

FERNANDO FANTONE

PERCORSO METODOLOGICO PER L'APPRENDIMENTO DELLA

---

# TECNICA PIANISTICA ESSENZIALE

---

*Presentazione di*  
**Bruno Canino**

*Trascrizione degli esercizi a cura di*  
**Gianluca De Lena**



*Coordinamento editoriale:* Anna Maria Londei  
*Copertina e impaginazione:* Progetti Sonori  
*In copertina:* Auditorium "Lualdi" del Conservatorio di Musica "L. Perosi" di Campobasso

ISBN 978-88-88003-72-6

Proprietà letteraria riservata

© 2013 by Progetti Sonori - Mercatello sul Metauro (PU)  
All rights reserved. International Copyright secured

Prima edizione: Marzo 2013

Ristampa							Anno					
0	1	2	3	4	5	6	2014	2015	2016	2017	2018	2019

Printed in Italy

[www.progettisonori.it](http://www.progettisonori.it)  
[www.progettisonori.com](http://www.progettisonori.com)

L'Editore è a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare, nonché per eventuali omissioni o errori di attribuzione.

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte del materiale protetto da questo copyright potrà essere riprodotta in alcuna forma senza l'autorizzazione scritta dell'Editore.

Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% del presente volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4 e 5 della legge 22 aprile 1941 n. 633. Le fotocopie ad uso professionale, economico o commerciale, o comunque diverso da quello personale, possono essere effettuate solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da PROGETTI SONORI, via Nazionale, 15 - 61040 Mercatello sul Metauro (PU), Tel. 0722-816053, Fax 0722-816055, e-mail [info@progettisonori.com](mailto:info@progettisonori.com)

---

La realizzazione di un libro presenta aspetti particolarmente complessi e i numerosi controlli effettuati, a volte, non sono sufficienti ad evitare completamente inesattezze o refusi. L'Editore ringrazia sin d'ora chi vorrà gentilmente segnalare qualsiasi forma di imprecisione.

# INDICE

Presentazione di Bruno Canino	Pag.	5
Prefazione	“	6
Premessa metodologica	“	6
<b><u>SCIENZA DELLA TECNICA PIANISTICA ESSENZIALE</u></b>		
• Introduzione alla “scienza della tecnica pianistica essenziale”	“	7
• Fisiologia dell’arto: braccio, avambraccio, mano e tendini preposti alla realizzazione del meccanismo pianistico	“	7
• Il peso del braccio, forza propulsiva del suono	“	8
• Presa di coscienza del braccio rilassato e inerte	“	8
• Posizione di seduta al pianoforte	“	8
<b>FASE PROPEDEUTICA:</b>		
<b>ASSIMILATIVA DELLA GESTUALITÀ DI BASE</b>	“	9
Quadro sinottico degli esercizi della fase propedeutica distribuiti nella settimana	“	9
1° giorno: Sospensione e caduta libera dell'avambraccio	“	9
Flessione muta delle dita	“	10
2° giorno: Caduta sulle flessioni	“	12
3° giorno: L'articolazione delle dita	“	13
Le qualità del suono determinate dal peso e dall'articolazione	“	14
4° giorno: L'articolazione delle dita ( <i>segue</i> )	“	16
5° giorno: L'articolazione delle dita ( <i>segue</i> )	“	19
6° giorno: L'articolazione delle dita ( <i>segue</i> )	“	22
7° giorno: L'articolazione delle dita ( <i>segue</i> )	“	25
<b>FASE ANALITICA COGNITIVA:</b>		
<b>SVILUPPI DELLA GESTUALITA' NEL MECCANISMO SEMPLICE</b>	“	29
Quadro sinottico degli esercizi della fase analitica cognitiva distribuiti nell'arco di 24 giorni	“	29
1) Esercizio sulle 4 dita	“	29
2) Esercizi sulle 5 dita	“	32
• Esercizi sulle 5 dita per moto contrario	“	35
• Esercizi sulle 5 dita per moto parallelo	“	45
3) Scale nel meccanismo semplice	“	55
4) Arpeggi	“	66
5) Trilli	“	72
6) Esercizi cromatici sulle 5 dita	“	73
<b>SVILUPPI DELLA GESTUALITA' NEL MECCANISMO DOPPIO</b>		
1) Esercizi sulle doppie terze	“	97
2) Scale in doppie terze	“	112
3) Esercizio sulle doppie note	“	120
4) Scale in doppie seste	“	126
5) Scale in ottave	“	132
• Pedalizzazione	“	138
6) Note tenute	“	140
7) Esercizi complementari delle 5 dita	“	141

<b>FASE SINTETICA ESECUTIVA</b>	Pag.	149
Quadro sinottico dello svolgimento ciclico della fase sintetica esecutiva	“	149
<b>MECCANISMO SEMPLICE</b>	“	149
1) Esercizio sulle 4 dita	“	149
2) Esercizi sulle 5 dita	“	156
• Per moto contrario	“	156
• Per moto parallelo	“	167
3) Scale	“	179
Quadro sinottico delle varianti ritmiche applicate alle quartine nelle scale e negli arpeggi	“	179
4) Arpeggi	“	198
5) Trilli	“	214
6) Esercizi cromatici sulle 5 dita	“	215
<b>MECCANISMO DOPPIO</b>	“	221
1) Esercizi sulle doppie terze	“	221
2) Scale in doppie terze	“	232
3) Esercizio sulle doppie note	“	241
4) Scale in doppie seste	“	247
5) Scale in ottave	“	257
6) Esercizio sulle note tenute	“	265
7) Esercizi complementari delle 5 dita	“	267
Bibliografia	“	277

## PRESENTAZIONE

Il testo di Fernando Fantone espone, con linguaggio piano e assoluta chiarezza, un percorso che renda abili a tradurre in suoni le opere del repertorio pianistico: il tutto, secondo una precisa ideologia tecnica, che è quella progettata, diffusa e resa celebre dal Maestro Vincenzo Vitale.

Dunque, questo metodo non vuol essere un sincretismo, un'enciclopedia di tutte le possibili azioni che la tastiera deve sopportare, fra carezze e aggressioni (anche a mano "armata"), spesso secondo il corso e ricorso delle mode.

Si usa dunque la parte superiore del braccio soltanto per spostare lateralmente l'avambraccio, cui viene delegata la distribuzione del peso.

La direttiva generale è quella della razionalità, anche se ricorrere alla ragione non pare oggi di attualità: si segue dunque il criterio "se vuoi ottenere x allora devi fare y", comune a tutte le macchine, e il pianoforte è una nobilissima macchina, ragionevole, docile se ben trattata.

L'Autore avverte che spesso è difficile controllare da soli la correttezza di un'azione, e certamente occorre un maestro, un osservatore-ascoltatore esterno che guidi l'allievo, e che anche esemplifichi i centri, i punti focali delle azioni muscolari, e puntualizzi la necessità di relazione fra causa ed effetto.

Il maestro, pare proprio debba essere anche maestro di vita, paziente e severo al tempo stesso; tollerante e intollerante secondo necessità.

Il metodo si sofferma con molta cura sulle prime fasi - certamente decisive - della produzione del suono: inizia dalle note singole non legate fra loro, e continua poi con i famosi esercizi di permutazione che il Maestro Vitale accolse da quell'illuminato pedagogo che era Attilio Brugnoli.

Gli esercizi vengono svolti per esteso, ed elencati con metodo e pazienza (si noti bene la pazienza essere virtù indispensabile a chi vuol suonare il pianoforte).

Man mano che ci si avvia verso movimenti rivolti ad una casistica più complessa il processo descrittivo si accelera.

Abbiamo scritto e ripetiamo ancora la parola "pazienza": pazienza e organizzazione, pazienza e umiltà, come lo dice bene il Maestro Fantone.

