'atto di abbassare un tasto vi accorgete come lo sforzo del dito permane pressochè uguale anche dopo avvenuta la supposta percussione del martello. Quanta energia sciupata! il dito deve invece rimanere sul tasto **appena** con la forza necessaria a mantenerlo abbassato. I muscoli della spalla debbono perciò alleggerire (ritirare) il braccio, in modo che graviti minimamente sul dito appena siasi prodotto il suono. Il porre il dito a contatto col tasto prima di abbassarlo (che eresia per taluni!) ci dà il vantaggio di misurarne esattamente la resistenza, e noi possiamo ottenere sfumature che sarebbero impossibili con la percussione per articolazione, e non mancheremo mai di produrre il suono per deficienza di spinta, perchè sapremo sempre misurarla esattamente dalla resistenza stessa che ci offre il tasto.

In che cosa differisce la produzione del piano da quella del *forte*? dalla maggiore o minore energia impiegata, diranno molti. È, in parte, un errore. Prendete un metronomo: quando l'asta si muoverà lenta perchè avremo posto il *mirino* nei numeri più piccoli, rappresenterà il *piano*; quando oscillerà rapida nei numeri alti rappresenterà il *forte* (1). La differenza di suono è solo nella rapidità diversa nell'abbassamento del tasto. La fonte di energia (di peso) della quale possiamo disporre, essendo limitata, si modifica solo con la diversa **velocità** di *attacco*. La punta delle nostre dita deve sensibilizzarsi per quanto è possibile per regolare in maniera superlativa il moto del tasto, che soltanto nella diversa rapidità con la quale s'abbassa (in una breve caduta di 12 o 15 millimetri!) produce *tante, tante* diversità di suono (2). Noi possiamo formare il suono quasi come negli strumenti a corda. Ciò non era possibile con i vecchi pianoforti, quando la minore elasticità

(1) Confrontare l'ingegnosa spiegazione del MATTHAY nella sua opera: *Le azioni del tocco pianistico*. (M. C.).

(2) V. la qui spesso citata definizione del *sensu muscolare* ricavata dall'opera del dott. STEINHAUSEN *Gli errori fisiologici e la trasformazione della tecnica pianistica*. (M. C.).

del tasto obbligava l'esecutore ad una continua percussione, divenuta oggi completamente inutile. Col meccanismo ad articolazione non possiamo esattamente misurare se la forza d'impulso sia in giusto rapporto con la resistenza del tasto, perchè il dito è spinto quasi inconsciamente su quello come si potrebbe spingere un bastone. L'unica rudimentale differenza sta nella forza d'impulsione ch'esso ha ricevuto dal tendine flessore, mentre quando il dito è aderente al tasto e possiede un tatto raffinato dall'esercizio, forma come parte stessa del meccanismo dell'istrumento (Teoria Matthay. - M. C.).

Dal cervello ordinatore al martello che vibra il colpo sulle corde, non c'è interruzione alcuna: dato il comando le leve del pianoforte rispondono subito a quella del nostro braccio. Partendo dal principio del braccio generatore del suono, ne viene di conseguenza che ogni dito dovrà disporsi nel modo più adatto per ricevere la sorgente di energia, e noi dovremo, per necessità ondulare la mano per trasportare il peso del braccio da dito a dito, specie quando si seguano due dita lontane.

La **famosa voltata** del pollice sarà di facilissima esecuzione: il polso verrà sollevandosi dal primo sino al terzo od al quarto dito, girando da sinistra a destra unitamente al braccio, sinchè il pollice sarà a livello del tasto che deve suonare. Il terzo ed il quarto dito precedenti la voltata del pollice faranno come da perno alla mano ed al braccio che lievemente girano poggiati su di essi. — In luogo dei terribili esercizi sinora in uso, ne basteranno pochi e facili di rotazione del polso e del gomito (Cfr. tav. V. - M. C.).

La rotazione dell'avambraccio (pronazione e supinazione) è una delle principali sorgenti di energia della nuova scuola. Le due ossa dell'avambraccio (cubito e radio) hanno nel movimento di rotazione una parte ben diversa. Il cubito resta immobile e serve da asse di sostegno: il radio dotato invece di grandissima mobilità, si avvicina e si allontana alternativamente da questo sostegno che incrocia ad angolo acuto nel primo caso, ed al quale diventa parallelo nel secondo. Questi movimenti comunicati alla mano, costituiscono la pronazione, quando il roteare ha luogo da sinistra a destra (per la mano dritta) e la supinazione nel caso inverso (V. tav. II. - M. C.).

Questa attitudine dell'avambraccio a roteare è veramente preziosa, e deve essere sviluppata per la facilitazione della tecnica dei trilli, tremoli, ottave spezzate e di tutti i passi ne' quali l'energia deve trasmettersi dalle dita forti a quelle deboli. Il trillo si eseguirà col minor movimento possibile delle dita aiutate da un oscillamento rapido del braccio che formerà tutto un arto

con la mano. È degno di nota l'osservare come alcuni pianisti riescono a trillare tenendo le dita letteralmente ferme. Oltre ai passi specialmente adatti per l'applicazione della rotazione dell'avambraccio, noi ne faremo uso anche nei passi di agilità formati da disegni di note, implicanti l'azione successiva delle parti estreme della mano.

Per casi simili consiglio ai miei allievi uno studio preparatorio del passo senza il più piccolo movimento delle dita, in modo che soltanto il roteare dell'avambraccio (e conseguentemente quello della mano) provoca l'abbassamento dei tasti: i movimenti di pronazione e supinazione sono segnati per mezzo della linea ondulata. Quando ogni rigidità esecutiva sarà scomparsa, l'allievo potrà servirsi anche di una lieve articolazione delle dita, pur mantenendo i movimenti di rotazione dell'avambraccio. Le **antiche** ottave di polso, verranno invece eseguite con una vibrazione di **tutto** il braccio lasciando il polso libero ma *senza azione diretta*.

Nel nuovo meccanismo non ci deve essere nulla di proibito purchè *risponda allo scopo*. Qualunque posizione di dita o di mano è logica quando raggiunge l'effetto cercato (1). Una posizione di mano fissa è impossibile **quando** pressochè tutta la tecnica si basa sul dare e togliere alle dita il peso di gravità del braccio, la qual cosa obbliga il gomito ed il polso a passare continuamente da una posizione molto alta ad una molto bassa (sotto il livello del tasto). Io non vedo, per esempio, alcun inconveniente a riunire due o anche tre dita per suonare un solo tasto con sicurezza e forza in un salto lontano, quando con l'adoperare un dito solo si rischia di sbagliare il tasto o di scivolarlo (se è un tasto nero) o almeno di colpirlo con minor suono.

L'abuso grande che si è fatto sino ad oggi del cambio delle dita nella ripetizione dello stesso tasto (ed anche delle sostituzioni di dita) deve considerarsi assolutamente contrario alla teoria della non articolazione nel cantabile. Quanta maggiore continuità di suono e d'espressione è possibile raggiungere con l'adoperare un solo dito (2).

(1) Ma non mi sembra sia bello sentir dire: *qualunque (!) posizione è buona!* Se, per es., si può eseguire sui neri con un *altro* dito si deve *però adoperare* il pollice! Ciò, da persone che vorrei vedere eseguire [un arpeggio *chiaro in mi bemolle* minore! (M. C.).

(2) Vedere invece, sebbene a riprova, l'osservazione ragionata di T. Matthay sulle *nate ribattuae*, a pag. 50, nel capitolo VI dedicato alla Rotazione. (M. C.)

Vorrei segnalare una differenza capitale fra l'antico ed il nuovo sistema: tutti i passi non cantabili a note rapide sono eseguiti, secondo il vecchio sistema, senza che la mano tolga la sua *pressione* (e così la chiamano) al tasto, tentando un legato formato da note giustamente tenute, ma che non produce il vero effetto del legato per colpa dell'articolare. Questa pressione inceppante e affaticante, **toglie** alla mano la necessaria elasticità, obbliga le dita a delle distensioni assurde e pericolose (1) e provoca un suono incolore e smorto. Fate una prova coi numeri 2 e 6 dell'op. 25 di Chopin; suonateli prima col vecchio sistema tenendo la mano destra *in pressione* sui tasti, poi col sistema nuovo: braccio alleggerito dall'azione della spalla, con minima articolazione rimbalzante sui tasti, e con adatte rotazioni; e voi otterrete un suono netto e chiaro, una maggiore facilità di esecuzione, e tutto ciò con minor fatica che col vecchio sistema. Intanto la mano sinistra otterrà il suono col solo peso del braccio, specie nel n. 6, *dando rilievo* alle parti melodiche con un tocco del tutto diverso da quello della destra.

Son certo che vi convincerete che tale esecuzione è più artistica e dà maggior rilievo alla composizione. Non si può rendere per mezzo dell'articolazione delle dita lo spirito grandioso della « Rapsodia in *Si min.* » di Brahms (1<sup>a</sup> parte) mentre sarà ampiamente raggiunto lasciando cadere sul terzo dito *inerte* (che si presenterà quasi verticale) tutto il peso del braccio, e attuando l'urto con *profonda* inflessione del polso (*Il mio saltatore* della pagina 112. M. C.).

Certo esiste stretto legame fra il tipo delle composizioni d'una data epoca e paese, e il tecnicismo degli esecutori: e gli uni e gli altri possono risentire dell'influenza derivante dal tipo di strumento che adoperano. Chi può disconoscere nella scuola napoletana gli effetti prodotti dal tecnicismo scarlattiano dei compositori ch'essa vanta, e della lunga e generale adozione del pianoforte d'Erard? Le diverse cose si connettono, e l'una produce l'altra. Ma compositori dal tipo di Beethoven, fra gli antichi, di Brahms fra i moderni, di Debussy fra i contemporanei, hanno bisogno di una gamma di colore la più ricca, che vada dalla sonorità imponente a quelle evanescenti, alla imitazione più fedele del colorito dell'orchestra, col mezzo di uno strumento adatto a raggiungere questo fine (*Disse mal di Garibaldi!* M. C.).

(1) Ogni sforzo grande di estensione è condannabile, perchè la mano oltre un certo limite di allargamento perde l'elasticità e produce un pessimo suono. Val meglio far rapidamente scorrere le dita lungo i tasti che costringere le dita a troppo grandi allargamenti (B. M.).

