

Musica Antica

XXXV FESTIVAL DEI SARACENI

15 - 27 LUGLIO 2002

XXX CORSO ESTIVO
DI MUSICA ANTICA



XXXV RASSEGNA
DI MUSICA ANTICA

2002-I-II

COMUNE DI PAMPARATO
ISTITUTO COMUNALE DI MUSICA ANTICA
STANISLAO CORDERO DI PAMPARATO

Musica Antica

Pubblicazione
dell'Istituto Comunale di Musica Antica
Stanislao Cordero di Pamparato
in Pamparato (Cuneo)

2002 · I-II

SOMMARIO

P. GUARINO	Per una disciplina musicale della diteggiatura pianistica	pag. 2
H. LACHERTOWA	La didattica del pianoforte in Polonia	pag. 7
S. CECCATO	La comunicazione estetica	pag. 9
	XXXV FESTIVAL DEI SARACENI - 30° Corso estivo di musica antica	pag. 14
	XXXV FESTIVAL DEI SARACENI - 35ª Rassegna di musica antica	pag. 16

Gli articoli di Piero Guarino, Hanna Lachertowa e Silvio Ceccato sono la ripubblicazione di quelli apparsi sul n. di gennaio-aprile 1975 del *Bollettino dell'Istituto Musicale Comunale Stanislao Cordero di Pamparato*, la pubblicazione che ha preceduto *Musica Antica* come rivista dell'attuale Istituto Comunale di Musica Antica. Si è ritenuto infatti che essi meritino di essere nuovamente proposti all'attenzione dei lettori anche se, collocati in un altro contesto storico, la loro valenza può risultare diversa da quella che avevano al tempo in cui erano stati scritti.

Direzione e redazione: via Alpignano, 25 — 10143 Torino

E-mail: ima@pamparato.com — WWW: <http://www.pamparato.com>

Direttore responsabile: Mauro Uberti

Stampato in proprio

Autorizzazione del Tribunale di Mondovì n. 124 del 20 ottobre 1980

In copertina: Acquaforse di FRANCESCO BARTOLOZZI (1727-1815) da un quadro del GUERCINO (1591-1666), conservato a Londra nella collezione di S.M. Britannica.

PER UNA DISCIPLINA MUSICALE DELLA DITEGGIATURA PIANISTICA

Nello studio e nell'insegnamento del pianoforte abbiamo potuto osservare, confrontando varie edizioni di musica pianistica, l'assenza di un criterio unitario della diteggiatura (e ci riferiamo non soltanto alle edizioni cosiddette tradizionali dei grandi classici, ma anche a molte altre che si presentano come edizioni didattiche). Emergono, per quanto riguarda la diteggiatura, da revisioni ed edizioni talvolta firmate da nomi illustri dell'arte pianistica, due indirizzi: applicazione pura e semplice della posizione di primo approccio alla tastiera con le soluzioni offerte dalle varie scale (quasi una «intavolatura» tipo riportata secondo la successione dei tasti, che presentano i frammenti di testo musicale), oppure soluzioni contrastanti, palesemente empiriche, ma prive di quei riferimenti che dimostrerebbero una linea razionale di scelta (cioè non sempre applicate a situazioni identiche). Vi sono poi le facilitazioni proposte da un certo pianismo pratico di «sicurezza» (divisioni di passi fra le due mani, per evitare spostamenti e salti) che rientrano nel discorso per sottolinearne il lato musicalmente negativo, tranne poche eccezioni. Il concetto di una diteggiatura studiata in funzione dell'espressione musicale, la puntualizzazione di alcune costanti che risultano dall'uso di certe diteggiature mancano totalmente. È alla ricerca di questa disciplina, che sono dedicati i seguenti appunti.