Il metodo fornisce delle tabelle di organizzazione e di rotazione del materiale tecnico, che eventualmente possono essere modificate a seconda delle esigenze e delle maggiori o minori difficoltà; si insiste poi sul lavoro in differenti tonalità, in modo da rafforzare il controllo mentale del gioco armonico, che poi serve da base a grandissima parte del repertorio pianistico. È importante, comunque, che non si tollerino, neanche provvisoriamente imperfezioni o sciatterie, che poi finirebbero per minare tutta la stabilità dell'edificio metodologico.

Il testo è opportunamente distribuito in tre sezioni, rivolte rispettivamente alla descrizione, poi all'apprendimento, e infine all'insegnamento delle azioni pianistiche.

Non ci resta allora che felicitarci col Maestro Fantone per l'acutezza e la tenacia della sua esposizione, e auguriamo a chi utilizzerà questo Metodo, maestri e allievi, un buon lavoro: senza mai dimenticare che il fine è quello di "servire la musica".

*Bruno Canino*

## PREFAZIONE

In occasione del mio coinvolgimento didattico nel Corso abilitante di Metodologia per l'insegnamento dello strumento, ho pensato di elaborare e di far pubblicare il presente "Metodo per lo studio e l'insegnamento del pianoforte" per motivi di sistematicità e per permetterne la consultazione a chi ne avesse interesse.

Tale pubblicazione vuole essere essenzialmente un pratico manuale d'uso dello strumento e scaturisce da una mia continua ricerca nella pratica dell'arte e dell'attività didattica, il cui obiettivo è quello di ottenere risultati sempre migliori nel minor tempo possibile, obiettivo comune allo sviluppo di tutte le arti e le scienze, tendenza naturale dell'uomo che appare chiaramente espressa in una intervista giornalistica di Carlo Maria Giulini, famoso direttore d'orchestra da poco scomparso: "L'arte è come una montagna di cui si scorge chiaramente la vetta, verso la quale ci spingiamo con tutte le forze, pur sapendo di non raggiungerla mai" e il pianoforte è un geniale strumento meccanico che bene si presta alla realizzazione e alla diffusione di tali possibilità nel linguaggio musicale.

È noto che il linguaggio con cui esprimiamo le nostre idee, per essere convincente ed apprezzato, ha bisogno di chiarezza di dizione, forma ed intensità di espressione.

A tale scopo esporrò alcune "norme d'uso" del "principe degli strumenti", della cui efficacia sono rimasto pienamente convinto da vissuta esperienza.

## PREMESSA METODOLOGICA

L'arte dei suoni, come tutte le scienze e le altre discipline artistiche, può essere conosciuta e praticata utilizzando una serie complessiva di criteri tecnico-scientifici che, seguiti con rigore e costanza, conducono ad uno sviluppo progressivo delle capacità manuali indispensabili per la lettura e quindi per l'interpretazione della pagina musicale.

Tutto ciò legittima la proposta di una metodologia di base per lo studio e l'insegnamento dello strumento musicale, convalidata ed aggiornata costantemente durante tutto lo svolgimento della mia attività didattica.

Il contenuto di questo metodo, caratterizzato da un numero ristretto di esercizi contenenti ciascuno rapporti digitali basilari e non ripetitivi, intende indicare una via, la più lineare possibile, che definirei essenziale, per raggiungere efficacemente l'obiettivo primario dello strumentista: la produzione di un "bel" suono e la possibilità di applicarlo nella realizzazione delle composizioni, interpretandole secondo gli stili epocali e la propria sensibilità musicale.

La metodologia di studio e di insegnamento consiste quindi nel seguire un percorso programmatico che sviluppi queste potenzialità.

In origine il metodo si divideva in tre parti: la prima, "Presentazione della Tecnica Pianistica Essenziale"; la seconda, "Come si studia" e la terza, "Come s'insegna". Questa è la redazione presentata dal M° Bruno Canino.

Successivamente, per esigenze editoriali, il metodo è stato compendiato in un'unica trattazione.

C'è da dire infine, a scapito degli autodidatti, che tale metodologia, basata sulla gradualità e la complessità delle argomentazioni, perde di efficacia se non viene supportata da un controllo rigoroso e costante, relativo soprattutto all'attacco del dito al tasto, di un insegnante altrettanto convinto e consapevole.

# SCIENZA DELLA TECNICA PIANISTICA ESSENZIALE

La “Scienza della Tecnica Pianistica Essenziale” è una disciplina strumentale, basata sulla rigorosa giustificazione razionale di ogni azione manuale tendente alla produzione del suono ed alla sua applicazione nella realizzazione della pagina pianistica, in cui il termine “Scienza” sta per conoscenza, consapevolezza. Attraverso lo studio di questa Tecnica, prendiamo coscienza dell’esistenza e dell’uso finalizzato che se ne può fare delle fasce muscolari e tendinee di cui sono dotati i nostri arti superiori.

Il suono si produce con la vibrazione dei “corpi” (tubi, anse, corde, membrane o lamelle metalliche). Per ottenere questo fenomeno è necessario, con propri mezzi fisiologici appositamente addestrati, esercitare una forza esterna, propulsiva e variabile in intensità. Tutti gli strumenti musicali, a seconda del mezzo meccanico (forza) che li mette in vibrazione, si dividono in tre grandi categorie: strumenti a fiato, ad arco e a percussione.

Infatti la voce dell’uomo, intesa come strumento musicale per la produzione del canto, e tutti gli strumenti a fiato si avvalgono della forza che ha origine dall’emissione dell’aria contenuta nei polmoni; l’organo a canne tradizionale per produrre il suono utilizza l’aria compressa da un motore elettrico; gli strumenti ad arco “cavano” il suono sfregando le corde con l’archetto; altri strumenti musicali, come l’arpa e il clavicembalo, vengono suonati rispettivamente con il “pizzico” delle dita e dei salterelli; infine gli strumenti a percussione vengono messi in vibrazione o direttamente percuotendo con delle bacchette le loro superfici o indirettamente con un sistema meccanico collegato ad una tastiera.

Il pianoforte appartiene alla categoria degli strumenti a percussione indiretta, per via della tastiera a cui sono collegati i martelletti. La forza propulsiva del suono, nel pianoforte, è la forza peso del braccio.

## **Fisiologia dell’arto: braccio, avambraccio, mano e tendini preposti alla realizzazione del meccanismo pianistico**

L’arto superiore è costituito da tre parti: braccio, avambraccio e mano. Esse sono collegate tra di loro da altrettante articolazioni: la spalla, il gomito e il polso.

Il braccio (omero) pende dalla spalla fino al gomito; l’avambraccio (radio e ulna) pende dal gomito fino al polso e la mano (carpo, metacarpo e falangi) pende dal polso.

Queste tre parti anatomiche concorrono, con funzioni differenti, alla produzione del suono nel pianoforte.

L’omero (comunemente detto braccio), nell’azione pianistica, avrà sempre e soltanto una funzione portante, servirà cioè a trasferire nelle diverse regioni della tastiera l’avambraccio e quindi la mano. Per assolvere agevolmente a tale funzione, la sua posizione ideale è l’inerzia, intesa come totale rilassamento muscolare, che permetta costantemente la sua pendenza dalla spalla.

L’avambraccio è un dosatore di peso. Esso è collegato al braccio da un tendine profondo che passa nell’articolazione interna del gomito. Quando vogliamo sospendere l’avambraccio dal braccio, il tendine profondo si contrae in modo tangibile e vistoso, provocando anche una leggera contrazione del muscolo bicipite del braccio. Quando liberiamo l’avambraccio dalla contrazione del tendine profondo, esso tende a ricadere pesantemente e a disporsi nella posizione di riposo, in linea con il braccio.