Non è senza interesse l'accennare alle principali varietà del tocco che sono possibili col nuovo sistema. Un potente martellato, che si ottiene col peso intero del braccio cadente sopra ogni dito inerte, a polso alto e sollevando la mano fra nota e nota; un martellato più lieve, prodotto dal solo peso della mano; uno staccato di braccio ottenuto col solo rimbalzo di tasti tenendo le dita ferme; un tocco leggero e *perlato*, col minimo peso della mano, ottenuto con le dita rimbalzanti subito per virtù stessa della percussione e riposanti sul tasto appena sia rialzato; ed un legato *vero e cantabile* con le dita aderenti al tasto, del tutto inerti (1) nella percussione che è solamente prodotta *dal peso del braccio*.

A chi vorrà criticare dal lato estetico il continuo moto del polso e del braccio, che si evolve per mezzo del gomito, è bene di fare osservare: innanzi tutto lo scopo di suonare si riferisce solo al senso dell'udito: ma anche discutendo sulla maggiore eleganza di movimenti delle due scuole, osserverò che i nostri gusti si formano in gran parte dall'abitudine, come avviene nella moda del vestire (2). La grazia è definita da Souriau « l'expression de l'aisance physique et morale dans le mouvement » (*Esthétique du mouvement*, pag. 164) e da Schopenhauer: « la grazia consiste nel produrre nel modo più facile, più conveniente e meno incomodo ogni attitudine e movimento » (*Das Objekt der Kunst*, pag. 299). E Spencer è d'avviso che: « l'esecuzione graziosa d'un movimento è quella che *costa il minor sforzo* » (*Essays*, pag. 384). Credo che queste massime siano meglio applicabili ad un sistema esecutivo basato sull'azione elastica e compensata di tutto l'arto, dalla spalla alle dita, che non dà una esecuzione che condanna il braccio all'immobilità, che impone alle dita delle movenze da artigiano, che genera uno *sforzo costante d'energia tendinea*.

È bene fermarci un poco su quest'ultima affermazione; ho detto più volte che la vecchia scuola si basa sulla forza dei tendini estensori e flessori: la articolazione esagerata che si fa adottare agli allievi nel suonare gli esercizi

(1) Vedasi l'appunto fatto a questo proposito a pag. 19, per l'intero braccio cadente, però rimando all'osservazione fatta dal Matthay sul *supplemento* peso e alla postilla 1 di pag. 129. (M. C.).

(2) Per dimostrare la enorme differenza di giudizio che passa fra persone diverse, nel giudicare delle qualità di eleganza di una scuola, riporto questo brano del Breithaupt: « Il vedere delle dita alzate a *cane di fucile*, e un bel (?) tecnicismo di polso mi provocano ogni volta un leggero fremito. Questa specie di cose mi produce l'impressione penosa come quella d'un ragazzo sottoposto ad una cura ortopedica... » (BREITHAUPT, *Die Grundlagen der Klaviertechnik*, pag. 54. (B. M.).

ne è la prova migliore. A quella si aggiunge l'azione del *movimento isolato* del polso, a braccio fermo, prodotta anch'essa da un limitato numero di muscoli (radiali, palmari ed ulnari) che hanno per punto centrale d'azione l'articolazione *radio-carpica*. E così il suonare è prodotto da un consumo enorme di energia tendinea *attiva*, e ne viene per conseguenza la facilità di stancarsi che hanno tutti gli allievi (1); le sinoviti tendinee comunissime fra essi; i gangli dovuti ad una dilatazione limitata o della sinoviale tendinea o dall'articolazione *radio-carpica*, dilatazione che è ben spesso dovuta allo sforzo esagerato dei tendini; e infine, i casi di crampo del pianista, i quali, localizzati sempre ad un determinato gruppo di nervi, danno nuova prova dei mali provenienti da un impiego troppo parziale dei nostri mezzi d'energia esecutiva.

Nel nuovo sistema l'energia impiegata non è *attiva*, ma *passiva*: le dita diventano sovente agenti inerti d'una forza di gravità. E tutti i movimenti non sono limitati a un gruppo isolato di muscoli, ma a forti masse muscolari, e l'azione tendinea è ridotta a poca cosa. Tutto ciò, mentre non provoca veruna stanchezza, dà il mezzo di raggiungere potenti sonorità con una fatica limitata (2). Scrive il Souriau (*Esthétique du mouvement*, pag. 89): « La force n'étant pas transmise aux muscles, mais engendrée par eux, et chacun d'eux ne disposant que d'une énergie limitée, il va de soi que pour mettre dans un mouvement tout ce que nous avons d'énergie disponible, il faut que nous y fassions concourir la plus grande masse possible de fibres motrices ». E il Du Bois-Reymond (*Ueber die Uebung*, pag. 24): « Non si sa immaginare un Listz, un Rubinstein, senza una muscolatura ed un braccio di ferro »; e la signorina Caland giustamente osserva: « La potenza dei muscoli della mano essendo relativamente minima, l'esempio di questi artisti dimostra che per ottenere una forza più grande e più continuata, è necessario ricorrere all'aiuto di molti altri muscoli » (*Die Deppesche Lehre. (Ma' torace [vagone, pag. 129] attivo o passivo? M. C.)*).

Tutto ciò che non è naturale è difficile da raggiungere. L'illustre Cesi dice nella prefazione del suo *Metodo* che con esso egli ha anche inteso di « vincere i difetti, dirò così *naturali delle mani* ». Qui c'è di mezzo un

(1) Io stesso, quand'ero allievo di penultimo anno, fui obbligato a cinque mesi di riposo per stanchezza muscolare del polso e della mano destra. (B. M.).

(2) Per ottenere grandi sonorità negli accordi, penso che il miglior sistema è di suonarli con la forza intera delle spalle. Si irrigidiscano le mani e braccia e si trovi l'energia in una lieve mossa in avanti di tutto il tronco (B. M.) (*il che è contrario alle idee di Matthay. M. C.*).

equivoco; perchè non si possono ammettere dei difetti innati (ossia comuni a tutti e anche a quelli che hanno mani ben costruite) nella nostra natura: noi dobbiamo cercare il sistema più rispondente alla costruzione dei nostri mezzi fisici, e non modificare i movimenti *naturali* che già possediamo e che rispondono logicamente all'ufficio che debbono avere. Ma il difetto è nel sistema, ed è per certo contro natura il pretendere una articolazione delle dita indipendente l'una dall'altra, un movimento del polso a braccio fermo: una voltata di pollice a mano ferma! — Questa tecnica *contro natura* porta alla necessità di martirizzare uno scolaro con una moltitudine d'esercizi tecnici, una quantità di studi d'arido tipo meccanico, tutta una faraggine di roba che rende il cammino tanto più lungo, che atrofizza l'attitudine artistica degli scolari, e richiede ch'essi abbiano molta robustezza fisica e moltissima *robustezza morale*.

Quante disgraziate vittime di tali sistemi (portati da taluni maestri alla più grande esagerazione) non hanno ancora imparato una ventina di pezzi dopo otto o nove anni di studio. — Certi maestri si *vantano* di non fare eseguire dei pezzi ai loro scolari (!), e quasi tutti, poi, antepongono lo studio degli autori antichi (Haydn, Mozart...) a quello dei moderni, senza intuire che solo con l'età, e grazie alla coltura, noi perveniamo a comprendere perfettamente gli antichi, mentre l'anima giovanile si sente da essi ancor lontana. Io mi domando perchè i nostri allievi non sono capaci di formarsi entro i confini della scuola un modesto repertorio, cosa comune agli allievi tedeschi ed inglesi, che certo, non hanno maggiori attitudini artistiche e prontezza d'ingegno. Il male è tutto nel sistema: nella tecnica, in primo luogo; nella pedanteria dei nostri esami; nella troppa quantità di professori-pedagoghi che non militano nell'arte viva, non suonano più, non scrivono più, non studiano più...

È giunto il tempo di lasciare dietro noi, a difendere un sistema oggi divenuto intollerabile, i conservatori incorreggibili che non comprenderanno mai le nostre idealità!

**Non** ho avuto lo scopo, con questo scritto, di **fare** un manuale sulle nuove teorie pianistiche. Chi voglia notizie più precise **legga** le molte pubblicazioni che si riferiscono all'argomento, e dopo, accettando le idee che sembrano buone e scartando o modificando quelle successive, si formi, come io **ho fatto**, un *concetto proprio* sulla questione. Mi sono limitato ad accennare alle linee generali del nuovo sistema, e non potrei scendere a dettagli più

minuziosi senza cambiare l'articolo in una lezione di tecnica. Ma prima di far punto mi preme affermare che non ho inteso con questo articolo di muovere critica a **tutti** gli insegnanti italiani. Taluno d'essi ha già in gran parte modificato le vecchie idee; ma non potevo portare in una discussione *serena ed imparziale*, fatti e persone. Ho voluto soltanto additare a quelli che rimangono **ostinatamente** fermi nei vecchi sistemi, nuovi mezzi di maggior progresso. Ma sono profondamente convinto che l'avvenire darà completa vittoria ai nuovi sistemi, e fra poco tempo li dovranno accettare **anche coloro** che, a tutta prima, se ne saranno mostrati avversi (1).

---

(1) Il compianto autore e grande maestro, checchè ne dicano i suoi malmenatori, è stato veramente profeta. (M. C.).

1501255 P

## Alcune note critiche e bibliografiche del M<sup>o</sup> Bruno Mugellini.

LUDWIG DEPPE è stato l'iniziatore geniale della riforma pianistica (1). Nel 1885 pubblicò un articolo sui « dolori nelle braccia dei pianisti » dove accenna per la prima volta alle nuove teorie: e queste mise in pratica su di lui stesso e nell'insegnamento. Ma la morte gl'impedì di compiere un'opera tecnica relativa alle sue riforme, per la quale aveva già preparato un vasto materiale. H. CLOSES, suo allievo, pubblicò per primo nel 1886 un libro che può considerarsi quasi dettato dal maestro. Esso porta il titolo di *Die Deppesche Lehre des Klavierspiels* (Hamburg, Nolte). Ma è bene osservare che già nel 1882 la signora A. FAY nel suo libro *Music Study in Germany* accennava al Deppe, del quale essa era stata allieva, ed al metodo di questi ch'era ancora all'inizio.