Dando per acquisito quello che si suol chiamare l'«uguaglianza delle dita», e che di fatto altro non è se non il conquistato controllo della tastiera, permangono le singole caratteristiche delle dita derivanti dalla loro posizione nell'arco della mano. Queste **individualità** offrono un'ampia gamma di possibilità da sfruttare in relazione all'interpretazione, in funzione delle strutture, dell'articolazione ritmica, della dizione melodica, del **fraseggio**, per dirla con un termine che ne riassume le implicazioni, del testo musicale stesso. Il problema della diteggiatura, va posto quindi in due tempi: 1. «intavolatura» delle scale e degli arpeggi, ossia acquisizione delle posizioni base nella relazione mano-tastiera; 2. applicazione e superamento di tali posizioni nell'interpretazione del testo musicale. È questa seconda fase che ci interessa.

Consideriamo che non vi può essere diteggiatura nell'astratto, come non vi è scala, arpeggio, gruppetto, trillo, sfumatura dinamica o agogica che non siano relativi alle particolari situazioni musicali: tutto deve concorrere alla **dizione** imposta dalla musica, non semplicemente suggerita dalla tastiera. Spesso le soluzioni derivate da quella che chiameremo **fase prima** della diteggiatura risultano insufficienti se non addirittura negative per la realizzazione del pensiero musicale, che possono persino snaturare, riducendosi a meccanicità applicata. Quando le condizioni negative si verificano, il raggiungimento della giusta dizione deve superare ostacoli tecnici che una diteggiatura studiata in funzione della giusta dizione evita del tutto. Creando la diteggiatura **a partire dal senso musicale**, e non indipendentemente da esso, per semplice applicazione di schemi suggeriti dalla disposizione pianistica (in relazione alla **fase prima** del rapporto mano-tastiera), ogni problema va risolto secondo il caso musicale annullando il rischio che il mezzo di espressione (qui la diteggiatura) possa insidiare il fine: l'espressione del pensiero musicale.

Lo studio che ci siamo proposti poggia sull'applicazione alle situazioni musicali delle possibilità derivanti dalle caratteristiche delle singole dita, e tende ad una presa di coscienza dei principi di attuazione di una diteggiatura che vorremmo chiamare «musicale». La diteggiatura **musicale** sarà senz'altro la più agevole, oltretutto la più efficace, per rendere l'espressione del testo, essendo generata dalla musica stessa, e non anteposta alla musica in virtù di principi la cui logica è, spesso, soltanto apparente. E evidente che, così posto, il problema della diteggiatura si inserisce nel quadro generale della tecnica pianistica ed è strettamente legato al complesso di movimenti complementari che implicano la partecipazione dell'intero corpo umano all'atto della esecuzione pianistica (e strumentale in genere): si tratta quindi della ricerca di un apporto specifico all'unificazione

della tecnica intesa come strumento trascendentale al servizio dell'espressione musicale.

Utilissimo per lo studio della diteggiatura musicale sarà l'avvicinarsi alla tecnica degli strumenti ad arco, che apre ai pianisti un mondo di problemi il cui equivalente pianistico è facilmente offuscato dalla semplificazione offerta dalla tastiera, che orienta verso lati strumentali più apparenti ed appariscenti. Cambiamenti di corde, di posizione, peso e misura dell'arco, scelta del colpo d'arco, gradazione e qualità dello staccato, legature, sono problemi basilari per lo strumentista ad arco, ma corrispondono per il pianista ad accorgimenti sottilissimi, per quanto facciano tutta la differenza fra esecuzioni raffinate e rozze. E questi accorgimenti sono in grandissima parte legati ai problemi della diteggiatura musicale, che presuppone la coscienza della loro importanza. Alcuni esempi chiariranno meglio il nostro concetto. La diteggiatura proposta è segnata *s o p r a* il testo musicale, quello discusso *s o t o*. Le varianti sono tra parentesi.

