

CORTOT

*PRINCIPI RAZIONALI
DELLA
TECNICA PIANISTICA*

(G. PICCIOLI)



EDIZIONI SUVINI ZERBONI • MILANO

PRINCIPI RAZIONALI DELLA TECNICA PIANISTICA

€ 11.90

A L F R E D C O R T O T

PRINCIPI RAZIONALI
DELLA
TECNICA PIANISTICA

EDIZIONE ITALIANA A CURA DI
GIUSEPPE PICCIOLI

EDIZIONI SUVINI ZERBONI - MILANO

Copyright 1928 by Editions Maurice Senart
Editions Salabert, Paris (Collection Maurice Senart)
Proprietà esclusiva per l'Italia delle EDIZIONI SUVINI ZERBONI S.p.A. - Milano.

INDICE

	Pag.
Nota all'edizione italiana	6
Prefazione	7
Piano di studio degli esercizi.	9
Ginnastica quotidiana della tastiera	11

Principi razionali della tecnica pianistica

<i>CAPITOLO I.</i>	
Uguaglianza, indipendenza e mobilità delle dita	14
<i>CAPITOLO II.</i>	
Passaggio del pollice - Scale - Arpeggi	29
<i>CAPITOLO III.</i>	
Tecnica delle doppie note e Tecnica polifonica	43
<i>CAPITOLO IV.</i>	
Tecnica dell'estensione	67
<i>CAPITOLO V.</i>	
Tecnica del polso - Esecuzione degli accordi	80
Repertorio	105

NOTA ALL'EDIZIONE ITALIANA

Non nascondo che l'invito rivoltomi da Alfred Cortot e dalla Casa Suvini Zerboni perchè l'edizione italiana dei « Principes rationnels » fosse da me curata, mi ha molto lusingato, sia per la stima — davvero immeritata — che il grande pianista mi ha dimostrato, sia per la possibilità, che mi si è offerta, di divulgare fra gli studiosi italiani del pianoforte un'opera artistica e scientifica di altissimo e inconfondibile pregio.

Ho detto un'opera scientifica: il Trattato del Cortot, infatti, non va considerato come uno dei tanti libri di tecnica (di cui alcuni eccellenti) o come quelle raccolte di esercizi « scioglidita », che passano per le mani degli allievi quasi di generazione in generazione. Qui ci troviamo di fronte a un'opera completa, in cui tutti i problemi tecnici, nessuno escluso, vengono considerati secondo il loro principio fisiologico e in base a questo risolti. I vari movimenti delle dita, della mano, del polso, dell'avambraccio sono studiati e sviluppati in rapporto alle esigenze fisiche, non col vecchio sistema di vincere ad ogni costo le difficoltà provenienti dalla natura stessa del giuoco pianistico e sottoponendo gli arti a pericolosi sforzi muscolari. La « difficoltà », perciò, è presa dall'origine e lo studioso è costantemente messo di fronte alla ragione vera per cui un dato passaggio o un dato movimento risultano di non facile o di non agevole esecuzione.

Non è, quindi, un Trattato da affidare a un principiante e nemmeno a un allievo sprovvisto di cultura generale e specifica. Bisogna che il professore vigili di continuo sul modo in cui l'allievo svolge e assimila la materia e si preoccupi della esatta comprensione dei vari movimenti, i quali poi permetteranno l'esecuzione corretta e proficua degli esercizi. Limitarsi a svolgere sulla tastiera le sole formule indicate senza darsi pena di leggere il testo o senza far precedere l'esecuzione delle formule stesse da un intenso lavoro preparatorio, può essere più dannoso che utile. Naturalmente i risultati che da un attento studio di questo libro si possono trarre sono immensi, sia per lo sviluppo tecnico vero e proprio, sia per l'esecuzione artistica che è implicita in un meccanismo completo e scevro di difetti; sia, infine, per evitare quei seri inconvenienti che derivano da un'applicazione allo strumento mal fatta e mal controllata.

Per redigere questa edizione italiana, due vie potevo percorrere: rifare completamente il testo prendendo dall'originale solo il « succo », in altre parole far rivivere l'opera secondo le esigenze della nostra lingua; oppure seguire quasi parola per parola il testo del Cortot e conservare così integre tutte le caratteristiche del libro. Nella prima soluzione, più facile e agevole, il testo italiano sarebbe risultato certamente più elegante e scorrevole, ma non sarebbe stato più Cortot a rivolgersi al lettore, o per lo meno lo avrebbe fatto tramite un'altra persona; fra il Maestro e l'allievo si sarebbe creato, così, una specie di diaframma che avrebbe impedito all'uno di guardare negli occhi all'altro. Ho preferito quindi scegliere la seconda via, forse più ingrata ma indubbiamente più diretta e più rispettosa del concetto dell'Autore, lasciando al testo originale tutto il suo sapore di « lezione scritta ». D'altra parte, chi conosce i tre volumi del Cortot sulla musica pianistica francese avrà notato la differenza usata nel linguaggio: là c'è un modo di fraseggiare elegante, ricco, quasi ricercato mentre nei « Principes rationnels » tutto si limita al puro essenziale e le espressioni sono concise, circostanziate, quasi secche.

Il lettore troverà — molto raramente, però — alcune note in calce contrassegnate dalle mie iniziali; queste note, che nulla aggiungono al testo, hanno il solo scopo di rendere più chiaro quanto espone l'Autore e di evitare che, attraverso la traduzione, qualche punto possa prestarsi a equivoci o ad inesatte interpretazioni; in altri casi, invece, riflettono solo questioni di aggiornamento per quanto riguarda le edizioni, ecc.

Non ho altro da aggiungere e cedo la parola ad Alfred Cortot; prima mi si lasci, però, esprimere l'augurio che i giovani pianisti del mio Paese sappiano giovare dei preziosissimi consigli e degli insegnamenti che traboccano dalle pagine di questa incomparabile opera, dovuta a uno dei più grandi pianisti-musicisti del nostro tempo.

GIUSEPPE PICCIOLI

Titolare di pianoforte principale
nel Conservatorio G. B. Martini di Bologna

PREFAZIONE

Due fattori sono alla base di tutto lo studio strumentale. Un fattore psichico, dal quale scaturiscono il gusto, l'immaginazione, il ragionamento, il senso della sfumatura della sonorità; in una parola: lo stile. Un fattore fisiologico, è cioè abilità manuale e digitale, sottomissione assoluta dei muscoli e dei nervi alle esigenze materiali dell'esecuzione.

Per sviluppare le qualità psichiche, che sono soprattutto attributo della personalità e del gusto, la pedagogia non trova altro punto d'appoggio che nell'arricchimento della cultura generale, nello sviluppo delle facoltà immaginative ed analitiche, che permettono il tradursi delle emozioni o dei sentimenti evocati dalla musica. Non esistono per ciò buoni o cattivi sistemi; non vi sono che buoni o cattivi insegnanti.

In compenso vi sono innumerevoli raccolte di esercizi di ogni specie per stimolare lo zelo dei pianisti ansiosi di raggiungere il possesso meccanico della tastiera.

Non si ha altro che l'imbarazzo della scelta e non ci saremmo certamente sognati di aggiungere un nuovo elemento di perplessità a questa imponente collezione di teorie contraddittorie — attraverso le quali il problema della tecnica pianistica assume l'aspetto orribile di un'idra dalle cento teste — se non ci fossimo precisamente preoccupati di semplificare la questione e di dimostrare che il mostro è vulnerabile.

Nel corso di questi ultimi anni, uno dei progressi più significativi dell'insegnamento strumentale è consistito nel sostituire, all'esercizio meccanico e lungamente ripetuto di un passaggio difficile, lo studio ragionato della difficoltà — riportata al suo principio elementare — che il passaggio stesso contiene. Su queste basi abbiamo stabilito un metodo o sistema di studio, le cui regole si è cercato di applicare nella revisione delle opere di Chopin (1).

Nelle pagine seguenti tenteremo di generalizzare una formula (la cui efficacia è stata controllata in molti anni di esperienza), estendendola però alle difficoltà pianistiche di ogni specie e riducendo queste a cinque categorie essenziali, di cui ciascuna viene analizzata in un capitolo speciale. Vale a dire che, invece di sospingere la virtuosità sulle vie infide della complicazione e dell'allettamento tecnico, cercheremo — ispirandoci ai preziosi esempi dell'allenamento sportivo — di conservare solo lo studio dei movimenti rigorosamente indispensabili al suo completo sviluppo.

Sarà così possibile passare in rassegna ogni mattina, in un'ora circa, il ciclo completo dei problemi del pianoforte. Non si mancherà, probabilmente, di paragonare questa ginnastica quotidiana del pianista alla serie degli esercizi fisici e respiratori riconosciuti dagli igienisti. Il confronto, anche se ironico, non ci dispiacerebbe, perchè definirebbe nel modo migliore il senso e l'utilità di questo lavoro.

ALFRED CORTOT

(1). Ora bisogna aggiungere anche l'opera di Schumann. (N. di G. P.).

PIANO DI STUDIO DEGLI ESERCIZI

1° Un periodo di sei mesi è necessario per un primo approfondito studio di questa raccolta, in ragione di tre quarti d'ora al giorno e di un mese circa, o, più esattamente, di trentasei giorni consecutivi per la preparazione di ciascun capitolo. — Il capitolo preparatorio intitolato « Ginnastica quotidiana della tastiera », che ha per scopo l'ammorbidimento ragionato di tutto l'apparato muscolare del pianista, vale a dire, mani, polso e lo stesso avambraccio, dev'essere studiato regolarmente per un quarto d'ora al di fuori di tutti gli altri tipi di esercizi; si ottiene, così, un totale di un'ora da riservare giornalmente ai problemi tecnici.

Durante questo primo periodo di studio si eviterà assolutamente il passaggio anticipato da un capitolo all'altro, ogni modificazione al piano di lavoro essendo in radicale opposizione all'oggetto essenziale di quest'opera, che è l'assimilazione completa del principio di ogni difficoltà, presa isolatamente.

2° La divisione del lavoro di ciascun capitolo in periodi di trentasei giorni non ha nulla d'arbitrario. Essa è determinata sia dall'adozione di una tonalità diversa, come punto di partenza per lo studio di ogni giorno, sia dall'inclusione della scala cromatica, che si compone di dodici gradi, per tre divisioni di dodici giorni.

Durante i primi dodici giorni si lavorerà la serie A del capitolo allo studio (primo giorno: do magg. e do min.; secondo giorno do diesis magg. e do diesis min., così di seguito); durante i dodici giorni seguenti, la serie B nella stessa maniera; poi, negli ultimi dodici giorni, la serie C. La trasposizione cromatica quotidiana ha lo scopo di rimuovere costantemente la posizione delle dita sulla tastiera, dovendo conservarsi la diteggiatura del tono di do, su cui sono stabilite inizialmente tutte le formule, in ogni altra tonalità. Questo principio di trasposizione giornaliera è rigorosamente obbligatorio.

3° A partire dal sesto mese si frammischierà lo studio delle difficoltà, sia concatenando quotidianamente le serie contenute in ciascun capitolo, sia spezzandone la regolare successione al fine di evitare l'assuefarsi delle dita alla ripetizione di formule presentate sempre in un ordine invariabile.

La conoscenza che si avrà, a questo momento, delle differenti categorie di esercizi, permetterà di concatenarli senza esitazione e si potrà così effettuare, in un'ora circa, il giro delle difficoltà pianistiche, compresa la ripetizione quotidiana del capitolo che tratta la ginnastica della tastiera; ginnastica che per nessun motivo dovrà essere trascurata.

In questa nuova distribuzione degli esercizi, si conserverà naturalmente il principio della trasposizione giornaliera. Vale a dire che, partendo ogni giorno da una tonalità differente, saranno necessari dodici giorni per esaurire il ciclo modulante di ogni combinazione. Ma si potrà egualmente alternare questo sistema di studio con la ripetizione su tutti i gradi della scala cromatica — dodici volte per ogni formula — di certi esercizi designati con segni convenzionali, di cui daremo più avanti la spiegazione. Anche le diteggiature, i ritmi, le basi armoniche di ogni esercizio potranno essere rinnovate all'infinito, seguendo le indicazioni del quadro mobile, al quale questi segni si riferiscono. Non si raccomanderà mai abbastanza un riposo totale di dieci minuti dopo lo studio di questi esercizi e prima di intraprendere un nuovo lavoro. Lo sforzo fisico non seguito da una completa distensione muscolare è pregiudizievole in ogni forma di allenamento.

È così che si presenterà ormai la formula tecnica, il cui uso regolare assicurerà la conservazione di una meccanica pienamente elastica e arrendevole, docile a tutte le esigenze dell'esecuzione.

4° Ma a questo momento interverrà, sotto il controllo del professore, la partecipazione personale dell'allievo. Anche tenendo conto del carattere puramente fisiologico del lavoro di cui si forniranno gli elementi, noi non sapremmo ammettervi la carenza della riflessione e del discernimento. Lasciamo così volutamente, alla fine di ogni capitolo, due pagine pentagrammate riservate alla notazione di nuove formule di esercizi, in rapporto alla difficoltà trattata nel capitolo stesso e dovute sia all'ingegnosità dell'allievo, come all'iniziativa del professore. Questi, durante il periodo di sei mesi consacrato allo studio preparatorio della raccolta, avrà potuto discernere con precisione quali sono i punti deboli della tecnica sottoposta al suo controllo. Egli avrà, così, la possibilità di insistere ulteriormente, con una specie di garanzia scientifica, su certi particolari del meccanismo, che converrà studiare più in profondità.

Non crediamo inutile ricordare, qui, questo principio dell'insegnamento pianistico troppo raramente applicato, cioè che secondo la conformazione delle mani l'adattamento alla tastiera può essere — si dovrebbe anzi dire: deve essere — sensibilmente differente. Una classificazione sommaria dei diversi tipi di mani, ma sufficientemente esplicita per evitare ogni equivoco — *mani con dita lunghe* o *mani con dita corte* — servirà come punto di partenza per l'orientamento particolare degli studi. L'adozione di un metodo di lavoro così specificato deve permettere di correggere abbastanza rapidamente certi difetti, dei quali, così a prima vista, potrebbe sembrare che lo studio più indefesso

non riuscisse ad aver ragione. Infatti si potrebbe affermare che non vi sono ostacoli fisici assolutamente insormontabili nella esecuzione pianistica, allorchè la natura di questi ostacoli sia chiaramente definita e si faccia appello al ragionamento della logica per vincerli.

Onde mettere sulla via delle ricerche utili, nel senso che abbiamo tracciato, indicheremo alla fine di ciascun capitolo gli esercizi la cui efficacia si manifesta in modo speciale secondo le disposizioni manuali sopra citate. D'altra parte, alla fine di quest'opera e a titolo indicativo, aggiungiamo un sommario repertorio di composizioni scelte di preferenza nella letteratura classica del pianoforte, il cui studio comporta l'applicazione musicale immediata del principio tecnico analizzato in ciascun capitolo. Il professore deciderà in quale misura e in quale momento converrà ricorrere a questo studio complementare. — Noi ci permettiamo raccomandargli, a tale scopo, di agire come certi dottori chiaroveggenti, che, secondo la costituzione dei loro clienti non usano lo stesso metodo terapeutico per curare casi solo in apparenza analoghi.

5° Un'ultima osservazione concernerà l'uso del quadro mobile, che servirà di guida per lo studio sistematico di ogni capitolo e si porrà in vista della pagina studiata.

Vi abbiamo fatto figurare:

a) Un quadro di dodici scale maggiori e minori che si devono utilizzare a turno per le trasposizioni quotidiane; il punto di partenza per ogni esercizio dev'essere giornalmente elevato di un grado cromatico. Questo tipo di studio è comune a tutti gli esempi della raccolta, perciò abbiamo evitato di caratterizzarlo con un segno speciale, analogo a quelli di cui si troverà qui sotto la nomenclatura.

b) Un modello della formula cromatica, che dovrà essere impiegata per gli esercizi preceduti dalla lettera **C** (trasposizione quotidiana sui dodici gradi della scala cromatica).

c) Un quadro delle combinazioni armoniche secondo cui devono studiarsi successivamente tutte le formule degli esercizi preceduti dalla lettera **H**, come pure un modello delle modificazioni alle quali può dar luogo l'impiego di una nuova disposizione.

d) Un quadro dei differenti ritmi che saranno applicati alle formule degli esercizi preceduti dalla lettera **R** e un modello di combinazione ritmica.

e) Un quadro delle diverse diteggiature, che sarà necessario impiegare successivamente per lo studio delle formule precedute dalla lettera **D** e un modello per l'applicazione delle diverse diteggiature alla stessa formula.

Allorchè due o più lettere, o segni convenzionali, accompagnano lo stesso esercizio, significa che tale esercizio può essere studiato indistintamente secondo i quadri caratterizzati da queste lettere, sia che si utilizzino questi quadri successivamente o contemporaneamente.

Per terminare, ricordiamo che, salvo indicazione speciale, tutti gli esercizi sono applicabili alle due mani: la diteggiatura indicata per la mano destra si trova sopra le note, quella per la sinistra al disotto.

Gli esempi per la mano sinistra sono generalmente scritti in chiave di sol, onde permettere la utilizzazione del quadro delle trasposizioni. In principio saranno studiati un'ottava più bassa di quella in cui sono scritti. Frattanto, e così per tutti gli esercizi di questa raccolta — siano essi a due mani o per una sola — raccomandiamo di studiare cambiando frequentemente di ottava, per abituare la mano a trovarsi in tutte le posizioni che può prendere sulla tastiera. La maggior parte degli esercizi di questa raccolta sono « rovesciabili ». Vale a dire, basterà usare la diteggiatura della mano destra anche per la sinistra e così viceversa, nonchè seguire l'ordine delle dita secondo la formula armonica scelta per dare vita a una nuova disposizione.

Si vedrà, durante lo studio, che le modificazioni sul tipo di quelle che abbiamo indicato, permetteranno di variare costantemente formule in certo modo impersonali e di variarne l'interesse e l'utilità.

Tracciando gli esercizi che seguono, non abbiamo tanto cercato d'inventare il nuovo, quanto di ottenere dai procedimenti più semplici e attraverso un metodo sistematico, il massimo di efficacia pianistica. È la maniera di studiarli che conta non la loro sostanza; ed è questa maniera che a essi conferisce un valore speciale e — per usare una metafora ambiziosa — allarga il loro orizzonte.

Esercizio N. 2 (*Sviluppo dei muscoli delle dita*)

Questo esercizio si suona sulle stesse note del precedente conservando la posizione muta delle dita sulle semibrevi. Ma il dito che eseguirà le semicrome descriverà i seguenti movimenti, sempre contando per ogni semiminima e secondo il metronomo indicato: 1, per far suonare la nota; 2, per far scivolare il dito che suona sotto il livello delle dita immobili, lasciando il tasto e allungando il dito perpendicolarmente dal lato esterno del tasto (cioè, più profondamente possibile); 3, per rialzare il dito al livello della tastiera; 4, per alzare il dito verticalmente e teso, più alto possibile.

In questo esercizio il dito che agisce sarà dunque a contatto col tasto solo sulla prima semicroma di ciascun quarto. *a)*

Esercizio N. 3 (*Movimenti laterali delle dita. Ammorbidimento della flessione delle dita*)

La stessa formula, lo stesso movimento del metronomo, lo stesso numero di ripetizioni per ciascuna posizione.

Il dito che agisce effettuerà questa volta i seguenti movimenti: 1, per far suonare la nota; 2, per dirigere il dito, teso, a sinistra, incrociandolo sopra le altre dita e più lontano possibile; 3, lo stesso movimento a destra; 4, per alzarlo verticalmente al disopra del suo tasto. Solo il movimento del pollice differirà dagli altri, causa la sua speciale conformazione. Lo si porterà a destra (per la mano destra), a sinistra (per quella sinistra), sotto le altre dita e non sopra. Questi tre primi esercizi saranno esclusivamente studiati nella gradazione « *p* ».

Esercizio 1 bis, 2 bis, 3 bis.

La stessa formula degli esercizi 1, 2, 3. Ma abbassando tutte le dita sul fondo del tasto. Si usino i coloriti « *mf* » e « *f* ».

Esercizio N. 4 (*Ammorbidimento dei movimenti laterali del polso*)

Metr. ♩ = 60
contare
1 - 2 - 3 - 4 1 - 2 - 3 - 4 simile

Posare nettamente ogni accordo, sorvegliando l'attacco simultaneo delle dita: poi imprimere al polso (che deve essere mantenuto assolutamente elastico) un movimento di flessione e di rotazione combinate (dall'alto in basso e da sinistra a destra per la mano destra, da destra a sinistra per la mano sinistra), in ragione di un movimento completo per ogni semiminima, ossia di quattro movimenti per battuta.

Mantenere fermamente la posizione delle dita sui tasti e far descrivere al polso un movimento circolare più evidente possibile.

Invertire, in seguito, il movimento del polso, cioè effettuarlo da destra a sinistra per la mano destra e da sinistra a destra per la mano sinistra.

Esercizio N. 5 (*Ammorbidimento dei movimenti orizzontali del polso, flessibilità della mano*)

La stessa successione di accordi. Dopo aver posato ogni accordo, far avanzare il polso verso l'estremità interna della tastiera, in modo da piegare le dita in avanti e tenendo il polso più alto del dorso della mano; poi tirare il polso indietro sino a che le dita non saranno piatte sui tasti. Ripetere questo movimento di « va e vieni », che dovrà realizzarsi con flessibilità e decisione, non oltre la durata di una croma completa (Tempo di metronomo: 60). Si badi che l'estremità delle dita non abbandonino la loro posizione iniziale sui tasti. Mantenere i tasti costantemente abbassati.

Esercizio N. 6

Lo stesso esercizio ma in senso contrario, cioè far scivolare la mano verso il fondo della tastiera alzando più che possibile l'estremità delle dita in modo che la loro superficie interna venga ad appoggiarsi, raddrizzandosi, al coperchio della tastiera, poi tirare indietro la mano rimettendo le dita nella loro posizione arrotondata.

Si abbasserà il polso portando la mano in avanti, lo si alzerà per rimettere la mano nella posizione di partenza. Si trarrà vantaggio, da questo esercizio, lasciando un dito a contatto del proprio tasto nella sua posizione normale e utilizzando successivamente così tutte le altre dita.

a) Questo esercizio non è stato sempre ben compreso. Penso, perciò, sia opportuno spiegarlo in altro modo: posate le dita sui tasti indicati, senza abbassarli, si facciano compiere al dito che suona i seguenti movimenti: 1) si abbassa per suonare; 2) il dito abbandona, scivolando verso l'orlo esterno, il tasto suonato; si abbassa, sempre stando fuori del tasto, sotto il livello delle altre dita e, allungandosi, segue parallelamente il lato esterno del tasto andando più in basso possibile; 3) ritorna su, al livello della tastiera; 4) si alza verticalmente e, ben diritto, si spinge più in alto possibile. È ovvio osservare che questo esercizio può compiersi solo su pianoforti la cui fascia di legno, che rinchioda dal lato esterno la tastiera, non sia troppo larga. Il 3° esercizio è quasi uguale a questo, solo che il dito che suona si muove sopra le altre dita, non sotto. (N. di G. P.)

Esercizio N. 7 (*Sviluppo della fermezza d'attacco delle dita; il polso sempre flessibile*)

Utilizzare la formula degli accordi indicati per l'esercizio N. 4. Abbassare tutte le dita sorvegliando la precisione del loro attacco simultaneo; poi, ad eccezione di un solo dito che resta a contatto del proprio tasto, abbassare il più possibile la mano al disotto della tastiera, tenendo le dita che non suonano ripiegate verso l'interno della mano.

Impiegare successivamente le cinque dita per le note tenute singolarmente su ogni formazione d'accordo e ripetere quattro volte il movimento per ogni dito.

Esercizio N. 7

Esempio:

Esercizio N. 8 (*Flessibilità del polso e dell'avambraccio - movimento verticale*)

Tenendo le mani all'altezza delle spalle, proiettarle, con movimento rapido e deciso, verso la tastiera, che esse sfioreranno senza suonare, per ritornare poi immediatamente alla loro posizione iniziale, ove esse segneranno un momento di sosta. Ripetere questo gesto venti volte, all'andatura di 60 per ogni movimento.

Esercizio N. 9 (*Flessibilità e rapidità dei movimenti laterali dell'avambraccio - flessibilità del gomito*)

Questo esercizio, che ha lo scopo di sviluppare la mobilità laterale dell'avambraccio, in vista del suo adattamento alla tecnica rapida dello spostamento della mano sulla tastiera, si effettuerà nel seguente modo: portare la mano destra sulla tastiera, più lontano possibile dalla sinistra, indi proiettarla, attraverso un movimento flessibile dell'avambraccio, verso gli ultimi tasti a destra della tastiera, poi ritornare al punto di partenza. Sostare un momento ad ogni punto di arrivo. Con la mano sinistra si eseguirà il movimento in senso inverso. La stessa andatura dell'esercizio precedente. Ripetere venti volte ciascun movimento.

Eccetto la formula N. 9, questi esercizi si studieranno a mani unite. Si applicherà il principio della trasposizione quotidiana e dello spostamento di ottava.

Gli esercizi precedenti, basati sulla concezione fisiologica della ginnastica manuale applicata al pianoforte, esigono, per la loro esecuzione, la perfetta posizione del corpo, che ne è il corollario principale e che, solo, permetterà la correttezza e l'ampiezza dei movimenti indicati.

A questo proposito richiamiamo l'attenzione degli insegnanti sulla necessità di fare adottare, dall'allievo, una seggiola perfettamente appropriata al suo complesso fisico. La tastiera del pianoforte si trova abitualmente a 72 centimetri dal pavimento, (parliamo dei pianoforti a coda, poichè l'arbitrio più sconcertante regna sull'altezza dei pianoforti verticali); si può, perciò, valutare l'altezza normale della seggiola dai 40 ai 45 centimetri per una statura media. La lunghezza delle braccia, più ancora di quella del busto, determina la migliore posizione alla tastiera. Le braccia devono flettersi secondo una curva naturale, in maniera da non provocare quelle angolosità fastidiose che paralizzano il movimento dei muscoli dell'avambraccio e della mano. Di regola generale il polso dev'essere tenuto più basso della mano. La posizione naturale arrotondata dell'indice sul tasto, fisserà la posizione delle altre dita, che dovranno, nei limiti della loro ineguale lunghezza, e senza contrazioni dannose, percuotere i tasti sullo stesso piano e nello stesso punto. Si eviterà, così, tanto la esagerata articolazione, come la rigidità nefasta. Il contatto col tasto sarà naturalmente stabilito dalla superficie più larga che possibile della falange.

Certi professori esigono dai loro allievi — durante lo studio detto « di articolazione » — un dispendio di forze maggiore per sollevare il dito al disopra della tastiera che per abbassare il tasto. Ci sia permesso dire che questo sistema è assolutamente falso e antifisiologico.

PRINCIPI RAZIONALI DELLA TECNICA PIANISTICA

Abbiamo detto, in principio, che ci sembrava possibile riunire tutti i problemi dell'esecuzione pianistica in cinque categorie essenziali. Ecco come ne consideriamo la distribuzione:

- 1° Uguaglianza, indipendenza e mobilità delle dita.
- 2° Passaggio del pollice (scale-arpeggi).
- 3° Doppie note e tecnica polifonica.
- 4° Estensioni.
- 5° Tecnica del polso, esecuzione degli accordi.

Non crediamo esista, nell'intera letteratura pianistica, una difficoltà tecnica che non derivi da questa nomenclatura.

Abbiamo anche la convinzione che uno studio attento delle pagine seguenti permetterà di determinare, per ogni difficoltà, un metodo di studio appropriato. E così sarà possibile mettere al servizio della musica una meccanica docile, flessibile, che risponderà esattamente alle esigenze del pensiero che dovrà esprimere.