L'americano F. HORACE CLARK-STEINIGER, anch'esso allievo del Deppe, col suo opuscolo *Die Lehre des einheitlichen Kunstmittels beim Klavierspiel* (Berlin, Raabe) pubblicato nel 1885, è forse il primo che fa delle ricerche per approfondire le leggi dei movimenti che producono l'esecuzione pianistica; e porta altresì nuove ragioni in difesa del sistema Deppe. In un successivo scritto: *Zur Transzendentalität der Tonkunst auf dem Klavier* pubblicato nel luglio 1905, il Clark polemizza colla signorina Caland per dimostrare la sua priorità nell'illustrare il metodo del Deppe. E vuole anche provare che la Caland si è in seguito scostata dal vero metodo del suo maestro.

La signorina ELISABETH CALAND ha avuto il merito, da oltre un decennio, di dedicarsi completamente con l'energia, la costanza e la fede d'un apostolo, ad illustrare le teorie del Deppe che fu suo maestro; ed ha l'onore che oggi il nuovo metodo è chiamato da molti « metodo Deppe-Caland » sebbene il Clark l'abbia realmente preceduta nella sua opera di propaganda. Una prima edizione del suo opuscolo *Die Deppe'sche Lehre* (Stuttgart, Ebner), stampato nel 1897, già tradotto in francese, inglese ed olandese, fu seguita nel 1902 da una seconda edizione con l'aggiunta di nuovi capitoli concernenti la pratica delle sue teorie. E nel 1905 l'autrice pubblicò un opuscolo *Die Ausnützung der Kraftquellen beim Klavierspiel* (Stuttgart, Ebner), che è l'ampliamento di articoli staccati che aveva di già scritto nel giornale *Klavierlehrer* dove esamina minutamente le fonti di forza che possiamo trarre dai nostri muscoli. Il fascicolo contiene magnifiche tavole anatomiche e varie fotografie del braccio ottenute con i raggi Roentgen.

La signora TONY BANDMANN autrice dello scritto: *Tonbildung und Technik auf dem Klavier* (1893, nel giornale *Klavierlehrer*), pur essa illustra le stesse teorie (2).

(1) Il dott. Steinhausen dice che fin dal 1860 A. Kullak (fratello di Teodoro) parlò di braccio libero. Adduce altri argomenti per negare a Deppe tale priorità. (Vedasi il suo libro). (M. C.).

(2) Fu la instancabile collaboratrice del dott. Steinhausen. (M. C.).

Ma tutte queste opere sono superate, non per la priorità delle idee, ma per la vastità della discussione, il profondo sapere e per un nuovo contributo d'osservazioni da quelle di STEINHAUSEN, MATTHAY e BREITHAUPT. Il primo nel suo libro *Ueber die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik* (Leipzig, Breitkopf-Härtel) pubblicato nel 1905, è fra tutti gli autori quello che esamina più acutamente e con maggiori dettagli le funzioni fisiologiche necessarie all'esecuzione, soffermandosi specialmente ai legami fra volontà ed azione, e propugnando una tecnica dirò così eminentemente cosciente. La giusta comprensione dell'opera esige una istruzione notevole relativa alla fisiologia (forse la fraseologia tecnica di un fisiologo causò questa impressione. - Nota d. comp.). Anche la critica che l'autore fa degli altri sistemi è acuta quanto mai. Dobbiamo considerare questo libro dello Steinhausem fra le più forti opere sui nuovi quesiti della tecnica (1).

Apostolo entusiasta del suo sistema il maestro T. Matthay da molti anni scrive, parla, dà lezioni, tiene conferenze in tutta l'Inghilterra con un'energia ed una fede mirabili. Relativamente in poco tempo il prof. Matthay si è formato un nucleo di discepoli-seguaci che ne hanno diffuso assai le teorie. La sua grande opera *The act of touch* (London, Longmans Green) pubblicata nel 1908 (un volume di 328 pagine) dalla quale l'autore ha recentemente tratto un manuale (*I rudimenti dell'arte di suonare il pianoforte*. Torino S. T. E. N.) ha principio con una minuziosa analisi intorno al funzionamento meccanico del pianoforte; e con ciò esso si stacca dagli altri autori. Il trattato contiene ampie dissertazioni sui modi più giusti onde produrre le varie qualità di suono. Come praticità nessun altro libro supera il suddetto manuale.

Grazie alla molta cortesia del prof. Matthay, ho avuto l'opportunità di constatare i magnifici risultati da lui ottenuti nella sua scuola alla Royal Academy of Music di Londra. È davvero un argomento che non ammette repliche il poter convalidare il ragionamento teorico per mezzo di risultati pratici di tale specie! (Scritto nel 1908!).

Il suo manuale, scritto con l'evidente scopo di servire agli allievi, contiene solo i consigli per la pratica del sistema esposti in un modo conciso, a brevi periodi, del tutto praticamente inglese. Mentre chi desiderasse una profonda trattazione di tutto quanto concerne l'arte esecutiva, con trovate e ragionamenti originali e talvolta curiosi, li troverà anche ad esuberanza nel suo poderoso libro: *Le azioni del tocco pianistico* (2).

Febbraio, 1908.

(1) Il maestro Montani, non so se per opinione propria o riflessa è di parere contrario! (Vedi Cap. I e II) (M. C.).

(2) Chi sa se questi ultimi tre periodi, scritti nel 1908, furono letti dai maestri Pietro Boccaccini e Alessandro Longo che rispettivamente nel 1913 e nel 1920 criticarono Tobia Matthay? Probabilmente non letti, o dimenticati. (M. C.).

## VIII tavole anatomico-fisiologiche

mostranti

la costituzione muscolare e scheletrica dell'arto brachiale e connessi toracici, la rotazione dell'avambraccio, la disarticolazione anatomica del gomito e del polso, gli spostamenti epicicloidali laterali pianistici della mano, la contrazione e il rilassamento fisiologici dei muscoli, l'area motrice del cervello e il sistema nervoso.

Compilazione

di

MARCELLO CAPRA

## Materie contenute nelle VIII tavole.

TAVOLE I e I *bis* — I muscoli dell'arto brachiale e del torace (Fig. 1, 2, 3, 4).

TAVOLA II. — Rotazione dell'avambraccio (Fig. 5, 6).

TAVOLA III. — Costituzione scheletrica dell'arto brachiale (Fig. 7, 8, 9).

TAVOLA IV. — Dimostrazione della forma sferoidale delle articolazioni (Fig. 10, 11, 12, 13).

TAVOLA V. — Lo spostamento laterale della mano non è rettilineo bensì epicicloidale (Fig. 14, 15, 16, 17).

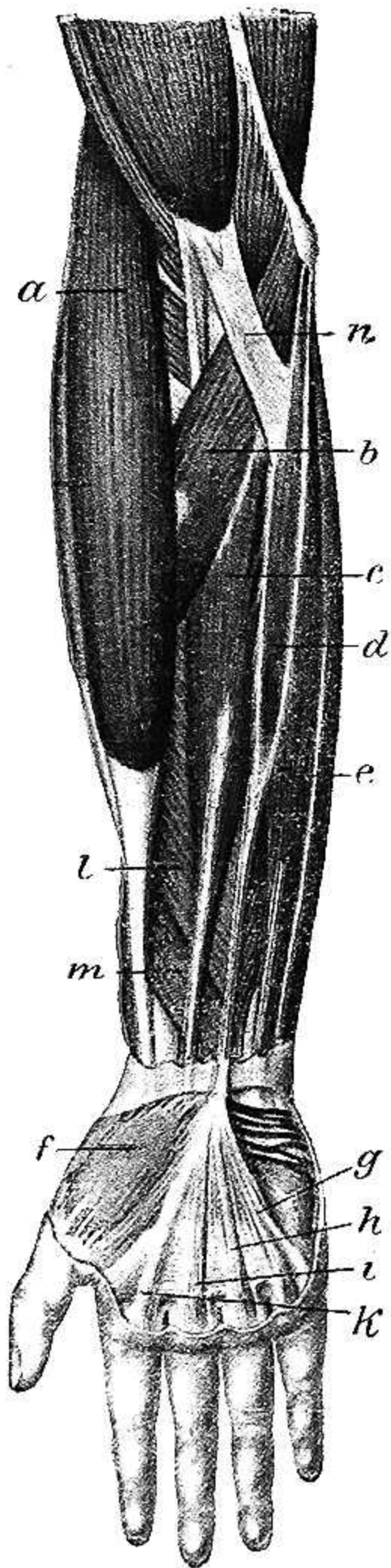
TAVOLA VI. — Gli impedimenti tendinei del quarto dito (Fig. 18).

TAVOLA VII. — Contrazione e rilasciamento muscolari (Fig. 19, 20).

TAVOLA VIII. — Il cervello umano, l'area motrice e il sistema nervoso (Fig. 21, 22, 23).

TAVOLE I e I bis. — I muscoli dell'arto brachiale e del torace.

Fig. 1 — Avambraccio e mano (lato palmare).



**Definizione fisiologica.**

In genere per ogni movimento, anche più semplice, sono impiegati più muscoli, i quali associano le loro contrazioni.

Dott. E. VILLA, *Storia naturale* (Torino - Paravia).

**Contrapposto tradizionale.**

- Che s'intende per articolazione nella tecnica pianistica?
- Non altro che il movimento degli arti **Indipendentemente** dalle parti cui osse sono attaccati.

**Commento.**

Ai moti del dito partecipano muscoli della mano e del braccio. Ai moti della mano partecipano muscoli del braccio. Ai moti del braccio partecipano muscoli del torace anteriormente e posteriormente. Come si potrà isolare un arto dalla parte cui è attaccato?

