

GUIDO ANTONIO MACRIPÒ

*Riflessioni  
su alcuni aspetti  
della tecnica pianistica*



## *Indice sommario*

<i>Presentazione</i> di BEATRICE RANA.....	VI
<i>Premessa</i> .....	1
<i>Prefazione</i> .....	5

### PARTE I

CAPITOLO I. Le mie fonti.....	11
CAPITOLO II. La tecnica.....	23
CAPITOLO III. Il funzionamento del tasto.....	35
CAPITOLO IV. Il funzionamento dell'arto.....	51
CAPITOLO V. Il principio di economia nell'esecuzione.....	115
CAPITOLO VI. Il principio dialettico nello studio.....	131

### PARTE II

CAPITOLO VII. Le cinque dita.....	151
CAPITOLO VIII. Le scale.....	161
CAPITOLO IX. La caduta.....	171
CAPITOLO X. Le note doppie e le ottave.....	183
CAPITOLO XI. Il movimento rotatorio e la rotazione.....	193
CAPITOLO XII. Lo staccato, il legato e il legato-cantabile.....	199
EPILOGO.....	222
<i>Indice dei nomi contenuti nel testo</i> .....	223
<i>Indice analitico</i> .....	225

## Presentazione

Se dovessi sintetizzare il senso del libro “Riflessioni su alcuni aspetti della tecnica pianistica” di Guido Antonio Macripò, potrei definirlo come un volume “appassionatamente dotto”.

Uso la parola “Appassionatamente” perché ogni argomento, anche il meno seduttivo, viene affrontato con un’attenzione linguistica ed espositiva tale da evocare in me una sensazione di grande e immutata passione per lo studio e la conoscenza del meraviglioso mondo del Pianoforte.

Il volume si divide in due parti. Nella prima vengono esaminati gli aspetti di una tecnica più minuta, attenta al singolo dettaglio e alla piccola articolazione. Gli esempi e la chiarezza con cui vengono esposti rendono questa lettura semplice e immediata anche per un non specialista della materia.

Nella seconda parte, invece, il discorso si amplia e, alle riflessioni più specifiche della prima parte, vengono affiancate delle considerazioni più globali del problema tecnico.

Aspetti come il *legato*, lo *staccato*, il *cantabile* vengono incastonati all’interno di una letteratura pianistica che diventa immediatamente più leggibile e abordabile con gli strumenti di cui essa stessa si nutre.

Poter trattare di argomenti tanto complessi quanto discutibili come la Tecnica Pianistica è una rara virtù, ma la capacità di condurre il discorso senza mai sfociare nell’elencazione di regole o di teorie, rende il percorso tracciato nei vari capitoli pieno di utili suggerimenti e di intelligenti deduzioni.

Macripò non cerca di redigere uno strumento che possa fungere da libello scientifico, ma analizza con attenta sintesi e giusto distacco quali aspetti sono più necessari da conoscere per potersene poi dimenticare. È proprio questo il punto più saliente di una trattazione sulla tecnica: costruire un racconto appassionante su un qualcosa che deve però essere invisibile a chi ne gode, in pratica raccontare il vero “dietro le quinte” di una performance pianistica.

Possedere una tecnica appropriata o addirittura estremamente virtuosistica in effetti ci riporta ad uno dei volumi più importanti della letteratura pianistica, gli *Studi d'esecuzione trascendentale* di Franz Liszt. Nei suoi dodici brani Liszt riuscì a spiegare, con il solo testo musicale, come fosse necessario avere un compendio di tutte le piccole e grandi astuzie manuali, tale da far passare in secondo piano lo sforzo necessario per ottenerle e dunque riuscire a trasmettere un messaggio autentico ed efficace dal pianoforte all'ascoltatore. Per questo motivo aveva denominato i suoi studi come trascendentali. Non tanto per la richiesta di una tecnica sovrumana, quanto per permettere all'interprete di poter "trascendere" il mezzo pianistico-strumentale.