Ma questo — ripetiamo e insistiamo — alla condizione precisa di conformarsi al piano di studio che si propone, di non falsarne l'economia con fretta ingiustificata, di non supporre che il passaggio intempestivo da un capitolo all'altro dia risultati più rapidi o più concludenti, di non abbandonare prematuramente l'esercizio di un capitolo credendo di aver vinto agevolmente la difficoltà di cui tratta; infine di non superare, per un lodevole ma inappropriato zelo, la durata quotidiana dello studio indicato.

E, quanto alla ricompensa che ci si può attendere dal paziente sforzo cui si fa appello, la definiremo volentieri con le parole stesse con le quali Garcia liberò la Malibran, adolescente, dal lungo studio cui l'aveva costretta con rigore estremo: « Ed ora, va — e canta secondo il tuo cuore. Tu sai il tuo mestiere! ».

CAPITOLO I.

UGUAGLIANZA, INDIPENDENZA E MOBILITÀ DELLE DITA (senza passaggio del pollice)

Gli esercizi contenuti in questo capitolo hanno per oggetto lo sviluppo della virtuosità sul cui principio è fondata la tecnica della tastiera sino all'avvento del romanticismo beethoveniano. Virtuosità leggera e saltellante, tutta fremente di una vita alata di trilli, di mordenti, di gorgheggi e di gruppetti. La virtuosità di Couperin, di Scarlatti, di Rameau. Più meditativo o più ardentemente eloquente lo stile di un Bach, di un Haydn, di un Mozart e tuttavia tributario anch'esso di una retorica sonora determinata dalle risorse particolari degli strumenti del tempo. È l'epoca del suono uguale e fluente, l'epoca in cui l'ambizione del virtuoso è di imitare l'amabile maniera del cantante, la vivacità e la grazia degli ornamenti della sua arte. Nel XIX secolo la scrittura di un Clementi, di un Mendelssohn o di un Chopin rispecchia ancora spesso una tradizione così piacevolmente volubile e ai nostri giorni, ancorchè il gusto della percussione precisa e dei ritmi nettamente tracciati parrebbe opporsi allo sviluppo di una linea melodica rinnovata da antiche formule, le tendenze antiarmoniche dei giovani compositori ridanno, tuttavia, una attualità inattesa alle virtù di una tecnica pianistica, cui quasi un secolo di musica verticale sembrava aver dato un colpo decisivo.

Questo significa l'importanza dello studio di cui si troveranno gli elementi negli esercizi che seguono. Suono legato o staccato, martellato o « portato », uguaglianza delle dita o creazione di tocchi particolari attraverso la diversità dei loro attacchi, altrettanti modi di espressione, che si trovano in potenza e avranno la loro applicazione immediata nelle opere di cui abbiamo menzionato gli autori principali.

Non ci sarebbe nemmeno bisogno di aggiungere che tanto l'ornamentazione come l'arabesco, la fioritura, gli artifici melodici di cui si anima la musica del XVIII secolo (concepita per tastiere più leggere delle attuali), non si presenta senza difficoltà anche per le dita più sciolte; difficoltà che affiorano nel primo capitolo di studio che noi indichiamo, così come la ripetizione o sostituzione delle dita.

Essendo l'uguaglianza del tocco il principio essenziale studiato in questo primo capitolo, si sorveglierà, secondo le diverse conformazioni della mano, che la curva delle dita assuma quella forma che permetta di colpire i tasti nello stesso punto; questa è una condizione assoluta per uguagliare la propulsione del martello sulle corde e, di conseguenza, per la perfezione dei rapporti sonori fra le diverse note succedentesi melodicamente.

Ci si guarderà dal considerare per reale l'apparente facilità delle formule contenute in questo capitolo. Del resto, lo studio che a esse si dedicherà, farà presto dissipare questa illusione.

SERIE A

Esercizi con dita tenute

(La posizione delle dita sarà la stessa per tutte le formule di questa serie e per le formazioni degli accordi, che saranno utilizzate secondo gli esempi del quadro mobile. Crediamo quindi inutile ripetere la diteggiatura di ogni esercizio. La mano destra sarà sempre disposta così: 5, 4, 3, 2, 1 e la mano sinistra 1, 2, 3, 4, 5).

Esercizio N. 1^a (*mobilità delle dita prese isolatamente*)

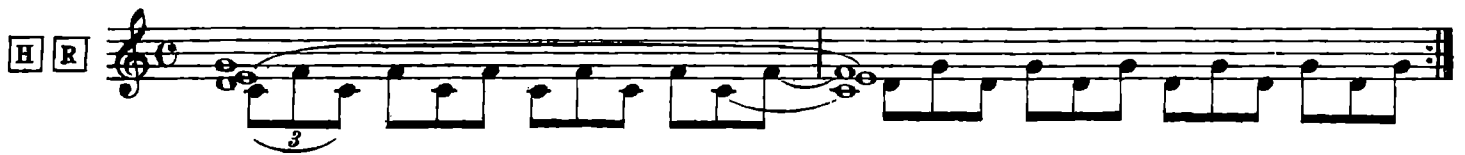
Exercise N. 1^a consists of four staves of music. The first staff is marked with 'H' and 'R' in boxes. The music is written in treble clef with a common time signature. It features a series of eighth-note triplets, each marked with a '3' underneath. The first staff contains two measures of triplets, followed by a double bar line. The second and third staves each contain two measures of triplets. The fourth staff contains two measures of triplets, ending with a double bar line and repeat dots. The notes in the triplets are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Esercizio N. 1^b (*mobilità alternata delle dita, 2 dita*)

Exercise N. 1^b consists of three staves of music. The first staff is marked with 'H' and 'R' in boxes. The music is written in treble clef with a common time signature. It features a series of eighth-note triplets, each marked with a '3' underneath. The first staff contains two measures of triplets, followed by a double bar line. The second and third staves each contain two measures of triplets. The notes in the triplets are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Esercizio N. 1^c (*idem*)

Exercise N. 1^c consists of two staves of music. The first staff is marked with 'H' and 'R' in boxes. The music is written in treble clef with a common time signature. It features a series of eighth-note triplets, each marked with a '3' underneath. The first staff contains two measures of triplets, followed by a double bar line. The second staff contains two measures of triplets, ending with a double bar line and repeat dots. The notes in the triplets are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Esercizio N. 1^a (*idem*)Esercizio N. 1^e

Esercizio N. 1^f (*a tre dita*)

Esercizio N. 1^g (*idem*)

Eccetto le note tenute, che saranno sempre suonate « *p* », si studino questi esercizi alternativamente legato e staccato di dita, appoggiato e martellato, nelle gradazioni « *p* », « *mf* », e « *f* ». — Metronomo: da 60 a 144 per ogni quarto.

ESERCIZI A 4 DITA - CON UN DITO FERMO
(Uguaglianza e indipendenza delle dita)

L'uso del dito fermo permette di ridurre al minimo la partecipazione della mano alla produzione del suono e, oltre sciogliere le dita attive, favorisce la loro individualità di attacco.

Esercizio N. 2^a (*dita ferme: m. d. pollice; m. s. mignolo*)

Esercizio N. 2^b (*dita ferme: m. d. 2° dito; m. s. 4° dito*)

Esercizio N. 2^c (*dita ferme: m. d. 3° dito; m. s. 3° dito*)

Esercizio N. 2^d (*dita ferme: m. d. 4° dito; m. s. 2° dito*)

Esercizio N. 2^e (*dita ferme: m. d. mignolo; m. s. pollice*)

Si suonino le semicrome alternativamente legato e staccato di dita. L'uso delle combinazioni armoniche della Tavola mobile darà origine a nuove disposizioni di cui non si raccomanderà mai abbastanza lo studio; questo esercizio è infatti uno dei più efficaci di questa serie.

SERIE B

Esercizi a dita libere (senza passaggio del pollice)

Esercizio N. 1^a (cominciando sempre col pollice - m. d. - e col mignolo - m. s.)

C
H
R

1 2 3 4 5 4 3 2
 5 4 3 2 1 2 3 4

Esercizio N. 1^b (cominciando col 2^o dito - m. d. - e col 4^o - m. s.)

C
H
R

2 1 3 4 5 4 3 1
 4 5 3 2 1 2 3 5

Esercizio N. 1^c (cominciando col 3° dito tanto con la destra come con la sinistra)

C
H R

3 1 2 4 5 4 2 1
 3 5 4 2 1 2 4 5

Esercizio N. 1^d (cominciando col 4° dito - m. d. - e col 2° - m. s.)

C
H R

4 1 2 3 5 3 2 1
 2 5 4 3 1 3 4 5

Esercizio N. 1^c (cominciando col mignolo - m. d. e col pollice - m. s.)

The exercise consists of five staves of music. The first staff has a box with 'C' and another with 'H' and 'R'. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above and below notes.

Così come abbiamo indicato nel piano di studio degli esercizi, si ricorda che il segno **C** presuppone la trasposizione cromatica quotidiana intesa come séguito immediato delle formule comprese fra i due ritornelli. Lo studio dell'esercizio n. 1, che si indica qui come esempio, si presenterà, quindi, nella maniera seguente:

(1.^a)

The first variation shows chromatic transposition of the exercise. The notes are chromatically altered. The word "ecc." is written at the end of the staff.

Così sarà per tutte le formule seguenti, senza pregiudizio delle modificazioni armoniche e ritmiche causate dall'uso delle varianti indicate nel quadro relativo all'interpretazione dei segni **H** e **R**

Si consiglia ugualmente la concatenazione di tutte le formule in una tonalità diversa ogni giorno, contrappo-
nendo velocità e sfumature differenti, suonando alternativamente legato e staccato di dita. In quest'ultimo caso, la
ribattitura di ciascuna nota con lo stesso dito darà i migliori risultati.

Esempio:

The first example shows a sequence of fingerings: 1 1 2 2 3 3 4 4 5 5 4 4 3 3 2 2. The second example shows a sequence: 1 2 3 4 5 4 3 2.

Si badi alla perfetta distensione muscolare delle dita che rimangono inattive, dovendosi esercitare lo sforzo solo sul dito in azione.

Esercizio N. 2^a (per l'uguaglianza delle dita in una successione di ritmi differenti)

The exercise consists of two staves. The first staff has a box with 'H'. The notes are grouped into patterns of 3, 3, 3, 3, 1, 2, 3, 4. The second staff has patterns of 5, 5, 5, 5, 6, 6, 6, 6.

Esercizio N. 2^e

Exercise N. 2^e consists of three staves of piano exercises. The first staff begins with a treble clef, a common time signature, and a box containing the letter 'H'. It features four groups of triplets, each with a '3' above the notes and fingerings: 1 5 2, 5 3 5, 4 5 3, and 5 2 5. Below these are fingerings: 5, 1, 4, 1, 3, 1, 2, 1, 3, 1, 4, 1. The second staff contains four groups of quintuplets (marked '5') and four groups of sextuplets (marked '6'). The third staff contains four groups of septuplets (marked '7').

Esercizio N. 2^f

Exercise N. 2^f consists of three staves of piano exercises. The first staff begins with a treble clef, a common time signature, and a box containing the letter 'H'. It features four groups of triplets, each with a '3' above the notes and fingerings: 5 1 5, 4 1 4, 3 1 3, and 2 3 4. Below these are fingerings: 1, 5, 1, 2, 5, 2, 3, 5, 3, 4, 3, 2, 1. The second staff contains four groups of quintuplets (marked '5') and four groups of sextuplets (marked '6'). The third staff contains four groups of septuplets (marked '7').

Per studiare questi esercizi a moto contrario, si ricorda che basta, data la posizione invariabile delle dita sui tasti, suonare la mano sinistra con la diteggiatura fissata per la mano destra e inversamente.

Esempi:

Diteggiatura uguale per le due mani.

The examples show two staves, 'm.d.' (mano destra) and 'm.s.' (mano sinistra). The first measure is labeled 'm.d.' and shows a sequence of notes with fingerings 1 2 3 2 3 4 3 4 5 4 3 2. The second measure is labeled 'ecc. opp.' and shows the same sequence of notes with fingerings 5 3 2 4 2 1 3 1 2 4 2 3. The third measure is labeled 'ecc. opp.' and shows the same sequence of notes with fingerings 1 5 2 5 3 5 4 5 3 5 2 5. The fourth measure is labeled 'ecc.' and shows the same sequence of notes with fingerings 1 5 2 5 3 5 4 5 3 5 2 5.

Tutti gli esercizi della Serie B possono essere ugualmente studiati a mani incrociate; la mano sinistra suonerà all'ottava superiore della mano destra, sia passandoci sopra come passandoci sotto.

SERIE C

Esercizio N. 1^a (*mobilità laterale delle dita, movimenti congiunti*)

R *m.d.*

m.s.

Esercizio N. 1^b (*idem, movimenti disgiunti*)

H R

Esercizio N. 2 (*scivolamento cromatico dello stesso dito*)

C R

Esercizio N. 3^a (*cambiamento delle dita sugli stessi tasti*)

C R

Esercizio N. 3^b (*idem, con un dito fermo*)

Musical notation for Exercise N. 3^b (*idem, con un dito fermo*). The exercise consists of two staves. The first staff is marked with a box containing the letter 'R'. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above and below the notes. The second staff continues the exercise with similar fingerings.

Esercizio N. 3^o (*idem, con due dita ferme*)

Musical notation for Exercise N. 3^o (*idem, con due dita ferme*). The exercise consists of two staves. The first staff is marked with a box containing the letter 'R'. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above and below the notes. The second staff continues the exercise with similar fingerings.

Esercizio N. 4^a (*accavallamento diatonico delle dita*)

Musical notation for Exercise N. 4^a (*accavallamento diatonico delle dita*). The exercise consists of two staves. The first staff is marked with boxes containing the letters 'C', 'H', and 'R'. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above and below the notes.

Esercizio N. 4^b (*accavallamento cromatico delle dita*)

Musical notation for Exercise N. 4^b (*accavallamento cromatico delle dita*). The exercise consists of two staves. The first staff is marked with boxes containing the letters 'C' and 'R'. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above and below the notes. There are also five sets of empty five-line staves with fingerings written above them for practice.

da studiarsi anche con la diteggiatura 2 3 4, 2 4 3, 2 3 4 5, 2 4 3 5, ecc.

Esercizio N. 5^a *sostituzione legata delle dita (scivolare le dita successivamente sullo stesso tasto senza farlo risuonare)*

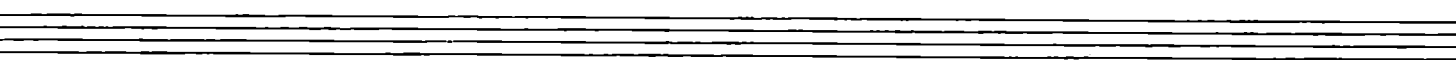
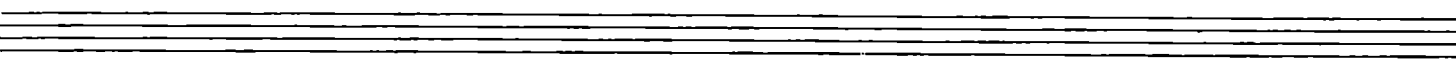
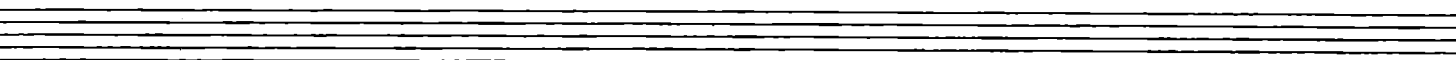
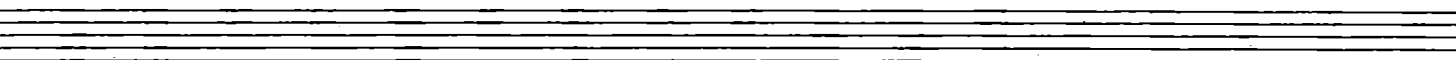
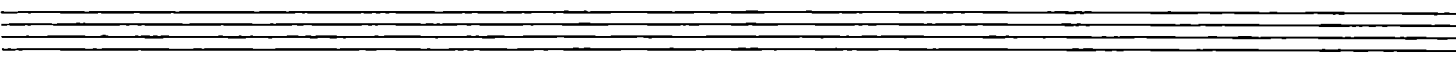
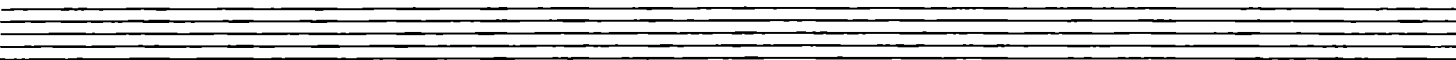
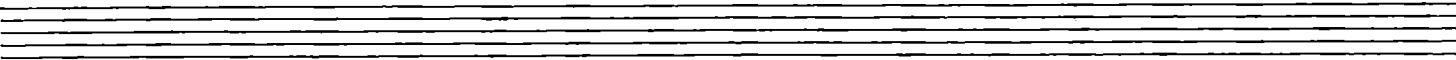
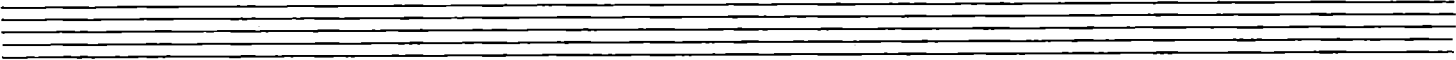
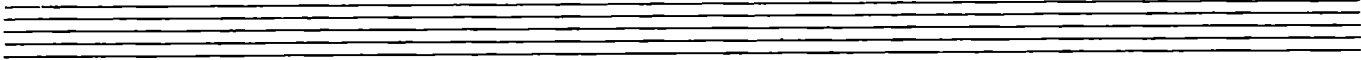
Musical notation for Exercise N. 5^a (*sostituzione legata delle dita (scivolare le dita successivamente sullo stesso tasto senza farlo risuonare)*). The exercise consists of a single staff with fingerings indicated by numbers 1-5 above the notes. A box containing the letter 'H' is present at the beginning.

Usare la stessa diteggiatura per le due mani.

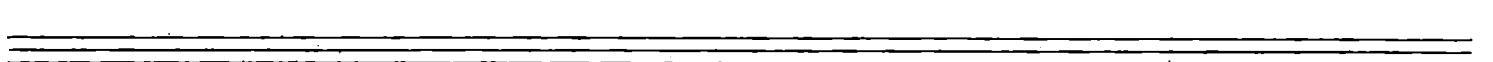
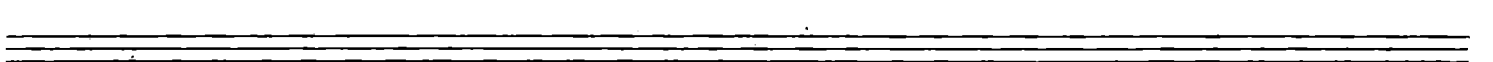
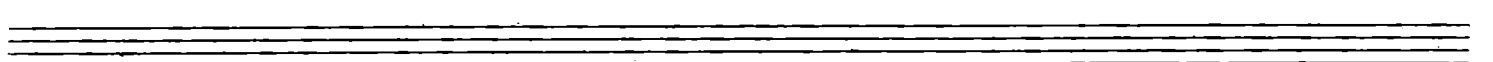
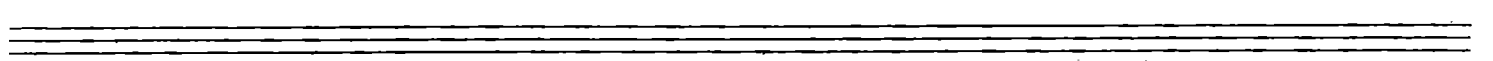
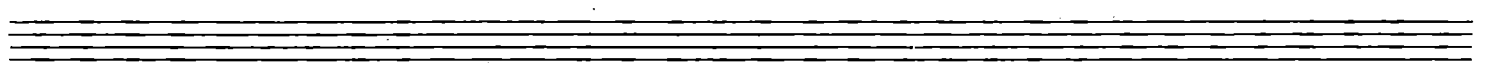
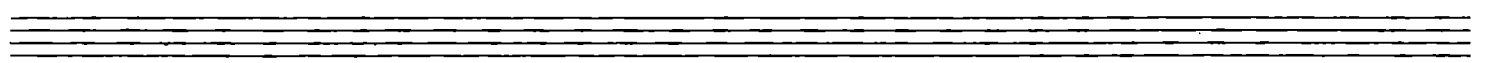
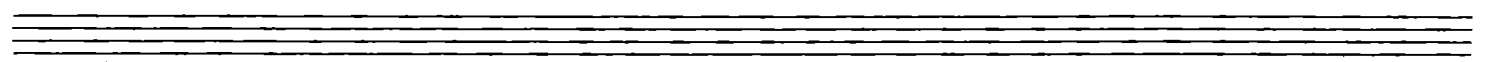
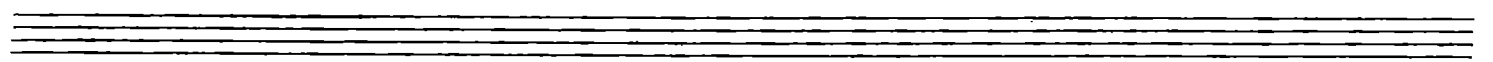
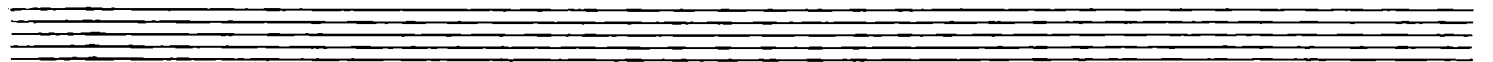
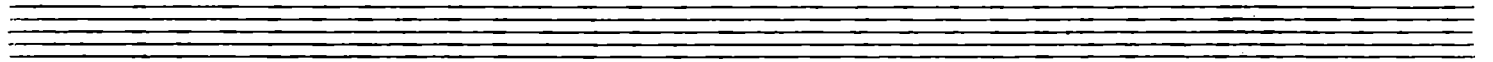
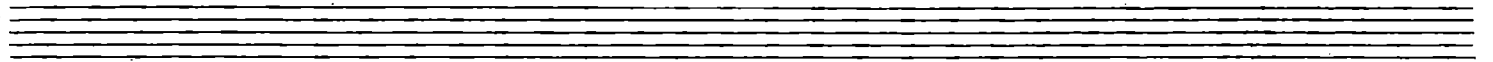
Esercizio N. 5^b (*sostituzione articolata delle dita sugli stessi tasti*)

Musical notation for Exercise N. 5^b (*sostituzione articolata delle dita sugli stessi tasti*). The exercise consists of two staves. The first staff is marked with boxes containing the letters 'C', 'H', and 'R'. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above and below the notes. There are also five sets of empty five-line staves with fingerings written above them for practice.

FORMULE DI ESERCIZI COMPLEMENTARI
composti dall'allievo o consigliati dal professore.



Nota: Padre Mersenne, nel suo trattato di « Armonia universale », valuta a 150 il numero delle combinazioni musicali che possono essere stabilite sulle cinque differenti note, senza che una di queste venga ripetuta. Si pensi a quale cifra vertiginosa di nuove formule si può giungere con lo sforzo d'inventiva che si attende dall'immaginazione dell'allievo.



CAPITOLO II.

PASSAGGIO DEL POLLICE - SCALE - ARPEGGI

Noi abbiamo già altrove sottolineato (Edizione degli Studi di Chopin, commento al n. 8 dell'op. 10) l'importanza capitale del ruolo che ha il pollice nella tecnica pianistica e abbiamo indicato qualche formula di esercizio atta allo sviluppo della flessibilità e della leggerezza dei movimenti di questo dito.

Questi esercizi si troveranno, sviluppati, nel presente capitolo, l'esperienza avendoci confermata l'efficacia del modo di studiare che noi raccomandiamo.

All'inizio di questo studio speciale crediamo opportuno fare una breve storia del principio di diteggiatura che distingue maggiormente la scuola del pianoforte da quella del clavicembalo e la cui generalizzata adozione, relativamente recente, — risale infatti a 150 anni appena — ha influito sul nuovo orientamento della virtuosità e, per contraccollo, dell'invenzione musicale.

Si sa che, sino alla fine del XVII. secolo, l'uso del pollice era, nella tecnica degli strumenti a tastiera, se non proibito per lo meno trascurato. Ci si limitava, forse per ragioni di estetica (e perchè le esigenze melodiche dell'epoca, la limitata scelta delle tonalità e le ridotte dimensioni degli strumenti non obbligavano la mano a grandi spostamenti), ci si limitava all'uso di quattro dita che si posavano, nella maniera più naturale che possibile, sui tasti; il pollice lo si trascinava negligenemente sotto la mano, oppure lo si appoggiava alla parete esterna della tastiera.

Le progressioni ascendenti e discendenti si realizzavano per mezzo di un accavallamento delle dita, che pareva non fosse mai stato sottomesso a ben delineate regole. Nella maggior parte dei casi sembra, tuttavia, si impiegasse l'incrocio del secondo e terzo dito.

Anche ai tempi di Purcell e di Couperin, cioè all'epoca più gloriosa dell'arte del clavicembalo, l'uso del pollice era del tutto occasionale e quasi esclusivamente circoscritto alla « positura » della mano sulla prima nota di una scala, dopo di che è raro trovarlo tracciato in una formula melodica, almeno a giudicare dalle poche indicazioni di diteggio trasmesseci dalle edizioni del tempo.

È a G. S. Bach che noi siamo debitori non soltanto del « Clavicembalo ben temperato » — vale a dire accordato in modo equivalente secondo tutte le tonalità — ma anche, sembra, del clavicembalo ben diteggiato. Il suo stile clavicembalistico, più sostenuto e più robusto di quello dei suoi emuli francesi o italiani, esigeva una virtuosità speciale, per la quale non era certo di troppo fare uso di tutte le dita.

È nell'interpretazione della sua opera che noi apprendiamo a servirci, per scolpire chiaramente la frequente sovrapposizione dei disegni melodici, del pollice in tutti i toni e nella maggior parte delle posizioni.

Al suo illustre figlio, C. F. Em. Bach, spettò di codificare in qualche modo i principî della nuova diteggiatura, di introdurre l'uso regolare del passaggio del pollice nelle scale, di preparare così la tecnica di Mozart e di Haydn.

Ma egli fa ancora molte riserve sulla legittimità di quest'uso in certi casi e lo subordina a considerazioni di opportunità musicale piuttosto che a una comodità tecnica. Verso il 1800 Clementi precisa e generalizza la formula del suo predecessore nel suo ammirabile « Gradus ad Parnassum » e in realtà è da lui che si diffonde l'abitudine di usare metodicamente il pollice due volte per ottava nel corso di una scala e di servirsi di questo dito come di un perno della mano per farle agevolmente percorrere più ottave, attraverso arpeggi o disegni composti.

Non vi è bisogno di dimostrare, indipendentemente da ogni considerazione estetica pura, come il timbro del pianoforte — sostituendo nella pratica musicale quello del clavicembalo — e la maggiore estensione della tastiera verso l'acuto e il grave siano bastati per motivare il cambiamento radicale che noi verificiamo nei compositori della fine del XVIII. secolo.

Ma, a un nuovo elemento di ispirazione sonora, occorre l'appoggio di una tecnica appropriata per potersi esprimere pienamente.

Noi non crediamo di esagerare scorgendo nell'uso universalmente ammesso del passaggio del pollice — moltiplicatore delle dita, fattore di velocità, padre delle estensioni su varie ottave *a*) — il principio tecnico essenziale dell'autentica rivoluzione, che in meno di quarant'anni rovesciò tutte le convenzioni della scrittura pianistica per sfociare nelle magnifiche audacie strumentali di un Liszt o di un Thalberg.

a) Nell'originale sta scritto: « père de l'octaviation ». (N. di G. P.).