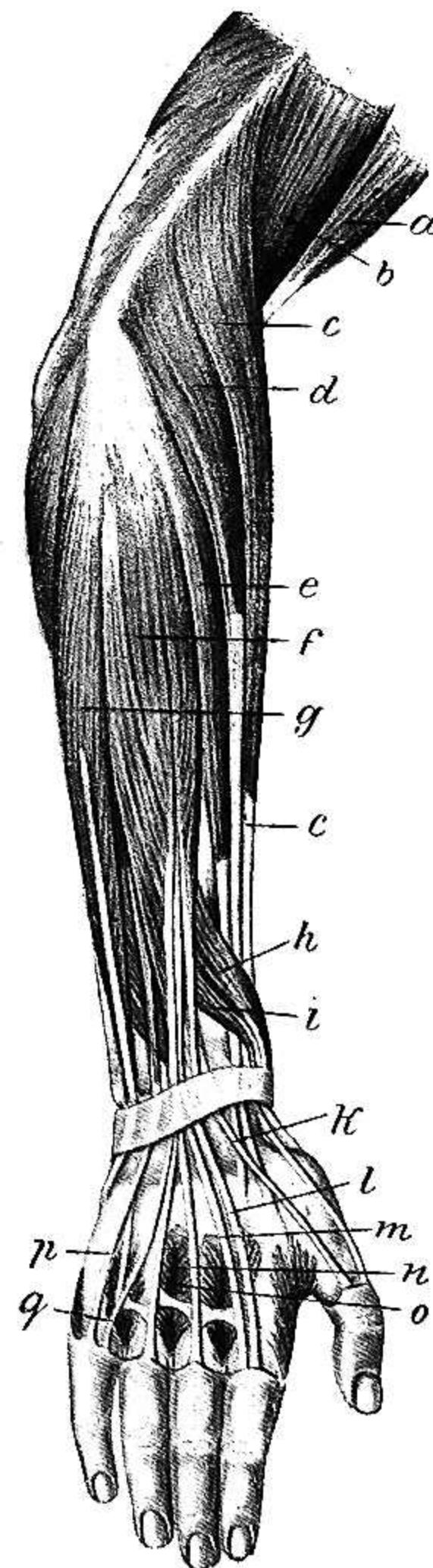
**Leggenda dei flessori.**

- a) Lungo supinatore.
- b) Radiale int.
- c) Palmare lungo.
- d) Flessore comune.
- e) Musc. ulnare.
- f) Flessore del pollice.
- g) } Lombricali.
- h) }
- i) }
- m) }

I muscoli e tendini flessori delle dita e della mano.

Segue Tavole I e I bis: I muscoli dell'arto brachiale.

Fig. 2 — Avambraccio e mano (lato dorsale).



**Precetto tradizionale.**

La diligente applicazione dei precetti della scuola tradizionale fa sentire allo studioso, al pianista che gli estensori ed i flessori si dividono in tre segmenti (!) principali. Il primo è quello dell'intero dito, il secondo quello della mano, il terzo quello che va nel braccio. Ben definiti che siano i movimenti delle dita e del polso, ciascun segmento dell'arto si vedrà agire nettamente.

**Commento.**

Un esame superficiale delle figure dimostra quale sia l'origine dei muscoli e tendini flessori ed estensori delle dita e della mano.

Il pensare che si possano dividere in tre (!) segmenti, è assolutamente fantastico.

Suonando entrano in azione tre leve. L'azione di esse, analizzata, e capite le necessarie attività muscolari colle rispettive passività pure muscolari, sarà dimostrato che qualunque possibile forma di tocco dipende dai tre seguenti elementi principali: 1° Attività di dito; 2° Attività di mano; 3° Peso di braccio in combinazione colla forza d'impulso che concede la rotazione dell'avambraccio.

**Leggenda degli estensori.**

- a) Tricipite.
- b) Bicipite.
- c) Brachioradiale.
- d) Radiale est.
- f) Estensore comune.
- h) Radiale est. lungo.
- k) Estensore del pollice.
- l) } Estensori.
- m) }
- n) }
- o) }
- p) Estensore del mignolo.

(Seguono nella Tav. I bis i muscoli toracici).

I muscoli e tendini estensori delle dita e della mano.

*Segue Tavola I bis: I muscoli del torace.*

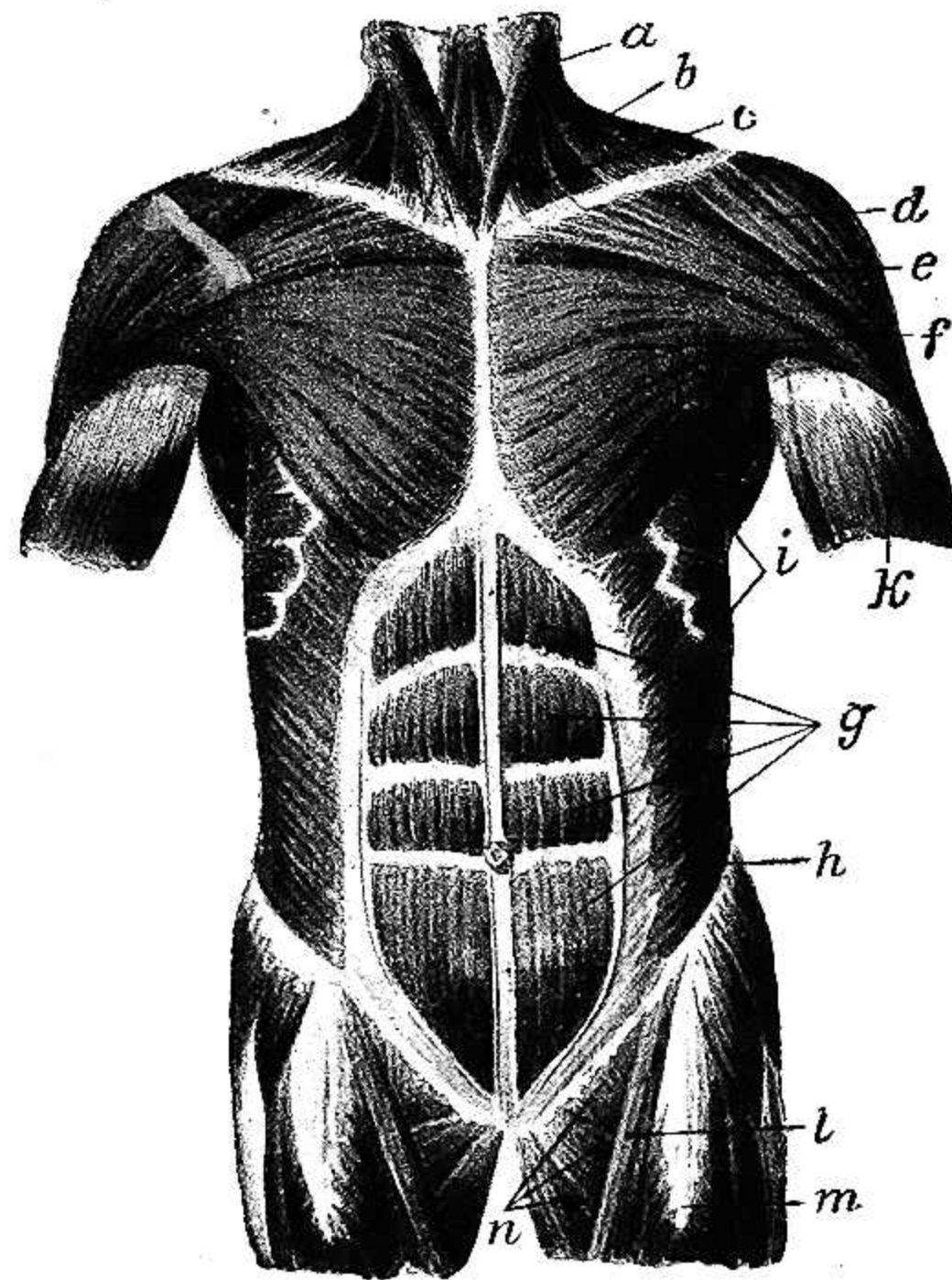


Fig. 3 — Muscoli del torace (anteriori).

- a) Sternocleido mastoideo (Ramo sternale).
- b) Trapezio.
- c) Sternocleido mastoideo (Ramo clavicolare).
- d) Delfoide.
- e) Pettorale minore.
- f) Pettorale maggiore.
- k) Bicipite.

*Segue Tavola I bis: I muscoli del torace.*

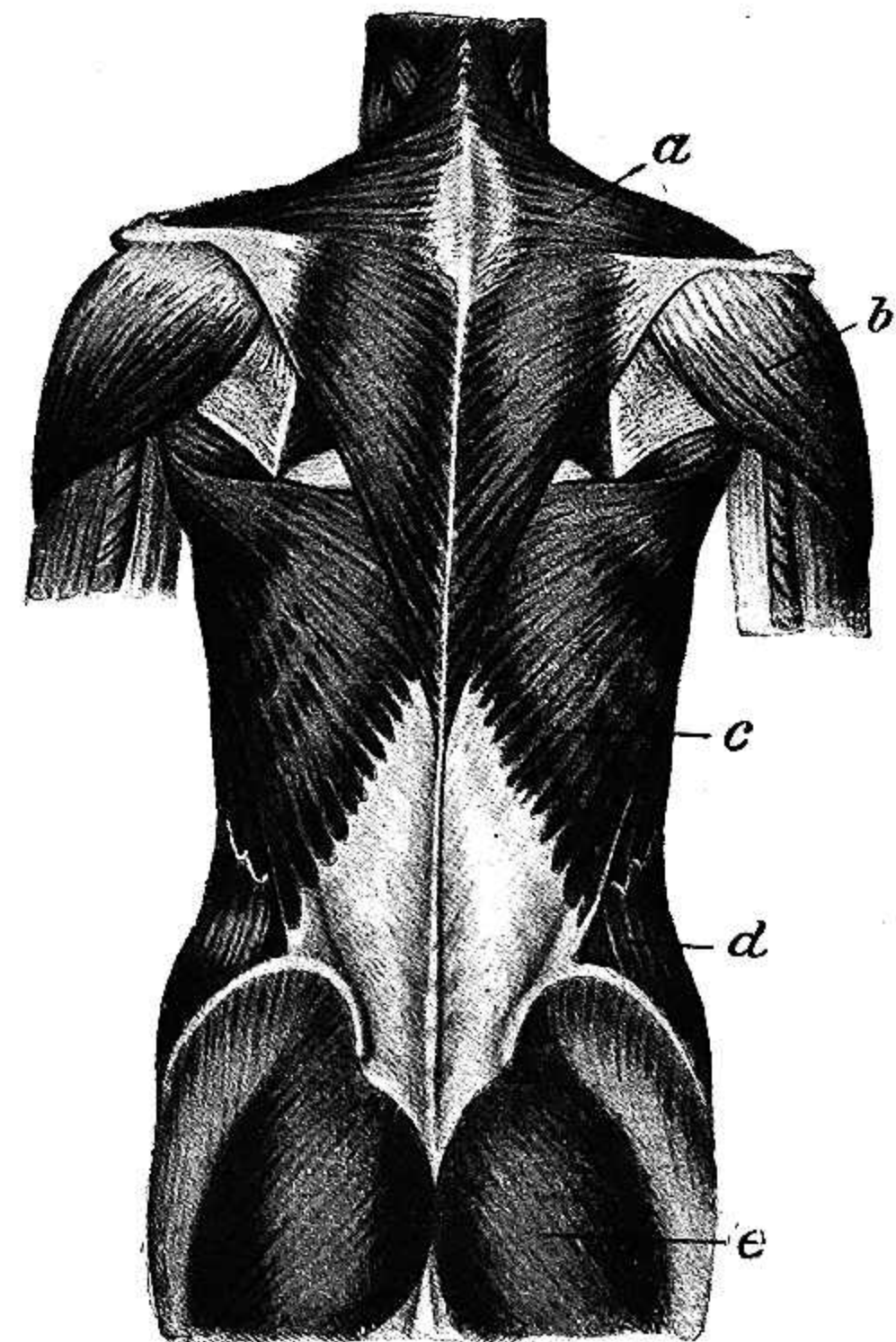


Fig. 4 — Muscoli del torace (posteriori).