La redazione di un testo o la registrazione di un disco credo siano il testamento dell'autore o dell'interprete che, in un momento non casuale della propria vita, viene portato a definire, in un fermo immagine, il proprio mondo interiore, le passioni, le conoscenze e, forse, anche le più intime ambizioni.

I contenuti del testo di Guido Antonio Macripò sono supportati da una profonda quanto ampia conoscenza della letteratura di riferimento: basterà consultare il primo capitolo dedicato alle fonti musicali, per cominciare a organizzare un percorso di approfondimento assolutamente non scontato.

La dichiarata mancanza di oggettiva scientificità di queste riflessioni rende questo testo estremamente autentico, non perché le considerazioni siano pervase da ingenuità, ma perché appaiono sinceramente coscienti dell'impossibilità di mettere una parola finale su un argomento tanto vasto e spinoso.

Macripò riesce così a scrutare dentro la tecnica pianistica per guardarvi oltre, e lo fa usando quella speciale sintesi che solo un vero appassionato può usare.

BEATRICE RANA

## Premessa

Avevo terminato la scrittura del libro *Riflessioni su alcuni aspetti della tecnica pianistica* nel lontano agosto del 2005 e, quindi, capirete il comprensibile smarrimento che ho provato quando lo scorso anno mi ha contattato un importante editore chiedendomi se fossi ancora propenso alla pubblicazione del mio scritto.

Ho pensato dapprima che stessi sognando e poi che fosse, comunque, uno scherzo.

E invece no, era tutto vero.

Gli ho, quindi, risposto comunicandogli la mia felicità, pur facendo presente che non avevo più riletto quanto avevo scritto quattordici anni prima e che ne era passata di acqua sotto ai ponti, cosicché avevo bisogno di un minimo di tempo, compatibilmente con le esigenze lavorative, per rileggere il testo e verificare, prima di tutto, se io stesso credessi ancora nella validità di ciò che avevo scritto.

Purtroppo, a causa del lavoro e di pressanti esigenze familiari, la riletture è stata rimandata di mese in mese.

Nella nostra vita frenetica il tempo non è certamente facile a trovarsi, ma stranamente in situazioni eccezionali è lui a rendersi disponibile.

E così è stato per me: la quarantena di quattordici giorni in casa impostami all'inizio di marzo durante l'emergenza del 2020, poi mondiale, del Covid-19 a causa dello stretto contatto avuto con una persona risultata positiva e il successivo periodo di impossibilità per tutti di uscire da casa se non per motivate esigenze, potendo così lavorare per l'ufficio da remoto, mi hanno consentito di riprendere in mano lo scritto, ormai quasi dimenticato.

Devo dire – molto presuntuosamente – che sono rimasto meravigliato durante la lettura, nel senso che le riflessioni fatte tanti anni prima mi sembrano ancora del tutto condivisibili. L'impressione provata nel rileggerle è stata quella di essere sulla buona strada quando le

## Capitolo II

### *La tecnica*

Trattandosi dell'oggetto del mio scritto, occorre innanzitutto precisare che cosa intendo per "tecnica pianistica".

Fondamentalmente esistono due nozioni, comunemente utilizzate, che possono essere prese in considerazione: la prima è quella che fa riferimento alla padronanza *di quella serie di mezzi esecutivi* che consentono al pianista vette non comuni in relazione ai parametri di esecuzione riferibili a velocità, a resistenza e a forza, e mi riferisco in particolare ai giochi pirotecnici di ottave, di salti, di glissandi di quarte, di trilli di accordi realizzati con le due mani alternate e così via; in una parola, tecnica come sinonimo di bravura, di virtuosismo nell'accezione più comune del termine, cioè di virtuosismo più per gli occhi che per le orecchie! Tale nozione è, pertanto, utilizzabile solo in relazione al pianista del quale si potrebbe dire che "è tecnicamente preparato" o che "ha una tecnica eccezionale" poiché suona in modo impeccabile (sempre che ci riesca davvero come si deve!) gli *Studi trascendentali* di Liszt, o le Brahms-Paganini, o il *Concerto* n. 2 di Prokof'ev o il *Concerto* n. 3 di Rachmaninov, o *Gaspard de La Nuit*, o *Islamey*, o i *Trois mouvements de Pétroushka*, o gli *Chopin-Études* di Godowski e così via. Questa è generalmente la nozione propria dell'ascoltatore medio (e spesso, purtroppo, dell'allievo medio).