SERIE A
Mobilità del pollice (scale e arpeggi)

Esercizio N. 1^a (*movimenti laterali staccati del pollice, mano immobile, un dito fermo*)

C  a)

(uguale diteggiatura per le due mani) (solo per mani con dita lunghe)

 5

(solo per mani con dita lunghe)

Esercizio N. 1^b (*idem, ma con più dita ferme*)

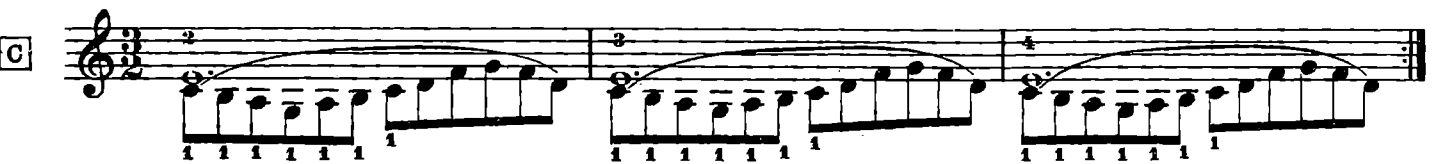
C 



Esercizio N. 1^c (*idem, movimenti legati del pollice*)

C 

Esercizio N. 1^d

C 

(uguale diteggiatura per le due mani)

Esercizio N. 2^a (*idem; mano in movimento, un dito fermo*)

C R 

Usare la stessa diteggiatura per le due mani; usare successivamente il 2°, il 3°, il 4° e il 5° dito sulle note tenute.

Esercizio N. 2^b (*idem*)

C R 

Lo stesso sistema di studio usato per l'esercizio N. 2^a.

^{a)} La difficoltà di questo passaggio, come di quello sotto, è grandissima; pur avendo dita lunghe sarà necessario spostare un po' la mano. (N. di G. P.)

Esercizio N. 3^b (*idem, con l'uso leggero del pollice, a mani separate*)

Handwritten musical score for Exercise N. 3^b. It consists of two staves: the upper staff is labeled 'm.d.' (mano destra) and the lower staff is labeled 'm.s.' (mano sinistra). Both staves are in C major and 2/3 time. The music features a sequence of chords and single notes with specific fingerings (1-4) and dynamics (accents, >). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

In questo ultimo esercizio, il pollice dovrà sfiorare i tasti e scivolare immediatamente sotto le altre dita, per collocarsi al posto del suo attacco successivo. Si vigili affinché gli accordi risuonino simultaneamente.

Esercizio N. 4^a (*passaggio del pollice rapidissimo in varie combinazioni con tutte le altre dita; la stessa diteggiatura per le due mani*)

Handwritten musical score for Exercise N. 4^a. It features a single staff in C major with a 2/3 time signature. Above the staff, there are two sets of fingerings: the first set (151 151 5 1) and the second set (151 1). The music consists of a series of eighth-note patterns with accents and slurs. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Marcare bene i tempi d'arresto sulle « minime »; suonare le note in piccolo molto leggermente.

Esercizio N. 4^b (*a dita miste*)

Handwritten musical score for Exercise N. 4^b. It features a single staff in C major with a 2/3 time signature. The music consists of eighth-note patterns with various fingerings (1-5) indicated above and below the notes. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Esercizio N. 5

A. *scale con 3 dita*
 [R] [D] *in tutti i toni*

Handwritten musical score for Exercise N. 5, part A. It shows a single staff with a treble clef and a 2/3 time signature. The music consists of eighth-note scales with fingerings 1-3-2-1-3-2-1. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

B. *scale con 4 dita*

Handwritten musical score for Exercise N. 5, part B. It shows a single staff with a treble clef and a 2/3 time signature. The music consists of eighth-note scales with fingerings 1-2-3-4-3-2-1-4-3-2-1. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

C. *scale con 5 dita*

Handwritten musical score for Exercise N. 5, part C. It shows a single staff with a treble clef and a 2/3 time signature. The music consists of eighth-note scales with fingerings 1-2-3-4-5-4-3-2-1-5-4-3-2-1. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Iniziare sempre col pollice. Usare ugualmente le seguenti successioni di diteggiature miste: 1 2 1 2 3, 1 2 1 2 3 4, 1 2 1 2 3 4 5 1 2 3 1 2 3 4, 1 2 3 1 2 3 4 5, così come le combinazioni indicate nell'annessa Tavola mobile.

Esercizio N. 6. (Sotto questo numero si studierà ogni giorno una scala di tono differente con la diteggiatura tradizionale tanto all'unisono come in terze, in seste, in decime, per moto contrario, incrociando le mani, variando i movimenti, le gradazioni sonore, i ritmi e suonando, infine, alternativamente legato e staccato di dita).

Arpeggi. Il meccanismo del passaggio del pollice nella esecuzione degli arpeggi richiede una flessione del polso un po' più accentuata che non nelle scale, causa lo « scarto » imposto alle dita che preparano il ristabilimento della mano.

(Notazione della posizione ideale delle dita nell'esecuzione degli arpeggi)

Preparazione muta
m. d.
note suonate

Esercizio N. 7^a (preparazione dell'attacco del pollice; studiare a mani separate)

Esercizio N. 7^b (spostamenti della mano col pollice sempre immobile)

Esercizio N. 8 (idem, ma con l'uso leggero del pollice [vedi nota all'Esercizio N. 3^b])

Esercizio N. 9^a (*rapidità del pollice in combinazione con tutte le altre dita*)

La stessa diteggiatura per le due mani. Ben marcato il tempo d'arresto sulle minime. Suonare le piccole note leggermente.

Esercizio N. 9^b (*a dita miste*)

Esercizio N. 10^a

A. (*arpeggi con 3 dita su accordi perfetti, maggiori, minori e diminuiti*)

B. (*arpeggi con 4 dita, idem*)

C. (*arpeggi con 5 dita, idem*)

Esercizio N. 10^b (*arpeggi con 3 dita su accordi di 7^a*)

b) Arpeggi con 4 dita: le stesse posizioni. Usare la successione 1234 per la mano destra; 4321 per la sinistra.

c) Arpeggi con 5 dita: le stesse posizioni. Usare la successione 12345 per la mano destra; 54321 per la sinistra.

Si utilizzino ugualmente le diteggiature miste indicate nell'Esercizio n. 5.

Esercizio N. 11. Questo esercizio comprenderà lo studio giornaliero di un arpeggio con la sua diteggiatura regolare in tutte le posizioni, rivolti, ecc. cambiando ogni giorno tonalità. Per questo studio ci si uniformerà alle indicazioni date precedentemente riguardo all'Esercizio n. 6 e si faranno alternare gli arpeggi sugli accordi perfetti di 7^a di ogni specie.

SERIE C.

Scala cromatica - Accordi spezzati - Passaggi composti

Scala cromatica:

(Secondo il disegno del nostro piano di lavoro riserviamo un posto allo studio del principio cui s'informa la scala cromatica, fra quello degli arpeggi e quello degli accordi spezzati, al fine di opporre, agli sforzi muscolari causati da una tecnica basata sugli « scarti », la distensione che offre una posizione più raccolta della mano).

Esercizio N. 1^a (preparazione alla scala cromatica, passaggio del pollice in opposizione con tutte le altre dita)

1 5 1 5 1 5 1 5
 1 4 1 4 1 4 1 4
 1 3 1 3 1 3 1 3
 1 2 1 2 1 2 1 2

[D] [R] [C]

uguale diteggiatura per le due mani.

Esercizio N. 1^b (diteggiatura con 3 dita)

m.d. 1 4 5 1 4 5 1 1 5 4 1
 1 3 5 1 3 5 1 1 5 3 1
 1 3 4 1 3 4 1 1 4 3 1
 1 2 4 1 2 4 1 1 3 2 1
 1 2 3 1 2 3 1

m.s. 1 3 2 1 3 2 1 1 2 3 1
 1 4 2 1 4 2 1 1 2 4 1
 1 4 3 1 4 3 1 1 3 4 1
 1 5 3 1 5 3 1 1 3 5 1
 1 5 4 1 5 4 1

[D] [R] [C]

Esercizio N. 1^c (diteggiatura con 4 dita)

m.d. 1 3 4 5 1 3 4 5 1 3 1 5 4 3 1
 1 2 4 5 1 2 4 5 1 2 1 5 4 2 1
 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 1 5 3 2 1
 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2

m.s. 1 2 3 4 1 2 3 4 1 1 2 3 4 1
 1 5 3 2 1 5 3 2 1 1 2 3 5 1
 1 5 4 2 1 5 4 2 1 1 2 4 5 1
 1 5 4 3 1 5 4 3 1 1 3 4 5 1

[R] [C] [D]

Esercizio N. 1^d (diteggiatura con 5 dita)

m.d. 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 3 2 1 5 4 3 2 1 5 4 3
 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 2 1 5 4 3 2 1 5 4 3 2

m.s. 1 5 4 3 2 1 5 4 3 2 1 5 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5
 5 4 3 2 1 5 4 3 2 1 5 4 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4

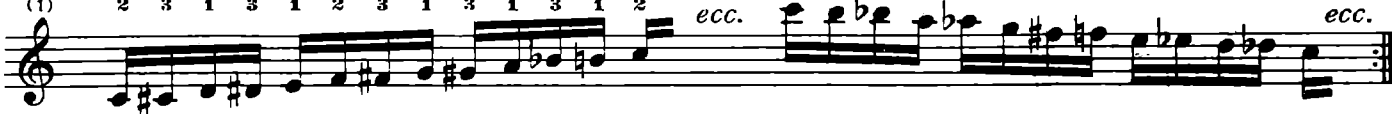
[R] [C] [D]

L'opposizione dei ritmi e delle diteggiature in questi esercizi ha lo scopo di evitare l'accentuazione del pollice, cosa contraria all'uguaglianza del suono.

Esercizio N. 2. Si studi la scala cromatica in conformità alle indicazioni date precedentemente per l'esercizio n. 6 della serie B del presente capitolo. Si troveranno, qui sotto, le tre diteggiature più frequentemente usate, con la designazione dei tipi di esecuzione cui si applicano di preferenza.

m.d.

(3)	3	4	5	3	4	5	4	5	3	5	3	4	5	5	4	3	5	4	5	4	5	4	3	4	3	5
(2)	1	2	3	4	1	2	3	1	2	3	4	5	1	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1
(1)	2	3	1	3	1	2	3	1	3	1	3	1	2	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1

Es. 

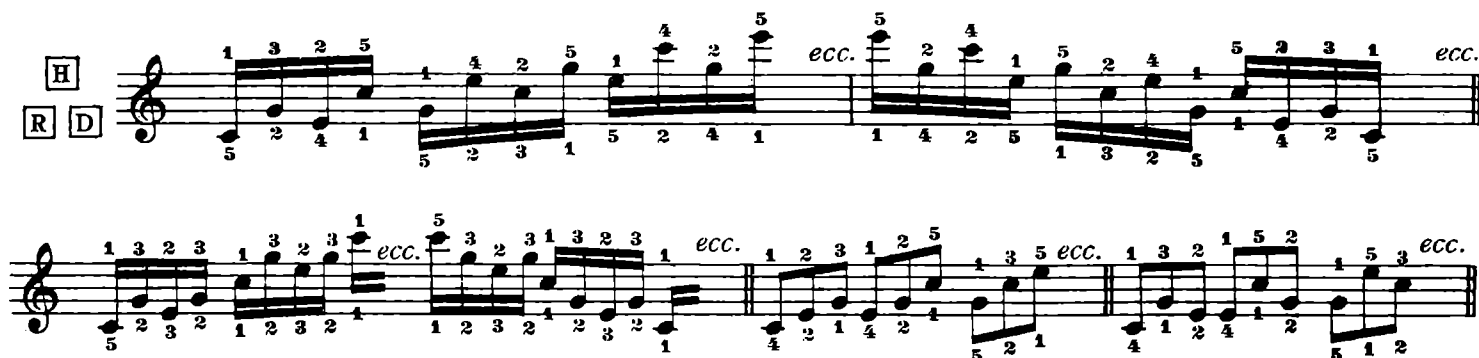
(1)	3	2	1	3	2	1	3	1	3	1	3	2	1	1	2	3	1	3	1	2	3	1	3	1	3	1
<i>m.s.</i> (2)	5	4	3	2	1	3	2	1	4	3	2	1	5	2	1	2	3	4	1	2	3	1	2	3	4	3
(3)	4	3	4	3	5	4	3	5	4	5	4	5	4	4	5	4	5	4	5	3	4	5	3	4	3	4

(1) brio, fermezza - (2) leggerezza, rapidità - (3) senza pollice, estrema dolcezza, legato.

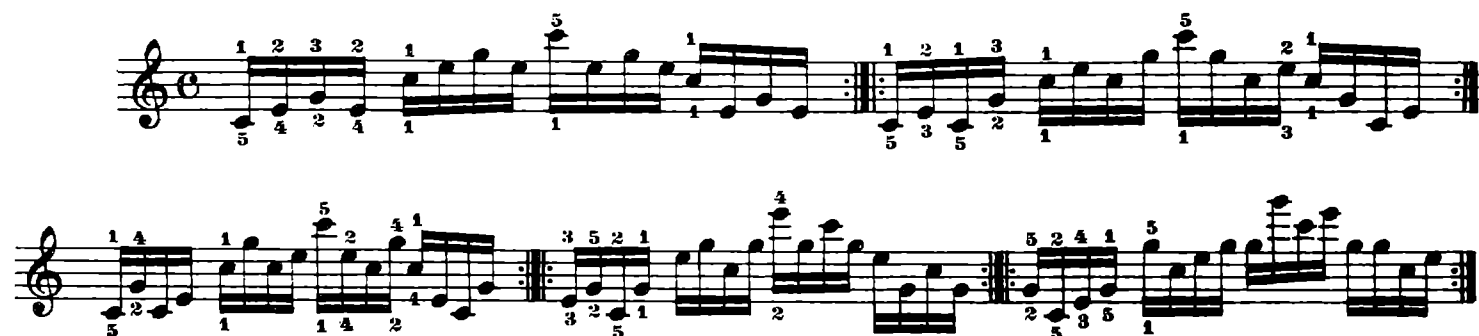
Accordi spezzati:

L'accordo spezzato non è altro che una formazione di arpeggio nella quale la successione regolare delle note è invertita. Nella maggior parte dei casi la diteggiatura è determinata da considerazioni di accentuazione ritmica, che rendono la posizione del pollice soggetta a tutte le modificazioni. Gli esempi sotto riportati sono stabiliti in vista di queste modificazioni, vale a dire sono suscettibili di essere variati con l'uso dei ritmi delle diteggiature e delle formazioni armoniche della Tavola mobile, dato che ciascuna nota di queste formazioni può venire utilizzata come punto di partenza per un nuovo esercizio, stabilito sul modello delle seguenti formule:

Esercizio N. 3 (formule elementari e diteggiature tradizionali dell'accordo spezzato)



Varianti: accordi spezzati di 3 suoni.



accordi spezzati di 4 suoni.

accordi spezzati di 5 suoni.

Si ripete che questo esercizio dovrà essere studiato usando successivamente le combinazioni di 2, 3, 4 e 5 dita descritte nella Tavola mobile e che la quotidiana trasposizione è obbligatoria. Le diteggiature sopra segnate sono indicate solo a titolo d'esempio.

Modelli di esercizi complementari in forma cromatica e con diteggiatura variabile.

(Passaggio del pollice nei « tratti » composti). a)

Sotto la denominazione di « tratto composto » si intende la riunione in una stessa formula melodica — generalmente di carattere brillante o rapido e costituita di solito da una successione di note dello stesso valore — di due elementi che bastano alla costruzione di ogni musica. Si tratta di movimenti congiunti e disgiunti; per semplificare: scale e arpeggi.

Non entreremo — e ciò non senza motivo — nel particolare delle complicazioni illimitate alle quali questa mescolanza può dar luogo.

Malgrado ogni epoca abbia impresso a questa forma di virtuosità un carattere e un accento particolare, molti secoli di scrittura musicale non hanno per nulla affievolito le sue incessanti possibilità di rinnovamento.

Ci limiteremo a proporre esempi per lo studio giornaliero, basati sui dati per così dire schematici, che presiedono all'opposizione sistematica di questi due movimenti. Lasciemo allo zelo dell'allievo e all'iniziativa giudiziosa del professore la cura di continuare questo studio attraverso la preparazione di opere in cui questa tecnica speciale fornisce la base stessa della composizione. Alla fine del volume si troverà una lista sommaria di tali opere, offerta solo a titolo di orientamento delle ricerche.

Esercizio N. 1^a

2 note congiunte
2 note disgiunte

C **R**

Esercizio N. 1^b

2 note congiunte
2 note disgiunte

Esercizio N. 1^c

2 note congiunte
4 note disgiunte

Esercizio N. 1^d

2 note congiunte
5 note disgiunte

Esercizio N. 2^a

3 note congiunte
2 note disgiunte

Esercizio N. 2^b

3 note congiunte
3 note disgiunte

Esercizio N. 2^c

3 note congiunte
4 note disgiunte

Esercizio N. 2^d

3 note congiunte
5 note disgiunte

a) Nel linguaggio musicale corrente si dice anche « passaggio » o « passo » (passo di terze, di ottave, ecc.); nel caso specifico, il termine « tratto » — inteso come « linea », « disegno », ecc. — mi sembra più circostanziato. (N. di G. P.).

Esercizio N. 3^a

4 note congiunte
2 note disgiunte

Esercizio N. 3^b

4 note congiunte
3 note disgiunte

Esercizio N. 3^c

4 note congiunte
4 note disgiunte

Esercizio N. 3^d

4 note congiunte
5 note disgiunte

Esercizio N. 4^a

5 note congiunte
2 note disgiunte

Esercizio N. 4^b

5 note congiunte
3 note disgiunte

Esercizio N. 4^c

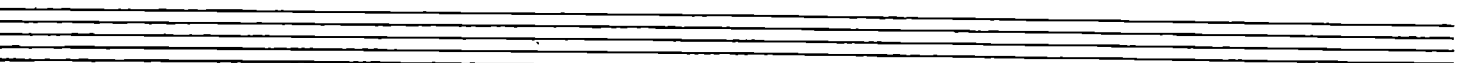
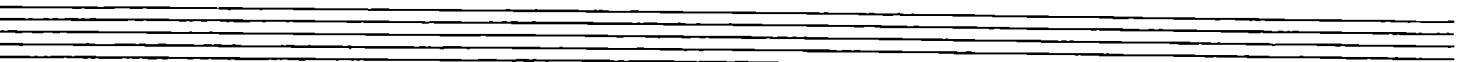
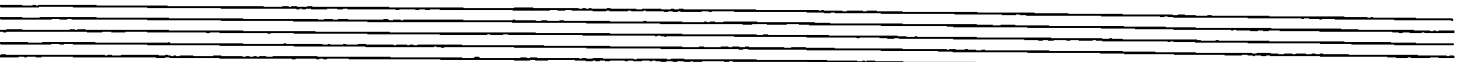
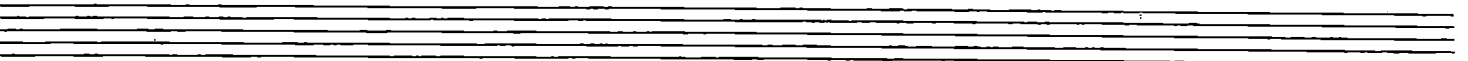
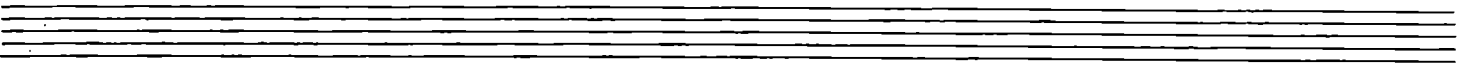
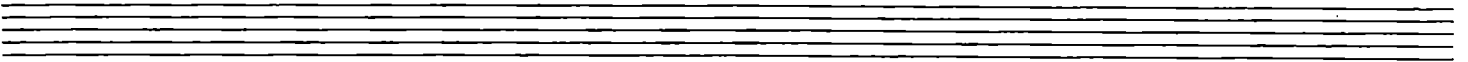
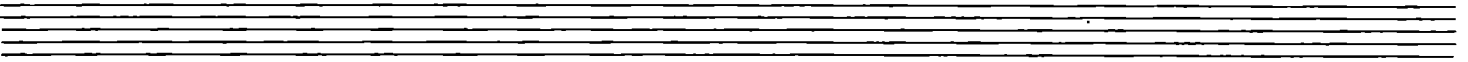
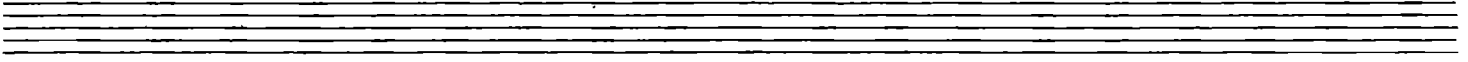
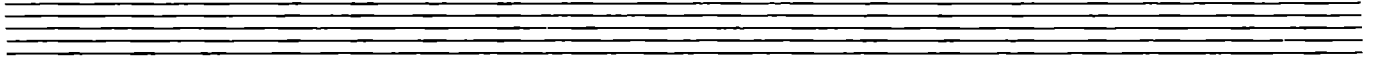
5 note congiunte
4 note disgiunte

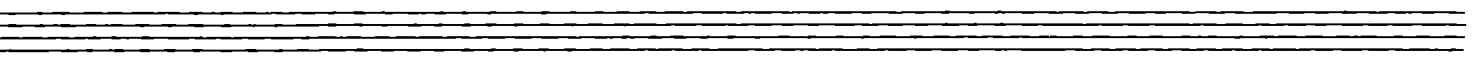
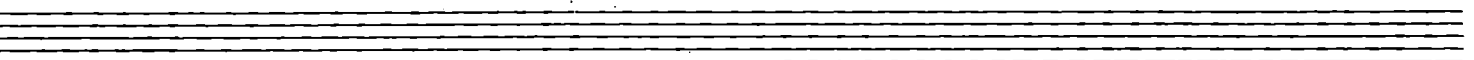
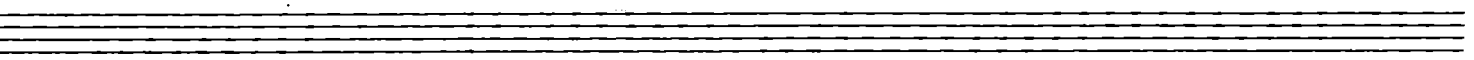
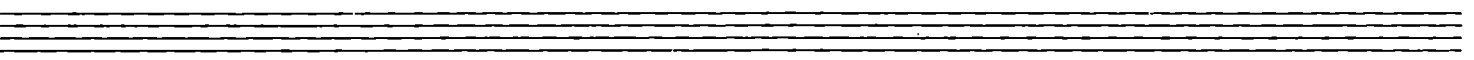
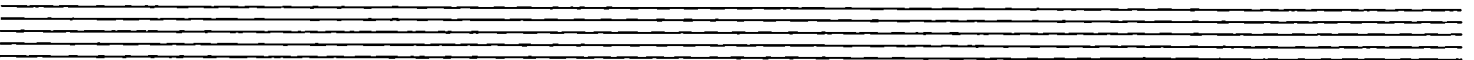
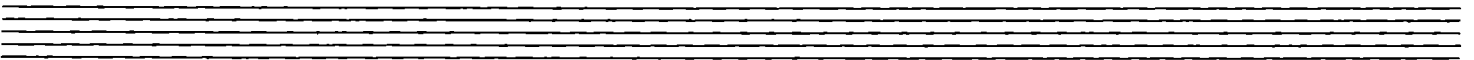
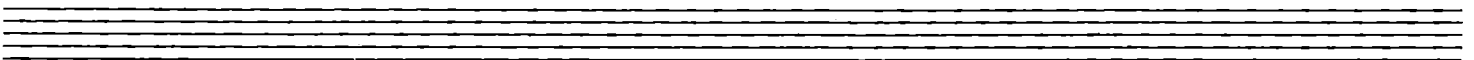
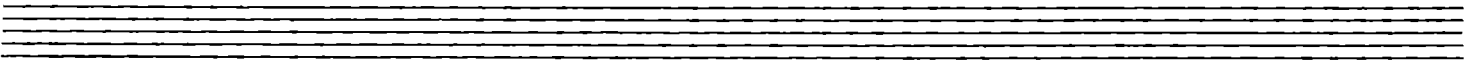
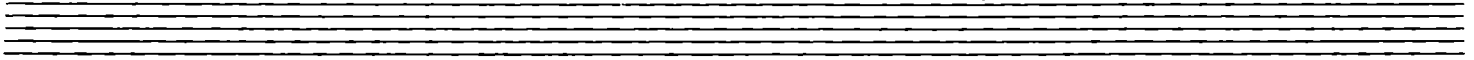
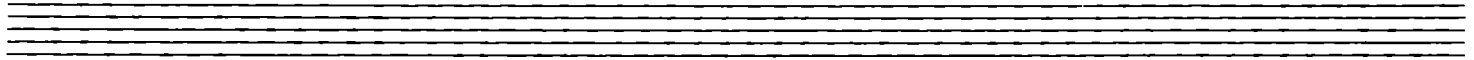
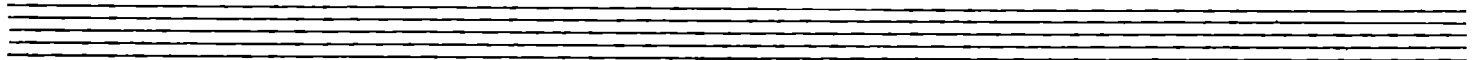
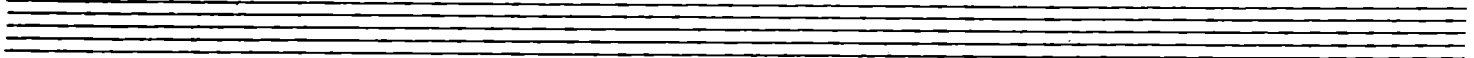
Esercizio N. 4^d

5 note congiunte
5 note disgiunte

Indipendentemente dalle varianti indicate e conformandosi agli esempi della Tavola mobile (C) e (R), si consiglia la amplificazione delle formule precedenti attraverso il cambiamento della diteggiatura, che si può ottenere prendendo un punto di partenza col pollice su ciascuna nota di questi esercizi e riportando alla fine di ciascuna formula le note momentaneamente omesse; indi, attraverso la concatenazione in una serie ininterrotta dei 32 modelli che sono stati proposti. Non si dimentichi, naturalmente, il principio obbligatorio della trasposizione.

FORMULE DI ESERCIZI COMPLEMENTARI
composti dall'allievo o consigliati dal professore.





CAPITOLO III.

TECNICA DELLE DOPPIE NOTE E TECNICA POLIFONICA

In questo capitolo si troveranno riuniti, pur corrispondendo a due tendenze musicali di ordine distinto, due elementi della tecnica pianistica che hanno in comune lo stesso principio fisiologico.

Uno dei due, il « giuoco » polifonico, ha per oggetto — considerato almeno dal punto di vista strumentale il quale, solo, qui ci interessa — l'esecuzione con una sola mano di due o più parti melodiche, di cui ciascuna si muove secondo il suo proprio ritmo e il suo disegno particolare. Esso proviene, di solito, dalla scrittura fugata o dall'imitazione e si sottomette volentieri alle regole del contrappunto. Noi lo incontreremo alla base dell'interpretazione delle grandi opere di Bach, di Beethoven, di Schumann per non parlare dei compositori del nostro tempo quali Brahms, Franck o Fauré.

L'altro, ossia il « giuoco » delle doppie note, è caratterizzato al contrario dall'uguaglianza ritmica delle due parti che concorrono alla sua formazione; anche la sua esecuzione è affidata a una sola mano. Nella maggioranza dei casi la parte superiore delinea il contorno melodico affiancandosi alla parte inferiore, alla quale è unita nota per nota, sia per movimento parallelo, sia per movimento contrario.