BACH - *Invenzione a 2 voci n. 9*

Esempio 1

Esempio 2

Troviamo alla prima battuta, mano sinistra, la soluzione apparentemente logica del salto d'ottava, indicato 5-1. In alcune edizioni è segnata una punteggiatura (esempio 2) che vuol rimediare al risultato naturale della diteggiatura 5-1, che pone la seconda croma in condizione di dipendenza dalla prima e potrebbe portare al legato fra le due note. La struttura del frammento (evidenziata, se ve ne fosse bisogno, anche dalle battute seguenti) indica separazione fra le due note e, sulla seconda, non proprio peso maggiore ma **inizio di movimento**, la legatura di valore introducendo il disegno melodico delle semicrome. Evidentemente l'esercizio può ovviare tali inconvenienti del 5-1, ma gli svantaggi che comporta la sua apparente naturalezza, l'indiscutibile ortodossia della sua applicazione secondo i canoni della **fase prima**, sono più d'uno. Anzitutto, il 5, per avere **corpo sonoro** (come di un colpo d'arco appoggiato) non deve essere suonato a mano aperta in posizione d'ottava, ma equilibrandolo con un movimento laterale del braccio che porta fuori tastiera (ed ecco la posizione d'ottava distrutta); in secondo luogo, la punteggiatura rimedio porta a racciocciare indebitamente la prima nota, mentre per la seconda gli inconvenienti sono maggiori: 1) il pollice, per la sua stessa posizione d'attacco (lato e non polpastrello), che peraltro permette una ricca gamma di speciale utilizzazione, non ha corpo sonoro uguale alle altre dita e l'accento sottolinea questa particolarità; 2) l'obbligo di iniziare il gruppo di semicrome con una voltata e un ritorno (1-3-2-3-1), sbilancia la mano e costringe a ristabilire la posizione su 3 e 2, con il rischio che l'esecutore anziché effettuare il ristabilimento mantenga sul pollice il centro di gravità della mano, privando le dita 3-2-3 della dovuta aderenza alla tastiera; 3) il passaggio 1-3 dalla seconda alla terza nota non offre un legato **naturale** che presenti il Sol-3 come conseguenza discorsiva del Fa-1. Con l'esercizio si può benissimo arrivare, beninteso, anche così ad esprimere il fraseggio implicito di Bach, ma ci sembra non esservi nessuna ragione di affaticarsi e perdere tempo quando un'altra soluzione realizza il fraseggio naturalmente. La diteggiatura che proponiamo: 3-4, col trasporto obbligato del braccio, fraseggia senza equivoci l'enunciazione delle due note iniziali, che perdono la falsa fisionomia di salto d'ottava e assumono un

identico **corpo sonoro**, essendo affidate a due delle dita medie (quelle del naturale appoggio della mano). La prima, col 3 (dito centrale, il più equilibrato), porta il peso diretto del braccio; la seconda, col 4 (dito mediano a lato, altrettanto bene equilibrato), riporta lo stesso peso e permette la legatura perfetta del primo gruppo di semicrome con le altre due dita medie (3-2-3). Osserviamo che il successivo uso del pollice, moltiplicatore indispensabile, qui non sbilancia affatto la mano, e coincidendo con la prima nota del seguente gruppo di quattro semicrome non reca ritmicamente danno per l'appoggio leggermente diverso dovuto alla sua posizione. L'unica difficoltà con la nostra diteggiatura, il trasporto, si identifica con uno dei movimenti basilari della tecnica: lo spostamento del braccio. Risolvendola, la semplice corretta realizzazione fornisce la giusta dizione musicale. La diteggiatura musicale si sostituisce quindi ad una punteggiatura equivoca, che diventa inutile.

DEBUSSY, *Voiles*

m.d.

5 4 3 2
4 3 2 1 1

oppure

5 4 3 3
3 2 1 2 1

4 3 5 4 3
2 1 3 2 1

Queste terze trovano la diteggiatura musicale nel loro stesso movimento: il «glissé» 5-5, 1-1 permettendo di racchiudere in un unico gesto **plastico** del braccio, che sopprime l'articolazione, il fuggevole disegno musicale. Ogni altra soluzione pretestata per nitidezza (proprio quello qui da evitare, nel senso scarlattiano!) crea azione digitale, articolazione, e distrugge il senso musicale. Quanto alla semplificazione consistente nella divisione fra le due mani, oltre ad essere innaturale nel voler ricreare una sonorità che appartiene all'enunciazione delle terze da una sola mano, lascia aperto il problema che si pone nuovamente qualche battuta dopo, a mano sinistra impegnata.