- a) Trapezio.
- b) Delfoide.
- c) Grande dorsale.
- d) Grande obliquo.
- e) Gluteo.

TAVOLA II. — Rotazione dell'avambraccio.

Definizione.

L'avambraccio, terzo segmento dell'arto superiore, consta, nell'uomo, di due ossa, disposte parallelamente fra loro e longitudinalmente all'arto. Il cubito (detto anche ulna) e il radio. Nelle figure 5, 6, il cubito è stato lasciato chiaro. Grosso modo diremo che si trova sul prolungamento del mignolo.

Il radio è stato tratteggiato in nero. Si trova sul prolungamento del pollice. Lunghezza scorre l'arteria radiale pulsante, la quale, prossimamente al pugno (polso), si avvicina alla cute e permette al medico la operazione così detta di *tastare il polso*.

Vediamo, sempre *grosso modo* che, a *mano supina* (Fig. 5) il radio ed il cubito fanno quasi un V (perno al gomito), ma son paralleli, nel mentre che, a *mano prona*, essi formano una X. Rotando uniti al gomito, partendo da *mano supina*, per volgere a *mano prona*, e facendo rivolgimento di 180° il radio si è accavallato sul cubito che, per così dire, non si è spostato nel suo piano orizzontale. Il pugno (polso) e la mano, di conserva, si sono spostati lateralmente, sul piano orizzontale, dalla primitiva posizione supina, e cioè verso la sinistra, per la mano destra del soggetto, viceversa verso la destra per la costui mano sinistra.

Da *mano supina* a *mano prona* l'avambraccio eseguisce il movimento di *pronazione*, viceversa da *mano prona* a *mano supina* l'avambraccio eseguisce il movimento di *supinazione*. Sono movimenti, che i pianisti fisiologi considerano come capitali per l'esecuzione pianistica. La scuola tradizionale non ha avvertito tale importanza.



Fig. 5 — Mano supina.



Fig. 6 — Mano prona.

Commento.

La rotazione si svolge per mezzo di un vantaggioso complesso rotante, composto di due articolazioni: superiormente, nel gomito, una articolazione sferoidale e piatta, straordinariamente libera nei movimenti; inferiormente, al disopra del carpo (cioè al polso), un altro apparato, formante una corrispondente articolazione a quella del gomito, parimenti mobile e rotante. Due articolazioni per un solo roteamento, sono nel corpo, una eccezione, che mira ad uno speciale effetto meccanico, e questo è l'andirivieni sicuro e libero dell'apparecchio rotante. E' mestieri osservare attentamente la rotazione sotto il punto di vista di tutte queste specialità meccaniche. (V. Tav. IV ed anche le ultime tre linee della Definizione della Tav. VI).  
Dott. STEINHAUSEN.

TAVOLA III. — Costituzione scheletrica dell'arto brachiale.

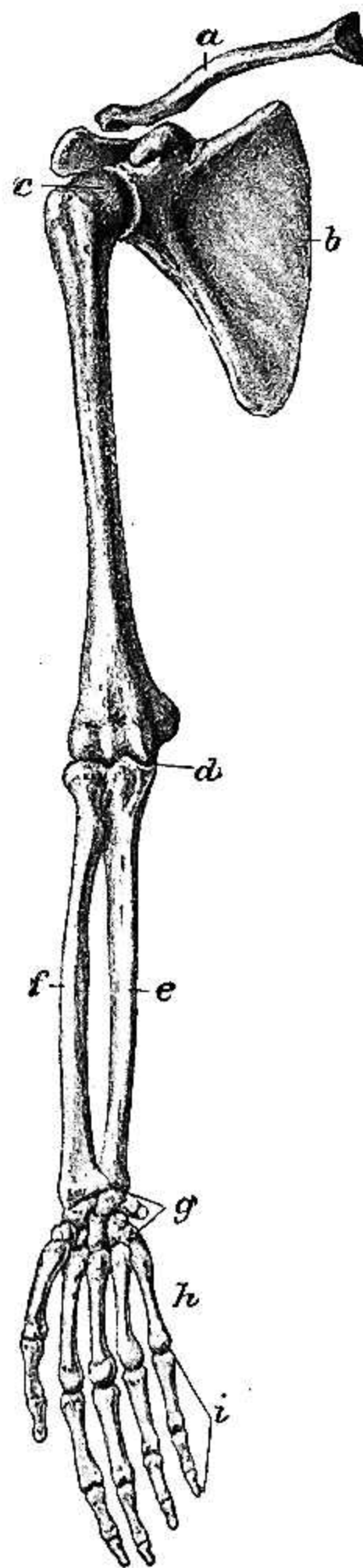


Fig. 7 — Arto brachiale.  
a) Clavicola. b) Scapola. c) Testa dell'omero. d) Gomito (art. radio-cubito-omeroale). e) Cubito. f) Radio. g) Art. radio-carpica. h) Ossa del metacarpo. i) Falangi.

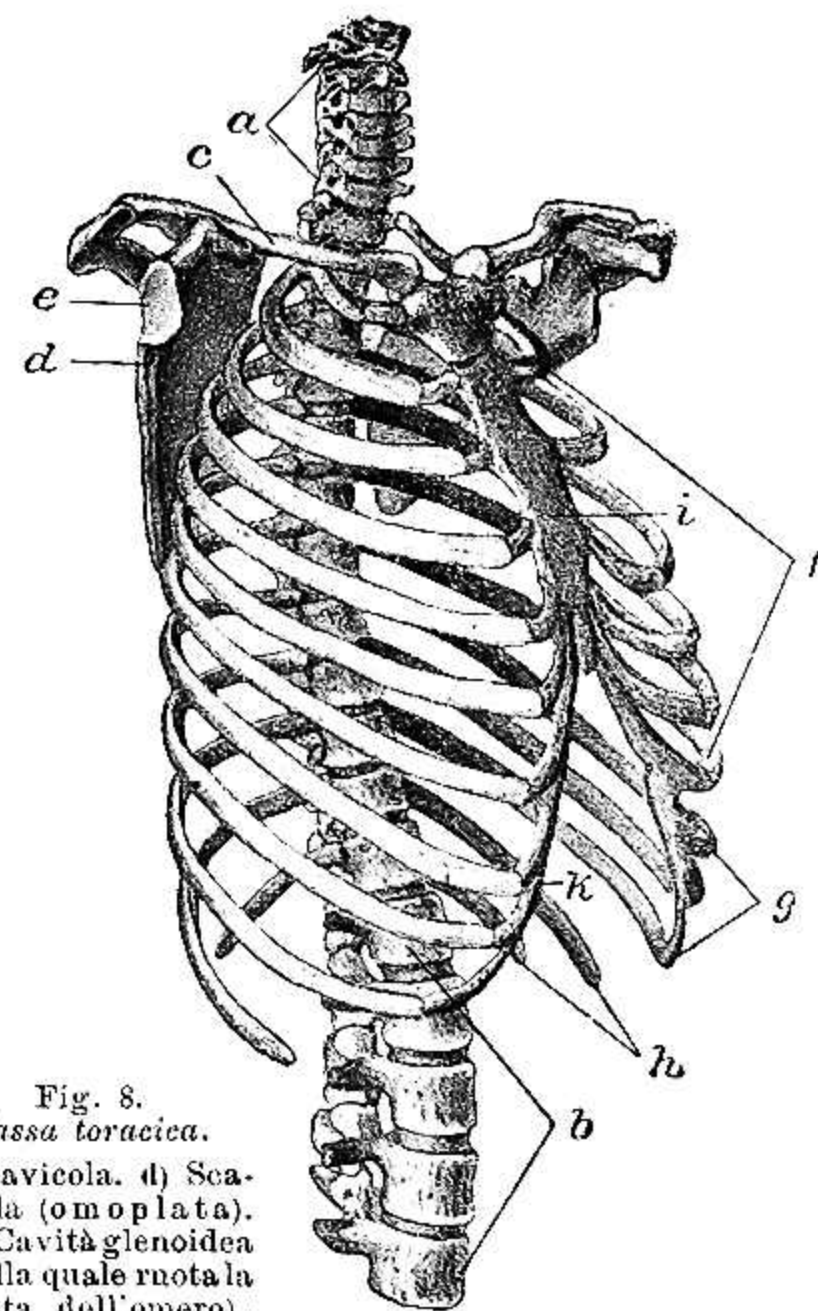


Fig. 8.  
Cassa toracica.  
c) Clavicola. d) Scapola (omoplata). e) Cavità glenoidea nella quale ruota la testa dell'omero). i) Sterno.