Il suo principio, che dipende dalla virtuosità ornamentale e si appoggia sopra una tradizione di scrittura nettamente armonica, si manifesta in modo particolare nelle opere di Liszt e di Chopin e dei compositori che, al loro seguito, hanno fatto uso di questo brillante artificio della tecnica romantica.

Non ci si sbaglierà affatto, quindi, sull'apparente similitudine dei mezzi materiali messi in azione nei due casi. Nel « giuoco » polifonico occorre mettere in rilievo, ciascuna con le loro caratteristiche speciali di timbro o di ritmo, melodie differenti che si sovrappongono. Nel « giuoco » delle doppie note, invece, l'uguaglianza del piano sonoro, la similitudine d'intensità delle due parti, è la regola; la leggera predominanza sonora che si dà generalmente alla parte superiore dev'essere considerata solo come un procedimento strumentale destinato a creare una sensazione di chiarezza e di precisione.

Lo studio delle doppie note dev'essere considerato come la migliore preparazione tecnica alla pratica della polifonia. Noi insistiamo, dunque, sull'obbligo di seguire alla lettera il piano di studio di questo capitolo e di accostarsi agli esercizi nell'ordine indicato.

I problemi numerosi e delicati dell'esecuzione a più parti saranno affrontati utilmente solo quando le dita si saranno ammorbidite attraverso le diverse combinazioni delle serie A e B.

Abbiamo limitato all'intervallo di ottava le formule degli esercizi per le doppie note, pensando che, a partire dal momento in cui diventa difficile diteggiare una successione d'intervalli in vista del legato delle parti, sarà la tecnica del polso che interverrà.

Riserviamo perciò al Capitolo V., che tratta questa materia, lo studio degli intervalli di ottava ed oltre, proponendoci di preparare nel IV. Capitolo, attraverso uno speciale lavoro di estensione, l'esecuzione agevole di questi intervalli presi isolatamente.

Esercizio N. 3 (successione di doppie note, senza passaggio del pollice)

Seconda Terze Quarte

Quinte Seste Settime

Esercizio N. 4^a (cambiamento di dita)

C

Esercizio N. 4^b (studio del passaggio del pollice e dello spostamento della mano in tutte le successioni di doppie note)

Seconda

Terze

Quarte

Quinte

Seste

Settime

la stessa diteggiatura usata per le quarte.

la stessa diteggiatura usata per le quarte.

Le mani con dita corte eviteranno, per le seste, lo studio delle successioni con più di 4 intervalli nonchè tutta la successione delle settime.

Ci si riporterà, per le differenti maniere di studiare questo esercizio, all'Esercizio N. 4 Serie B, Capitolo II.

Scale diatoniche:

Noi ci accostiamo allo studio delle scale diatoniche a note doppie tenendo conto della frequenza del loro uso nelle opere pianistiche. L'ordine adottato sarà dunque il seguente: terze, seste, quarte — che sono di uso costante —, poi quinte, settime e seconde, finora raramente usate in successione per ragioni di convenienza o di tradizione armonica, davanti alle quali i compositori dell'epoca nostra sembrano non meno decisi a inchinarsi dei loro predecessori.

Noi non diamo solamente il diteggio, o i diteggi usuali delle scale, ma anche le varianti suscettibili di essere usate secondo le esigenze dell'esecuzione musicale. Le scale in doppie terze detengono il formidabile privilegio delle combinazioni più numerose. Esse meritano tutte lo studio più attento ed accurato poichè la loro applicazione, alle necessità dell'interpretazione, s'impone costantemente.

Non è quindi, una « scuola di scale » che noi abbiamo qui l'intenzione di proporre, ma più esattamente uno studio di tutte le diteggiature che permettono di eseguirle.

1°. *Esercizio preliminare per il rapporto fra le varie dita nell'esecuzione delle terze congiunte.*

Si sarà già notato, studiando gli esercizi precedenti, che l'esecuzione delle successioni in terze comporta frequentemente, causa la concatenazione di due intervalli consecutivi, lo spostamento rapido del 3° dito, che passa dalla nota più grave del primo intervallo alla più elevata del secondo.

Esempio:

Questa diteggiatura, il cui uso è purtroppo inevitabile in moltissimi casi (diciamo purtroppo, poichè permette solo una legatura molto approssimativa delle due parti), sarà oggetto di un esercizio speciale, di cui si troveranno, qui sotto, gli elementi:

2°. *Esercizio preliminare per il passaggio del 3° dito.*

Esercizio N. 5^a (scale in terze)

Applicare queste diteggiature ai modelli delle scale seguenti:

}	m.d.	concatenamento per cinque	4 5 3 4 5 4 2 3 4 5 2	2 1 1 2 3 2 1 1 2 3 4 1
		» per quattro	4 5 4 3 4 3 4 5 5 3 2 3 4 5 2	2 1 2 1 2 1 2 3 4 1 1 1 2 3 1
		» per tre	4 5 3 4 3 4 5 3 3 4 5 3 2 3 4 2	2 1 2 2 2 1 3 2 1 2 3 1 1 1 2 1
		» per due	4 5 4 5 4 5 4 5 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 2 3 2 3	2 3 2 3 2 1 2 1 2 1 2 1 1 1 1 1 1 2 1 2 1 1 1 1

Queste diteggiature sono previste per le successioni ascendenti. Per discendere basta leggerle nel senso contrario.



}	m.s.	concatenamento per cinque	4 3 2 1 1 4 2 1 1 2 1 2	5 5 4 3 2 5 4 5 3 4 3 4
		» per quattro	3 2 1 1 3 4 3 2 1 4 2 1 2 1 2	5 4 3 2 5 5 5 4 3 5 4 5 4 3 4
		» per tre	2 1 1 2 3 2 1 3 3 1 2 3 2 1 2 2	4 3 2 4 5 4 3 5 5 4 3 5 3 5 4 3
		» per due	1 1 1 1 2 1 2 1 1 1 1 1 1 2 1 2 1 2 1 2 3 2 3 2	3 2 3 2 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 5 4 5 4 5 4 5 4

Esercizio N. 5^b (diteggiature miste per lo stesso tipo di scala)

m.d.	1) 3 dita +4	3 4 5 2 3 4 5	-1 2 3 1 1 2 3	<i>ecc.</i>
	2) 4 " +3	2 3 4 5 3 4 5	-1 1 2 3 1 2 3	<i>ecc.</i>
	3) 5 " +5+3	3 4 3 4 3 4 5	-1 2 1 2 1 2 3	<i>ecc.</i>
	4) 3 " +5+5	3 4 5 3 4 3 4	-1 2 3 1 2 1 2	<i>ecc.</i>
	5) 5 " +3+5	3 4 3 4 5 3 4	-1 2 1 2 3 1 2	<i>ecc.</i>
<i>Combinazioni</i>				
m.s.	1) 3 " +4	3 2 1 3 2 1 1	-5 4 3 5 4 3 2	<i>ecc.</i>
	2) 4 " +3	3 2 1 1 3 2 1	-5 4 3 2 5 4 3	<i>ecc.</i>
	3) 5 " +5+3	2 1 2 1 3 2 1	-4 3 4 3 5 4 3	<i>ecc.</i>
	4) 3 " +5+5	3 2 1 2 1 2 1	-5 4 3 4 3 4 3	<i>ecc.</i>
	5) 5 " +3+5	2 1 3 2 1 2 1	-4 3 5 4 3 4 3	<i>ecc.</i>

diteggiatura inversa per il ritorno.
Le diteggiature 1) e 2) sono quelle usuali della scala in doppie terze. a)

Esercizio N. 5^c (diteggiatura regolare per più ottave)

4 5 4 1	ecc.	4 3 4 3	ecc.
2 1 2 5		2 3 1 2 1	
3 4 3 4 3 4		<i>diteggiatura inversa per il ritorno</i>	
1 1 1 2 1 2			

1 2 1 2 1 2	1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1	<i>diteggiatura inversa per il ritorno</i>	
3 5 4 3 4 3	4 3 5 4 3 4 3 4 3 4 3		
2 1 2 1	ecc.	2 1 2 1	ecc.
4 3 4 3		4 5 4 5	ecc.

Queste due ultime diteggiature si usano, di preferenza, nella tonalità di do magg., ma si consiglia tuttavia studiarle anche nelle altre tonalità.

a) Sono anche abbastanza usate, specialmente nei passaggi di carattere brillante, le diteggiature della 3^a e 4^a combinazione, nelle quali — come lo studioso osserverà — viene evitato lo scivolamento del pollice. (N. di G. P.).

Esercizio N. 6 (scale in seste)

	3	4	5	4	5	4	5	3																	
	1	1	2	1	2	1	2	1																	
	4	5	4	3	4	5	4	3	4	5	4	3	5	5	4	3	5	5	4	3	5	5	4	3	
	1	2	1	1	1	2	1	1	1	2	1	1	2	1	1	1	2	1	1	1	2	1	1	1	1
	5	3	4	5	3	4																			
	2	1	1	2	1	1																			
<i>m.d.</i>	5	4	5	4	5	3	4	5	4	5	4	5	4	5	4	5									
	2	1	2	1	2	1	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2									
	4	5	3	4	5	4	5	4	5	3	4	5	4	3											
	1	2	1	1	2	1	2	1	2	1	1	2	1	1											
	2	3	4	5	2																				
	1	1	1	2	1																				
	3	4	5	3																					
	1	1	2	1																					
	4	5	4																						
	1	2	1																						

	2	1	2																			
	5	4	5																			
	2	1	1	2																		
	5	4	3	5																		
	2	1	1	1																		
	5	4	3	2																		
<i>m.s.</i>	2	1	1	2	1	2	1	2	1	1	2	1	2	1								
	5	4	3	5	4	5	4	5	4	3	5	4	5	4								
	2	1	1	2											1	2	1	1	1			
	5	5	4	3	5											4	5	4	3	4		

Esercizio N. 7 (scale in quarte)

	2	3	4	5	5	2																
	1	1	2	3	4	1																
	2	3	4	5	2																	
	1	1	2	3	1																	
<i>m.d.</i>	3	4	5	3																		
	1	2	1	1																		
	3	4	5	3																		
	1	2	3	1																		
	4	3	4	3	4																	
	2	1	2	1	2																	
	5	4	5																			
	2	1	2																			

	1	2	1																	
	4	5	4																	
	1	2	1																	
	3	4	3																	
<i>m.s.</i>	3	2	1	3																
	5	4	3	5																
	1	2	1	1																
	5	4	3	5																
	3	2	1	1	3															
	5	4	3	2	5															
	4	3	2	1	1	4														
	5	5	4	3	2	5														

Si segnala che, all'infuori delle diteggiature qui sopra proposte, tutte le combinazioni precedentemente indicate per le terze (Esercizio n° 5 e sue varianti), sono ugualmente applicabili alle scale in quarte, eccetto alcune formule che non si addicono alle mani con dita corte e il cui uso provocherebbe una distensione esagerata delle dita stesse. Il professore deciderà sulla scelta che converrà fare.

Esercizio N. 8 (scale in quinte)

	2	3	4	5	2
	1	1	1	2	1
<i>m.d.</i>	3	4	5	3	
	1	1	2	1	
	5	4	5		
	2	1	2		

	1	2	1		
	4	5	4		
<i>m.s.</i>	2	1	1	2	
	5	4	3	5	
	2	1	1	1	2
	5	4	3	2	5

Esercizio N. 9 (scale in settime)

*	5	4	5	4	
	2	1	2	1	
<i>m.d.</i>	3	4	5	3	4
	1	1	1	1	1
	4	5	4	5	
	1	1	1	1	

	1	1	1	1	
	5	4	5	4	
<i>m.s.</i>	1	1	1	1	1
	5	4	3	5	4
	2	1	2	1	
*	5	4	5	4	

La diteggiatura indicata con questo segno * sarà usata solo dalle mani con dita lunghe.

Esercizio N. 10 (scale in seconde)

	3	4	5	3	
	1	2	3	1	
<i>m.d.</i>	3	4	3	4	
	1	2	1	2	
	1	3	(1	3	
	1	2	(1	2	

	1	2	(1	2	
	(1	3	(1	3	
<i>m.s.</i>	2	1	2	1	
	4	3	4	3	
	3	2	1	3	
	5	4	3	5	

Si noterà, nella prima diteggiatura indicata per la successione in seconde, che il pollice colpisce due note ogni volta che suona. Questa diteggiatura è assolutamente la più corrente delle tre che si menzionano, ma è utilizzabile solo nella tonalità di do maggiore.

Tutti questi modelli di scale dovranno ugualmente studiarsi nelle formule spezzate con le diteggiature indicate precedentemente (questa raccomandazione è soprattutto valida per le mani con le dita corte).

Esempio:

Seconde *ecc.* Terze *ecc.opp.* Seste *ecc.opp.* *ecc.*

Doppie note per movimento disgiunto (arpeggi) e accordi spezzati.

Esercizio N. 2

A. sugli intervalli di 2^a.

m.d.	3 5 3 5 3 5 3 5 3 5	3 5 3 5	
	2 4 2 4 2 4 2 4 2 4		1 4 1 4
	2 5 2 5 2 5 2 5 2 5		2 4 2 4
	1 4 1 4 1 4 1 4 1 4		1 3 1 3
	3 5 3 5 3 5 3 5		
	11 2 4 11 2 4 11 2 4 11 2		

m.s.	4 2 11 4	2 11 2 11	
	5 3 5		3 1 3 1
	4 1 4 1		4 2 4 2
	5 2 5 2		4 1 4 1
	4 2 4		5 3 5 3
	5 3 5		

B. sugli intervalli di 3^a.

m.d.	4 5 4 5	4 5	
	2 3 2 3		2 3
	3 4 3 4 3 4 3 4		3 4
	1 2 1 2 1 2 1 2		1 2
	3 4 3 4 5 4 3 4 5		
	1 2 1 2 3 2 1 2 3		

m.s.	2 1 2 1 3 2 1 2 1	2 1	
	4 3 4 3 5 4 3 4 3		4 3
	2 1 2 1 2 1 2 1 2		3 2
	4 3 4 3 4 3 4 3 4		5 4
	3 2 3 2		
	5 4 5 4		

C. sugli intervalli di 4^a.

m.d.	4 5 4 5	4 5 4	
	2 3 2 3		2 3 2
	3 4 3 4 3 4 3 4		3 4 3
	1 2 1 2 1 2 1 2		1 2 1
	3 4 5 4 3 4 5 4 5 4		
	1 2 1 2 1 2 1 2 1 2		

m.s.	2 1 2 1 3 2 1 2 1	2 1 2	
	4 3 4 3 5 4 3 4 3		4 3 4
	2 1 2 1 2 1 2 1 2		3 2 3
	4 3 4 3 4 3 4 3 4		5 4 5
	3 2 3 2		
	5 4 5 4		

D. sugli intervalli di 5^a.

m.d.	5 4 5 4 5 4	4 5 4	
	2 1 2 1 2 1		1 2 1
	3 4 3 4 3 4		3 4 3
	1 2 1 2 1 2		1 2 1
	3 4 5 3 4 5 3 4 5		
	1 2 1 1 2 1 1 2 1		

m.s.	1 2 1 3 2 1 3 2 1	2 1 2	
	5 4 3 5 4 3 5 4 3		4 3 4
	1 2 1 2		1 2 1
	3 4 3 4		4 5 4
	2 1 2 1		
	5 4 5 4		

E. sugli intervalli di 6^a.

m.d.	
5	4 5 1
2	1 2 4
3	4 5 3 4
1	1 2 1 1
4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4	
1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1	
4 5	
1 2	
ecc.	

m.s.	
2	1 2 1
5	4 5 4
2	1 1 2 1 1 2
5	4 3 5 4 3 5
1	2 1 2
4	5 4 5

F. sugli intervalli di 7^a.

m.d.	
3	5
1	1
4	5 4
1	2 1
4 5	
1 2	
ecc.	

m.s.	
2	1 2
5	4 5

Si raccomanda tanto per questo esercizio come per quelli seguenti, uno studio preparatorio basato sul modello dell'Esercizio N. 4 Serie A dello stesso capitolo.

Esercizio N. 3^a (intervalli misti sotto forma di arpeggio in doppie note per movimento parallelo)

[G] [R]	seconde e terze	4 3 4 3	seconde e quarte	3 4 3 4
		2 1 2 1		2 1 2 1
		3 4 3 4		
		1 2 1 2		
		1 2 1 2		
		3 4 3 4		
		2 1 2 1		
		4 3 4 3		

seconde e quinte	3 4 3 4	seconde e seste	4 5 4 5	
	2 1 2 1		3 2 3 2	
		3 5 3 5		
		1 2 1 2		
		1 2 1 2		
		3 5 3 5		
		2 1 2 1		
		3 4 3 4		

seconde e settime	3 5 3 5	terze e quarte	4 5 4 5	
	1 2 1 2		2 3 2 3	
		3 5 3 5		
		2 1 2 1		
		3 4 3 4		
		2 1 2 1		
		4 3 4 3		
		3 2 3 2		
		5 4 5 4		

terze e quinte

4 5 4 5
2 3 2 3
3 5 3 5
1 2 1 2

2 1 2 1
4 3 4 3
3 2 3 2
5 4 5 4

terze e seste

4 5 4 5
3 1 2 1
3 5 3 5
1 2 1 2

2 1 2 1
4 3 4 3
2 1 2 1
4 5 4 5

terze e settime

3 5 3 5
1 2 1 2
3 5 3 5
2 1 2 1

2 1 2 1
4 5 4 5
3 1 3 1
5 4 5 4

quarte e quinte

4 5 4 5
1 2 1 2
3 4 3 4
1 2 1 2

2 1 2 1
4 3 4 3
2 1 2 1
5 4 5 4

quinte e seste

5 4 5 4
2 1 2 1
3 5 3 5
1 2 1 2

2 1 2 1
5 4 5 4
1 2 1 2
4 5 4 5

quinte e settime

5 4 5 4
2 1 2 1
3 5 3 5
1 2 1 2

2 1 2 1
5 4 5 4
1 2 1 2
4 5 4 5

seste e settime

5 4 5 4
2 1 2 1
4 5 4 5
1 2 1 2

1 2 1 2
4 5 4 5
2 1 2 1
5 4 5 4

Esercizio N. 3^b (successione di diversi intervalli per movimento parallelo, che riassume le varie combinazioni del diteggio)

C R

Si raccomandano per questo esercizio le seguenti varianti:

mani con dita corte
(Terze e quarte)

ecc.

mani con dita lunghe
(idem)

ecc.

SERIE B

Tecnica delle doppie note per movimento parallelo (*seguito*)*Successioni cromatiche:*

Il fatto stesso che nelle scale cromatiche in doppie note sia esclusivamente usato il medesimo intervallo quando nelle scale diatoniche, e in virtù delle leggi che governano la modalità, gli accordi di una stessa specie diventano maggiori o minori secondo i gradi ai quali sono destinati, basta per determinare nell'uno o nell'altro caso l'uso di una tecnica un po' differente.

Generalmente l'esecuzione delle doppie note cromatiche offre difficoltà assai minori di quelle offerte dalle progressioni diatoniche; il principio di regolarità che si è detto e l'uso costante dei tasti più vicini per il passaggio da un dito all'altro, escludono buona parte delle complicazioni precedentemente incontrate. Ma lo scivolamento frequente da un tasto nero al susseguente tasto bianco da parte di un dito che non sia il pollice; gli accavallamenti delle dita superiori della mano destra o di quelle inferiori della sinistra; l'uso, per una delle parti sopra successioni di note rassomiglianti, di una diteggiatura differente, secondo che l'intervallo che dà il suo nome a questa successione sia maggiore o minore, eccedente, giusto o diminuito, esigono un'attenzione speciale e orientano lo studio in un senso ben definito. Noi lavoreremo queste particolarità tecniche negli esercizi seguenti. Si troverà, per ciascun modello di scala, un quadro di tre diteggiature, di cui due per lo studio e una per l'esecuzione.

La prima comprende la ripetizione a intervalli uguali di una combinazione di dita rigorosamente identica. Questo principio sistematico, che in linea generale non converrebbe all'esecuzione musicale, assicurerà tuttavia e in modo certo l'indipendenza ginnastica delle dita e la destrezza degli spostamenti della mano. La seconda concerne specialmente lo scivolamento, su due o più tasti, di uno stesso dito e l'accavallarsi di dita differenti. La terza, infine, propone non soltanto le diteggiature più usuali, ma anche la maggior parte di quelle che l'ingegnosità pianistica di questi ultimi anni ha messo a disposizione dei virtuosi e che non potrebbero essere ignorate nella elaborazione di una tecnica completa.

C. Intervalli di 3^a minore (enarmonicamente 2^a eccedente)



m. d.

ditegg. sistematica

3 4 opp. 34 opp. 4 5 opp. 45 opp. 4 5 opp. 54
 1 2 21 opp. 1 2 21 opp. 2 3 opp. 32
 3 4 5
 1 2 3

ditegg. di scivolamento

2 3 opp. 34 opp. 35 opp. 45 opp. 34 55 opp. 23 4 55 opp. (44 5 34 33 44 5 33)
 1 1 opp. 11 opp. 11 opp. 11 opp. 22 opp. 12 34 opp. 11 2 34 opp. (12 1 22 12 1 22)

3 4 5 3 4 3 4 3 4 5 3 4 3 5 4 3 4 1 4 1 5 4 1 4
 1 2 1 2 1 1 2 1 2 1 2 1 1 3 2 1 2 3 2 3 3 2 3 2

3 4 5 4 5 3 4 5 3 4 5 3 4 5 3
 1 2 1 2 2 1 2 2 1 2 2 1

3 4 3 4 3 4 5 3 4 3 4 5 3
 1 2 1 2 1 2 3 1 2 1 2 3 1

4 5 4 3 5 4 5 4 3 5 4
 2 3 1 2 1 1 2 1 2 1 2

ditegg. per l'esecuzione

3 4 5 4 5 4 5 3 4 5 4 5 4
 1 2 1 2 1 3 2 1 2 1 2 1 3

3 4 5 4
 2 2 1 2

3 4 5 4
 2 2 1 2

3 4 5 3 4 3
 1 2 3 1 2 1

5 4 5
 1 2 1

3 4 3 4 3 4 5 3 4 3 4
 2 1 1 2 1 2 1 1 2

m. s.

ditegg. sistematica

2 1 opp. 12 opp. 2 1 opp. 12 opp. 3 2 opp. 23
 4 3 43 opp. 5 4 opp. 54 opp. 5 4 opp. 45

ditegg. di scivolamento

1 1 opp. 11 opp. 11 opp. 11 opp. 22 opp. 43 21 opp. 43 2 11 opp. 22 1 2 1 2 2 1 2 1
 3 2 opp. 43 opp. 53 opp. 34 opp. 54 opp. 55 43 opp. 55 4 32 opp. 43 5 4 4 3 4 3 5 4 3

2 1 3 2 1 2 1 2 1 3 2 1 2 1 2 1 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 2
 4 3 5 4 3 4 3 4 3 5 4 3 4 5 3 4 3 4 3 4 5 3 4 3 4

2 1 2 2
 4 5 3 4 2 2 1 2

2 2 1 2
 4 5 3 4 4 5 3 4

2 2 1 2 1 2 1 2 2 2 1 2 1 2
 4 3 5 4 5 4 3 4 3 5 4 3 4

3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1
 5 4 3 5 4 3 2 5 4 3 5 4 3

1 2 1 2 1 2 1 2 1 1 2 1 2
 4 3 4 3 5 4 3 4 3 5 3 5 4

2 1 2 1 1 2 1 4 3 5 3 5 1
 5 4 5 4 3 5 4 5 4 3 5 4 3

2 1 1 2 1 2 1 2 1 1 2 1 1
 4 3 2 4 3 4 3 4 3 2 4 3 2

3 2 3 2 1 2 2 1 1 3 2 2 1
 5 4 5 4 3 5 4 3 2 5 4 5 4

3 1 1 2 1 2 1 3 1 1 2 1 2
 5 4 3 4 3 4 3 5 4 3 4 3 4

D. Intervalli di 3^a maggiore (enarmonicamente 4^a diminuita)



m.d.

ditegg. sistematica	[come per le terze minori	
ditegg. di scivolamento	idem, salvo che per l'ultimo, il quale sarà sostituito da	3 4 5 5 4 4 5 5 3 4 5 1 2 3 1 2 3 3 4 1 2 2
		3 4 3 4 3 4 5 3 4 3 4 3 4 3 4 3 5 4 3 4 3 4
		1 2 1 2 1 2 3 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 3 2 1 2 1 2
		4 5 4 5 4 5 3 4 5 4 5 4 5
		1 2 1 2 2 1 2 1 2 1 2 2 3
ditegg. per l'esecuzione		3 4 5 5 4 5 2 3 4 5 5 4 5
		1 2 2 3 1 3 1 1 2 2 3 1 3
		4 5 3 4 3 4 5 3 4 3 4 3 4
		2 3 1 2 1 2 3 1 2 1 2 1 2
		4 5 3 4 5 3 4
		2 3 1 2 1 1 2

m.s.

ditegg. sistematica	[come per le terze minori	
ditegg. di scivolamento	idem, salvo che per l'ultimo, sostituito da	3 2 2 1 2 1 3 3 1 2 1 3 5 4 5 4 4 5 5 4 4 4 5
		2 1 2 1 2 1 3 2 1 2 1 2 1 2 1 2 3 1 2 1 2 1
		4 3 4 3 4 3 5 4 3 4 3 4 3 4 3 4 5 3 4 3 4 3
		2 1 2 1 2 1 2 2 1 2 1 2
		5 4 5 4 5 4 3 4 3 5 4 5
ditegg. per l'esecuzione		1 2 1 1 2 1 1 1 2 1 1 3
		5 4 3 2 5 4 3 5 4 3 2 5
		1 2 1 2 1 2 1 1 2 1 2 1 1
		5 4 5 4 5 4 3 5 4 5 4 3 2

E. Intervalli di 4^a giusta.



m.d.

ditegg. sistematica	[3 4 opp. 4 5 4 5 opp. 5 4 opp. 3 4 5 opp. 4 5 opp. 4 3 1 2 1 2 2 1 opp. 1 2 opp. 1 2 3 opp. 2 3 opp. 2 1
ditegg. di scivolamento	[come per le terze maggiori
	5 4 5 4 5 4 4 5 4 5 4 4 5
	1 2 1 2 2 1 2 1 2 1 2 1 2
	3 4 3
	1 2 2
ditegg. per l'esecuzione	3 4 3
	1 2 1
	5 3 5 3 5 3 4 5 3 5 3 4 5
	1 2 1 2 1 1 2 1 2 1 2 1 2

m.s.

ditegg. sistematica	[2 1 opp. 1 2 opp. 2 1 opp. 1 2 opp. 3 2 1 opp. 3 2 opp. 1 2 1 3 opp. 4 5 opp. 5 4 opp. 5 4 opp. 5 4 3 opp. 5 4 opp. 3 4
ditegg. di scivolamento	[come per le terze maggiori
	1 2 1 2 1 2 2 1 2 1 2 2 1
	5 4 5 4 5 4 3 5 4 5 4 3 5
	2 1 1 2
	4 3 5 4
ditegg. per l'esecuzione	3 2
	5 4
	1 2 1 2 1 2 2 1 2 1 2 2 1
	5 3 5 3 5 4 3 5 3 5 4 5 4

SERIE C

Tecnica polifonica

Si è precedentemente sottolineato l'importanza della tecnica polifonica per l'interpretazione delle opere di Bach e di Beethoven. Si dovrebbe maggiormente generalizzare ed estendere la sua influenza a quasi tutte le opere pianistiche della scuola tedesca dopo la Riforma.