La mano, segmento terminale dell’arto superiore, è costituita da tre parti fondamentali: il carpo, scheletro del polso; il metacarpo, parte mediana della mano, formato da cinque ossa lunghe, interposte tra le ossa del carpo e le dita; ed infine le falangi, scheletro delle cinque dita.

Il pollice è costituito da due falangi; le altre dita sono costituite da tre falangi: falange, falangina e falangetta, che si articolano in altrettanti punti detti nocche. La mano è la parte più importante e definitiva per la produzione del suono, in virtù delle sue estese possibilità tattili e prensili. La capacità tattile, sensibilissima nei polpastrelli, ci fa essere costantemente consapevoli della posizione della mano sulla tastiera; la capacità prensile ci permette di usare volontariamente e in modo appropriato i tendini nella presa del tasto. I tendini, estremità connettivali fibrose, collegano i muscoli alle ossa. Nel meccanismo pianistico, prioritari sono i tendini flessori ed estensori delle dita.

I flessori del 2°, 3°, 4° e 5° dito sono collocati nell’interno del palmo e si dicono lombricali. La loro contrazione può essere avvertita al tatto in maniera evidente nel centro del palmo quando il dito “si attacca” al tasto.

Il tendine flessore del pollice si trova nella parte laterale-dorsale della mano e permette al pollice, oltre che la presa del tasto con la falangetta, anche un suo movimento trasversale all’interno del palmo. I tendini flessori convergono prima nell’articolazione del polso e poi s’irradiano nella parte inferiore dell’avambraccio, fino all’articolazione del gomito, contraendo i muscoli corrispondenti; essi hanno la funzione di chiudere le dita e il palmo in atteggiamento prensile.

I tendini estensori, invece, risiedono nella parte dorsale della mano; hanno la funzione di riaprire il palmo, di estendere le dita e, mediante la contrazione dei muscoli interossei situati tra le ossa lunghe del metacarpo, di aumentare al massimo l’apertura della mano.

## **Il peso del braccio, forza propulsiva del suono**

Per prendere coscienza di una posizione inerte del braccio, fondamentale per una futura attività pianistica, è opportuno fare un esercizio apposito e propedeutico perché l'istinto spesso, seduti al pianoforte, potrebbe portarci ad agire in maniera impropria.

### **Presa di coscienza del braccio rilassato ed inerte**

In piedi, in posizione eretta, con le spalle rilassate e le braccia pendenti, con il palmo delle mani rivolto verso l'interno, sollevare lateralmente e lentamente in linea braccio, avambraccio e mano, fino a portarli all'altezza delle spalle, sempre rilassate. Dopo qualche istante, far ricadere le due braccia pesantemente lungo i fianchi, lasciando che il palmo delle mani batta sulla parte laterale esterna delle gambe. Il risultato, ultimo e positivo di tale pratica, si raggiunge quando si riesce volontariamente a decontrarre i muscoli laterali esterni degli omeri in modo da liberare rapidamente le braccia, lasciandole ricadere così di peso, senza alcun freno muscolare.

Appena assimilata questa sensazione di braccio rilassato, bisogna avere cura di mantenerla in ogni esecuzione pianistica, finché non diventi una condizione naturale costante.

### **Posizione di seduta al pianoforte**

Si pone lo sgabello in corrispondenza del centro della tastiera, per la precisione di fronte alla lira contenente i pedali, e ci si siede sulla parte mediana dello sgabello prospiciente la tastiera, a una distanza per la quale la punta delle ginocchia finisca sotto di essa.

Il busto deve essere eretto, in modo che la colonna vertebrale non subisca flessioni in avanti o indietro e le braccia pendenti dalle spalle rilassate devono avere il palmo delle mani rivolto verso lo sgabello. Le gambe si devono piegare quasi ad angolo retto, con le ginocchia ravvicinate per permettere al piede un appoggio completo di fronte ai pedali ed esercitarne l'eventuale pressione con la punta facendo perno sul tallone. L'altezza dello sgabello deve essere regolata in maniera che, poggiando gli avambracci sulla tastiera, i gomiti siano in linea con la stessa.

L'eventuale apertura del leggio deve essere praticata con la presa di entrambe le mani sugli angoli superiori esterni, per evitare spiacevoli incidenti di schiacciamento dita.



# FASE PROPEDEUTICA

## ASSIMILATIVA DELLA GESTUALITA' DI BASE

L'organizzazione dello studio si articola in tre fasi successive:

- 1ª fase di apprendimento - “Assimilativa della gestualità di base”
- 2ª fase di apprendimento - “Analitica cognitiva”
- 3ª fase di apprendimento - “Sintetica esecutiva”

La prima fase, “assimilativa della gestualità di base”, che prevede l'assunzione e l'acquisizione della manualità di base per la produzione dei suoni e dei loro collegamenti, si risolve nell'arco di una settimana, se praticata con costanza.

Nella seconda fase, “analitica cognitiva” si prende in esame ciascun esercizio, da studiare in una tonalità alla volta, con tutte le varianti ritmiche indicate.

La terza fase, “sintetica esecutiva”, prevede l'esecuzione di tutti gli esercizi con ciascuna variante in una tonalità diversa, seguendo l'ordine cromatico di successione, permettendo così la pratica di tutte le argomentazioni tecniche, in tutte le tonalità e con tutte le varianti, in un'unica soluzione.

L'indicazione del numero metronomico vuole essere soltanto orientativa, in direzione di un risultato ottimale.

Si consiglia, tuttavia, di cercare un andamento adeguato alle reali possibilità personali del momento, sicuramente suscettibili di progressi futuri, fermo restando le figure musicali unitarie del metronomo. Tutto ciò all'insegna di una esecuzione degli esercizi possibilmente sempre più corretta.

### Quadro sinottico degli esercizi della fase propedeutica distribuiti nella settimana

<b>1° giorno</b>	Caduta libera dell'avambraccio e flessione muta delle dita
<b>2° giorno</b>	Caduta dell'avambraccio sulla flessione di ogni singolo dito
<b>3° giorno</b>	Caduta dell'avambraccio con una sola articolazione delle dita (intervalli di seconda)
<b>4° giorno</b>	Caduta dell'avambraccio con una sola articolazione delle dita (intervalli di terza, quarta e quinta)
<b>5° giorno</b>	Caduta dell'avambraccio con due articolazioni delle dita
<b>6° giorno</b>	Caduta dell'avambraccio con tre articolazioni delle dita (1ª, 2ª e 3ª formula)
<b>7° giorno</b>	Caduta dell'avambraccio con tre articolazioni delle dita (4ª, 5ª e 6ª formula)

### 1° giorno: sospensione e caduta libera dell'avambraccio

Caduta libera dell'avambraccio al di fuori della tastiera, da eseguirsi separatamente con l'avambraccio destro e sinistro.

Stando seduti secondo le modalità indicate nel precedente paragrafo, sospendere lentamente l'avambraccio, piegandolo verso il braccio inerte, lasciando la mano pendente dal polso; fermare per qualche istante la sospensione all'altezza della tastiera e quindi liberare l'avambraccio dalla contrazione del tendine profondo, permettendone la ricaduta nella sua posizione di riposo, cioè pendente dal gomito. Tale esercizio va ripetuto più volte facendo attenzione a non sollevare la spalle e il gomito nell'eseguire la sospensione dell'avambraccio.

Caduta libera dell'avambraccio sulla superficie della tastiera, da eseguirsi separatamente con l'avambraccio destro e sinistro.

**Esercizio n. 1** (altezza degli spazi della tastiera su cui praticare la caduta dell'avambraccio)

M.M. ♩ = 60 - 80 - 100

M.D.

Questo esercizio è simile al precedente, con la differenza che l'avambraccio, nel ricadere, si ferma sulla tastiera. Portare il braccio in avanti, verso la tastiera, poggiando l'estremità dell'avambraccio su di essa: il destro all'altezza del Do, terzo spazio in chiave di violino; il sinistro all'altezza del Do, secondo spazio in chiave di basso.