La seconda nozione di tecnica fa riferimento, invece, al bagaglio comprensivo *di tutti i mezzi esecutivi* o, meglio, delle capacità e delle abilità che il pianista deve possedere per rendere esattamente la sua interpretazione dell'idea musicale cristallizzata dal compositore nel testo. È, pertanto, una nozione molto più ampia di quella precedente e che inoltre fa diretto riferimento ad una correlazione tra mezzo e fine<sup>(1)</sup>,

---

(1) V. NEUHAUS, *op. cit.*, pp. 26, 27 e 124, KOCEVITSKY, *op. cit.*, p. 37, HOFMANN, *op. cit.*, *Piano Questions*, p. VIII, LHEVINNE, *op. cit.*, p. V e 43; KOCEVITSKY, *op. cit.*, p. 37; si veda anche l'opinione di A. Benedetti Michelangeli in KOZUBEK L., *Arturo Benedetti Michelangeli. Come l'ho conosciuto*, L'Epoca, Palermo, 2003, (edizione originale 1999), p. 49.

## Capitolo IV

### *Il funzionamento dell'arto*

In questo capitolo, fondamentale nell'economia del mio libro, come quello precedente, non mi arrischierò a parlare dell'arto – per tale intendendo ovviamente il nostro arto superiore, ossia il braccio in tutte le sue componenti – dai punti di vista anatomico e fisiologico, sia perché non ne sarei capace sia perché lo ritengo abbastanza inutile: chi volesse potrà trovare sull'argomento volumi di letture interessanti e inoltre, se non è debole di stomaco, navigando in Internet potrà visionare descrizioni e immagini a colori (scioccanti!) sui siti specializzati in “musica e salute” e così “ammirare” braccia messe a nudo nel vero senso della parola, e cioè con i vasi sanguigni, i tendini, i muscoli, i nervi, il grasso, ecc., in bella mostra!

Non penso che le nozioni scientifiche utili al pianista siano in realtà più di due e che sia veramente necessario conoscere, anche solo in modo superficiale, i muscoli flessori, estensori, adduttori, abduttori, le loro azioni e reazioni, le ossa, la pronazione e la supinazione, ecc. <sup>(1)</sup>. Certamente male non fa, come in genere qualunque conoscenza in più (nel campo conoscitivo si può affermare che *quod abundat non vitiat*), ma dubito che dalla stessa possano derivare cognizioni veramente utili al nostro scopo, che resta quello di imparare a suonare il pianoforte per poter eseguire al meglio la vasta e meravigliosa letteratura creata per esso.

Piuttosto – e mi riporto al concetto di tecnica come insieme non solo di “movimenti o gesti” dell'esecutore, di per sé visibili all'esterno, ma anche come insieme di “**sensazioni**” <sup>(2)</sup> –, ciò su cui mi soffermerò più a lungo sono le sensazioni che il bravo pianista prova – e che, per-

---

<sup>(1)</sup> Nello stesso senso v. NEUHAUS, *op. cit.*, p. 143; CASELLA, *op. cit.*, p. 92; KENTNER, *op. cit.*, p. 68; KOICHEVITSKY, *op. cit.*, p. 38.

<sup>(2)</sup> Sulla rilevanza delle sensazioni v. l'opinione di Breithaupt in RICCI, *op. cit.*, pp. 56 e 57, LHEVINNE, *op. cit.*, p. 26 e KOICHEVITSKY, *op. cit.*, p. 36 e 38; v. anche l'opinione di BENNO MOISEWITSCH, allievo di T. Leschetizky, in *Piano Mastery*, *op. cit.*, p. 189.

## Capitolo V

### *Il principio di economia nell'esecuzione*

Nei capitoli precedenti ho già fatto più volte cenno al principio fondamentale che a mio parere governa la tecnica pianistica (e ovviamente non solo quella pianistica): il principio di economia <sup>(1)</sup>.