Infatti, contrariamente a quanto è avvenuto in Italia e in Francia, dove si è visto nel corso del XVIII. secolo lo stile galante dei clavicembalisti, le grazie fiorite e brillanti della loro scrittura penetrare nel repertorio chiesastico e far dimenticare agli organisti del tempo la splendida disciplina espressiva di un Titelouze o di un Frescobaldi, così potentemente nutriti delle grandi risorse del canto fermo, si trova in Germania e nella stessa epoca una musica profana tutta pervasa degli accenti del corale protestante.

Dato il carattere speciale di questo lavoro, si esulerebbe dalle linee che ci siamo tracciate tentando di analizzare le ragioni diverse sulle quali si fonda la superiorità della musica strumentale tedesca a partire da questo periodo fino alla metà del XIX. secolo.

Ma noi avremo indicato a sufficienza l'importanza artistica del modo di eseguire, studiato negli esempi di questa serie, ammettendo che l'abbandono dello stile polifonico nei paesi di tradizione cattolica ha avuto, per conseguenza momentanea, la rinuncia alla supremazia musicale che essi esercitavano da secoli.

Indipendentemente da quello che può essere un principio di sonorità — ricerca di un timbro distinto per ciascuna voce — il cui studio non potrebbe trovar posto in un'opera di pura ginnastica pianistica, le difficoltà inerenti a tutta l'esecuzione polifonica risiedono nella complessità dei ritmi affidati alle dita di una sola mano e nella divergenza dei movimenti di queste dita sulla tastiera.

Noi limiteremo all'analisi di questi due dati tecnici la parte cui possiamo pretendere nell'esame di un problema di virtuosità, che non è fra quelli — e già l'abbiamo detto — che si risolvono soltanto con le dita. Ma se non possiamo ambire di accostarlo qui in tutta la sua ampiezza musicale, almeno avremo la certezza che il lavoro degli esercizi preparatorî che seguono avrà come risultato la conoscenza delle sue particolarità meccaniche essenziali.

Esercizio N. 1^a (tecnica delle doppie note per moto contrario)

Si studino isolatamente questi esercizi suonando ora la parte superiore legata ora la parte inferiore staccata e così inversamente, curando inoltre che la parte legata sia sempre « *p* » e invece « *f* » quella staccata.

(mano immobile)

(la mano sinistra 2 ottave più in basso)

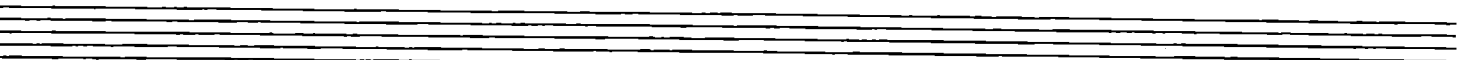
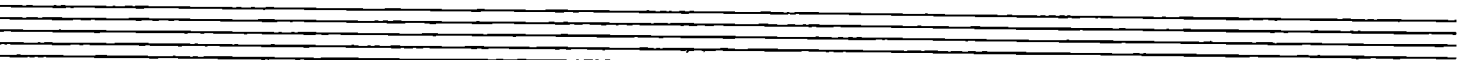
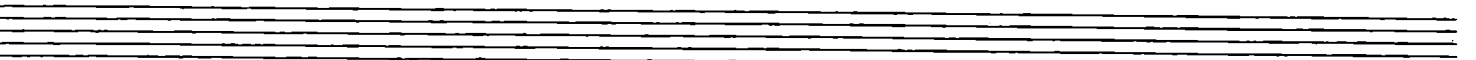
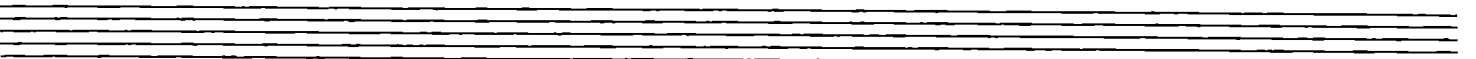
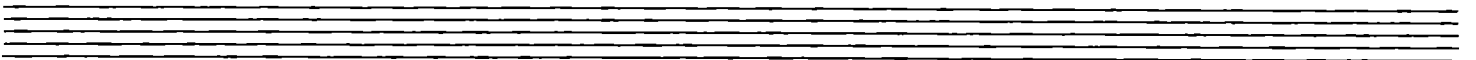
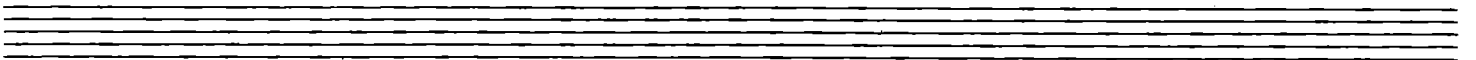
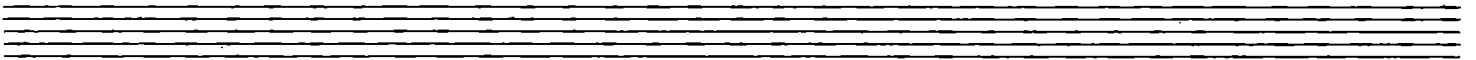
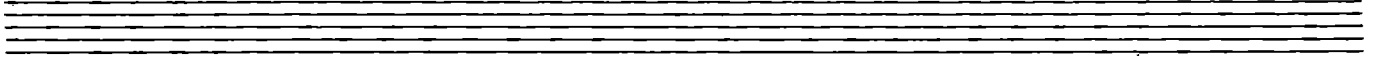
Esercizio N. 4 (a 3 parti, con ritmi differenti)

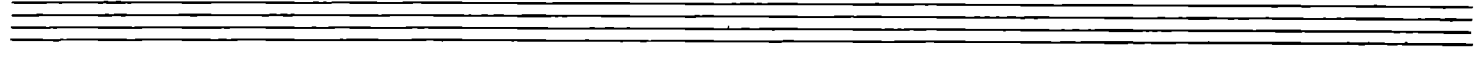
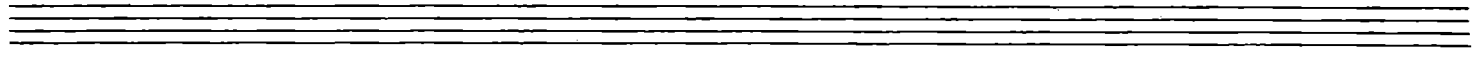
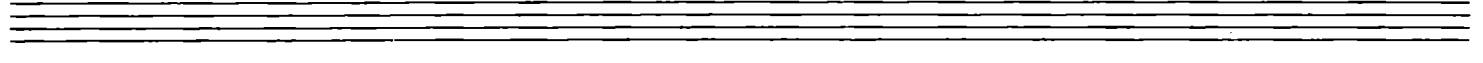
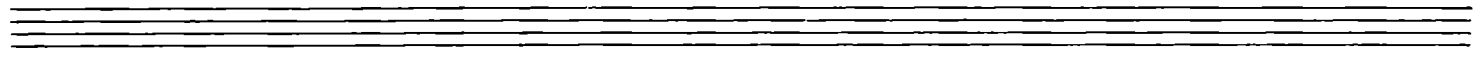
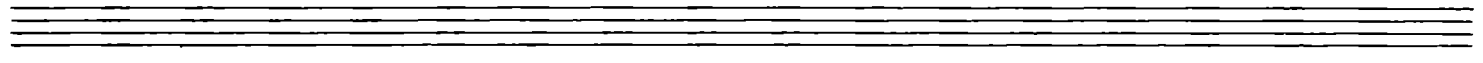
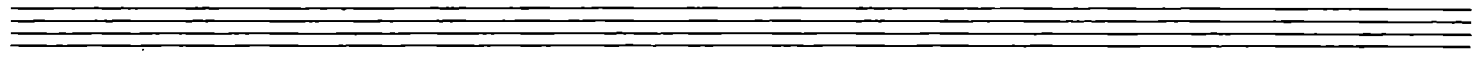
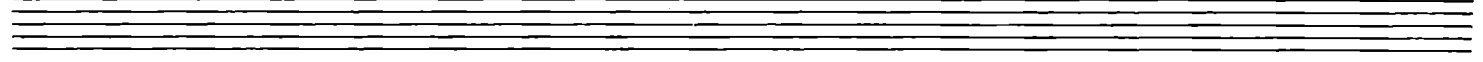
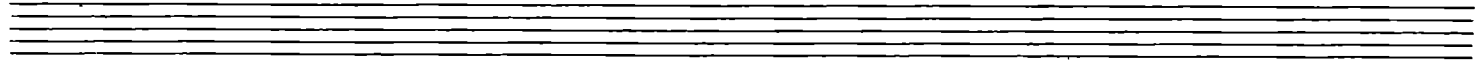
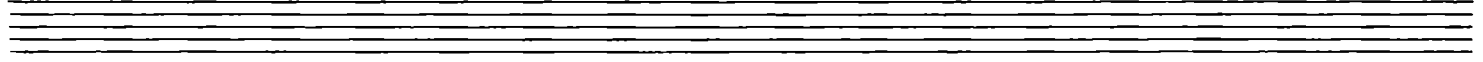
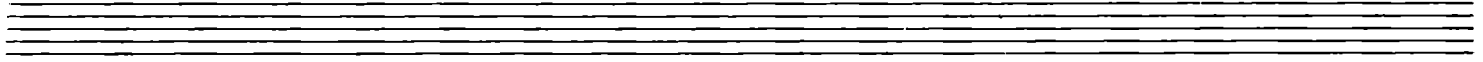
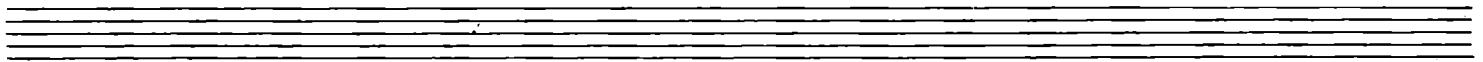
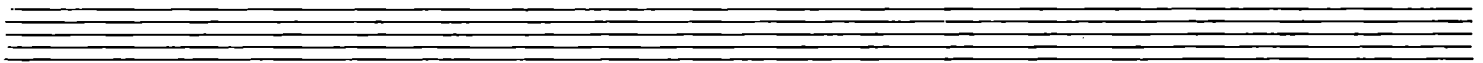
Esercizio N. 5^a (a 2 parti, con trillo)

Esercizio N. 5^b (a 3 parti, con trillo)

FORMULE D'ESERCIZI COMPLEMENTARI

composti dall'allievo o consigliati dal professore.





CAPITOLO IV.

TECNICA DELL'ESTENSIONE

Lo sviluppo dello « scarto » fra le differenti dita di una stessa mano, è diventato un problema della tecnica della tastiera solo verso la fine del XVIII. secolo, in occasione della comparsa del pianoforte e allorquando le risorse del nuovo strumento incitarono alla ricerca di un linguaggio armonico più nutrito e di una virtuosità più audace di quella del clavicembalo.

Fino allora i precetti della diteggiatura, come noi li vediamo ancora negli antichi metodi, sono generalmente determinati da considerazioni di comodità concernente la realizzazione del basso numerato. *a)* I casi in cui due dita vicine erano costrette a eseguire un intervallo superiore a quello di 4^a — sia in una concatenazione di accordi, sia nella esposizione di un disegno melodico — sono estremamente rari. L'adozione di una scrittura più largamente spaziata, alla quale si addicono le possibilità di risonanza del pianoforte, porta, come conseguenza tecnica naturale, la distensione delle dita il cui ruolo non è più limitato alla realizzazione di cadenze tradizionali. L'uso degli accordi di 10^a e di 9^a diventa corrente. Anche le inflessioni melodiche comportano frequentemente salti di intervalli la cui ampiezza si è accresciuta fino ai nostri giorni, tanto che si può ammettere, attualmente, l'obbligo per ogni pianista di disporre, fra due dita vicine, di un angolo di scostamento che ecceda le disposizioni fisiche normali. Al fine di mitigare questa limitazione dei mezzi naturali, che le esigenze dell'esecuzione hanno a poco a poco trasformata in cause d'inferiorità, sono stati inventati molteplici sistemi di allargamento, sia attraverso esercizi sulla tastiera sia con l'uso dei più svariati mezzi meccanici. Abbiamo appena bisogno di accennare che solo i primi sono suscettibili di produrre risultati soddisfacenti.

Ma pur essendo meno dannosi delle distorsioni brutali cui certi pianisti hanno l'imprudenza di sottomettere le loro dita (grazie al concorso di congegni più o meno complicati), non è detto si possano tutti raccomandare indistintamente.

È qui che il professore dovrà tener conto della conformazione manuale dei suoi allievi e dirigere in modo diverso i loro studi secondo ch'essi appartengano alla categoria dei pianisti con dita lunghe o dei pianisti con dita corte.

A questo scopo noi abbiamo diviso ciascuna serie di esercizi del presente capitolo in due distinte sezioni appropriate ai due casi. Noi crediamo poter assicurare che, uniformandosi a queste disposizioni consigliate non solo dalla prudenza ma, come ci sembra, anche dalla logica, si eviteranno le conseguenze della fatica muscolare o della pesantezza dell'esecuzione, che costituiscono generalmente il riscatto del lavoro irriflessivo o troppo prolungato della tecnica dell'estensione.

a) Il titolo solo di un'opera di Rameau « *Piano di un nuovo metodo stabilito sopra un meccanismo di dita che provvede alla successione fondamentale dell'armonia* », definisce nel modo migliore le preoccupazioni che in proposito avevano i teorici dell'epoca.

SERIE A

Esercizio N. 1^a (*Distensione progressiva delle dita*)

In linea generale si eviteranno gli esercizi di estensione a mano immobile, durante i quali le dita restano raggrinzite sulla tastiera in posizione anormale. Essi sono quasi sempre nefasti per la elasticità muscolare e rischiano anche di provocare gravi inconvenienti. Ripetiamo ancora una volta che la fatica è la peggiore nemica dell'allenamento razionale. Si praticherà quindi lo « scarto » fra le dita solo progressivamente, senza condannarsi al supplizio inutile di tenere i tasti e si vigilerà, piuttosto, che mano e polso rimangano costantemente flessibili. Si stabilirà poi, nelle relazioni fra tutte le dita di una sola mano, lo « scarto » normale che sarà utile pretendere. Il limite di questi « scarti » è precisato, nel quadro qui sotto, dalla estremità della freccia indicatrice posta fra le due dita interessate.

The diagram illustrates the range of motion for finger extension exercises. For the right hand (m.d.), arrows show the distance between fingers 1-2, 2-3, 3-4, 4-5, and 1-5. For the left hand (m.s.), arrows show the distance between fingers 1-2, 2-3, 3-4, 4-5, and 1-5. Below the diagrams are musical staves for the right and left hands, showing the corresponding fingerings for the exercises.

Si raggiunga lo « scarto » massimo fra due dita solo passando successivamente su tutti i gradi intermedi, secondo l'esempio seguente:

Esempio tra il 3° e il 4° dito.

Example for the 3rd and 4th fingers. The staff shows a sequence of notes with fingerings 3 and 4. The notes are: G3 (3), A3 (4), B3 (3), C4 (4), D4 (3), E4 (4), F4 (3), G4 (4), A4 (3), B4 (4), C5 (3), D5 (4).

e così di seguito per tutte le altre dita.

In caso di difficoltà nell'esecuzione dei grandi « scarti » non si tema di assecondare il movimento delle dita con un ondeggiamento laterale della mano, che faciliterà l'attacco di ciascuna nota. Si eviti, nel limite del possibile, l'attacco sull'orlo dei tasti.

Esercizio N. 1^b (Questo esercizio di distensione che noi abbiamo già consigliato altrove — vedi il commento N. 5 dell'Edizione dei Preludi di Chopin — differisce dal precedente nel senso che agisce per movimento contrario sulle due dita che eseguono gli intervalli. È più efficace, ma più faticoso del primo. Lo si lavorerà con estrema precauzione. I limiti degli scarti fra ciascun dito rimangono naturalmente gli stessi, quello della mano sinistra essendo semplicemente il rovescio)



Non si dovrà tentare di tenere le due note dell'intervallo.

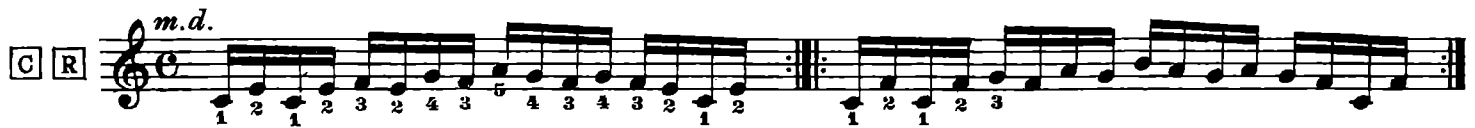
Ci si limiti a osservare i principî del legato, vale a dire che si concatenerà ciascuna nota alla susseguente, press'a poco così:



Esercizio N. 2 (Formule progressive di estensione fra dita vicine, soltanto per mani con dita lunghe)

L'esecuzione delle note aggiunte alla formula di « scarto » propriamente detta, ha per effetto salutare la distensione muscolare delle dita che si trovano momentaneamente sottomesse a uno sforzo di estensione. È necessario lo studio a mani separate.

A. tra il 1° e il 2°.



idem.



B. tra il 2° e il 3°.

m.d.

C R

simile

idem.

m.s.

C R

simile

C. tra il 3° e il 4°.

m.d.

C R

simile

idem.

m.s.

C R

simile

D. tra il 4° e il 5°.

m.d.

C R

simile

idem.

m.s.

C R

simile

Esercizio N. 3 « scarti » generalizzati fra tutte le dita (mani con dita lunghe).

m.d.

C R

m.s. le stesse formule ma in senso inverso, cioè:

ecc.

Esercizio N. 3^{bis} la stessa formula (mani con dita corte).

C R

m.s. come prima.

Si studi anzitutto ciascuna formula separatamente, poi in successione. Sotto quest'ultima forma, si asseconderà il movimento delle dita con una specie di roteamento della mano sulla tastiera: il polso stia leggermente più in alto del normale.

SERIE B

Estensioni in doppie note.

Gli esercizi N. 2 e 3 della serie A, capitolo III. avranno già servito come studio preparatorio occasionale agli esempi specializzati che daremo qui sotto. La differenza che caratterizza questi ultimi, all'infuori del principio di uno scostamento più accentuato fra tutte le dita, consiste nel fatto che essi non contengono passaggi del pollice e hanno come scopo (ci si passi il termine poco elegante) la « slogatura » della mano. Come per tutti gli esercizi di questo capitolo, il loro studio dovrà essere frequentemente sottoposto al controllo del professore, che stabilirà il numero delle ripetizioni quotidiane per ciascuno di essi.

Esercizio N. 1 (mani con dita lunghe)

A. *m.d.* *m.s.* *ecc.* *ecc.*

B. *simile* *simile*

C.

D.

Detailed description of the musical score: The exercise is written for both hands (C and R) in 3/4 time. Part A (m.d. and m.s.) features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Accents (ecc.) are placed over certain notes. Part B shows a similar pattern with 'simile' markings. Part C and D show more complex rhythmic and melodic patterns with detailed fingerings.

Esercizio N. 1^{bis} (mani con dita corte)



A. 



B. 

C. 

D. 

Si applicheranno con profitto alle formule precedenti le varianti che seguono, vevoli per le due mani:

prima  

poi  

Questa maniera di studio s'impone pure per le mani con dita corte come preparazione indispensabile agli esercizi che seguono.

Esercizio N. 2 (estensioni con una nota tenuta)

A. mani con dita lunghe.

C R

B. mani con dita corte.

C R

SERIE C

Esercizio N. 1 (estensioni con passaggio del pollice [mani con dita lunghe], da studiarsi a mani separate)

A. *m.d.*

B.

C.

Varianti ritmiche speciali.

(non comprese nella tavola dei ritmi) *opp.*

A. *m.s.*

C R

B.

C.

Varianti ritmiche speciali, come sopra.

Esercizio N. 1^{bis} *idem* (mani con dita corte)

A. *m.d.*

B.

C.

Varianti ritmiche speciali, come sopra.

A. *m.s.*

B.

C.

Varianti ritmiche speciali, come sopra.

Esercizio N. 2 (estensioni con sostituzioni di dita [mani con dita lunghe])



con un dito tenuto:



a mano libera:



m.d.

m.s.

Esercizio N. 2^{bis} idem. (mani con dita corte)


A. 
 C 

B. 
 C R 

C. 
 C 

Esercizio N. 3 (estensioni nei movimenti cromatici fra dita vicine)

A. (mani con dita lunghe)

C 

B. (mani con dita corte)

C 

Esercizio N. 4 (estensioni nei movimenti cromatici fra dita lontane)

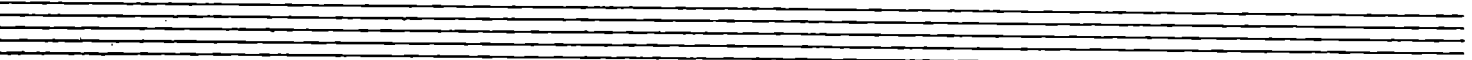
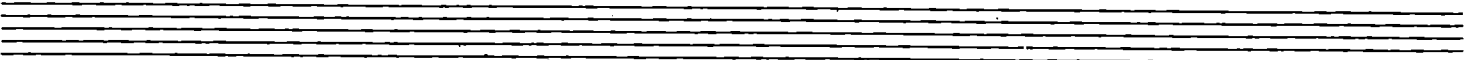
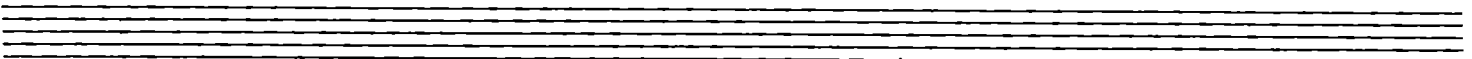
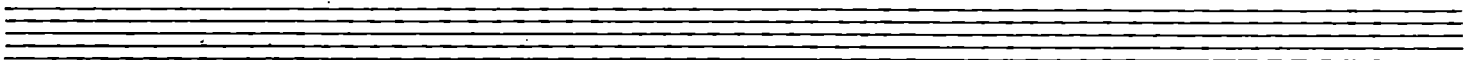
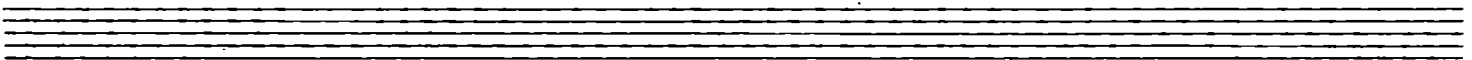
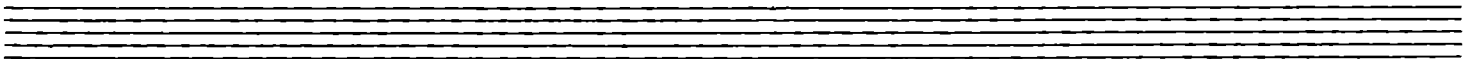
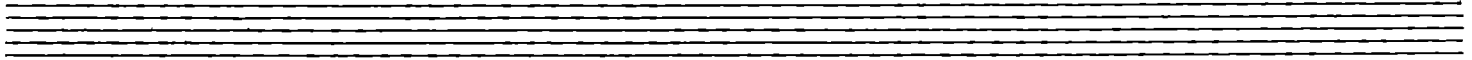
A. (mani con dita lunghe)

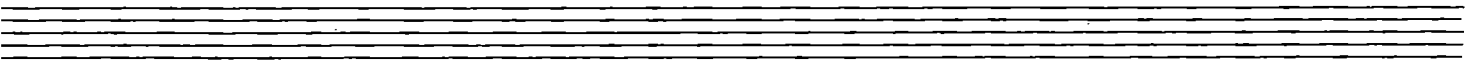
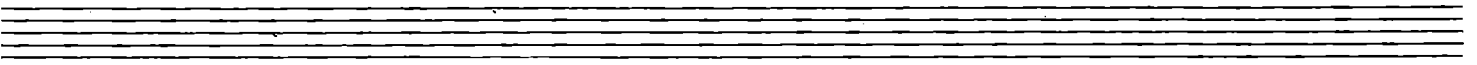
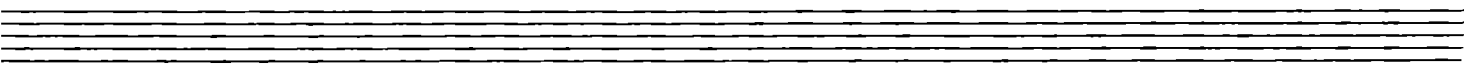
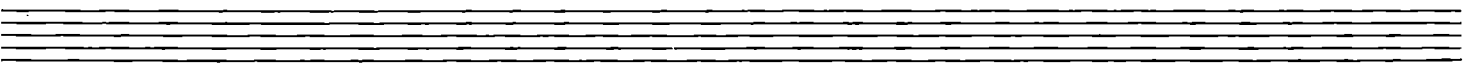
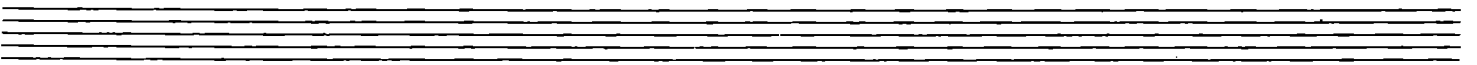
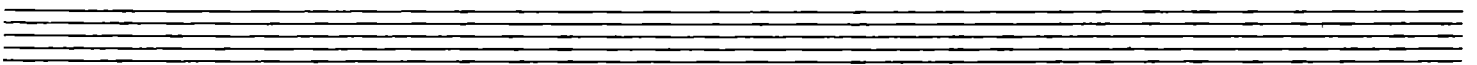
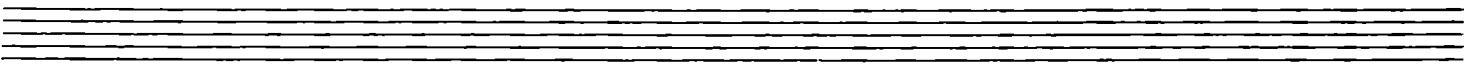
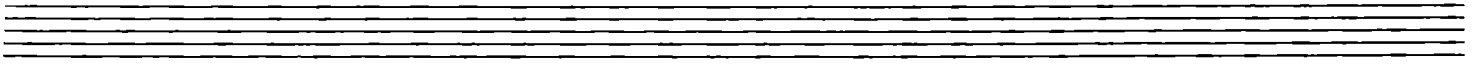
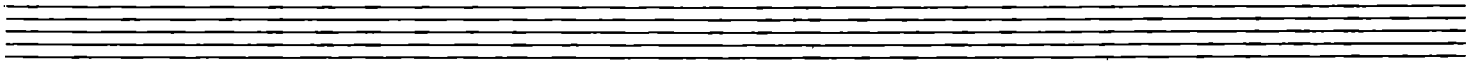
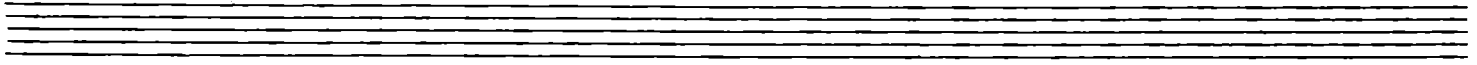
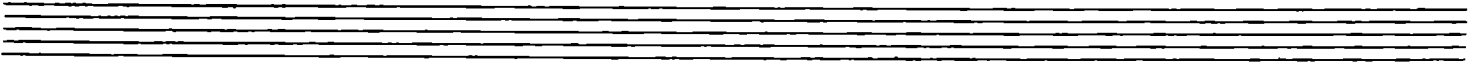
C 

B. (mani con dita corte)

C 

FORMULE DI ESERCIZI COMPLEMENTARI
composti dall'allievo o consigliati dal professore





CAPITOLO V.

TECNICA DEL POLSO - ESECUZIONE DEGLI ACCORDI

Dal fatto che solo nell'ultimo capitolo ci siamo accostati a questo lavoro non si deve dedurre che lo studio dei movimenti del polso meriti un posto secondario nelle preoccupazioni pianistiche.