L'altezza della sospensione dell'avambraccio deve essere tale che la mano pendente dal polso, avverta con la punta delle dita la presenza della tastiera. Il punto di percussione dell'avambraccio deve essere compreso tra la fine del polso e l'inizio del palmo.

Dopo la caduta dell'avambraccio sulla tastiera la mano assumerà una posizione naturale raccolta. Per dare significato a questo esercizio oltre che fisiologico anche musicale, è opportuno dare una scansione ritmica a ogni caduta di quattro battiti di metronomo: sul primo battito si effettua la caduta dell'avambraccio, sul quarto battito la sospensione.

## Flessione muta delle dita

### Attacco del dito al tasto

È più facile dare spiegazioni su tale argomento, mediante il gesto diretto sulla tastiera, che non descriverlo a parole, anche se le più appropriate possibili. Tuttavia mi sforzerò di farlo.

Premetto che ogni azione delle dita (flessione ed estensione), o la forma che assumerà il palmo (convesso o ricurvo), o movimento che effettuerà l'avambraccio (di rotazione verso il basso per permettere al palmo di assumere una posizione quasi parallela alla tastiera), rientrano nell'ordine naturale della loro funzione fisiologica primaria. Pianisticamente la flessione del dito ha la funzione di agganciare il peso del braccio al tasto. Nel praticarla le falangi si devono contrarre per esercitare una forza prensile corrispondente al peso che avvertono, ricevendo così la sensazione che sia il tasto a spingere il dito (forza centripeta) e non che sia il dito a spingere il tasto (forza centrifuga).

### Esercizio di flessione del 2° dito

A mani separate si inizia con il 2° dito perché è l'unico a non avere collegamenti di tendini trasversali con altre dita, sia nella flessione che nell'estensione.

Seduti al pianoforte, sospendere l'avambraccio e quindi portarlo verso la tastiera.

## Mano destra

Poggiare le falangette aperte del 2°, 3°, 4° e 5° dito sull'estremità esterna dei tasti bianchi: Re (4° rigo in chiave di violino), Mi, Fa, Sol, lasciando che il pollice resti libero, fuori dalla tastiera. La falangina e la falange delle suddette dita si disporranno in linea naturalmente, lungo la barra perimetrale della tastiera, insieme al palmo, completamente rilassato, sotto il quale confluirà il peso del braccio anch'esso rilassato e dell'avambraccio libero dalla contrazione del tendine profondo.

L'iniziativa prensile è della falangetta che contiene l'unghia.

Mantenendo il palmo rilassato, senza schiacciare le nocche superiori, continuare l'azione prensile combinata anche con la falangina e la falange, fino ad avvertire sensibilmente la contrazione del lombricale.

Durante l'attacco del dito al tasto, le altre dita devono restare in una posizione di riposo, appoggiate alla tastiera secondo una curvatura naturale.

Il secondo dito, proprio per le sue caratteristiche di indipendenza totale dalle altre dita, si presta con la sua flessione ad informare il palmo e il resto della mano ad una posizione rilassata e naturale.

Liberare successivamente e rapidamente la contrazione del lombricale, lasciando che il dito e il resto della mano tornino nella loro posizione di appoggio alla tastiera.

### Esercizio di flessione del 3°, 4° e 5° dito

Per la flessione del 3°, 4° e 5° dito utilizzare le stesse modalità esposte nella flessione del 2° dito.

### Esercizio di flessione del 1° dito

#### **Mano destra**

Mentre le altre dita esercitano una flessione diretta e frontale sulla tastiera, il pollice esercita, con la falange che contiene l'unghia, una flessione trasversale e leggermente obliqua.

Poggiare le dita distese, compreso il pollice con la sua falangina, in posizione di assoluto riposo. Contrarre il lombricale di tale falangina, piegandola verso l'interno del palmo senza stringere la falange principale verso l'indice e lasciando che il palmo conservi una posizione arrotondata nel suo interno con le nocche del metacarpo in evidenza.

#### **Mano sinistra**

Per la mano sinistra valgono le stesse modalità di esercizio della mano destra, con la differenza che la sua posizione si colloca nella regione medio-grave della tastiera: partire con il 2° dito sul Si (secondo rigo in chiave di Basso) e continuare di conseguenza con il 3°, 4° e 5° dito sul La, Sol, Fa successivi; concludere con la flessione del 1° dito sul Do, secondo spazio in chiave di basso.

### **Esercizio n. 2** (*Flessione muta del 2°, 3°, 4°, 5° e 1° dito*)

$\text{♩} = 80$

M.D.

flettere liberarlo  
il dito dalla flessione

M.S.

Dopo ogni flessione è opportuno che l'insegnante controlli la contrazione lombricale nel palmo, il rilassamento del braccio e del dorso della mano esercitando leggere sollecitazioni all'interno del gomito dello studente. Gli esercizi di flessione per le cinque dita vanno effettuati senza alcuna produzione del suono e vanno ripetuti fino alla padronanza della presa del tasto, portando così il peso del braccio su di esso.



# FASE ANALITICA COGNITIVA

## SVILUPPI DELLA GESTUALITÀ NEL MECCANISMO SEMPLICE

Questa fase di studio si fonda su due indicazioni basilari: l'uso di una tonalità al giorno in cui svolgere ogni esercizio con tutte le varianti ritmiche prescritte e la separazione di “meccanismo semplice” da “meccanismo doppio”, da eseguirsi a giorni alterni, utilizzando la stessa tonalità. L'impegno giornaliero per lo studio dei problemi tecnici, di solito, non dovrebbe superare la durata di 40 minuti.

Lo svolgimento di tutto il programma tecnico, “meccanismo semplice e doppio”, si verifica nell'arco di 24 giorni. È opportuno, pertanto, annotare giornalmente:

- la tonalità in cui studiare gli esercizi indicati di seguito;
- con il “n. 1” il meccanismo semplice oppure con il “n. 2” il meccanismo doppio.

Tutti gli esempi di seguito proposti sono nel tono di Do.

### Quadro sinottico degli esercizi della fase analitica cognitiva distribuiti nell'arco di 24 giorni

	DO	DO#	RE	MI $\flat$	MI	FA	FA#	SOL	LA $\flat$	LA	SI $\flat$	SI
<b>Meccanismo semplice (1)</b>	1° g.	3° g.	5° g.	7° g.	9° g.	11° g.	13° g.	15° g.	17° g.	19° g.	21° g.	23° g.
<b>Meccanismo doppio (2)</b>	2° g.	4° g.	6° g.	8° g.	10° g.	12° g.	14° g.	16° g.	18° g.	20° g.	22° g.	24° g.

## 1. ESERCIZIO SULLE 4 DITA

Le sei formule degli esercizi di caduta dell'avambraccio con tre articolazioni, praticate a mani separate e descritte nella prima fase, vanno eseguite poi a mani unite, con la prima e la seconda diteggiatura, dando origine all'“esercizio sulle 4 dita”. Questo esercizio fu concepito con razionalità ed intuito geniale da Attilio Brugnoli e si trova chiaramente esposto nel suo ampio trattato “La dinamica pianistica”.

La sua semplicità si rileva immediatamente, in quanto si svolge nel moto contrario e quindi con medesima diteggiatura (prima e seconda), sia per la mano destra che per la mano sinistra con l'attacco a distanza equilibrata di due ottave.

La caduta dell'avambraccio si effettua solo all'inizio della prima battuta. Ogni battuta va ripetuta tre volte consecutive e collegata alla successiva con l'articolazione.