La tecnica pianistica, come già sappiamo, rappresenta il bagaglio di conoscenze – dello strumento e del proprio corpo – e di abilità che il pianista deve possedere per realizzare il suo scopo, che è l'esecuzione in modo artistico della sterminata letteratura per pianoforte.

Ricapitolando in estrema sintesi alcune delle nozioni essenziali fin qui esposte, si può affermare che: il suono del pianoforte è prodotto solo dall'abbassamento dei tasti che compongono la tastiera; la discesa del tasto sino a toccare fondo è lunga solo pochi millimetri; il suono viene prodotto già prima della fine corsa del tasto, il quale deve sempre comunque toccare fondo; il volume del suono dipende unicamente e direttamente dalla velocità di discesa del tasto (o meglio, dalla velocità con cui il martelletto colpisce le corde, velocità che a sua volta dipende dalla velocità di discesa del tasto) e non dalla quantità di energia utilizzata per abbassarlo; per poter agire e abbassare il tasto è necessario e sufficiente un impulso minimo e istantaneo; una volta prodotto il suono, non si può più influire sullo stesso e il dispiego di ulteriore energia è non solo inutile, ma anche controproducente; il tocco pianistico, inteso come atto di produzione di un suono, è frutto – nonostante a volte possa sembrare che si muova solo il polpastrello del dito – dell'azione dell'intero arto le cui componenti, coordinate tra loro, svolgono ciascuna il loro piccolo – seppure imprescindibile – contributo, anzi è il risultato di un gesto dell'Io.

---

<sup>(1)</sup> MATTHAY, *op. cit.*, p. 117, LHEVINNE, *op. cit.*, p. 12, LEIMER-GIESEKING, *op. cit.*, vol. I, pp. 5, 14, 15, 58, 59 e vol. II p. 52, CASELLA, *op. cit.*, p. 100, KENTNER, *op. cit.*, pp. 68, 73-74, NEUHAUS, *op. cit.*, pp. 136 e 155, v. l'opinione di Clementi in RATTALINO, *op. cit.*, p. 100, BRUGNOLI, *op. cit.*, p. 155 e segg., LEVITINA, *op. cit.*, pp. 45-46, per l'opinione di Chopin attraverso i suoi allievi v. EIGELDINGER, *op. cit.*, p. 28, BERMAN, *op. cit.*, p. 28.



## Capitolo VII

### *Le cinque dita*

Questo capitolo e quelli che seguiranno costituiscono, in realtà, una specie di appendice di approfondimento, nel senso che le nozioni fondamentali di cui volevo parlare sono state già tutte illustrate nei capitoli precedenti. Desidero, però, precisare alcuni concetti in relazione alle cosiddette strutture tecniche fondamentali, così le chiama Sándor<sup>(1)</sup>, le quali costituiscono il bagaglio indispensabile di ogni pianista.

Iniziamo con le cosiddette cinque dita e relativi esercizi.

Anzitutto, mi richiamo in questa sede a tutto quanto già detto a proposito:

- dell'atto di tocco come gesto dell'Io,
- della *souplesse*,
- della posizione intermedia della mano sulla tastiera,
- della posizione più o meno ad arco del dito,
- della peculiare posizione del pollice,
- della leggerezza delle dita,
- dell'importanza della nocca in fuori,
- della fissazione delle giunture della falangina e della falangetta,
- della tendenziale aderenza del dito alla tastiera,
- della saldezza delle dita,
- dell'appoggio sul fondo della tastiera,
- della differenza tra il suono ottenuto con le dita un po' più piatte e quello realizzato con le dita più ricurve,
- della sensazione unificante dell'intero arto,
- dei due elementi principali dell'atto di tocco rappresentati dal movimento dell'arto e dal peso libero graduato del braccio,
- della prensilità,
- dei cosiddetti movimenti di aggiustamento,

---

(1) SÁNDOR, *op. cit.*, p. 67.