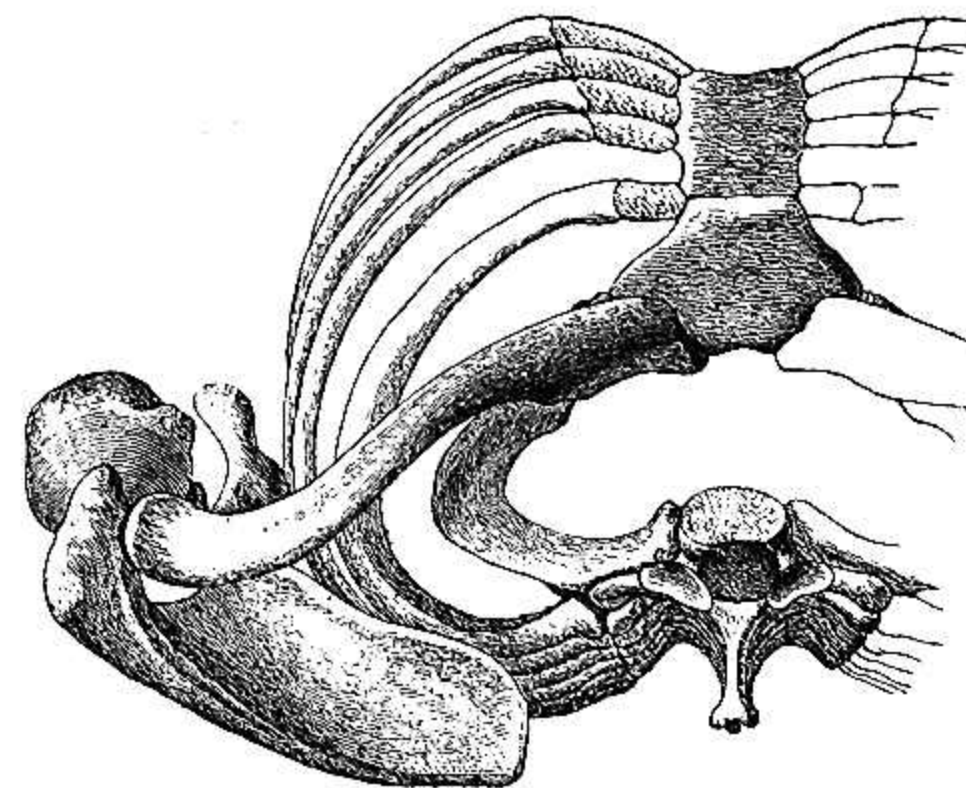


Fig. 9 — Cassa toracica supina.  
Superiormente: La clavicola.  
Inferiormente: La scapola (omoplata).

TAVOLA IV. — Dimostrazione della forma sferoidale delle articolazioni.

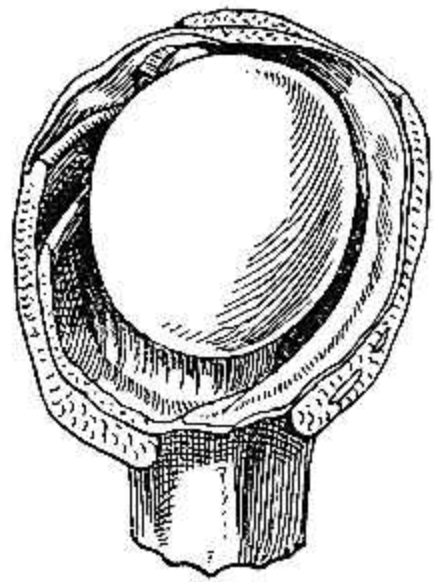


Fig. 10.  
Articolazione scapolo-omerale.

Testa dell'omero la quale ruota nella cavità glenoidea dell'omoplata rappresentata dalla lettera e) della fig. 8. Vedi anche la lett. c) della figura 7.

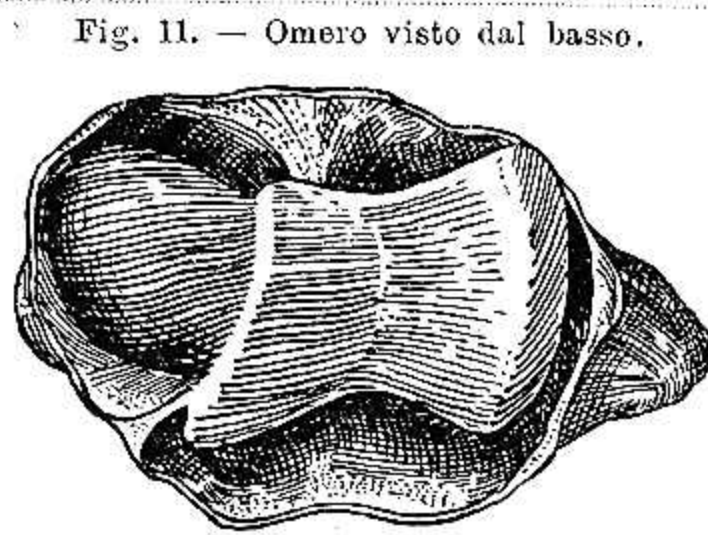


Fig. 11. — Omero visto dal basso.

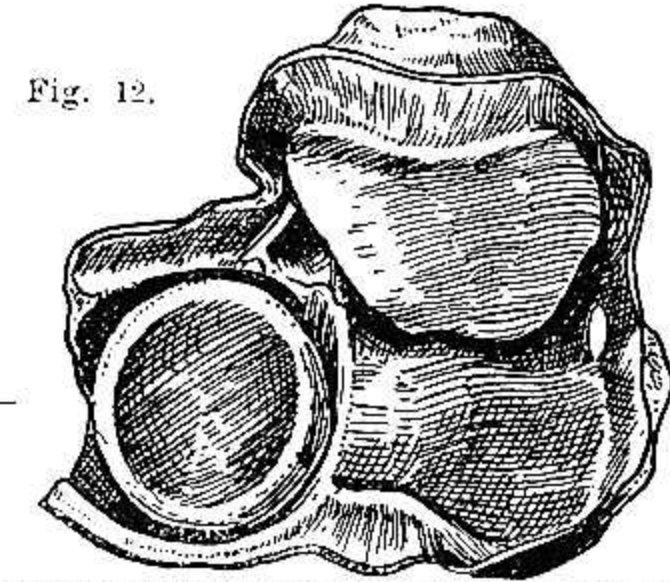


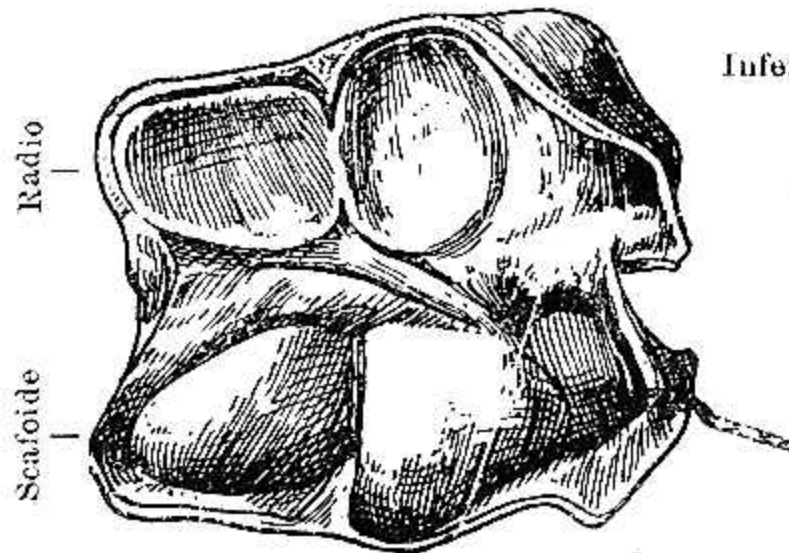
Fig. 12.

Cupola del radio

Grande cavità sigmoidea del cubito

Gomito disarticolato.

Superiormente: L'omero (Fig. 11).  
Inferiormente: Il radio ed il cubito (Fig. 12).



Semilunare Piramidale

Fig. 13 — Polso disarticolato  
(articolazione radio-carpica).

N. B. — Il cubito non discende fino al carpo, ma è collegato col radio a mezzo di un legamento speciale. Lo scafoide, il semilunare ed il piramidale sono tre delle otto ossa cuboidi che formano il carpo, cioè (data stazione verticale umana e arto pendente) la parte inferiore del pugno o polso.

Il braccio può seguire qualunque piccolo movimento segnato dalla punta delle dita. Ciò è permesso dalla forma sferoidale appiattita delle articolazioni, tanto dell'omero colla clavicola e colla scapola, così pure del gomito, del polso, ecc. (Vedi le Figure 11, 12, 13, 14). Si provi a fissare un lapis all'omero di guisa che si prolunghi colla punta oltre il gomito, e si vedrà come facilmente si possa disegnare e scrivere.

Dott. STEINHAUSEN.

Per via della forma sferoidale appiattita delle articolazioni, sono consigliabili molti esercizi ritmici a zig-zag. Per es. sulla settima diminuita, sull'accordo di settima dominante (produttore), ecc.

Prof. Dott. RITSCHL.

TAVOLA V. — Lo spostamento laterale della mano sulla tastiera non è rettilineo, bensì epicycloidale.

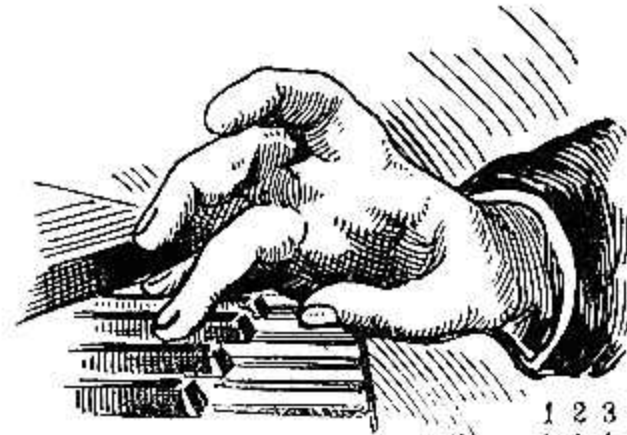


Fig. 14 — Figura schematica:  
Concetto rettilineo della scala  
(Scuola tradizionale).

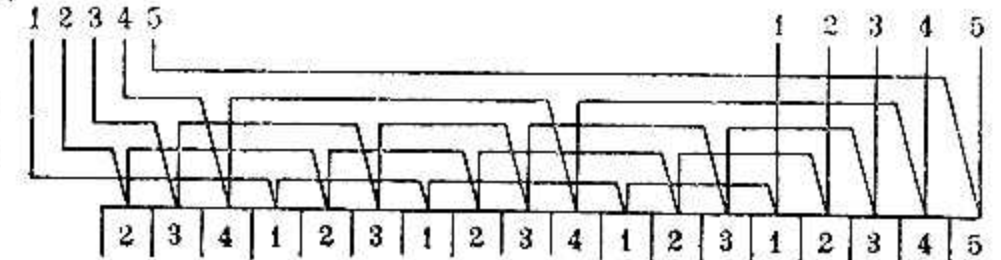


Fig. 15 — La scala in concetto rettilineo laterale  
(Scuola tradizionale).