*Schema dell'esercizio sulle 4 dita*

### Modulazioni dell'esercizio sulle 4 dita

L'esercizio sulle 4 dita va trasportato in tutti i toni maggiori, conservando le stesse diteggiature indicate, anche nelle tonalità che partono dai tasti neri.

Da notare che i quattro suoni affidati alla mano destra e in corrispondenza dei quattro affidati alla mano sinistra per moto contrario, si completano formando l'intera scala maggiore del tono su cui si svolge l'esercizio.

Prospetto modulazioni 4 dita

The image shows two systems of piano exercises. The first system is for major keys: SOL, RE, LA, MI, SI. The second system is for minor keys: FA, SI<sup>b</sup>, MI<sup>b</sup>, LA<sup>b</sup>, RE<sup>b</sup>, SOL<sup>b</sup>. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Fingerings for the 1<sup>a</sup> and 2<sup>a</sup> digits are indicated below the notes.

Scopo delle modulazioni (cambio di tonalità) è quello di abituare le dita ad assumere posizioni sempre diverse sulla tastiera a seconda della tonalità in cui si svolge l’esercizio, come ad esempio il 1° e 5° dito sui tasti neri, oppure posizioni strette e larghe delle dita tra tasti neri e bianchi consecutivi.

Per eseguire bene l’esercizio sulle 4 dita in tutte le tonalità, disporre prima le dita in posizione muta sui tasti corrispondenti ai quattro suoni del tono e poi leggere lo schema seguendo la diteggiatura segnata in ogni battuta.

**Letture dello schema in terzine di crome su cui applicare le varianti ritmiche**

Eseguire l’esercizio due volte: con la prima diteggiatura, per entrambe le mani, e poi con la seconda diteggiatura.

The image shows two systems of piano exercises. The first system includes tempo markings: "della terzina = 60 - 80 - 100" and "simile". It features two systems of piano exercises with fingerings for the 1<sup>a</sup> and 2<sup>a</sup> digits indicated below the notes.

Questo esercizio composto da sei formule consecutive, compendia tutti i possibili rapporti intercorrenti tra le dita, divise in due gruppi di quattro ciascuno.

Nella “Dinamica pianistica” di Brugnoli è matematicamente dimostrato che tali rapporti digitali sono unici e mai ripetitivi nel corso dell’esercizio, che pur nella sua misurata economia, è abbastanza efficace ad istruire e a mantenere viva la corretta gestualità delle dita nel meccanismo pianistico.

Per giungere ad un’esatta esecuzione di questo esercizio, è opportuno studiarlo prima con delle varianti ritmiche appropriate. La funzione educativa di queste varianti, caratterizzate da suoni lunghi (note ferme) e da suoni brevi (note sfuggite), consiste nel fatto che esse offrono la possibilità al braccio di riposare il proprio peso sui suoni lunghi e di spostarlo rapidamente sui suoni brevi con l’articolazione delle dita.



*tre note lente e tre veloci*

*tre note veloci e tre lente*

ecc.

## Esecuzione finale

In conclusione, l'esercizio sulle 4 dita si esegue in terzine di semicrome consecutive.

$\text{♩} = 50 - 60 - 80$

*simile*

1<sup>a</sup> dit. 1 3 2 4 1 3 2 4 1 3 2 4 1 2 4 3 1 2 4 3 1 2 4 3 1 3 4 2 1 3 4 2 1 3 4 2  
 2<sup>a</sup> dit. 2 4 3 5 2 4 3 5 2 4 3 5 2 3 5 4 2 3 5 4 2 3 5 4 2 4 5 3 2 4 5 3 2 4 5 3

*simile*

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

## 2. ESERCIZIO SULLE 5 DITA

Questi esercizi sono costituiti dalla successione diatonica di cinque suoni, nel modo maggiore, minore e modulante. Essi si eseguono sia per moto contrario che parallelo. Ciascuno dei moti contiene tre formule: la prima, solo ascendente; la seconda, solo discendente; la terza, ascendente e discendente o viceversa. Il moto contrario si esegue a distanza di due ottave, con diteggiature uguali per entrambe le mani. In esso la terza formula è solo discendente-ascendente, per esigenze di essenzialità nell'organizzazione dello studio e perché nella modulazione di questa formula è contenuto il ribattuto del 4° e 5° dito nella mano sinistra, una delle priorità tecniche fondamentali. Il moto parallelo degli esercizi sulle cinque dita si esegue a distanza di una sola ottava e con diteggiature che appaiono differenti per le due mani. La terza formula è soltanto ascendente e discendente, per le stesse ragioni che hanno caratterizzato la scelta di quella per il moto contrario.



Schema degli esercizi sulle 5 dita

MAGGIORE                      MINORE                      MODULAZIONE

moto contrario ascendente

moto contrario discendente

moto contrario discendente e ascendente

moto parallelo ascendente

moto parallelo discendente

moto parallelo ascendente e discendente

Detailed description: The page contains six musical exercises for piano, each consisting of two staves (treble and bass clef) and a 4-measure phrase. The exercises are grouped into three sections: MAGGIORE (Major), MINORE (Minor), and MODULAZIONE (Modulation). 1. 'moto contrario ascendente': Treble clef starts on C4 (finger 1) and ascends to G4 (finger 5); bass clef starts on C3 (finger 5) and descends to G2 (finger 1). 2. 'moto contrario discendente': Treble clef starts on G4 (finger 5) and descends to C4 (finger 1); bass clef starts on G3 (finger 1) and descends to C3 (finger 5). 3. 'moto contrario discendente e ascendente': Treble clef starts on G4 (finger 5), descends to C4 (finger 1), then ascends to G4 (finger 5); bass clef starts on G3 (finger 1), descends to C3 (finger 5), then ascends to G3 (finger 1). 4. 'moto parallelo ascendente': Treble clef starts on C4 (finger 1) and ascends to G4 (finger 5); bass clef starts on C3 (finger 5) and descends to G2 (finger 1). 5. 'moto parallelo discendente': Treble clef starts on G4 (finger 5) and descends to C4 (finger 1); bass clef starts on G3 (finger 1) and descends to C3 (finger 5). 6. 'moto parallelo ascendente e discendente': Treble clef starts on C4 (finger 1), ascends to G4 (finger 5), then descends to C4 (finger 1); bass clef starts on C3 (finger 5), descends to G2 (finger 1), then ascends to C3 (finger 5).



### 3. SCALE NEL MECCANISMO SEMPLICE

Nel sistema temperato equabile (ottava divisa in 12 semitoni uguali), le scale sono una successione diatonica di 7 suoni, cioè suoni disposti a distanza di toni e semitoni; esse possono avere come punto di partenza (tonica) ciascuno dei 12 semitoni dell'ottava.

Le scale, ovvero le tonalità, sono la base dell'armonia (formazione degli accordi) e della linea melodica e perciò rappresentano per l'arte dei suoni quello che per le arti figurative sono i colori.

Una tonica più acuta o più grave, rispetto a quella centrale presa come punto di riferimento tonale, dicesi "ottava superiore o inferiore".

Perché le dita possano percorrere tutta la tastiera senza interruzioni, ci si avvale di una tecnica appropriata: il passaggio e, al contrario, lo scavalcamento del pollice.

Questi sono movimenti trasversali che il pollice effettua nel palmo, passando sotto le altre dita, in modo da spostare il peso dell'avambraccio su di un altro tasto successivo a quello da esse percorso.

Questa tecnica offre all'esecutore la possibilità di produrre successioni ininterrotte di suoni.

Per una fluidità di esecuzione delle scale, è necessario che il pollice sia rapidamente preparato, in posizione muta, sul tasto su cui deve effettuare il passaggio contemporaneamente alla percussione precedente.

Nel moto ascendente della scala, la mano destra effettua il passaggio del pollice e la mano sinistra lo scavalcamento.

Nel moto discendente avviene esattamente il contrario.