## Capitolo X

### *Le note doppie e le ottave*

Ho ritenuto di dedicare uno dei capitoli di approfondimento anche alle ottave e alla note doppie in genere, attesa la loro importanza nell'ambito della tecnica pianistica. Le nozioni fondamentali riguardo alle stesse sono state già evidenziate nella parte generale e nel precedente capitolo dedicato alla caduta, per cui non mi resta che richiamarle in questa sede per non ripetermi.

Voglio aggiungere qui talune notazioni.

Anzitutto, prima dell'aspetto tecnico-motorio, mi preme porre all'attenzione dei lettori una riflessione, che alcuni riterranno banale, ma che, a mio parere, potrebbe costituire la chiave di volta nell'esecuzione delle note doppie, e quindi anche delle ottave: nella letteratura pianistica le note doppie, e per tali intendo in particolare le terze, le quarte, le seste e le ottave, sono di per sé e in qualunque ambito *polifonia* <sup>(1)</sup>.

Spero che il teorico o il compositore, leggendo questo mio lavoro, non se la prendano perché, dal punto di vista della teoria musicale, dell'armonia, del contrappunto, ecc., il mio pensiero è impreciso, erroneo o, addirittura, blasfemo.

In ogni caso, ispirandosi a tale riflessione, devo dire che cambia il modo di affrontare ed eseguire le note doppie.

Pensare, difatti, che esse consistono sempre di due suoni ben distinti, o meglio di *due voci*, volute dal compositore, le quali seguono ciascuna un ben delineato disegno musicale (insomma, anche se il disegno è uguale, entrambe lo narrano, lo cantano), seppure una delle due – di solito, ma non sempre, quella più acuta – sia quella che deve un po' emergere sull'altra, è già una grande conquista.

La maggior parte delle volte, invece, si eseguono le note doppie pensando soltanto alla nota superiore e – aprendo adeguatamente la mano a seconda che si tratti di terze, seste o ottave – si abbassa auto-

---

(1) V. NEUHAUS, *op. cit.*, p. 118, CORTOT, *op. cit.*, p. 43, CASELLA, *op. cit.*, p. 122.

## Capitolo XII

### *Lo staccato, il legato e il legato-cantabile*

Inevitabilmente ho avuto già modo di parlare del legato e dello staccato in tutto il mio libro.

Mi accingo, comunque, a riproporre in questo capitolo di approfondimento alcune nozioni, arricchendole.

Secondo il validissimo insegnamento del Matthay, lo studio della tecnica pianistica, e quindi dell'atto di tocco, non può che cominciare a scopo conoscitivo dallo **staccato** <sup>(1)</sup>.

Del resto, tale prezioso consiglio costituiva, da quanto affermato da taluni allievi, uno dei pilastri anche della didattica chopiniana <sup>(2)</sup>.

E invero, atteso che l'atto di tocco è un atto di volontà finalizzato alla produzione del suono che abbiamo in mente (e quindi nell'orecchio); che per produrre il suono occorre un gesto dell'Io, un movimento pur minimo del corpo (non bastando purtroppo il pensiero!) che faccia abbassare il tasto; che l'intensità del suono dipende solo dalla velocità di discesa del tasto (o meglio dalla velocità di percussione del martelletto, che dipende a sua volta dalla velocità di discesa); che, se il tasto viene abbassato troppo lentamente, non si produce alcun suono, occorrendo difatti un minimo impulso e, pertanto, occorre come schiacciare – al fine di produrre il suono e quindi prima che il tasto tocchi fondo – un immaginario chicco di riso posizionato sul tasto; che la qualità di suono dipende dalla cura nell'abbassamento misurato del tasto ed è inoltre influenzata dall'essere il polpastrello ricurvo o un po' piatto; che il suono viene prodotto circa a metà discesa del tasto, e stiamo parlando di millimetri; che una volta prodotto il suono non è più possibile influire sullo stesso; che – pertanto – ogni energia ulteriore è sprecata e anzi dannosa, potendo pregiudicare l'atto di tocco successivo; che, quindi, l'energia occorrente per produrre il

---

<sup>(1)</sup> MATTHAY, *op. cit.*, p. 46-48.