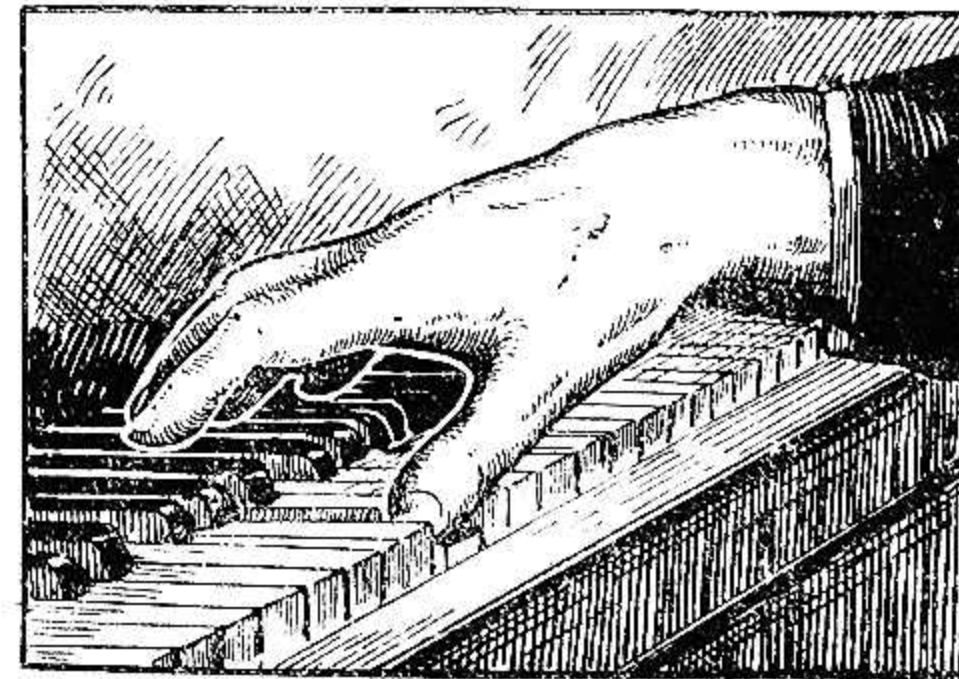


Fig. 16.

Figura schematica: Concetto epicycloidale. Arpeggi e scale.

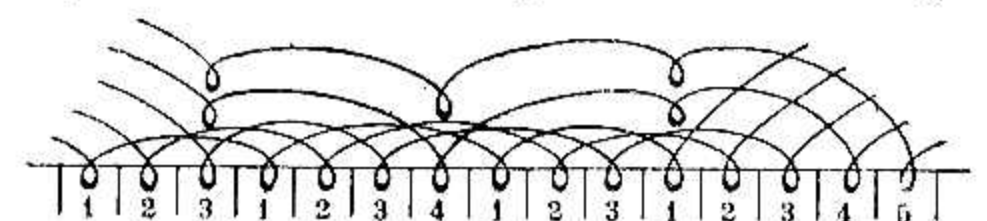


Fig. 17 — La scala in concetto epicycloidale laterale  
(Scuola fisiologica).

L'antitesi dei due concetti rettilineo ed epicycloidale è dimostrata dalla forma sferoidale appiattita delle articolazioni (vedi Figure 11, 12, 13, ecc.).

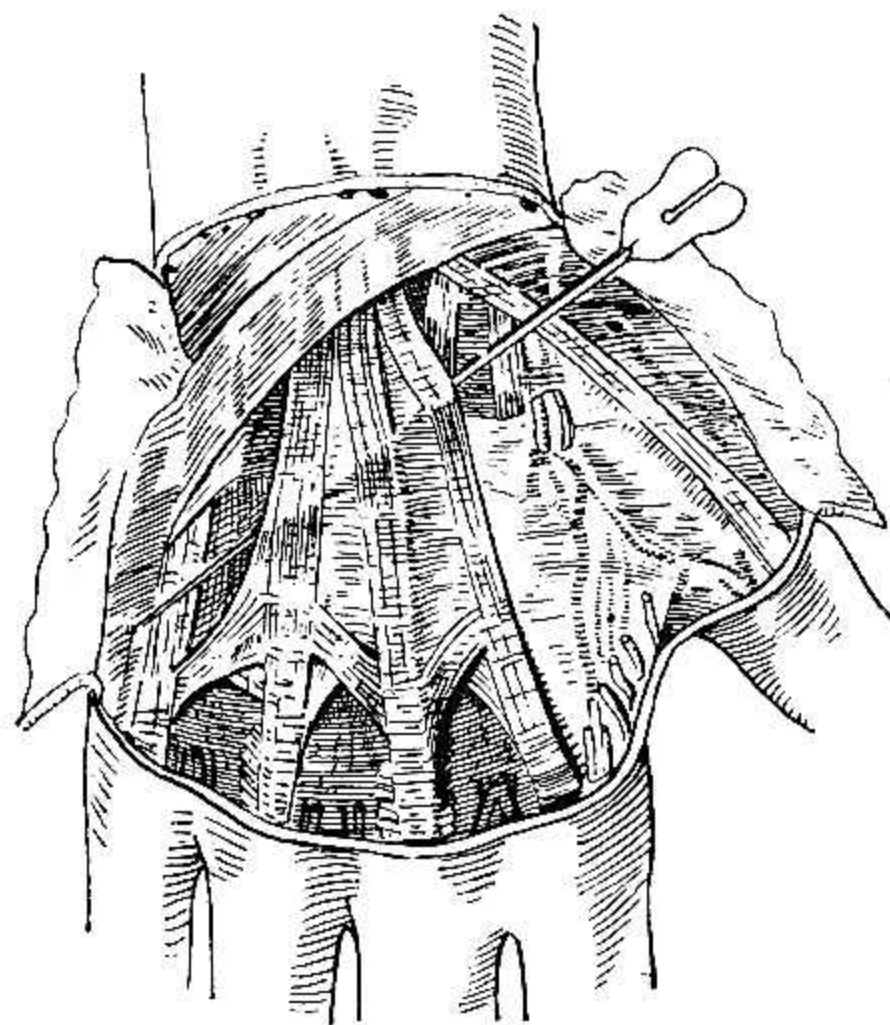


Fig. 18.

**Concetto tradizionale.**

Tanto il pollice quanto le altre quattro dita *debbono* ottenere tale uguaglianza che, nel suonare, possano produrre la medesima sonorità; il medio, siccome il più robusto, deve servire di modello alle altre dita.

**Definizione.**

L'anulare, dalla parte dorsale della mano, al suo estensore è collegato per mezzo di linguette fibrose ai tendini estensori del medio e del mignolo, ed è quindi così pregiudicato da non poter mai raggiungere il grado di estensione dei suoi vicini. Per fortuna è cessato il periodo di tempo nel quale si arrivava alla stoltezza di farsi incidere operativamente l'aponeurosi. E quando molti pianisti hanno *creduto* di aver raggiunto tale scopo, cioè la uguaglianza, ciò dipende soltanto dal fatto, che anatomicamente la rotazione dell'avambraccio accorda ad ogni dito la facoltà e la facilità di traslare rapidamente il peso del braccio dall'uno all'altro lato.

Dott. STEINHAUSEN.

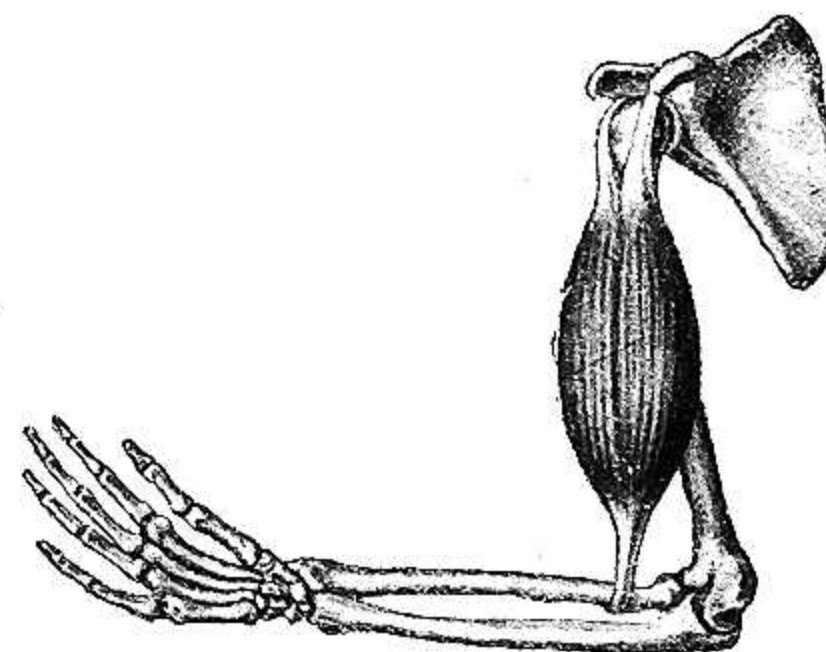


Fig. 19 — L'arto brachiale (segmento omerale) col muscolo bicipite contratto.

**Leggenda,**

- a) Scapola (omoplata).
- b) Testa dell'osso omero.
- e) Estremità inferiore dell'omero.
- d) Cubito (ulna).
- e) Radio.
- f) Ossa del carpo.
- g) Ossa metacarpee.
- h) Falangi.
- l) Muscolo bicipite.

Vedasi, testo: Cap. IX, Pag. 85, 86 e 87.

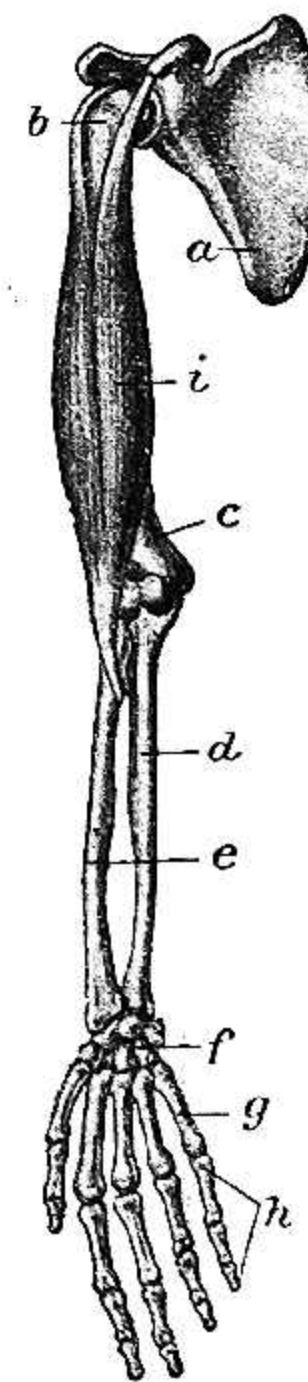


Fig. 20.