Anche le dita che scavalcano il pollice devono essere preparate, in posizione muta, sul tasto su cui devono effettuare il passaggio del peso dell'avambraccio, contemporaneamente alla percussione del pollice.

Praticamente sia la percussione delle dita con il passaggio del pollice che la percussione del pollice con lo scavalcamento delle altre dita, dovendo essere simultanei, sono un unico gesto.

Questa gestualità è fondamentale per la realizzazione delle scale e degli arpeggi.

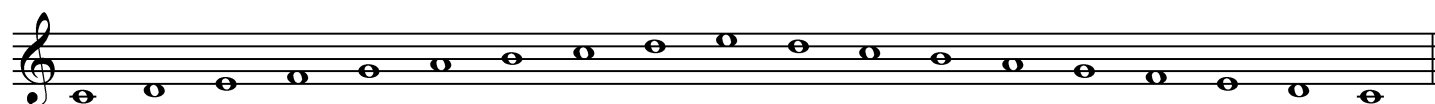
Per poter eseguire in successione i sette suoni della scala, le dita sono state divise in due gruppi digitali: (1°, 2°, 3°) e (1°, 2°, 3°, 4°) collegati tra loro con il passaggio e lo scavalcamento del pollice; essi si praticano utilizzando il 3° o il 4° dito.

#### Esercizio preparatorio al passaggio del pollice

Con questo esercizio si intende abituare il pollice ad un movimento rapido trasversale sul tasto da percuotere e, nel senso inverso, abituare le altre dita a scavalcare rapidamente il pollice; insieme a tale tecnica si costruisce inoltre, gradualmente, la scala nella sua successione diatonica.

MANO DESTRA

Schema dell'estensione dell'esercizio preparatorio



Esercizi

$\text{♩} = 60 - 80 - 100$

Do magg.

*simile*

## 4. ARPEGGI

A differenza delle scale, gli arpeggi, che sono accordi i cui suoni vengono prodotti in successione, procedono per gradi disgiunti, presentando per questo il passaggio del pollice su distanze maggiori di quelle presenti nelle scale.

Talvolta il pollice, pur effettuando correttamente il suo passaggio sotto le altre dita, non riesce a raggiungere il tasto a cui è destinato per motivi di distanza superiore alla propria lunghezza: il problema si supera “traslando”, spostando sullo stesso piano l'avambraccio che in tal modo porta il pollice sul tasto del passaggio, facendo perno sulla flessione del dito precedente.

Nello schema che segue, gli accordi da arpeggiare, si susseguono in un vero e proprio giro armonico, contenente accordi fondamentali e rivolti di tonalità diverse a tre e quattro suoni, anche se partono tutti dallo stesso tono.

Agli undici accordi del giro armonico, che definiremo “arpeggi fondamentali”, si aggiungono tre accordi, dei quali l'ascendente è diverso dal discendente, tratti dalla “Tecnica giornaliera” di Tausig, che definiremo “arpeggi complementari”.

Nello schema seguente, le diteggiature sono indicate in senso orizzontale e non verticale, perché i suoni degli accordi vanno eseguiti arpeggiati e non simultanei.

*Schema degli arpeggi fondamentali in tutte le tonalità*

The image displays a comprehensive set of arpeggiated chords for all twelve major and minor keys. Each key is represented by two staves of music. The first staff in each pair shows the fundamental arpeggio, and the second staff shows the complementary arpeggio. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below the notes. The keys are arranged from top to bottom: Do, Do#, Re, Mib, Mi, Fa, Fa#, Sol, and Lab.

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

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

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

La prima fase di studio, per l'apprendimento degli arpeggi, è la lettura degli stessi nell'ordine che propone lo schema; lettura da effettuarsi a mani unite nell'estensione di una sola ottava, usando scrupolosamente le diteggiature indicate.

### Letture dello schema degli arpeggi fondamentali nell'estensione di una sola ottava

Esempio di lettura solo nel tono di Do; per la lettura e le diteggiature nelle altre tonalità seguire direttamente le relative indicazioni sullo schema precedente.

$\text{♩} = 60 - 80 - 100$

I tasti di partenza degli arpeggi in tutti i toni, nell'estensione di due ottave, sono indicati nello schema che segue.

(la diteggiatura di partenza si riferisce al primo accordo fondamentale)

Il percorso di studio è indicato come esempio solo nella tonalità di Do; successivamente utilizzare tale percorso per tutti gli altri toni indicati nello schema iniziale.

## 5. TRILLI

Il trillo è un abbellimento di lunghezza variabile, relativamente alla durata della nota da trillare.

Nello stile barocco, spesso è utilizzato per riempire la durata di note lunghe o per mettere in risalto alcune note nei passaggi cadenzali.

Nello stile classico, invece, una o più note di lunga durata, che svolgono la funzione di pedale armonico, vengono trillate lungamente, anche insieme, per sostenere l'intera durata di una o più frasi.

Nello stile impressionista, spesso il trillo viene utilizzato per far risaltare una melodia, trillando ogni sua nota.

Poiché questo abbellimento deve essere ben misurato nel ritmo della figurazione ed uguale nella produzione dei due suoni, è opportuno studiarlo come esercizio tecnico.

Il trillo si ottiene alternando, più o meno rapidamente, almeno due suoni, il cui intervallo non superi il tono. Oltre tale intervallo, l'alternanza dei due suoni assume il nome di tremolo.

Il trillo può verificarsi anche tra due suoni a intervallo di semitono, cioè tra un tasto bianco e nero o viceversa; tale distanza, essendo la minima tra due dita, non riserva grandi difficoltà tecniche di esecuzione e per questo non ha bisogno di uno studio particolare.

Invece sono di maggiore interesse tecnico le distanze di tono, che possono verificarsi fra due tasti bianchi (compresi i semitoni Mi-Fa, Si-Do) o neri; tra un tasto nero e bianco o tra un tasto bianco e nero a intervallo di tono.

### Esercizio sul trillo a mani separate

Quanto alla diteggiatura, per l'esecuzione dei trilli si possono usare sia due dita vicine che due dita alternate, a seconda dell'ampiezza individuale del palmo e della capacità prensile acquisita dalle dita o per necessità di risoluzione del trillo.

Lo studio in ritmo di terzine consecutive serve a dare al trillo stabilità ritmica ed uguaglianza di presa del tasto, poiché in questo ritmo gli accenti vengono distribuiti su entrambi i suoni.

Successivamente, l'esecuzione del trillo va divisa anche in quartine consecutive, per abituarsi a produrre trilli più stretti e quindi "nutriti", curando la massima uguaglianza dei suoni.

Per la scelta delle risoluzioni di un trillo, in figurazione larga o stretta, ci si attiene all'indicazione dell'andamento, che è inversamente proporzionale alla velocità di esecuzione del trillo: andamento lento, trillo stretto; andamento veloce, trillo largo.

**MANO DESTRA**

Due tasti bianchi

$\text{♩} = 80 - 100 - 120$

diteggiatura ascendente

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

diteggiatura discendente

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

Trillare anche:

**MANO SINISTRA**

Due tasti bianchi

$\text{♩} = 80 - 100 - 120$

diteggiatura ascendente

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

diteggiatura discendente

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

Trillare anche:

Le note lunghe, di fermata, che appaiono negli esercizi, servono a favorire un riposo del peso e un'eventuale decontrazione del palmo.  
Successivamente il trillo, con il cambio delle diteggiature consecutive, si può eseguire senza fermate alla stessa velocità.

**6. ESERCIZI CROMATICI SULLE 5 DITA**

Sono esercizi sulle cinque dita in successione cromatica (semitonale). Si eseguono solo per moto parallelo, ascendente e discendente, e si sviluppano sui dodici semitoni dell'ottava.  
Per l'esecuzione di questi esercizi, le dita assumeranno una posizione alquanto chiusa tra di loro e quindi anche il palmo presenterà una forma chiusa e arrotondata.