<sup>(2)</sup> EIGELDINGER, *op. cit.*, pp. 33, 37, 38, NEUHAUS, *op. cit.*, p. 127 e v. *supra* cap. VIII, p. 134.

## *Indice dei nomi contenuti nel testo*

- Albéniz Isaac: 17  
Arrau Claudio: 20, 44, 57, 107, 153, 177, 192  
Attwood Thomas: 15
- Bach Carl Philipp Emanuel: 105, 163  
Bartók Béla: 18  
Beethoven Ludwig van: 17, 26, 134, 169, 201  
Benedetti Michelangeli Arturo: 119, 173, 220  
Beringer Oscar: 19-20, 30, 92, 137, 163, 190  
Blumenfel'd Felix Michajlovič: 15  
Bogino Konstantin: 2-3  
Brahms Johannes: 23, 30, 129, 137-138  
Breithaupt Rudolph Maria: 17-18, 20, 58-60, 65  
Brendel Alfred: 13  
Brugnoli Attilio: 16-17, 54, 81, 89, 118, 163, 173, 184, 197, 218  
Busoni Ferruccio: 19, 26, 146, 214
- Casella Alfredo: 17, 67, 154, 163, 190  
Cesi Beniamino: 17, 56  
Chopin Fryderyk: 12, 16, 18-20, 23, 40, 42, 49, 64, 68, 80, 91, 96, 105, 125, 138, 146, 153, 163, 167-168, 170, 181-182, 190, 207, 216, 218  
Cipriani Potter Philip: 15  
Clementi Muzio: 16-17, 20, 30, 117, 138, 157  
Cortot Alfred: 19-20, 30, 37, 40, 43, 67, 107-108, 124, 137, 154, 163, 191  
Cramer Johann Baptist: 138  
Czerny Carl: 16-17, 138, 211
- D'Albert Eugène: 18  
De Barberiis Lya: 7  
Debussy Claude: 17  
Decombes Émile: 19  
De Falla Manuel: 120  
Deppe Ludwig: 17, 62, 172  
Diémer Louis-Joseph: 17, 19  
Dohnányi Ernő: 18, 30, 32, 67, 129, 137-138, 154, 157, 159, 184  
Dubuque Alexander Ivanovič: 16
- Eigeldinger Jean-Jacques: 19  
Elson Arthur: 17, 19
- Essipova Annetta: 117
- Field John: 16, 117  
Földes Andor: 18
- Galos Giselle: 29  
Gieseking Walter: 16, 163, 178, 190  
Gilels Emil Grigor'evič: 15  
Godowski Leopold: 15, 23, 107, 154  
Goldenweiser Alexandre Borisovič: 19  
Gornostaeva Vera: 2  
Gould Glenn: 12, 142
- Hanon Charles-Louis: 30, 48, 79, 91, 97, 103, 114, 119, 130, 137-138, 157, 180, 195, 211  
Herman-Philipp Lillie: 19  
Herringel Eugen: 44, 177  
Herz Henri: 20  
Hiller Ferdinand: 20  
Hofmann Josef: 16, 148, 163, 190  
Holmes William Henry: 15  
Horowitz Joseph: 20  
Horowitz Vladimir: 15, 142  
Hummel Jan Nepomuk: 17
- Johnstone Alfred J.: 17
- Kalkbrenner Friedrich: 15, 17, 20, 36, 67-69, 147, 154, 163  
Kentner Louis Philip: 18, 20  
Kochevitsky George: 18  
Krause Martin: 20  
Kullak Theodor: 16, 137, 85 nota 93
- Lebert Sigmund: 178  
Leimer Karl: 16, 163, 172, 178, 190  
Lenz Wilhelm von: 12  
Leschetizky Theodor: 16-17, 58, 67, 154, 163, 174, 180, 190  
Levitina Tatiana: 19  
Lhevinne Josef: 16, 68, 216-217, 220  
Liszt Franz: 6, 12, 16-20, 23, 30, 42, 67, 132, 137-138, 154, 157, 159, 170, 190  
Long Marguerite: 17  
Longo Alessandro: 56