Al contrario, la nostra impressione è che debba occupare il primissimo posto a partire dal momento in cui sono state vinte le difficoltà meccaniche più elementari, di cui abbiamo stabilito il bilancio.

Si è generalmente inclini, e soprattutto all'inizio degli studi, ad attribuire tutti i meriti di una bella esecuzione pianistica a una specie di destrezza digitale; questa concezione, del resto, costituisce uno dei principi più solidamente stabiliti dalla maggior parte delle opere didattiche. Dato che la sonorità dello strumento è prodotta dall'urto del martelletto sulle corde e che tale urto è determinato dall'azione delle dita sui tasti, non è illogico concludere che la mobilità e l'agilità delle dita costituiscono i fattori importanti della tecnica della tastiera. In realtà, privata dell'aiuto che vi porta la flessibilità del polso, questa azione delle dita si limita a risultati molto limitati e il grado di virtuosità che si potrebbe pretendere consacrando l'essenziale dello studio non raggiungerebbe un piano molto elevato.

Dal punto di vista meccanico, la mobilitazione della mano o delle dita sulla tastiera non si può concepire che accompagnata da una mobilitazione parallela del polso.

È un errore molto diffuso credere che la velocità nel suonare — terribile ideale degli studi pianistici — dipenda unicamente dalla rapidità dei movimenti delle dita. Nell'esecuzione di ogni passaggio richiedente lo spostamento della mano su più ottave (cioè nella esecuzione di tutta la letteratura pianistica, esclusa l'opera dei clavicembalisti sottomessa ad altre convenzioni tecniche) le dita si limitano, in realtà, a seguire l'impulso, la spinta, che dà loro il polso. Pensare che si debba trascinare la mano sulla tastiera attraverso il movimento delle dita, equivale a supporre che una automobile possa avanzare servendosi delle ruote per azionare il motore.

Dal punto di vista dell'interpretazione musicale, sul quale ci rincresce non poter insistere data l'orientazione strettamente tecnica di questo lavoro, il ruolo del polso, sia per la qualità della produzione del suono come per la dosatura delle sfumature, è inapprezzabile.

Non si potrebbe paragonarlo che all'azione dell'arco per il violinista. È da esso che dipendono, infatti, mille sottiliezze di punteggiatura e le più varie inflessioni. I differenti gradi di pesantezza che le sue diverse posizioni possono trasmettere alla mano e per contraccolpo alle dita, ne fanno il vero fattore di un fraseggio sensibile ed eloquente. È dunque essenziale, e ciò senza parlare della tecnica delle ottave o del suono staccato interamente retti dalla sua azione, preparare l'articolazione del polso alla docilità più assoluta, prevedere l'elasticità dei suoi movimenti tanto nel senso orizzontale — seguendo la superficie dei tasti — come considerata secondo il carattere di un rimbalzo verticale.

Noi abbiamo cercato, nelle pagine che seguono, di dare degli esempi tipici di questo compito del polso. Lasciamo però all'ingegnosità del professore o degli allievi la cura di sviluppare le conseguenze secondo le particolarità di ogni esecutore. Certe qualità naturali facilitano i progressi del « giuoco » del polso senza sforzo apparente. In altri casi, una pesantezza o una durezza inizialmente accentuate, esigono un lavoro ostinato per essere vinte. Noi consigliamo, tuttavia, di sottomettersi indistintamente, nei due casi, allo studio delle formule che indicheremo. Per coloro che sormonteranno senza sforzo le difficoltà tecniche, questo lavoro non potrà che contribuire allo sviluppo di una delle più preziose risorse del loro talento futuro; per gli altri, meno favoriti dalla natura, questo lavoro s'imporrà imperiosamente per poco che essi siano pensosi di superare uno degli ostacoli che più saldamente li terrebbe lontani dalla perfezione pianistica cui devono tendere.

SERIE A

Tecnica del polso - Movimenti orizzontali - Movimenti verticali

Lo studio dei diversi movimenti del polso resi necessari dalle esigenze dell'esecuzione pianistica può essere ridotto, ci sembra, alle formule semplificatrici seguenti:

1° *Movimenti di propulsione orizzontale*, dai quali dipendono scale, arpeggi, tratti in glissando, salti causati dall'esecuzione di intervalli eccedenti le possibilità di estensione della mano.

2° *Movimenti di propulsione verticale*, che assicurano la ripetizione degli stessi accordi o delle stesse note sui medesimi tasti con le medesime dita, oppure (senza che noi si pensi di soffermarci su modi di esecuzione motivati da necessità di espressione musicale) per permettere certi accenti o certi attacchi di particolare intensità. Questi movimenti sono pure alla base di ogni specie di « giuoco » staccato del polso; infine dei « passi » e dei trilli a mani alternate.

3° *Movimenti di propulsione combinati*, vale a dire una successione di movimenti della mano attraverso spostamenti laterali e verticali simultanei, oppure una concatenazione di accordi o di note qualsiasi eseguite dalle stesse dita su gradi differenti, oppure ancora una successione qualsiasi di accordi battuti di tre o quattro suoni entro l'ottava o in posizione più lâta.

4° *Movimenti di impulso*, che permettono l'esecuzione dei passaggi « tremolati », degli accordi arpeggiati, degli accordi spezzati, delle batterie, in breve di tutte le formule pianistiche che richiedono una partecipazione più attiva della mano che non delle dita, così come dei movimenti di rimbalzo e di « va e vieni ».

Noi studieremo nella serie A di questo capitolo i due primi movimenti descritti dianzi, cioè di propulsione orizzontale e di propulsione verticale.

A) *Propulsione orizzontale.*

Attraverso lo studio quotidiano del capitolo dedicato alla ginnastica della tastiera ci si sarà già familiarizzati con il principio fondamentale di questo movimento, che costituisce l'oggetto dell'esercizio preliminare N. 9. Ma la variante che noi proponiamo permetterà un'applicazione meno rudimentale e ne farà meglio comprendere l'utilità per l'esecuzione rapida dei passi di ogni specie, che comportano lo spostamento della mano sulla tastiera.

Si supponga mentalmente una scala qualsiasi a tre ottave, — per esempio la scala di do magg. — e vi si salga e discenda suonando una sola nota a ciascuna ottava, facendo agire nel vuoto con la più grande velocità possibile le dita che dovranno completare questa ottava, determinando in anticipo le loro diverse diteggiature.

Esercizio N. 1^a

Si avrà così la nozione del compito preciso che deve assolvere il polso per assecondare la rapidità dell'esecuzione e ci si renderà meglio conto che nella virtuosità rapida è l'impulso della mano che fa avanzare le dita e non l'inverso.

Si stabilirà successivamente, su ciascun grado dell'ottava, il punto di partenza delle « note suonate », rispettando la diteggiatura della scala scelta, la cui tonalità dovrà variare ogni giorno.

Esercizio N. 1^b (lo stesso esercizio su cinque ottave suonando però una nota ogni due ottave)

Si applichi la stessa formula alle scale cromatiche e agli arpeggi, non solo a titolo di esperienza o tanto per farli, ma consacrando un lavoro intenso. Ciò darà i risultati più conclusivi per il miglioramento generale della velocità. Ci si eserciti, secondo questa formula, con le due mani.

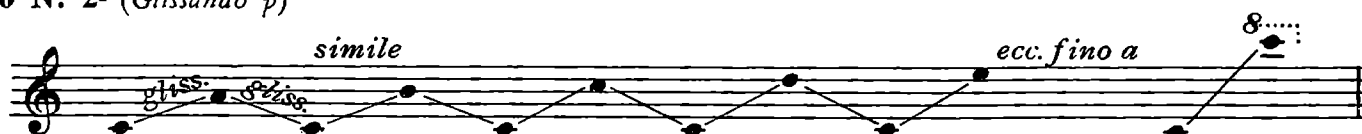
Esercizio N. 2. (Glissando a)

I « tratti » in *glissando* si suonano in due maniere differenti, secondo che si debbano eseguire nella gradazione « *f* » o nella gradazione « *p* ». Nel primo caso ci si serve generalmente dell'angolo del pollice rovesciato e posato quasi piatto sui tasti, o dell'angolo del terzo dito fortemente teso e anch'esso rovesciato in modo da presentare ai tasti il suo lato esterno.

Nella gradazione « *p* » si utilizzerà più volentieri l'angolo dell'indice o quello del terzo dito, ma in tal caso si conserverà a queste dita la loro posizione naturale sulla tastiera. Ci si limiti a inclinare la mano dal lato ove si esercita la pressione per far risuonare i tasti, dovendo la falange del dito in azione rappresentare su ciascuno di essi il ruolo che ha la penna sulle ruote dentate dei giuochi d'azzardo.

Anche la posizione del polso differisce secondo i casi. Nella gradazione « *f* » il polso è nettamente rovesciato, (il dorso della mano volto alla tastiera) e si trascina la mano per ascendere o la precede per discendere; nella gradazione « *p* » la spinge tanto nel salire come nel discendere. Nell'uno e nell'altro caso è naturalmente il polso che ha il comando totale dell'esecuzione, la mano e le dita rimanendo passive.

Ci si accosterà allo studio del *glissando* nella gradazione « *p* » e ci si limiterà in principio ad assicurare gli intervalli ristretti, di cui si aumenterà progressivamente l'estensione. La tonalità di do magg. sarà naturalmente la sola usata per lo studio di questi esercizi.

Esercizio N. 2^a (Glissando p)

Segnare un tempo di arresto su ciascun punto di partenza o di arrivo delle scale. Usare successivamente tutte le dita. Studiare sforzandosi di « ingranare » le note scivolote, cioè in un movimento quasi lento; dopo, in un tempo rapido, evocando l'idea di un razzo sonoro.

Esercizio N. 2^b (glissando f)

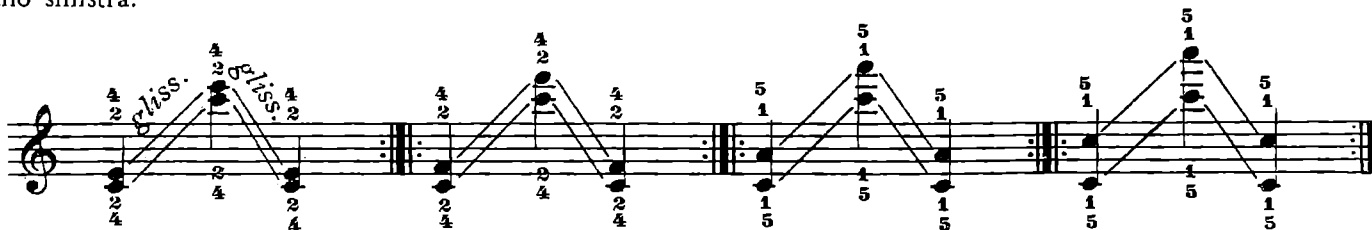
Per lo studio del *glissando f* si utilizzino non meno di due ottave in successione continua.



Accentuare molto le note iniziali e finali di ciascuna scala. Esercitarsi in un andamento vivo, con estrema decisione dei movimenti del polso.

Esercizio N. 2^c (glissando a doppie note)

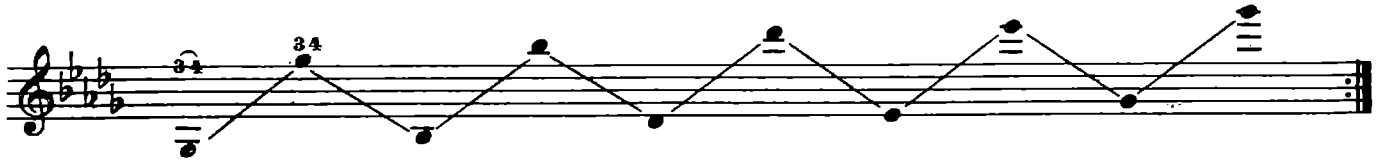
Il *glissando* a doppie note si eseguisce in una posizione differente della mano e delle dita, secondo si tratti di scale in terze o in quarte, in seste o in ottave. Le scale in terze o in quarte si suonano come il *glissando* semplice nella gradazione « *p* », col polso che spinge la mano. Per le scale in seste e in ottave, la diteggiatura generalmente usata — pollice e mignolo — determina una posizione speciale. Ascendendo, l'affondamento dei tasti è assicurato dall'unghia del 5° dito e dalla superficie laterale della falangetta del pollice; discendendo, dall'unghia del pollice e dalla estremità della falangetta del 5° dito. Queste diteggiature s'intendono naturalmente all'inverso quando si tratta della mano sinistra.



^a Il termine italiano corrispondente sarebbe « scivolando », ma poichè l'indicazione *glissando* è ormai d'uso internazionale ho preferito lasciarla. (N. di G. P.).

Esercizio N. 2^d (Glissando sui tasti neri)

Per il glissando sui tasti neri, il modo usuale di eseguirlo consiste nell'adoperare (ascendendo con la mano destra e discendendo con la sinistra) l'estremità esterna del 3° e 4° dito riuniti e tesi, nonchè tenendo il polso rovesciato come nel glissando semplice nella gradazione « *f* »; nel discendere con la mano destra e nell'ascendere con la sinistra, si tenga l'estremità interna delle stesse dita allungate, lasciando il polso nella sua posizione normale.

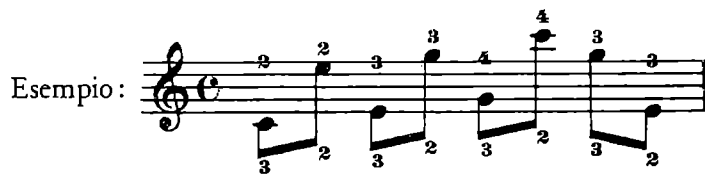


Esercizio N. 3 (Salti)

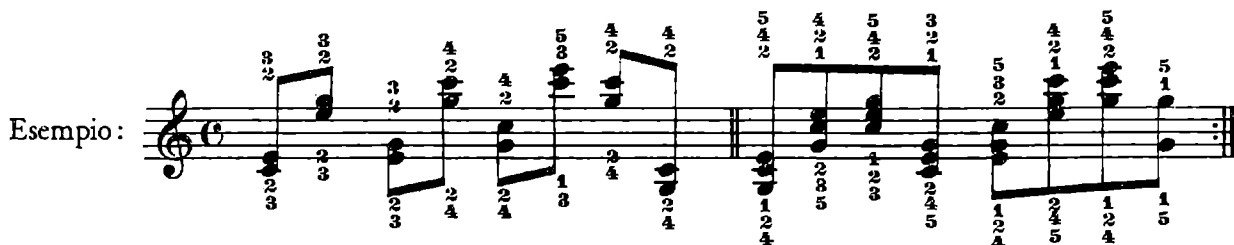
Si distinguono due tipi di salti: quello che si realizza « radendo » la tastiera per superare l'intervallo che separa due note o due intervalli lontani; quello durante il quale il polso fa descrivere alla mano una curva più o meno accentuata per portarla da una nota o da un intervallo all'altro. Il primo non è senza analogia con una specie di glissando muto nella cui esecuzione non si faranno risuonare che la prima e l'ultima nota. Lo si usa preferibilmente allorquando la prima nota dell'intervallo è più breve della seconda.



O allorquando, per l'esecuzione di un intervallo di dimensioni ridotte, si usano due dita vicine o lo stesso dito in un movimento rapido.



Il salto con curva si addice specialmente alla concatenazione di due intervalli distanti, permettendo, durante la specie di traiettoria che la mano descrive sulla tastiera per portarsi da un punto all'altro, di preparare la posizione delle dita in vista della chiara enunciazione dell'intervallo preso di mira.



Esercizio N. 3^a (per i salti « radenti » la tastiera a)



(la stessa diteggiatura per le due mani)

a) Vale a dire senza allontanare la mano dalla tastiera (N. di G. P.)

Esercizio N. 3^b

C

Si studi questo esercizio anche sulle seguenti posizioni minori e diminuite.

poi invertendo i salti, cioè:

Esercizio N. 3^c (per i salti con curva; variare le diteggiature)

C

da studiare come sopra.

Esercizio N. 3^d (salti ripetuti)

impiegare successivamente tutte le dita.

Usare la stessa formula di salti in successione cromatica, aggiungendovi tutti gli intervalli fino a quello di ottava incluso.

Esempio:

Seconde Terze min. Terze magg.

Nello studio dei salti con curva si vigili affinché, al centro della sua traiettoria, la mano raggiunga a poco a poco l'altezza della spalla e il polso tracci con franchezza e snellezza il suo movimento ellittico.

Incrocio delle mani

L'incrocio di una mano sull'altra implica un meccanismo differente del polso, secondo che si effettui al disopra o al disotto.

Nel primo caso, la traiettoria è arrotondata; nel secondo, rasenta la tastiera più vicino che possibile.

Si applichino successivamente queste due maniere di esecuzione agli esercizi seguenti, di cui ciascuna parte può indistintamente essere suonata dall'una o dall'altra mano.

a) (*una mano immobile*)

H C

b) (*Movimenti per moto contrario*)

C R

c) (*Formule arpeggiate, movimenti ascendenti*)

H C

d) (*Idem, movimenti discendenti*)

H C

m.d. m.d. m.d. m.d. m.d. m.d.

continuaire come sopra

B) *Propulsione verticale.*

Esercizio preparatorio per l'analisi del movimento.

a)

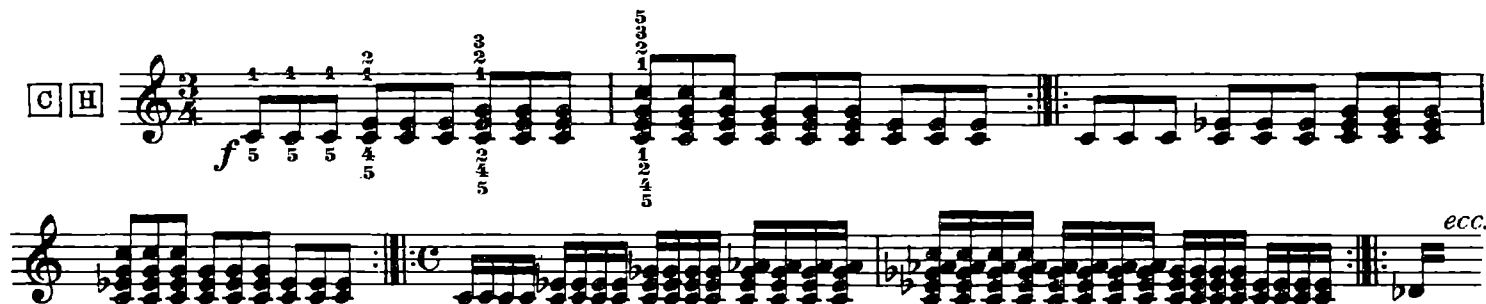
Contare uno, due, tre, su ciascuna terzina. Uno — per colpire la nota lasciando cadere la mano sulla tastiera con rapidità, snellezza e decisione; due — per continuare il movimento della mano al disopra della tastiera e sfio-

rando il ginocchio sul quale si prende il punto di appoggio; tre — per ricondurre la mano alla posizione di attacco, vale a dire quasi vicino alla spalla. In questo esercizio il polso deve trovarsi in costante stato di morbidezza, come la mano; solo il dito utilizzato per l'azione sul tasto sarà consolidato al momento di suonare. Usare a turno, su questa successione cromatica, tutte le dita e tutti gli accordi di due suoni.



Nell'esecuzione di questo esercizio non si prolunghi il movimento della mano al disopra della tastiera, bensì — dopo aver suonato ogni nota — si riporti il polso all'altezza della spalla. Si studi come si è detto precedentemente.

Esercizio N. 1 (per l'attacco verticale e la solidità delle dita; suonarlo solo lentamente)



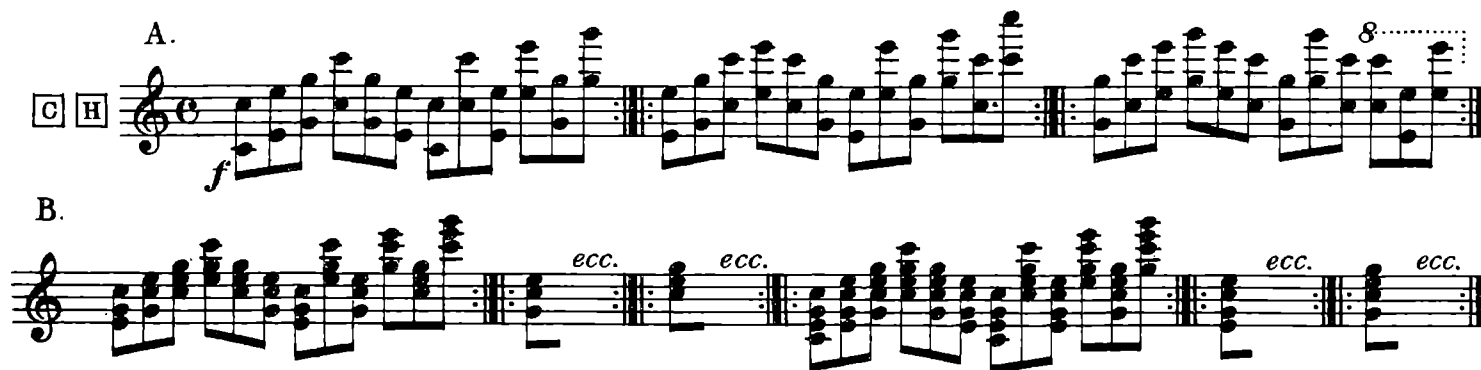
Pronunciare largamente il movimento di attacco; il polso rimbalzi dopo ogni nota fino alla spalla; preparare la posizione delle dita durante lo spazio che separa un accordo dall'altro.

Il movimento di propulsione verticale si addice particolarmente all'esecuzione delle ottave o degli accordi staccati nella gradazione « *f* » e a un'andatura lenta o moderata, che permetta alla mano di riprendere la sua posizione di attacco dall'alto prima di ciascuna emissione. In una successione di questo genere, ad esempio:



la curva tracciata dal polso tra un accordo e l'altro non sarà — ma così:

Esercizio N. 2 (per l'esecuzione delle ottave e degli accordi staccati)



Si aggiungano le varianti ritmiche seguenti:

Esercizio N. 3

L'attacco o la fine di un passo brillante si accompagna, spesso, a un movimento di propulsione verticale destinato a rinforzare la sonorità delle note essenziali. Studiare le formule seguenti attaccando dall'alto le note iniziali.

A.

B. La virgola corrisponde al rialzo verticale della mano per preparare l'attacco della semiminima.

Esercizio N. 4 (Mani alternate)

La tecnica delle mani alternate dipende in primo luogo dalla propulsione verticale. Il principio che ne assume la regolarità è basato sull'eguale ampiezza dei movimenti del polso, che fanno susseguire, sopra una o più note, gli attacchi alternati delle due mani.

Ci si eserciti prima sulla stessa nota, secondo la formula ritmica seguente:

A. *note ribattute*. (usare successivamente tutte le dita)

Proiettare alternativamente le mani sul tasto prescelto, prendendo come punto di partenza per ciascun attacco l'altezza della spalla. A misura che il ritmo diventerà più celere, si diminuisca progressivamente l'ampiezza del movimento verticale, ma si conservi una simmetria perfetta fra le due mani relativamente ai punti di partenza per ciascun attacco.

B. *trilli a mani alternate.*

la stessa formula ritmica precedente, ma cambiando gli intervalli.

C. *scales e passaggi alternati.*

Formule da sviluppare su varie ottave.

D. *scales cromatiche.*

cominciando con la *m. s.*



cominciando con la *m. d.*



(usare tutte le dita e tutti i ritmi)

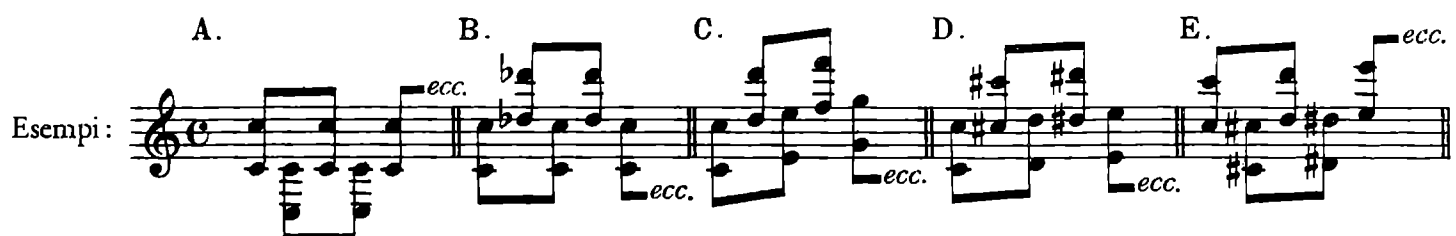
Formule da sviluppare su parecchie ottave.

Si studino tutte le formule precedenti usando successivamente tutte le dita.

Basterà aggiungere a ciascuna nota degli esercizi precedenti — presa come « nota-base » — intervalli di seconde, terze, quarte e seste per originare tutta una nuova serie di formule che permetteranno lo studio delle doppie note alternate.

Esercizio N. 5 (*Ottave alternate*)

La tecnica delle ottave alternate è caratterizzata dal fatto che solo i due pollici si susseguono sullo stesso piano, stabilendo la parte intermedia delle successioni. Si studieranno tutte le formule dell'esercizio N. 4 nella maniera seguente:



Esercizio N. 6 (passaggi suddivisi tra le due mani)

(da studiarsi anche mischiando i ritmi e le diteggiature)

SERIE B

Movimenti di propulsione combinati
Spostamenti laterali e verticali combinati

Poichè l'impulso dell'attacco verticale è dato sulla prima nota di ciascun gruppo, le dita si limitino a scivolare sui tasti.

A. Movimenti di propulsione combinati. Spostamento laterale e verticale simultaneo.

Esercizio N. 1 successioni di note eseguite dalle stesse dita su gradi differenti (formule da ampliare)

5	5	5
4	4	4
3	3	3
2	2	2
1	1	1

note semplici (studio di un solo dito)

(da studiarsi con le due mani)

Gli esempi sopra riportati sono stati stabiliti tenendo conto delle formule alquanto tradizionali, che ritornano più spesso sotto le dita durante la esecuzione delle ottave o delle successioni di accordi consonanti. Studiando tutte le dita successivamente sopra ogni serie di note, si preparerà utilmente la tecnica fondamentale degli esercizi seguenti, nei quali queste formule sono utilizzate.

Le concatenazioni di accordi eseguiti con una sola mano non possono essere rette che dall'una o dall'altra delle seguenti formule:

- 1^a { *parte inferiore in movimento*
parte superiore immobile
- 2^a { *parte superiore in movimento*
parte inferiore immobile
- 3^a { *parte intermedia in movimento*
parti estreme immobili
- 4^a { *parti estreme in movimento*
parti intermedie immobili
- 5^a { *tutte le parti in movimento*

Basterà proporre per ciascuna formula un modello di esercizio le cui varianti saranno fornite dall'applicazione del quadro delle combinazioni armoniche.

C H R

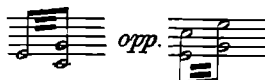
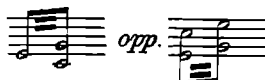
(da studiare anche, ispirandosi alle stesse formule, su formazioni di accordi di quattro e di cinque note)

Esercizio N. 3^a (*Tremolo semplice*)

Il tremolo semplice non è altro che un trillo la cui posizione è allargata. Ma invece d'essere prodotto dall'articolazione alternata è generalmente tributario di un movimento di « va e vieni » del polso, che nell'esecuzione rapida finisce per diventare una specie di tremollo la cui azione si comunica alle dita. Si comprenderà meglio il meccanismo studiando la seguente formula ritmica progressiva:

Riprendere questo esercizio cominciando dalla nota superiore per invertire la posizione delle dita sui differenti ritmi. Studiare anche sugli intervalli di quarta, quinta, sesta e settima.