# SVILUPPI DELLA GESTUALITÀ NEL MECCANISMO DOPPIO

Si definisce doppio meccanismo la pratica manuale con la quale ciascuna mano deve eseguire contemporaneamente più di un suono. Nel doppio meccanismo si può incontrare qualsiasi tipo di intervallo e di accordi.

## 1. ESERCIZI SULLE DOPPIE TERZE

Il doppio meccanismo pianistico per antonomasia è rappresentato dalle doppie terze, in quanto per l'esecuzione di questo meccanismo doppio il palmo mantiene la stessa estensione di quella assunta per l'esecuzione dell'esercizio sulle 5 dita nel meccanismo semplice.

Il doppio meccanismo delle terze si applica per questo sia all'esercizio sulle 5 dita, che alle scale per moto parallelo del meccanismo semplice, in cui al passaggio del pollice si aggiunge, per il doppio meccanismo, lo scavalcamento del 5° dito. Per abituare le dita ad effettuare simultaneamente una doppia articolazione, bisogna affrontare prima un esercizio preparatorio in cui la terza è alternata ad un dito singolo sul quale si fa perno per la doppia articolazione successiva.

### *Esercizio preparatorio alle doppie terze*

Eseguire, solo nella tonalità del giorno, sia gli esercizi preparatori che quelli effettivi, con l'accento su ogni terza. Le diteggiature degli esercizi preparatori sono uguali per entrambe le mani in quanto si svolgono per moto contrario.

MAGGIORE                      MINORE                      MODULAZIONE

♩ = 50 - 60 - 80

*simile per tutto l'esercizio*

Do

1<sup>a</sup> dit.  $\frac{3}{1}$     2  
2<sup>a</sup> dit.  $\frac{4}{2}$     3  
3<sup>a</sup> dit.  $\frac{5}{3}$     4

*simile per tutto l'esercizio*

Re<sup>b</sup>

Re

Mi<sup>b</sup>

## 2. SCALE IN DOPPIE TERZE

Le scale in doppie terze, che sono costruite su quelle del meccanismo semplice, si compongono di due gruppi digitali: uno di tre terze consecutive ( $1^\circ/3^\circ$ ,  $2^\circ/4^\circ$ ,  $3^\circ/5^\circ$  per la mano destra e  $5^\circ/3^\circ$ ,  $4^\circ/2^\circ$ ,  $3^\circ/1^\circ$  per la mano sinistra) e l'altro di quattro terze consecutive ( $1^\circ/2^\circ$ ,  $1^\circ/3^\circ$ ,  $2^\circ/4^\circ$ ,  $3^\circ/5^\circ$  per la mano destra e  $5^\circ/3^\circ$ ,  $4^\circ/2^\circ$ ,  $3^\circ/1^\circ$ ,  $2^\circ/1^\circ$  per la mano sinistra).

Esse, nella loro esecuzione, presentano sia il passaggio del pollice che lo scavalcamento simultaneo del 5° dito da parte del  $1^\circ/2^\circ$  o del  $1^\circ/3^\circ$ .

Questa doppia operazione digitale va studiata nel particolare con il seguente esercizio preparatorio, che ha pure la funzione di costruire gradatamente la scala.

### SCALA MAGGIORE

#### MANO DESTRA

Schema dell'estensione dell'esercizio preparatorio

#### Esercizio

$\text{♩} = 50 - 60 - 80$



### 3. ESERCIZIO SULLE DOPPIE NOTE

Dopo lo studio particolareggiato delle doppie terze per la loro naturale predisposizione ad essere eseguite con una posizione naturalmente raccolta del palmo, si passa alla considerazione di intervalli che costringono il palmo ad una maggiore apertura ed estensione delle dita.

Tra gli intervalli consonanti oltre alle terze sono stati presi in esame quelli di quarta e di sesta, per i quali non si propone uno studio fatto singolarmente, per ragioni di essenzialità.

Questi intervalli, insieme alle terze, si ritrovano bene amalgamati globalmente in un unico esercizio della tecnica giornaliera di Tausig, che nulla toglie all'efficacia di uno studio fatto singolarmente.

MAGGIORE                      MINORE                      MODULAZIONE

♩ = 50 - 60 - 80

Do

5 4 3 4  
1 2 1 2

1 2 3 4

*simile per tutto l'esercizio*  
*simile per tutto l'esercizio*

Reb

Re

Mib

Mi

Fa







## A mani unite

♩ = 40 - 50 - 60

Punto di partenza delle scale in doppie seste nelle altre tonalità, nell'estensione di due ottave.

## 5. SCALE IN OTTAVE

L'ottava consiste nel raddoppiare un suono, nell'unisono, prendendolo alla distanza di un intervallo di ottava superiore o inferiore. La produzione simultanea di due suoni ad intervallo di ottava si ottiene effettuando un gesto di caduta dell'avambraccio con conseguente flessione delle dita estreme (1°- 5°, 1°- 4°, 1°- 3°) preposte ad agganciare il peso ai relativi tasti. Poiché il primo dito è sempre impegnato nella produzione delle ottave, in scale ed arpeggi in ottave non è possibile praticare il passaggio del pollice per un perfetto legato. Di conseguenza lo spostamento dell'avambraccio può aver luogo solo effettuando una lieve sospensione, prima della caduta dell'avambraccio sulle ottave in successione.

Le dita usate per la presa dell'ottava sono di solito il 1° ed il 5°. Talvolta si può usare il 4° dito soprattutto sui tasti neri in alternativa al 5°. L'alternanza del 4° dito sui tasti neri con il 5° dito sui tasti bianchi evita ogni minimo spostamento dell'avambraccio verso l'interno della tastiera, effettuando, così, un percorso il più lineare possibile.

L'alternanza 4°- 5° dito è sempre necessaria anche sui tasti bianchi consecutivi nell'esecuzione delle ottave legate. Spesso, nelle scale in ottave legate, si può usare anche la diteggiatura 1°- 3°, 1°- 4°, 1°- 5°, ampiezza del palmo permettendo, per ottenere una sensazione di legato più evidente, scavalcando il 5° dito con il 3° o con il 4° e per eseguire le ottave ad andamenti più sostenuti.

Da tutto ciò si evince che il pollice, nell'esecuzione delle ottave, ha una funzione percussiva costante. Quando l'ampiezza del palmo non è tale da permettere le alternanze digitali suddette, si può usare sempre e soltanto il 5° dito e, per il legato delle ottave, si può fare un uso discreto ed appropriato del pedale di risonanza, la cui tecnica di utilizzazione sarà descritta alla fine di questo stesso paragrafo. Sui gradi di balzo (salti di intervalli), le ottave come pure gli accordi, che non sono al-





## 6. NOTE TENUTE

L'esercizio sulle note tenute è di genere polifonico, in quanto una o due voci, a distanza di intervalli di seconda, terza, quarta e quinta, restano ferme, mentre un'altra voce si muove. La nota o le note ferme sono prodotte dal peso dell'avambraccio e trattenute con la flessione delle dita; le note in movimento sono prodotte solo con la percussione delle altre dita. Inizialmente è opportuno fare una lettura dell'esercizio eseguendo staccate le note sciolte con l'articolazione delle dita, che ha come punto di appoggio le note ferme. Per un miglior risultato, si può accompagnare l'articolazione con una modesta rotazione del palmo. In questa fase preparatoria bisogna imporsi una scansione ritmica lenta, con l'accento su ogni nota, in modo da permettere al dito di lasciare il tasto tra una percussione e l'altra. Successivamente, aumentando gradatamente l'andamento, si arriverà all'esecuzione in terzine, legando tra di loro le note percosse e trattenendo il peso, con la flessione, sulle note tenute. Le modalità di articolazione sono quelle già descritte in precedenza.