- Marmontel Antoine-François: 17  
 Matthay Tobias: 15-16, 20, 37, 40, 54, 61-63, 66, 68, 75-76, 79, 92, 122, 158, 163, 179-181, 184, 189, 196, 199, 202, 204-206, 209, 219-220  
 Mendelssohn-Bartholdy Felix: 19  
 Michelangelo Buonarroti: 78  
 Moscheles Ignaz: 17, 19  
 Moszkowski Moritz: 16, 137  
 Mozart Wolfgang Amadeus: 15, 17, 119, 138, 169, 201  
 Neuhaus Heinrich Gustavovič: 2, 14-15, 33, 40, 45, 57, 68, 87-88, 117, 131, 144, 163-164, 174, 190  
 Nikolaeva Tat'jana: 19  
 Paderewski Ignacy Jan: 17, 25, 163  
 Paganini Niccolò: 23, 138  
 Pischna Josef: 30, 129, 137  
 Plaïdy Louis: 19  
 Prokof'ev Sergej Sergeevič: 23, 119  
 Rachmaninov Sergej Vasil'evič: 23, 146  
 Rattalino Piero: 19  
 Ricci Vittorio: 18  
 Richter Svjatoslav Teofilovič: 15  
 Rosenthal Moriz: 19  
 Rossomandi Florestano: 17, 56, 63, 125, 177  
 Rubinstein Artur: 120  
 Rubištejn Anton Grigor'evič: 16-17  
 Safonov Il'ič Vasilij: 16  
 Saint-Saëns Camille: 15  
 Satie Erik: 111  
 Sándor György: 17-18, 62, 87, 102-105, 113, 123, 126-127, 151, 161-163, 171-172, 175-178, 182, 185, 191, 194-196, 206-207, 215-217  
 Scaramuzza Vincenzo: 47, 65, 82, 222  
 Scherchen Hermann: 12  
 Schmitt Aloys: 30, 137  
 Schubert Franz: 24-25, 125, 138, 169, 192, 201, 213-214  
 Stamaty Camille-Marie: 15, 138  
 Stark Ludwig: 178  
 Székely Arnold: 18  
 Tausig Karl: 19, 30, 114, 129, 137, 195  
 Taylor Harold: 20  
 Thalberg Sigismund: 17, 20, 56  
 Thiberge Raymond: 20  
 Thomas Ambroise: 17  
 Thomán István: 18  
 Villoing Alexander Ivanovič: 16  
 Zadora Michael: 19