Esercizio N. 3^b (*Tremolo doppio*).

Le osservazioni precedenti si applicano ugualmente al tremolo doppio, che si potrebbe qualificare « trillo di accordi ». Eccetto qualche posizione speciale come  opp. 

che richiedono una partecipazione articolata delle dita, si eseguisce nello stesso modo e si studierà sullo stesso modello ritmico, secondo le seguenti formule:



Studiare anche l'inverso di queste posizioni, a) così come le varianti armoniche indicate negli esempi H della Tavola mobile.

Esercizio N. 3^c (*tremolo con spostamento della mano*)

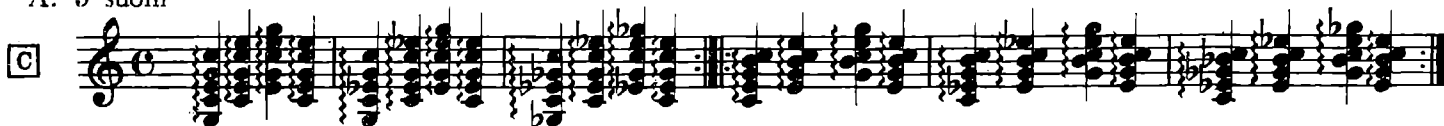
cominciare pure con la nota superiore.

**Esercizio N. 4** (*Accordi arpeggiati*)

Nell'esecuzione di certi accordi arpeggiati il ruolo delle dita è quasi passivo. Esse si limitano a preparare sulla tastiera la posizione delle note da suonare ed è un movimento di semi-rotazione del polso che determina l'emissione sonora. Più l'accordo è carico di note, o più larga la sua posizione, più legittimo è l'uso di questo movimento.

Modelli di accordi arpeggiati da eseguirsi con la rotazione della mano.

A. 5 suoni



B. 4 suoni

C. 3 suoni



a) cioè:  ecc.

Esercizio N. 5 (Accordi spezzati)

I movimenti di ondeggiamento del polso facilitano ugualmente l'esecuzione degli accordi doppi spezzati, che passano da un'ottava all'altra. Qui, tuttavia, le dita devono restare ferme e non cedere per nulla alla compiacente tendenza di arpeggiare le note simultanee. Basandosi sui modelli seguenti si potrà, giudicandolo necessario, intensificare questo studio speciale; questa forma di virtuosità incontra, qualche volta, delle resistenze fisiche impreviste.

A.

B.

C.

D.

Esercizio N. 5^{bis} (Accordi spezzati in forma di scale)

Anche se la loro esecuzione sembra dipendere da un modo di propulsione laterale, la simultaneità di attacco delle doppie o triple note si otterrà solo con l'ausilio di un movimento verticale della mano, che permetta alle dita di cadere a perpendicolo sui tasti.

A.

usare le stesse formule su scale cromatiche.

SERIE C

Tecnica delle ottave

Noi non crediamo dover insistere sulla utilità della leggerezza nei movimenti del polso per l'esecuzione delle ottave poichè s'impone da sè. Ma vorremmo cercare di stabilire per quale ragione il meccanismo di questo movimento, relativamente semplice allorchando si tratta di ottave staccate, si differenzia e si complica quando si associa all'azione delle dita, che, quasi nulla nell'esecuzione delle ottave staccate, è al contrario di estrema importanza nelle ottave legate.

Ci sembra che si possano dividere in tre categorie i movimenti del polso necessari a un « giuoco » di ottave perfettamente legato.

1° Movimento di sospensione, vale a dire di elevamento e di abbassamento alternati del polso, senza che le dita che suonano le ottave lascino la tastiera.

2° Movimento di « va e vieni », dai tasti bianchi ai tasti neri e viceversa.

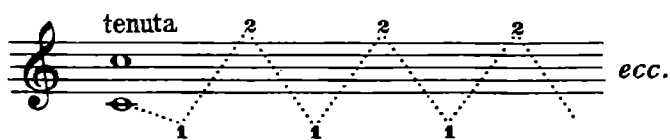
3° Movimento di dislocazione laterale, ascendente o discendente.

Da un punto di vista ristretto, i movimenti della prima categoria non sono rigorosamente indispensabili all'esecuzione delle ottave legate. L'interprete in possesso di una tecnica un po' raffinata li usa, però, quasi a sua insaputa. Noi dobbiamo allora cercare di stabilire la loro utilità e di fissare le loro condizioni di applicazione. Il legato delle ottave non può essere che fittizio, data l'impossibilità per il pollice di assicurare materialmente la continuità nel concatenamento della sua parte. Non si può che procurarne l'illusione e ciò riservando alla parte delle ottave che può essere diteggiata — e di conseguenza veramente legata — una leggera preponderanza sonora.

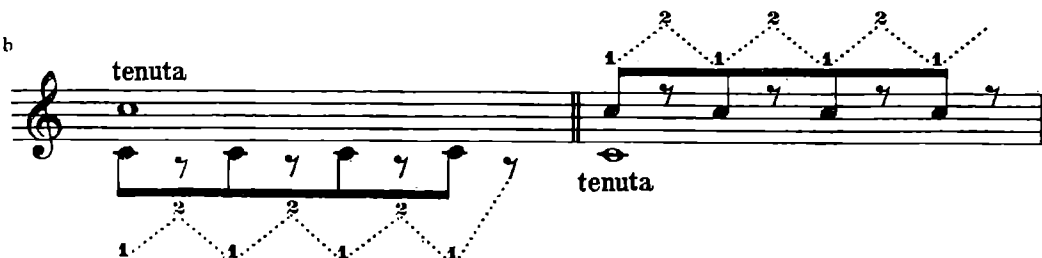
Ora, questa maniera di suonare impone all'esecutore una contrazione muscolare in disaccordo con le attitudini fisiche naturali, poichè necessita di un dispendio di forze maggiore per le dita deboli che non per il pollice, dito robusto per eccellenza.

È qui che intervengono i movimenti di sospensione del polso i quali, permettendo all'esecutore di suddividere a suo piacimento il grado di peso della mano sulle diverse dita, gli offrono la possibilità di controbilanciare la loro ineguaglianza, di aumentare la forza di resistenza del terzo, quarto e quinto dito e di alleggerire, al contrario, l'azione del pollice, conservando la sua flessibilità e la sua mobilità; di coordinare, per così dire, in un solo gesto elastico e snello, sforzi muscolari contraddittori.

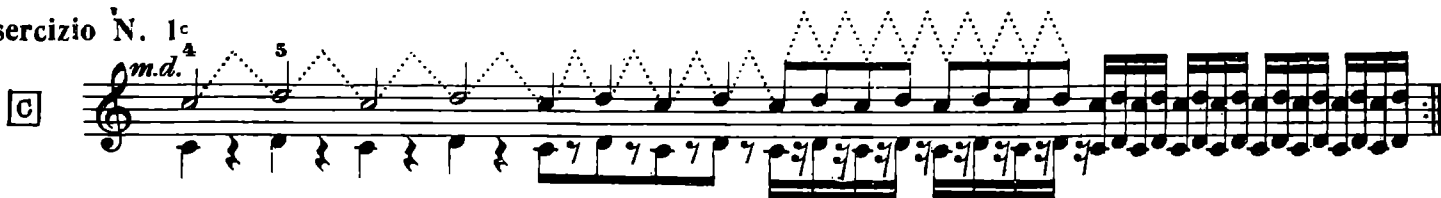
A. — *Movimenti di ammorbidimento del polso.* — Per tali movimenti ci si eserciti prima sopra una sola ottava tenuta, contando *uno* per abbassare il polso, *due* per alzarlo:

Esercizio N. 1^a

Da ripetersi venti volte, aumentando progressivamente la rapidità di questi movimenti senza restringerne l'ampiezza. In seguito studiarli tenendo una sola nota dell'ottava e facendo coincidere la ripetizione dell'altra nota con i movimenti di abbassamento del polso.

Esercizio N. 1^b

Poi tentare le concatenazioni delle ottave applicandovi il principio di mobilitazione della mano descritto prima e legando la parte affidata alle dita deboli.

Esercizio N. 1^c

Invertire questa formula per lo studio della mano sinistra.

Si estenda progressivamente questa formula di studio a gruppi di ottave di cui si aumenterà poco per volta il numero, fino ad arrivare all'impianto di una scala diatonica, provvisoriamente limitata a un'ottava.



Esercizio N. 1^d

Si eseguiscano le scale a un'andatura moderata.

Esercizio N. 1^e

Continuare il lavoro precedente (scale su di una ottava soltanto) insistendo sulla sonorità preponderante delle parti estreme e introducendo nello studio il principio della ribattitura del pollice, onde sviluppare la mobilità di questo dito:

Far sempre concordare gli attacchi del pollice con l'abbassamento del polso.

Poi la sua azione laterale

Esercizio N. 1^f (legatura delle parti estreme - invertire le posizioni per la mano sinistra)

Dopo aver assicurata la flessibilità dei movimenti del polso con lo studio degli esercizi precedenti, si lavorerà la legatura delle parti estreme (superiore per la mano destra, inferiore per la sinistra) nel modo seguente:

Invertire questi esercizi per lo studio della mano sinistra.

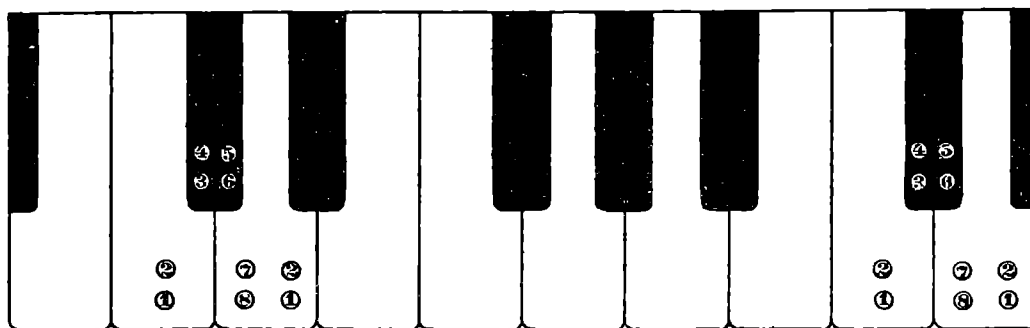
B. — *Movimenti di « andata e ritorno »*. — Sono quelli che facilitano gli spostamenti della mano nel passaggio dai tasti bianchi ai tasti neri o inversamente e che favorendo, in quest'ultimo caso, gli scivolamenti del pollice, assicurano una legatura quasi perfetta delle sue parti.

Si studieranno in principio dividendo il movimento di andata verso il fondo della tastiera o di ritorno alla posizione iniziale attraverso una serie di leggeri spostamenti sugli stessi tasti.

Esercizio N. 2^a



risulterà sulla tastiera attraverso la seguente posizione delle dita; le cifre indicano per ciascuna ottava le posizioni successive delle dita sui tasti.



Fare avanzare o retrocedere le dita con un leggerissimo ma altrettanto preciso movimento del polso, lasciando la mano flessibile.

Studiare nello stesso modo gli intervalli disgiunti e contenenti tasti bianchi e tasti neri, senza superare, fra due ottave consecutive, l'intervallo di quarta eccedente.

Esercizio N. 2^b



Accelerare progressivamente il movimento; proporzionalmente all'aumento di velocità ci si sforzi di rendere più flessibili gli scatti successivi del polso, in modo che si raggiunga un solo gesto perfettamente arrotondato.

Esercizio N. 2^c (*trilli, o percussioni, ritmati irregolarmente*)



aumentare l'intervallo fra le ottave sino alla 6^a minore.

Esercizio N. 2^d (Ottave ripetute)

I movimenti detti « di andata e ritorno », che riflettono la flessibilità del polso, si addicono in maniera eccezionalmente soddisfacente ai lunghi passaggi di ottave ribattute, che essi permettono di eseguire con il minimo di fatica proprio quando, per la propulsione verticale o la contrazione nervosa di cui fanno uso certi pianisti, determinano rapidamente una sensazione di stanchezza e di sforzo.

Studiare in principio seguendo la formula ritmica dell'esercizio N. 2^c



al fine di familiarizzarsi con l'affondo e il ritiro delle dita sui tasti. Poi ripetere venti volte ciascuno dei modelli sotto indicati, nei limiti di una sola formula al giorno e sopra gradi diversi.



Esercizio N. 2^e (Studio delle successioni cromatiche in ottava, con scivolamento delle dita dalle due parti)



La stessa diteggiatura capovolta per la mano sinistra, dato che gli scivolamenti si realizzano sugli stessi gradi.

Spostamento laterale del polso:

Esercizio N. 3^a (Ottave spezzate in successione)

Il meccanismo di questo spostamento sarà accentuato e per conseguenza reso più comprensibile con lo studio preliminare dei seguenti esercizi di ottave spezzate.



(la stessa formula, ma cominciando in senso inverso).



la stessa formula
invertita:



(in linea generale si applichino le due varianti sopra indicate a tutti gli esercizi di ottave contenuti in questo capitolo. La loro efficacia si farà particolarmente notare nello studio delle formule disgiunte).

Esercizio N. 3^b (*Movimenti di incurvamento*)

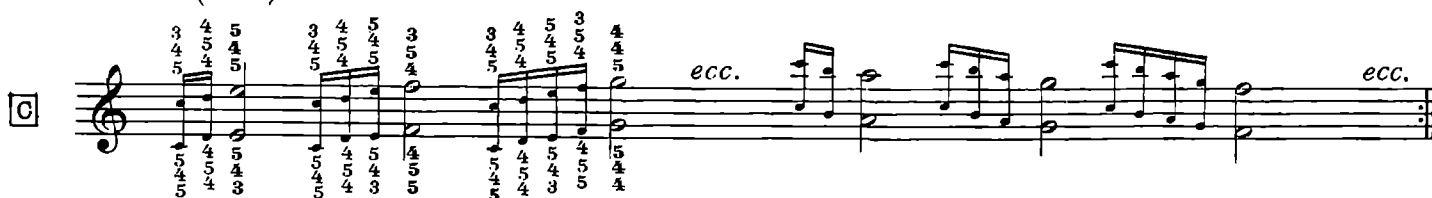
L'impulso dato dal polso, nell'istante in cui si *passa* dal movimento ascendente al movimento discendente, o all'inverso, deve precedere da un gesto flessibile ma perfettamente netto e senza esitazione.



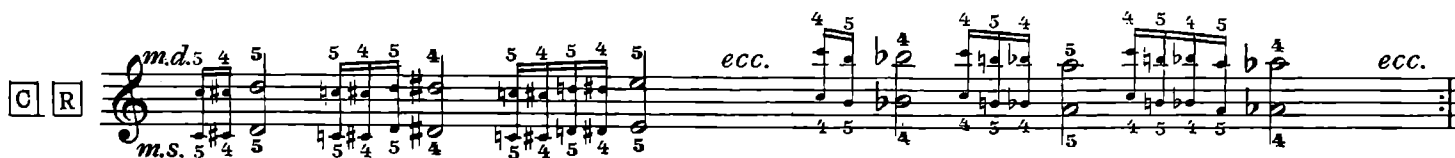
Le dita rimangano a stretto contatto con la tastiera. Esse devono quasi radere i tasti, anche nell'esecuzione degli intervalli più lontani.

I principî teorici dei movimenti di ammorbidimento del polso essendo stati stabiliti attraverso esercizi il cui studio richiede un'attenzione e una cura per lo meno eguali a quelle che sono state accordate ai precedenti capitoli, si passerà alle formule pratiche per l'esecuzione delle ottave legate. *a)*

In principio si studieranno le scale e gli arpeggi secondo i modelli anteriormente indicati per le note semplici.

Esercizio N. 4^a (*Scale*)

poi le scale con tutte le diteggiature in tutte le tonalità maggiori e minori nell'estensione di tre ottave; alternativamente legate e staccate; così per moto contrario.

Esercizio N. 4^b (*Scale cromatiche*)

Studiare la scala cromatica, prendendo ogni giorno come punto di partenza un grado differente; altrettanto per moto contrario.

Esercizio N. 4^c (*Arpeggi*)**Esercizio N. 4^d** (*per assicurare il legato delle parti estreme*)

Poi gli arpeggi ordinari (accordi perfetti, di 7^a, di 9^a) con le varianti del quadro dei ritmi, che del resto si utilizzerà — in linea generale — per tutte le formule di questo esercizio.

a) Per questa teoria del giuoco delle ottave si è molto utilizzato il commento della nostra edizione degli « Studi di Chopin » (Studio n. 10, op. 25).

Esercizio N. 5

Noi diamo qui sotto qualche modello tradizionale di disegni in ottava, specie di « estratto » musicale della retorica pianistica. Applicandovi le varianti ritmiche e tonali della Tavola mobile, ampliando la loro estensione, interpretandoli alternativamente legato e staccato, si trasformeranno in formule di esercizi efficacissimi, il cui studio preparerà in modo sicuro l'esecuzione di molte opere del repertorio.

A. *Formule di disegni in ottava; le due mani a moto parallelo.*

The image displays ten staves of musical notation, each representing a different exercise for the octave. The exercises are arranged vertically. The first staff is marked with 'C' and 'R' in boxes. The exercises involve parallel motion of the two hands, with various rhythmic patterns and key signatures. The notation includes treble clefs, common time signatures, and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes. Some exercises include accidentals (sharps and flats) and dynamic markings like 'x'.

da studiare successivamente legato e staccato nonchè con diteggiature differenti.

B. Formule di disegni in ottava; le due mani a moto contrario.

C R

First system of musical notation, measures 1-4. Treble and bass clefs, common time signature. The right hand starts with a circled chord. The left hand has a whole note chord.

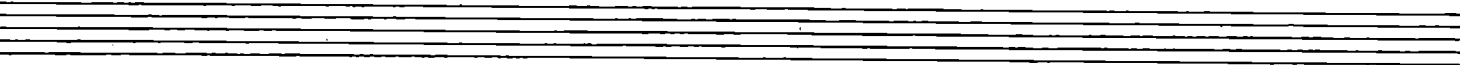
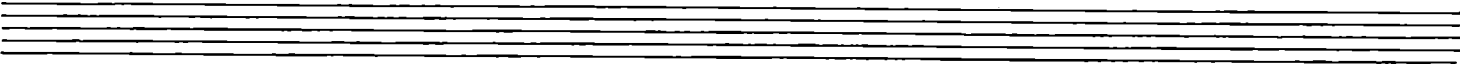
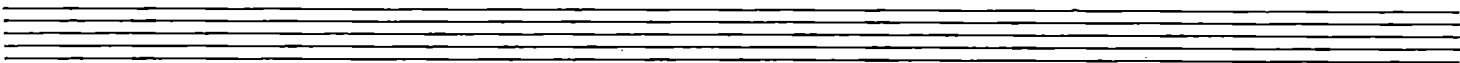
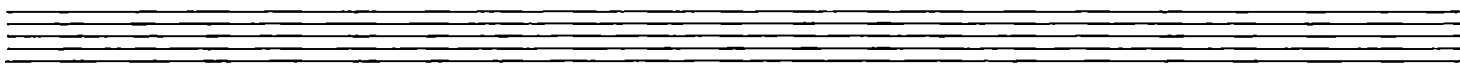
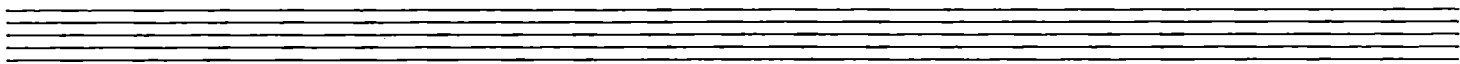
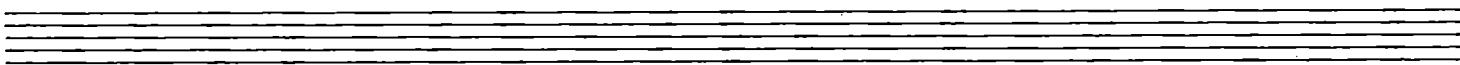
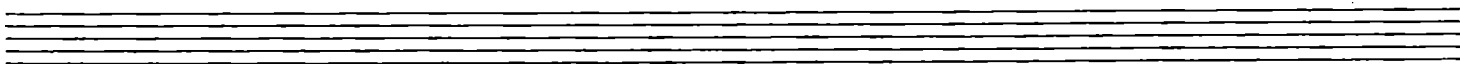
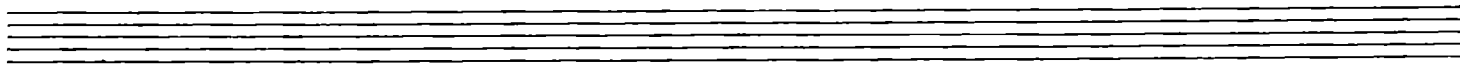
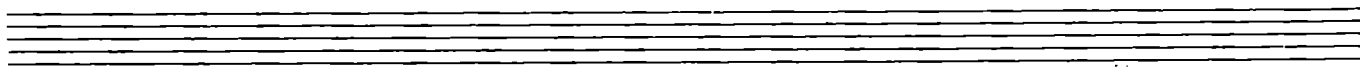
Second system of musical notation, measures 5-8. Treble and bass clefs, common time signature. The right hand has a quarter note melody. The left hand has a quarter note accompaniment.

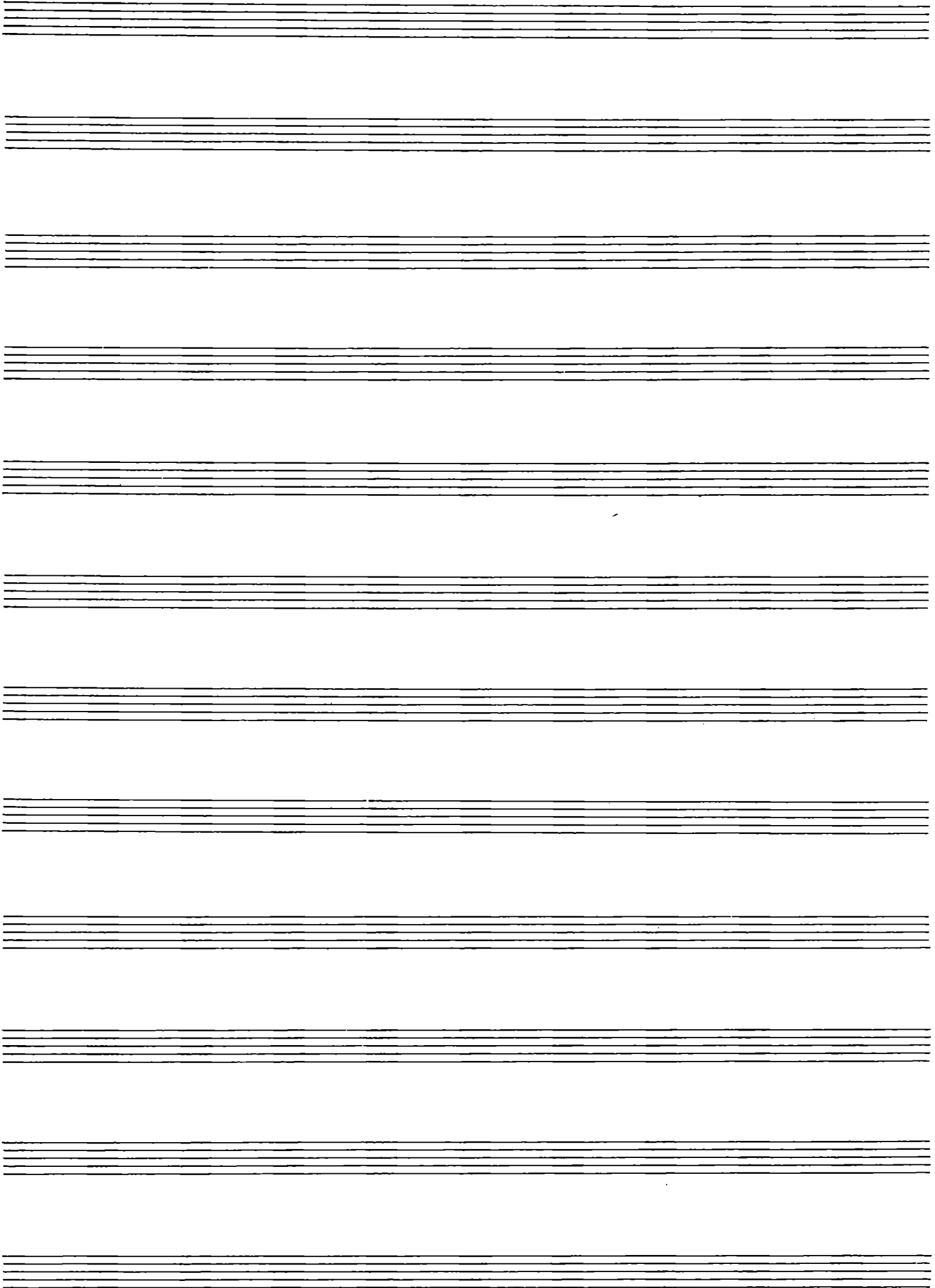
Third system of musical notation, measures 9-12. Treble and bass clefs, common time signature. The right hand has a quarter note melody. The left hand has a quarter note accompaniment.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. Treble and bass clefs, 3/4 time signature. The right hand has a quarter note melody. The left hand has a quarter note accompaniment.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. Treble and bass clefs, 3/4 time signature. The right hand has a quarter note melody with slurs and accents. The left hand has a quarter note accompaniment with slurs and accents.

Formule di esercizi complementari
composti dall'allievo o consigliati dal professore





REPERTORIO

Non si tratta di citare, qui, tutte le opere classiche il cui valore musicale è raddoppiato da un interesse tecnico speciale e per le quali lo studio degli esercizi di questa raccolta potrebbe servire di complemento o di preparazione. Noi abbiamo potuto tener conto solo delle composizioni la cui conoscenza è indispensabile a chiunque intraprenda una vita pianistica.

Lasciamo al professore la cura di completare questo repertorio secondo le necessità dei suoi allievi. Indipendentemente dal dominio classico, la produzione pianistica contemporanea gli aprirà un largo campo. Noi non pensiamo vi sia bisogno di raccomandargli anche le opere speciali di Clementi, Czerny, Cramer, Kessler, ecc., senza le quali non vi può essere educazione pianistica seria.

Il grado relativo alle difficoltà di ciascun pezzo è indicato, relativamente alle opere, nella colonna corrispondente a ciascun capitolo: Cioè: *pd*, poco difficile — *ad*, abbastanza difficile — *d*, difficile — *md*, molto difficile.

Non si dimentichi, riferendosi a queste qualificazioni, che allorché si tratta di interpretare perfettamente un'opera musicale non è il numero delle note che costituisce la vera difficoltà; anzi, per quanto ci concerne, consideriamo come attestato di una virtuosità più completa, l'esecuzione di un Andante di Mozart o di una Fuga di Bach che quella di una Rapsodia di Liszt.

Ricordiamo quali sono gli argomenti trattati nei cinque capitoli di quest'opera:

Capitolo 1° — *Uguaglianza, indipendenza e mobilità delle dita.*

» 2° — *Passaggio del pollice (scale, arpeggi).*

» 3° — *Doppie note e tecnica polifonica.*

» 4° — *Estensioni.*

» 5° — *Tecnica del polso, esecuzione degli accordi.*

Quando un'opera contiene particolarità tecniche che la fanno dipendere da vari capitoli, le indicazioni della difficoltà appariranno nelle colonne dei capitoli relativi a tali particolarità.

1. - I Clavicembalisti

SCUOLA ITALIANA

G. FRESCOBALDI 1583-1644?

La Frescobalda (tecnica polifonica, espressione) pd
Partita sopra l'Aria della Romanesca (variazioni) ad
Partita sopra « La Monica » (idem) pd
Toccata in sol min. (uguaglianza, tecnica polifonica) d

B. PASQUINI 1637-1710

Toccata sul canto del Cuculo (uguaglianza, leggerezza) d

A. SCARLATTI 1659-1725

Toccata in sol min. (uguaglianza, tecnica polifonica) ad
Toccata in la magg. d

DOM. SCARLATTI 1685-1757?