*Esercizio preparatorio sulle note tenute nel tono di Do*

♩ = 40 - 50 - 60

The musical score consists of six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system includes a tempo marking of quarter note = 40-50-60. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Dynamics include accents (>) and a final instruction 'lasciar vibrare'. The systems show various polyphonic textures: System 1 (1, 2 3, 2 4, 2 5, 2 4, 2 3); System 2 (2, 1 3, 1 4, 1 5, 1 4, 1 3); System 3 (3, 1 2, 1 4, 1 5, 1 4, 1 2); System 4 (4, 1 2, 1 3, 1 5, 1 4, 1 2); System 5 (5, 1 2, 1 3, 1 4, 1 3, 1 2); System 6 (2 1, 3 4 5 4, 3, 1 4 5 4). The piece concludes with a fermata on a whole note in the bass clef.

## 7. ESERCIZI COMPLEMENTARI DELLE 5 DITA

Sono una serie di otto esercizi, in cui la sequenza lineare delle cinque dita è stata interrotta, scomponendola in piccoli gruppi digitali diversificati. Tali gruppi sono presi in esame in ciascun esercizio. Gli esercizi complementari delle 5 dita si sviluppano secondo la stessa progressione modulante degli esercizi principali. La loro funzione è quella di consolidare gli obiettivi tecnici raggiunti attraverso lo studio degli esercizi principali sulle 5 dita. Anche questi esercizi vanno studiati globalmente, soltanto nella tonalità del giorno. Gli esempi proposti sono nella tonalità di Do. Per l'esecuzione di questi esercizi nelle altre tonalità, consultare lo schema delle modulazioni degli esercizi sulle 5 dita.

### Esercizio n. 1

In questo esercizio la linea delle cinque dita consecutive risulta così scomposta: gruppo digitale A = 1°, 2°, 3° dito; B = 2°, 3°, 4° dito; C = 3°, 4°, 5° dito. Ogni gruppo digitale viene inserito in un unico esercizio e ripetuto più volte quale gruppo digitale da studiare in particolare. L'esercizio si esegue sia per moto parallelo, a distanza di una sola ottava con diteggiatura diversa per le due mani, sia per moto contrario, a distanza di due ottave con diteggiatura comune ad entrambe le mani. L'accento ritmico va evidenziato con un'ampia articolazione ogni due terzine; le ultime due terzine vanno accentate entrambe.



## FASE SINTETICA ESECUTIVA

In quest'ultima fase di apprendimento, si studiano tutte le argomentazioni tecniche nel giro di due giornate, alternando il meccanismo semplice con quello doppio. La sintesi dei diversi moti di esecuzione degli esercizi senza il passaggio del pollice, delle modulazioni e delle varianti ritmiche è possibile applicando una diversa variante ritmica a ciascuna tonalità, procedendo in successione cromatica e cambiando sistematicamente i moti. Per lo studio delle scale, sia nel meccanismo semplice che in quello doppio, e degli arpeggi, bisogna cambiare la tonalità, in ordine cromatico, ogni due giorni, in modo che il ciclo completo della tecnica in tutte le tonalità si esaurisca nell'arco di 24 giorni. La durata indicativa dell'impegno giornaliero per lo studio tecnico dovrebbe aggirarsi intorno ai 40 minuti. Questa durata è suscettibile di variazioni in relazione all'andamento di esecuzione degli esercizi. La ripetizione costante ed a tempo indeterminato di questi cicli di esercitazioni porterà sicuramente ad una padronanza sempre maggiore sia del tocco che dell'agilità.

Per uno studio produttivo ben organizzato, dovendo alternare ogni due giorni l'ordine di successione delle diteggiature, si consiglia di contrassegnare, per l'esercizio sulle 4 dita, con il segno "+" l'ordine di successione che comincia con la prima diteggiatura, con il segno "-" l'ordine di successione che comincia con la seconda diteggiatura; per gli esercizi sulle 5 dita, il segno "+" sta ad indicare l'ordine di successione dei moti che comincia con il moto ascendente, sia contrario che parallelo; il segno "-" sta ad indicare l'ordine di successione dei moti che comincia con il moto discendente, sia contrario che parallelo. Tale indicazione va posta accanto all'annotazione della tonalità del giorno e del numero (1 o 2) indicante il meccanismo semplice o doppio (es. DO 1+, DO 2+, DO# 1-, DO# 2-, RE 1+, ecc.). Ogni ciclo di studio, iniziato con l'indicazione DO1+ oppure DO1- e terminato con l'indicazione SI1- oppure SI1+, conviene ricominciare con lo stesso segno "-" o "+" con cui è terminato, per evitare il ripetersi delle stesse diteggiature e degli stessi moti nelle stesse tonalità, nella ripetizione ciclica degli esercizi sulle quattro e cinque dita.

Si ricorda che il meccanismo semplice comprende i seguenti argomenti: esercizio sulle 4 dita, esercizi sulle 5 dita, scale, arpeggi, trilli, esercizi cromatici; il meccanismo doppio comprende i seguenti argomenti: esercizi sulle doppie terze, scale in doppie terze, esercizio sulle doppie note, scale in doppie seste, note tenute ed esercizi complementari delle 5 dita.

### Quadro sinottico dello svolgimento ciclico della fase sintetica esecutiva

SIGLE PRIMO CICLO												
<b>Meccanismo semplice (1)</b>	1° g. DO 1+	3° g. DO# 1-	5° g. RE 1+	7° g. MIb 1-	9° g. MI 1+	11° g. FA 1-	13° g. FA# 1+	15° g. SOL 1-	17° g. LAB 1+	19° g. LA 1-	21° g. SIb 1+	23° g. SI 1-
<b>Meccanismo doppio (2)</b>	2° g. DO 2+	4° g. DO# 2-	6° g. RE 2+	8° g. MIb 2-	10° g. MI 2+	12° g. FA 2-	14° g. FA# 2+	16° g. SOL 2-	18° g. LAB 2+	20° g. LA 2-	22° g. SIb 2+	24° g. SI 2-

SIGLE SECONDO CICLO												
<b>Meccanismo semplice (1)</b>	1° g. DO 1-	3° g. DO# 1+	5° g. RE 1-	7° g. MIb 1+	9° g. MI 1-	11° g. FA 1+	13° g. FA# 1-	15° g. SOL 1+	17° g. LAB 1-	19° g. LA 1+	21° g. SIb 1-	23° g. SI 1+
<b>Meccanismo doppio (2)</b>	2° g. DO 2-	4° g. DO# 2+	6° g. RE 2-	8° g. MIb 2+	10° g. MI 2-	12° g. FA 2+	14° g. FA# 2-	16° g. SOL 2+	18° g. LAB 2-	20° g. LA 2+	22° g. SIb 2-	24° g. SI 2+

Modello di studio del "meccanismo semplice" da eseguirsi a giorni alterni con lo studio del "meccanismo doppio".

### 1. ESERCIZIO SULLE 4 DITA

Per la sintesi di studio di questo esercizio, viene adottato il principio secondo il quale ogni tonalità va eseguita con una variante ritmica diversa e secondo il quale, durante lo svolgimento dell'esercizio, vi sia un'alternanza delle due diteggiature.

Nel seguente prospetto si offre l'esempio dell'applicazione di ciascuna variante ritmica solo sulla prima formula di ogni tonalità, da intendersi estensibile a tutte le 6 formule dell'esercizio. Alla fine della seconda formula di ciascuna tonalità, viene indicato anche il punto di arrivo sulla tonalità successiva.

Sintesi di studio dell'esercizio sulle 4 dita		
<b>Tonale:</b> 12 tonalità maggiori	<b>Ritmica:</b> 8 varianti	<b>Digitale:</b> 2 diteggiature