## Indice analitico

- accordi, 47, 86, 91, 101, 128, 141, 146, 157, 207
- aderenza, 26, 42, 121, 122, 167, 219, 220
- aggiustamento, movimenti di, 103, 104, 113, 123, 126 e ss., 162
- appoggio, 46, 47, 56, 65, 67, 68, 70, 74, 88, 90, 98, 101, 106, 128, 140, 142, 143, 145, 162, 164, 167, 188, 189, 191, 200, 208
- arpeggi, 114, 126, 127, 128, 140, 146, 167, 168, 170, 195, 218
- articolazione, 59, 74, 83, 85, 94, 96, 104, 114, 123, 127, 142, 154, 185, 194
- arto, funzionamento dell', 51 e ss.
- caduta, 59, 61, 62, 68, 73, 74, 122, 171 e ss., 186, 187
- cantabile, 42, 211 e ss.
- cinque dita, 127, 151 e ss., 218
- coordinazione, 53, 55, 83, 102, 109, 116, 117, 145, 156, 157, 188, 189, 197
- dettagli, 31, 81, 137, 147
- diaframma, 52, 56, 177, 186, 215
- dito, movimento del, 80, 81, 83, 89, 95
- dita, indipendenza, 60, 67, 138, 153 e ss.
- dita piatte e dita ricurve, 85, 96, 98, 99
- dita, sostituzione delle, 91
- esagerazione, metodo dell', 143, 144, 145
- falange, prima, 60, 82, 84, 88, 92, 95 e ss., 102, 113, 156, 158, 176, 180, 187, 195, 202, 204, 219,
- falange, terza, 82, 84, 90, 98, 99, 204, 208, 219
- falangi, fissazione delle, 88, 98
- gomito, 65, 78, 90, 102, 106, 113, 142, 156, 162, 177
- imitazione, 136, 140
- immobilità, 54, 55, 59, 76, 94, 103, 104, 116 e ss., 115, 156, 159, 190
- lancio, v. tocco al volo
- legato, 42, 47, 68, 96, 107, 168, 182, 208 e ss.
- maestro, 28, 31, 93, 124, 132, 136 e ss., 142, 146 e ss.
- movimenti atipici, 16, 120
- movimento rotatorio, 101, 110 e ss., 127, 157, 165, 166, 193 e ss., 221
- nocche, 56, 59, 65, 78, 81, 84, 88 e ss., 94, 102, 104, 106, 162, 221
- note doppie, 183 e ss., 207, 219
- note tenute, esercizi a, 67, 138, 154 e ss.
- orecchio, 33, 44, 137, 139, 145, 152, 163, 192, 209, 214
- ottave, 85, 101, 128, 130, 146, 182 e ss., 196
- pedali, 24, 39, 57, 100, 101, 192, 213, 222
- peso, 40, 41, 46, 47, 56 e ss., 77 e ss., 128, 142, 143, 156 e ss., 165, 172, 174, 202, 219
- pollice, 101 e ss., 123, 161 e ss., 185
- pollice, passaggio del, 101 nota 132, 106 nota 146, 162 e ss., 195
- polpastrello, 78, 84, 98, 99, 121, 204, 220
- polso, 90, 107 e ss., 119, 123, 163, 189, 190, 195, 207, 208, 215 e ss.
- posizione chopiniana, 104 e ss., 125, 128, 129, 161
- prensilità, 88 e ss., 121, 146, 164, 167, 168, 175, 218, 219
- pressione, 122, 155, 178, 219
- principio di economia, 33, 54, 56, 94, 108, 113, 115 e ss., 143, 156, 157, 189, 195
- principio dialettico, 33, 131 e ss., 139 e ss., 156
- pronazione, v. movimento rotatorio
- rilassamento, 42 nota 17, 60, 64, 67, 70, 73, 145, 178, 220 nota 44
- rimbalzo, 47, 181, 182, 187 e ss.,
- rotazione, v. movimento rotatorio,
- scale, 105, 119, 126, 130, 138, 161 e ss., 218
- sensazione legante, 215 e ss.
- sensazione unificante, 52 e ss., 165, 215
- sensazioni, 24, 26, 28, 51 e ss., 140, 187
- sensazioni verso l'alto, 49, 90
- smorzatori, 38, 41, 47, 187, 200, 202 e ss., 209 e ss., 216, 219
- souplesse, 64, 65, 197, 200
- spalle, 52, 56, 63 e ss., 72, 78, 79, 90, 108, 118, 146, 165, 177, 215
- staccato, 47, 171 e ss., 178 e ss., 187, 199 e ss.
- staccato di dito, 84, 91 e ss., 99, 106, 145, 146, 170, 203 e ss., 207, 208
- studio, metodo di, 26, 29 e ss., 53, 59, 69, 79, 81, 91, 94, 117, 118, 122, 131 e ss., 152, 156, 199, 202, 209
- suono, intensità del, 40, 176, 214
- supinazione, v. movimento rotatorio
- tasto, funzionamento del, 35 e ss., 90, 130, 173, 176
- resistenza del tasto, 44, 45, 75, 79, 84, 179, 182
- tecnica, 23 e ss., 51, 115, 131, 135, 146, 221
- tocco al volo, 179, 180, 182, 186
- tocco non preparato, 179, 181, 182, 186 e ss.
- tocco preparato, 174, 178, 180, 186 e ss., 202, 203
- tocco, atto di, 60 e ss.
- uguaglianza, 152, 153, 169
- varianti, metodo delle, 91, 144
- vibrato, 43, 120