(A guisa dei migliori studi tecnici, ma con qualità musicale di cui questi sono troppo spesso sprovvisti, i pezzi clavicembalistici di Scarlatti offrono da risolvere una diversità estrema di problemi esecutivi. Noi non impegneremo mai abbastanza gli

	CAPITOLI					allievi studiosi a dedicarvi un lavoro attento, di cui beneficieranno specialmente la chiarezza, la precisione e la leggerezza del suono. La numerazione adottata è quella dell'edizione Longo-Ricordi).	CAPITOLI							
	1	2	3	4	5		1	2	3	4	5			
N. 20, 103							pd			pd				
N. 22, 81, 95, 100, 136							pd			pd				
N. 29, 35							ad			ad			pd	
N. 32, 102, 115, 127, 149							ad			ad				
N. 37							ad			ad		pd		
N. 43, 104, 139, 175, 200														ad
N. 50, 155, 188							ad							
N. 55, 125														pd
N. 65, 70							pd			pd				pd
N. 98, 131, 140, 169, 209							pd							
N. 107, 210, 215, 240										ad				ad
N. 109										ad				ad
N. 157, 241							ad			ad				ad
N. 158										ad				
N. 160, 221							ad			ad				
N. 172							ad			ad				ad
N. 195							ad			ad				ad
N. 232										ad				
N. 262										pd				
N. 263												ad		
PARADISI 1710-1792														
Sonata in re magg. (uguaglianza, incrocio delle mani)							ad	ad						ad

Nota: Quasi tutti i titoli dei pezzi sono nella loro lingua originale.

SCUOLA FRANCESE

CHAM BONNIÈRES 1600-1670

- La Verdinguette, giga (ritmo e ornamenti) (ediz. Crowlez-Chester) pd
 Allemande « La Loureuse », n. 11 (ornamenti) (ediz. Brunold-Senart) pd
 Pavane « L'entretien des Dieux », n. 24 (stile polifonico, ornamenti) (ediz. Brunold-Senart) pd
 Le Moutier, allemande (sic) (uguaglianza delle 2 mani) pd

D'ANGLEBERT 1628-1691

- Variations sur les Folies d'Espagne (uguaglianza delle 2 mani) pd

FR. COUPERIN 1668-1733

(ediz. Brahms o Diemer-Durand)

- 1° ordre: La Milordine (uguaglianza) ad
 L'Enchanteresse (doppie note, polso) pd
 2° ordre: La Florentine (uguaglianza) pd
 La Diligente (uguaglianza) ad
 Les Papillons (uguaglianza) ad
 3° ordre: Les Motelotes provençales (uguaglianza) pd
 La Lutine (uguaglianza) ad
 4° ordre: La Pateline (doppie note spezzate) ad
 Le Réveil-Matin (tremolo misurato, uguaglianza) pd
 5° ordre: La Tendre Fanchon (tecnica polifonica, estensioni) ad
 La Bandoline (uguaglianza) ad
 6° ordre: Les Barricades mystérieuses (legato, doppie note spezzate) pd
 Le Moucheron (uguaglianza, leggerezza) ad
 9° ordre: Les Charms (tecnica polifonica, doppie note, arpeggi) pd
 Le Bavolet flottant (uguaglianza della mano sinistra) ad
 10° ordre: La Triomphante (1.a parte) (brio, limpidezza) ad
 Les Bagatelles (uguaglianza delle 2 mani) ad
 11° ordre: L'Étincelante ou la Bontemps (uguaglianza) ad
 La Zénobie (uguaglianza) ad
 Les Fastes de la grande et ancienne Ménestrandise (uguaglianza, suono colorito) pd
 12° ordre: L'Atalante (uguaglianza delle 2 mani) ad
 13° ordre: Les Rozeaux (uguaglianza mano sinistra) ad
 Les Folies françaises ou les Dominos (variazioni) ad
 14° ordre: Le Rossignol en amour (ornamenti, trilli) ad
 La Linotte effarouchée (uguaglianza delle 2 mani) pd
 Le Rossignol vainqueur (uguaglianza) pd
 Le Carillon de Cythère (uguaglianza, ornamenti) ad
 17° ordre: La Superbe ou la Forqueray (uguaglianza) ad
 Les Petites Moulins à vent (uguaglianza) ad
 Les Timbres (uguaglianza) pd
 Les Petites Crémnières de Bagnolet (uguaglianza delle 2 mani) ad
 18° ordre: Le Turbulent (uguaglianza) ad
 Le Tic-toc-choc ou les Maillotins (movimenti incrociati) ad
 20° ordre: Les Chérubins (uguaglianza delle 2 mani) pd
 21° ordre: La Couperin (uguaglianza, tecnica polifonica) ad
 La Petite Pince-sans-rire (tecnica polifonica) ad
 22° ordre: Le Trophée (movimenti del polso) ad
 Le Point du Jour (uguaglianza) pd
 L'Anguille (uguaglianza del polso) ad
 Les Tours de passe-passe (uguaglianza del polso) pd
 23° ordre: Les Tricoteuses (uguaglianza, staccato delle dita) pd
 24° ordre: Le Vieux Seigneurs (ornamenti lenti) pd
 Les Jeunes Seigneurs (ornamenti vivaci) ad
 Les Brimborions (uguaglianza delle 2 mani) pd
 27° ordre: Saillie (uguaglianza, tecnica polifonica) ad

DANDRIEU 1684-1740

- Les Doux-Propos (uguaglianza, ornamenti) pd
 Les Cascades (uguaglianza) (ediz. Grovlez-Chester) pd
 Les Tourbillons (uguaglianza, leggerezza del polso, mano sinistra) pd

CAPITOLI

1 2 3 4 5

- La Coquette (uguaglianza) pd
 La Musète (uguaglianza, ornamenti) (ediz. Brunold-Senart) pd

J. PH. RAMEAU 1683-1764

(ediz. St-Saëns-Durand)

- Le Rappel des Oiseaux (uguaglianza) ad
 Rigaudon, Musette et Tambourin (in mi) (uguaglianza) pd
 Les Niais de Sologne (uguaglianza) pd
 La Joyeuse (uguaglianza delle 2 mani) pd
 Les Tourbillons (uguaglianza delle 2 mani) pd
 Les Trois Mains (uguaglianza, incroci) ad
 Gavotte variée (uguaglianza, tecnica polifonica, polso, estensioni) ad
 Les Tricotets (uguaglianza, movimenti del polso) pd
 La Poule (precisione, movimenti del polso) pd
 L'Égyptienne (uguaglianza) pd

DAQUIN 1694-1772

(ediz. Sénart)

- Le Coucou (uguaglianza) pd
 L'Hirondelle (uguaglianza) pd
 La Favorite (uguaglianza) pd
 Les Vents en courroux (uguaglianza, incrocio delle mani) pd

SCUOLA INGLESE

W. BYRD 1543-1623

- The Carman's Whistle (variazioni, tecnica polifonica) pd
 The Bells (uguaglianza, tecnica polifonica) pd
 The Woods so wilde (trattamento polifonico) pd
 John come kiss me now (uguaglianza, tecnica polifonica) ad

PETER PHILIPS intorno al 1560 - dopo il 1633

- Le Rossignol (Orl. de Lassus) (uguaglianza, tecnica polifonica) pd
 Gagliarda (ritornelli variati, stile polifonico) pd

G. FARNABY 1560?-1600?

- The King's Hunt (uguaglianza) ad
 Spagnoletta (variazioni, uguaglianza, note ribattute) pd
 Daphne (variazioni, uguaglianza, tecnica polifonica) ad
 Rosalis (variazioni, uguaglianza) pd
 Woody-Cock (variazioni, uguaglianza, tecnica polifonica) ad

JOHN BULL 1563-1628

- The Quadran Pavan (stile polifonico, difficoltà ritmiche, uguaglianza delle 2 mani) pd
 Variations of the Quadran Pavan (uguaglianza delle 2 mani) ad
 Galiard to the Quadran Pavan (doppie note, uguaglianza) ad
 (si confronterà con interesse questa composizione con quella di Byrd sullo stesso tema) ad
 The King's Hunt (stile imitativa, uguaglianza) ad

ORLANDO GIBBONS 1583-1625

- The Woods so wilde (variazioni, uguaglianza, tecnica polifonica) pd

CAPITOLI

1 2 3 4 5

	CAPITOLI				
	1	2	3	4	5
Sonata n. 7, Allegro (uguaglianza, precisione ritmica) . . .	ad	pd			ad
Sonata n. 8 (tutta; rapidità, uguaglianza)	ad	ad			pd
Sonata n. 9, Finale (leggerezza del polso)	pd				ad
Sonata n. 12, Presto (leggerezza, elasticità del polso)	ad				ad
Sonata n. 19 (tutta; precisione, leggerezza, uguaglianza)	ad	ad			ad
Sonata n. 23, Finale (leggerezza delle dita e del polso)	pd	pd			ad
Andante variato in fa min. (uguaglianza, ornamenti, incrocio delle mani)	ad	ad			pd
Arietta con variazioni (tecnica delle dita)	ad	ad			pd
Fantasia in do magg. (uguaglianza, polso)	ad	ad	pd		ad

W. A. MOZART 1756-1791

Sonate (numerazione dell'edizione Peters):

N. 1 in fa (uguaglianza, varietà di suono, legato e staccato)	ad	ad			pd
N. 2 in do (finezza d'esecuzione, scorrevolezza)	pd	ad			pd
N. 3 in re (suono brillante, chiarezza, precisione ritmica)	ad	ad			pd
N. 6 in fa, Finale (rapidità, limpidezza)	ad	ad			pd
N. 7 in la min, Allegro maestoso (fermezza, precisione)	ad	ad	ad		ad
N. 10 in re magg. (brio, chiarezza; uguaglianza, incrocio delle mani)	ad	ad			ad
N. 12 in la magg. (virtuosismo espressivo) (Finale « Alla Turca »; brio, ritmo)	ad	ad			ad
N. 13 in re magg. (leggerezza, limpidezza, uguaglianza)	ad	ad			pd
N. 17 in si b, Allegro (uguaglianza, eleganza)	pd	pd			pd
(Per lo studio analitico di queste Sonate si raccomanda l'ediz. Georges Sporck).					
Rondo in la min. (uguaglianza, stile espressivo)	ad	ad	d	ad	
Rondo in fa magg. (ornamenti, uguaglianza)	d	ad	ad		ad
Fantasia in do min. seguita da una Sonata (tecnica variata, di carattere drammatico)	ad	d			ad
Fantasia in do magg. con fuga	d	d	d	ad	d
Giga in sol magg. (elasticità del polso, chiarezza, leggerezza)			ad	ad	d

M. CLEMENTI 1752-1832

Gradus ad Parnassum (scelta secondo le indicazioni del professore; tecnica completa delle dita)					
Sonata « Didone abbandonata » (stile drammatico)	d	ad	ad		ad
Sonata op. 5 (ottave spezzate, uguaglianza, incrocio delle mani)	ad	ad		ad	d
Sonata op. 47 Finale (uguaglianza, terze spezzate)	d	ad	d		
6 Canoni a 2 parti (elasticità del polso, sostituzione delle dita) (ediz. Bl. Selva)	d				d

J. L. DUSSEK 1761-1812

Sonata « Le Retour à Paris » (tecnica varia)	d	d	d		ad
--	---	---	---	--	----

3. - Il Pianoforte

Con l'adozione universale del pianoforte, la tecnica del clavicembalo subì una trasformazione radicale. La varietà dei sentimenti espressi da uno stile strumentale ampliato ed allargato, esige nello stesso tempo la diversità dei mezzi necessari alla loro realizzazione, e l'uso, in un medesimo pezzo, di molteplici combinazioni di scrittura.

Diventa quindi difficile, a partire da Beethoven, assegnare alle opere di cui intraprendiamo la nomenclatura un posto determinato, in un programma di studio basato sopra una specializzazione della difficoltà.

Noi riporteremo talvolta solo qualcuno dei passaggi più salienti di queste opere per giustificare la loro appartenenza a l'uno o all'altro dei capitoli di questa raccolta. Non s'intenda, con ciò, che

altri frammenti della stessa opera non meritino un'attenzione analoga o non possano diventare oggetto di un lavoro simile. Lasciamo quindi alla chiaroveggenza dei professori la cura di completare ciò che nel nostro lavoro vi è di fatalmente rudimentale, limitato, com'è, da considerazioni di ordine puramente tecnico.

L. VAN BEETHOVEN 1770-1827

	CAPITOLI				
	1	2	3	4	5
Sonata op. 2, n. 1, Finale	ad	ad	pd	ad	ad
— op. 2, n. 2, Allegro vivace e Rondo	ad	d	ad	ad	d
— op. 2, n. 3, tutta	pd	ad		ad	d
— op. 7, Rondo	ad	pd		ad	ad
— op. 10, n. 1, Finale	ad	ad	pd	pd	ad
— op. 10, n. 2, Allegro e Presto	ad	ad	ad	ad	d
— op. 10, n. 3, Presto-Largo	ad	ad	ad	ad	ad
— op. 13, detta Patetica, tutta	ad	pd	d	ad	ad
— op. 14, n. 1, Rondo	ad	ad			
— op. 14, n. 2, Scherzo	ad	pd			d
— op. 22, Allegro con brio	d	d	ad	ad	pd
— op. 26, Tutta (il Finale specialmente)	d	d	d	ad	ad
— op. 27, n. 1, Quasi una Fantasia	ad	d	d	ad	ad
— op. 27, n. 2 —	d	d	d	d	ad
— op. 28, tutta	d	ad	d	ad	d
— op. 31, n. 1, Allegro vivace	d	ad			ad
— op. 31, n. 2, Tutta	d	d			d
— op. 31, n. 3, Scherzo e Presto con fuoco	d	ad			d
— op. 53, tutta	d	d		d	d
— op. 54, —	d	d	d		d
— op. 57, detta Appassionata	d	md	d	d	md
— op. 78	d	d			d
— op. 81, « Les Adieux, l'Absence, le Retour »	d	md	d	d	d
— op. 101	md	md	md	md	d
— op. 106 (tecnica completa)	md	md	md	md	md
— op. 109	d	d	d	md	d
— op. 110	md	md	d	md	d
— op. 111	md	md	md	md	md
(Per lo studio delle Sonate si raccomanda l'ediz. A. Casella).					
Rondo op. 51, n. 2	d	d			
Andante in fa magg.	ad		d		d
15 Variazioni con fuga, op. 35	d	d	md		d
33 Variazioni sopra un tema di Diabelli (tecnica trascendentale completa)	md	md	md	md	md
32 Variazioni in do min.	d	md	d	d	d

J. N. HUMMEL 1778-1837

Sonata in mi b op. 13	d	d	ad		
— in fa diesis min., op. 81	d	d	d	ad	d

GH. M. VON WEBER 1786-1826

Sonata op. 24 in do magg.:					
Allegro (bravura, brio, tecnica del polso)	d	d	md	md	
Scherzo (leggerezza, terze, elasticità del polso, estensioni)	d	d	md	d	
Rondo, moto perpetuo (uguaglianza, rapidità)	d	d	d	d	d
Sonata op. 39 in la b magg. (tecnica completa)	d	d	d	md	d
— op. 49 in re min. (tecnica completa, specialmente il Finale)	d	md	md	d	md
Momento capriccioso op. 12 (doppie note di polso)	d	d	md		md
Polonaise op. 21 (slancio, precisione ritmica)	d	ad	d	d	d
Rondo brillante op. 62 (virtuosismo elegante, uguaglianza, elasticità del polso)	d	d			d
Invitation à la Valse (brio, poesia, esecuzione piena di vita)	d	d		d	d

F. SCHUBERT 1797-1828

Sonata op. 42, Andante	d	md	d	d	d
— Rondo (uguaglianza, elasticità del polso)	d	d			d
— op. 53, Allegro (uguaglianza delle 2 mani)	d	d		ad	ad
— op. 122, Allegro moderato, Finale (estensioni, tecnica polifonica)	d		d	md	
— op. 143, Allegro vivace (uguaglianza delle 2 mani, rapidità)	md	d			d
— in la magg. (senza n. d'op.) Scherzo (polso, incroci)		ad			md

	CAPITOLI						CAPITOLI				
	1	2	3	4	5		1	2	3	4	5
Fantasia op. 15 « Der Wanderer » (tecnica completa)	d	md	md	d	md	N. 5 (sui tasti neri, chiarezza e rapidità)	md	md	d	d	d
Minuetto dell'op. 18 (polso, movimenti a 2 parti)						N. 6 (tecnica polifonica, espressione)			d	d	d
Impromptus op. 90:			d	d	d	N. 7 (mobilità ed agilità delle dita nelle note doppie)	d		md	d	d
N. 2 in mi b (uguaglianza, scarti)	d	d		d		N. 8 (leggerezza ed uguaglianza del passaggio del pollice)	d	md		d	d
N. 4 in la b (sostituzioni, leggerezza, accordi)	d	d		d		N. 9 (estensioni mano sinistra, declamazione espressiva della mano destra)				d	d
Impromptus op. 142:						N. 10 (elasticità della mano e del polso, estensioni)			d	md	md
N. 3 (variazioni)	d	md		d		N. 11 (accordi, arpeggi, estensioni, elasticità del polso)			d	md	md
N. 4 in fa min. (polso, velocità)		d		d		N. 12 (forza e rapidità mano sinistra, tecnica accordi mano destra)	md	md		d	d
G. CZERNY 1791-1857						Studi op. 25:					
Fughe	d	d	md	md		N. 1 (uguaglianza, leggerezza, estensioni)	d	md		d	d
Sonate d'étude	d	d	md	md	d	N. 2 (uguaglianza, azione leggera delle dita mano destra)	md	md			
Toccata in do op. 92 (doppie note)	d		md			N. 3 (limpidezza ed indipendenza delle dita, elasticità del polso)	d		d	d	md
						N. 4 (tecnica degli accordi, elasticità del polso)			d	d	md
						N. 5 (passaggio del pollice, estensioni, polso)			d	d	md
						N. 6 (terze, indipendenza, uguaglianza delle dita)	d	md	md	d	d
						N. 7 (suono legato, espressione, tecnica polifonica)		d	d	d	d
						N. 8 (seste, uguaglianza, estensioni)	md		md	md	d
						N. 9 (ottave di polso, leggerezza, precisione)			md	d	md
						N. 10 (ottave legate, resistenza del polso)			md	md	md
						N. 11 (forza e rapidità, scarti fra le dita)	md	md		md	d
						N. 12 (spostamento delle mani sulla tastiera, scarti, resistenza delle dita)		md		d	md
						Ballate:					
						N. 1, op. 23 in sol min. (tecnica completa)	d	d	d	md	md
						N. 2, op. 38 in fa magg. (doppie note, polso)				md	md
						N. 3, op. 47 in la b (tecnica completa)	d	d	d	md	md
						N. 4, op. 52 in fa min. (tecnica polifonica, doppie note)	d	d	md	md	md
						Impromptus:					
						Op. 29 (uguaglianza delle 2 mani)	d	d		d	
						Op. 36 (uguaglianza, polso mano sinistra)	d	d		ad	d
						Op. 51 (doppie note, uguaglianza)	d	d	md	d	
						Fantaisie-impromptus in do diesis min. (uguaglianza, velocità)	d	md			
						Scherzi:					
						Op. 28 (estensioni, uguaglianza)	d	d		md	d
						Op. 31 (tecnica completa)	d	d	d	d	md
						Op. 39 (polso, formule spezzate)	d	d		d	md
						Op. 54 (leggerezza d'esecuzione, polso)	d	d	ad	d	d
						Fantaisie op. 49 (tecnica completa)	d	md	d	d	md
						Preludi op. 28:					
						N. 1 (estensioni, indipendenza dell'articolazione)		d	d	d	ad
						N. 2 (estensioni mano sinistra)				d	
						N. 3 (uguaglianza, leggerezza mano sinistra)	d	md			
						N. 5 (scarti, uguaglianza del suono)	md	d		md	
						N. 8 (indipendenza e resistenza delle dita)	md	md		d	d
						N. 12 (fermezza delle dita, elasticità del polso)	d	d	d	d	md
						N. 14 (uguaglianza delle 2 mani)	d	d			
						N. 16 (slancio, velocità, resistenza mano destra, polso mano sinistra)	md	md			md
						N. 17 (tecnica degli accordi, estensioni)			d	d	d
						N. 18 (impetuosità, forza ed agilità delle 2 mani)	md	md			d
						N. 19 (leggerezza, estensioni continue per le 2 mani)		md		md	d
						N. 23 (passaggio del pollice mano destra, leggerezza, fluidità del suono)	md	md		d	d
						Valzer:					
						Op. 64, n. 1 (uguaglianza, velocità, leggerezza)	d	d			
						Polonaises:					
						Op. 40, n. 1 (tecnica degli accordi, fermezza, slancio ritmico)			d	d	d
						Op. 44			d	d	d
						Op. 53 (tecnica degli accordi e del polso, ottave mano sinistra)	d	d	d	md	md
						Polonaise fantaisie (tecnica polifonica, tecnica degli accordi)			md	d	md
						Notturmi:					
						Op. 25, n. 2 (ornamenti, estensioni mano destra)	md	d		d	md
						Op. 37, n. 2 (doppie note espressive)	d		md		
						Op. 48, n. 1 (tecnica delle ottave e degli accordi)				md	md
						Op. 55, n. 2 (tecnica polifonica, scarti mano sinistra)	d		d	d	
						Sonate:					
						Op. 35, 1° Tempo (tecnica degli accordi e delle estensioni)	d	md	md	md	
						— Scherzo (elasticità del polso, doppie note ed accordi)	d	md	d	md	
						Op. 35, Finale (uguaglianza, leggerezza, velocità delle 2 mani)	md	md			d
						Op. 58, 1° Tempo (tecnica delle estensioni)		d	d	md	d
						— Scherzo (velocità, leggerezza)	md	md			
						— Finale (tecnica completa)	md	d	d	md	md
						Berceuse (uguaglianza, fluidità, elasticità)	md	d	d	d	d
						Barcarola (tecnica polifonica, doppie note e accordi)	d	md	md	d	d
						Tarantella (slancio, vivacità, limpidezza)	d	d	ad	d	d
						Allegro de concert (tecnica completa)	md	d	md	md	d
FR. CHOPIN 1810-1849											
Dell'opera di Chopin tutto sarebbe da imparare per una educazione pianistica completa, poichè nessuno meglio di lui ha saputo trarre partito — e con uno spirito così musicale — dalle risorse dello strumento. La restrizione che, con rincrescimento, ci imponiamo, ci obbliga a tener conto solo dei pezzi più utili ai progressi tecnici dell'allievo.											
Studi op. 10:											
N. 1 (forza delle dita, estensioni)		md	md	d							
N. 2 (indipendenza ed uguaglianza delle dita deboli)		md	md	d	d						
N. 3 (tecnica polifonica, estensioni)			d	md	d						
N. 4 (uguaglianza delle dita, velocità, brio)	d	d	md	d	d						

TAVOLA MOBILE

PF 79



da mettersi sempre a fronte della pagina della raccolta, costituendo l'oggetto dello studio e permettendo l'uso delle varianti indicate in testa a ciascun esercizio.

1. Tavola delle 12 scale maggiori o minori per le trasposizioni tonali quotidiane, classificate secondo l'ordine cromatico.

Per lo studio degli esercizi contenuti in questa raccolta, si è adottato il principio della trasposizione attraverso i cambiamenti di chiave, che non modifica la posizione delle note sul pentagramma.

Dato che la formula iniziale di ciascun esercizio è stabilita nel tono di do maggiore, basta riportarsi al quadro sopra esposto per trovare istantaneamente la chiave che conviene usare per la trasposizione richiesta, così come le modificazioni di « impianto » che ne dipendono. Si utilizzerà alternativamente il modo maggiore o il modo minore di ciascuna tonalità.



2. Modello della formula cromatica che dovrà essere usata per gli esercizi preceduti dalla lettera [C].

Esempio tratto dall'esercizio N. 1^b (Serie B. capitolo I.).

ascendendo: ecc.

discendendo: ecc.

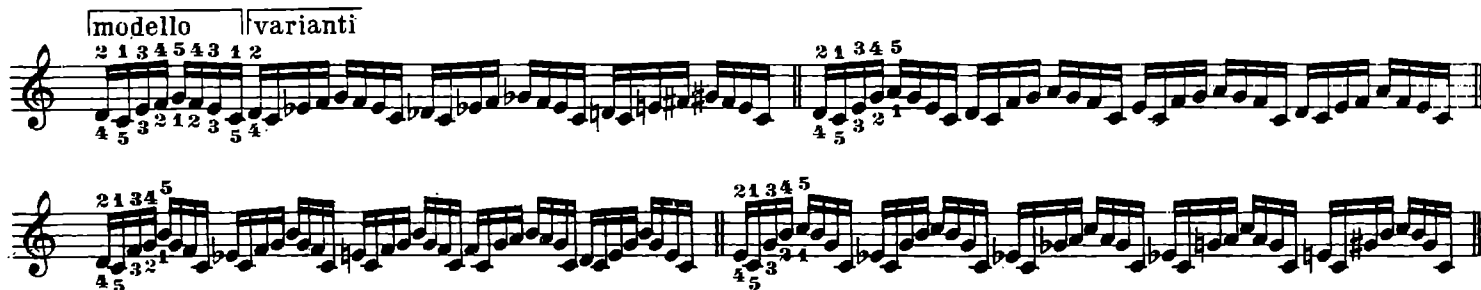
3. Quadro delle combinazioni armoniche secondo le quali devono essere successivamente studiate tutte le formule precedute dalla lettera **H**.

Esercizi su 3 note:  su 4 note: 

su 5 note: 

Esempio tratto dall'esercizio N. 1^b (Serie B. capitolo I.), che mostra la maniera di utilizzare il quadro delle combinazioni armoniche su 5 note conservando la diteggiatura iniziale.

modello **varianti**



(lo stesso meccanismo per gli esercizi stabiliti sulle successioni di 3 o 4 note).

4. Quadro dei differenti ritmi, che saranno utilizzati per lo studio delle formule degli esercizi preceduti dalla lettera **R**.



Modello di combinazione ritmica per lo studio dell'esempio tratto dall'esercizio N. 1^b (Serie B. capitolo I.).



5. Quadro delle diteggiature da usare nelle formule degli esercizi preceduti dalla lettera **D**.

- 2 dita: 1 2, 1 3, 1 4, 1 5-2 3 2 4, 2 5-3 4, 3 5-4 5
- 3 dita: 1 2 3, 1 2 4, 1 2 5-1 3 4, 1 3 5-1 4 5-2 3 4, 2 3 5, 2 4 5-3 4 5
- 4 dita: 1 2 3 4-1 2 3 5-1 3 4 5-2 3 4 5
- 5 dita: 1 2 3 4 5-1 2 4 3 5-1 2 5 4 3-1 2 5 3 4-1 2 3 5 4-1 2 4 5 3
 1 3 2 4 5-1 3 4 2 5-1 3 5 2 4-1 3 5 4 2-1 3 2 5 4-1 3 5 4 2
 1 4 3 2 5-1 4 2 3 5-1 4 5 2 3-1 4 5 3 2-1 4 3 5 2-1 4 2 5 3
 1 5 4 3 2-1 5 3 2 4-1 5 3 4 2-1 5 2 3 4-1 5 4 2 3-1 5 2 4 3
- (per la mano sinistra le stesse diteggiature invertite)

Queste combinazioni potranno essere mutate cominciando ciascun gruppo con un dito differente e riportando dopo le dita momentaneamente omesse:

Esempio: (Esercizio N. 5 Serie B. capitolo II.).

A inizio col pollice



B inizio col secondo dito



e così di seguito.



ISMN M-2156-0055-3



SZ 4474 cu