Lo stesso col muscolo bicipite rilasciato.

TAVOLA VIII. — Il cervello umano, l'area motrice e il sistema nervoso.

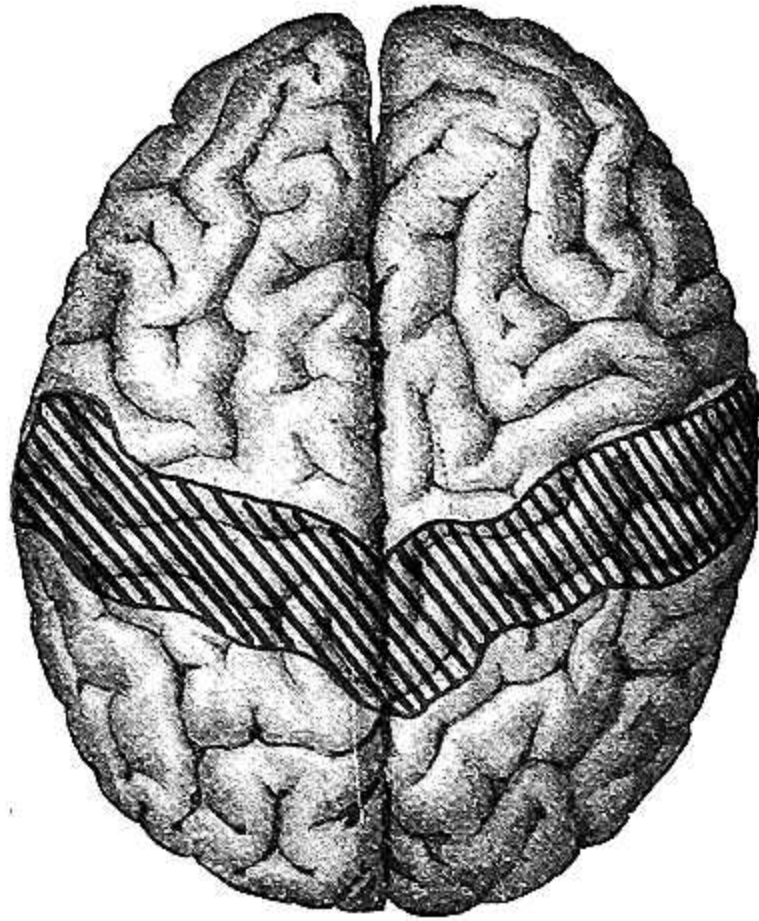


Fig. 21 — *Proiezione superiore.*

AM - Area motrice.

AM

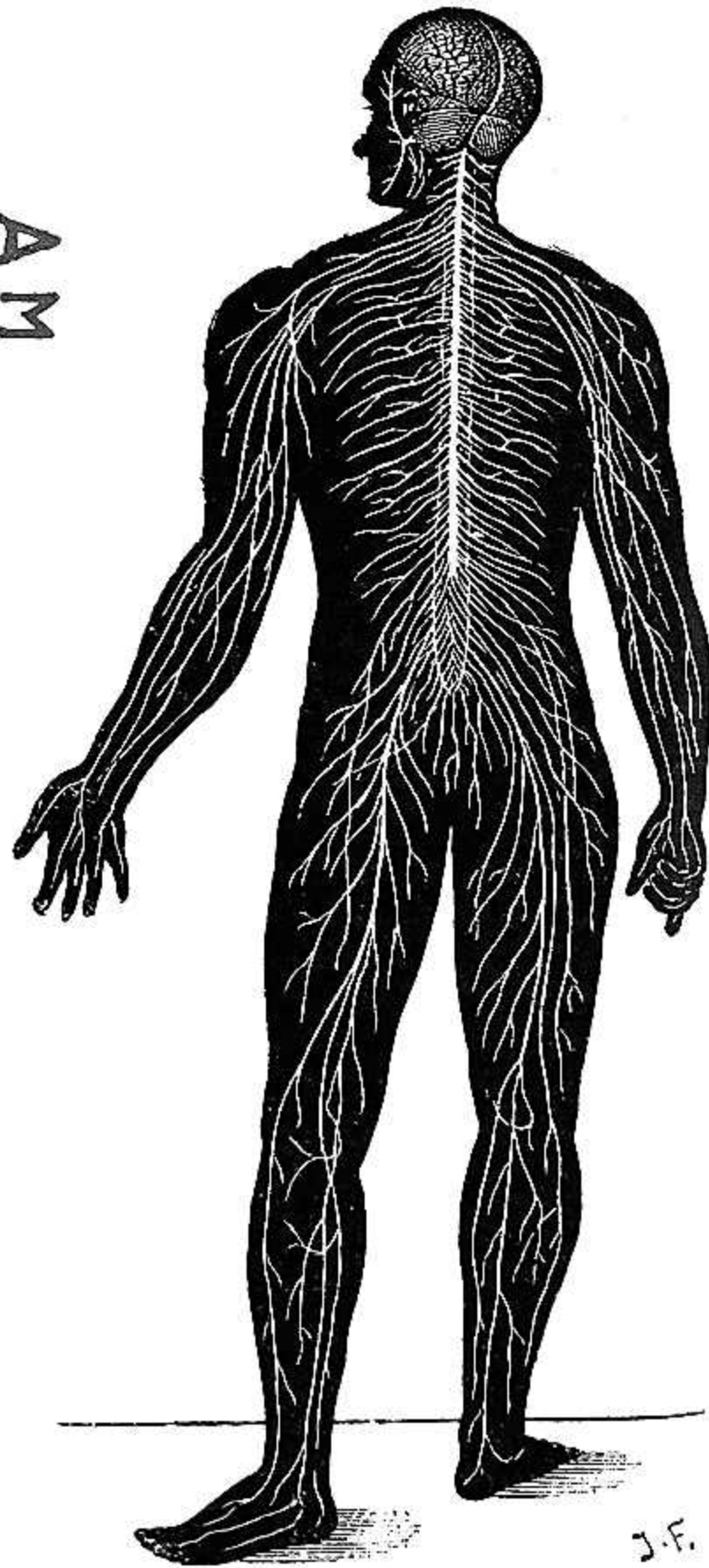


Fig. 23 — *La rete dei nervi.*

Vedasi, testo: Cap. IX, Pag. 86, Innervazione.

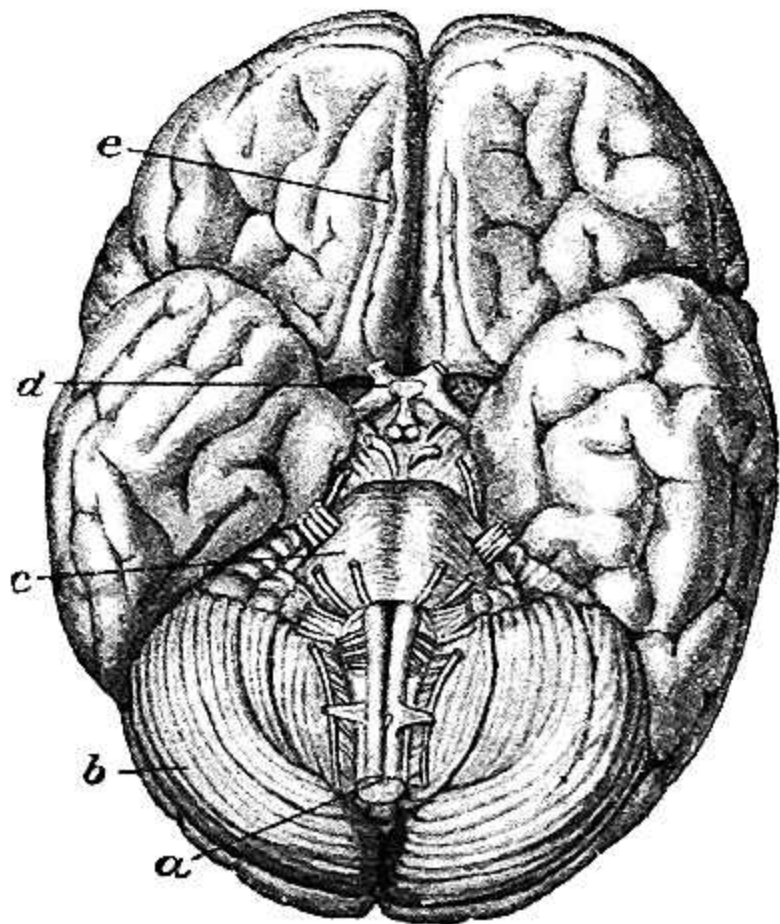


Fig. 22 — *Proiezione inferiore.*

a) Midollo allungato. b) Cervelletto. c) Ponte di Varolio. d) Nervo ottico. e) Nervo olfattivo.



Prezzo L. 9 senza ulteriore aumento editoriale.

---

**Edizione Marcello Capra**

---

**BIBLIOTECA MUSICALE**

---

1502 — Dott. L. ENRICO BONGIOANNI

**Norme per l'Accordatura dei Pianoforti.**

Con 26 illustrazioni.

1504 — BONGIOANNI Dott. L. ENRICO  
e Dott. PAOLO COPASSO

**DIZIONARIO DEI TERMINI MUSICALI  
in 5 lingue.**

(Italiana, Francese, Inglese, Tedesca, Spagnola).

938 — Sac. GIULIO DUPOUX

**Studi sul Canto Liturgico.**

1025 — Can. MICHELE HALLER

**TRATTATO DELLA COMPOSIZIONE MUSICALE SACRA.**

1503 — Cardinale G. B. KATSCHTHALER

**STORIA DELLA MUSICA SACRA.**

1507 — ORESTE RAVANELLO

**Studi sul ritmo e sull'accompagnamento  
DEL CANTO GREGORIANO.**

1501 — Dott. UGO REEMANN

**Storia Universale della Musica.**

---

LEGATORIA DI LIBRI  
Gio Batt. Biaggio  
FIRENZE  
Via del Nerl, 17

COLL. 11.306



BNC-FIRENZE