CHOPIN, *Studio op. 25 n. 2*, battute 4-6 e simili

accentuazione regolare in coincidenza con le terzine

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

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

falsa accentuazione

(1 3 2) (2 1)

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

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

Il disegno richiede ovviamente una formula fissa di diteggiatura, riproducendosi ogni due terzine con la sola differenza che la prima nota di ogni gruppo di due terzine coincide alternativamente con un tasto bianco e con un tasto nero. Questa alternanza accentua il falso fraseggio provocato dall'uso

del pollice sulla terza croma della seconda terzina del gruppo, secondo la diteggiatura generalmente indicata. La soluzione che proponiamo non presenta alcuna difficoltà e ha il vantaggio di tenere la mano sempre raccolta ed equilibrata senza allargamento del pollice, in ottima posizione di aderenza ai tasti. Non dà luogo a nessun accento spostato, a nessun involontario fraseggio che contraddica il testo di Chopin: a nostra conoscenza (e saremmo lieti di essere smentiti) non è mai stata indicata.

Indichiamo ora alcune **costanti** che scaturiscono dalla ricerca ragionata della diteggiatura musicale:

Cantabile espressivo - L'uso delle dita mediane e del quinto dito è da preferire all'inserimento del pollice nelle frasi cantabili. Quando questo inserimento è inevitabile, importante è scegliere la o le note da affidare al pollice in funzione del disegno melodico e non necessariamente in base alla elementare relazione mano-tastiera.

A musical staff in G major, 2/4 time, showing a melodic line with various fingerings indicated above and below the notes. The notes are: G4 (5), A4 (4), B4 (3), C5 (4), D5 (1), E5 (2), F5 (3), G5 (4), A5 (3), B5 (4), C6 (3), D6 (4), E6 (3), F6 (4), G6 (3), A6 (4), B6 (3), C7 (4), D7 (3), E7 (4), F7 (3), G7 (4), A7 (3), B7 (4), C8 (3), D8 (4), E8 (3), F8 (4), G8 (3), A8 (4), B8 (3), C9 (4), D9 (3), E9 (4), F9 (3), G9 (4), A9 (3), B9 (4), C10 (3), D10 (4), E10 (3), F10 (4), G10 (3), A10 (4), B10 (3), C11 (4), D11 (3), E11 (4), F11 (3), G11 (4), A11 (3), B11 (4), C12 (3), D12 (4), E12 (3), F12 (4), G12 (3), A12 (4), B12 (3), C13 (4), D13 (3), E13 (4), F13 (3), G13 (4), A13 (3), B13 (4), C14 (3), D14 (4), E14 (3), F14 (4), G14 (3), A14 (4), B14 (3), C15 (4), D15 (3), E15 (4), F15 (3), G15 (4), A15 (3), B15 (4), C16 (3), D16 (4), E16 (3), F16 (4), G16 (3), A16 (4), B16 (3), C17 (4), D17 (3), E17 (4), F17 (3), G17 (4), A17 (3), B17 (4), C18 (3), D18 (4), E18 (3), F18 (4), G18 (3), A18 (4), B18 (3), C19 (4), D19 (3), E19 (4), F19 (3), G19 (4), A19 (3), B19 (4), C20 (3), D20 (4), E20 (3), F20 (4), G20 (3), A20 (4), B20 (3), C21 (4), D21 (3), E21 (4), F21 (3), G21 (4), A21 (3), B21 (4), C22 (3), D22 (4), E22 (3), F22 (4), G22 (3), A22 (4), B22 (3), C23 (4), D23 (3), E23 (4), F23 (3), G23 (4), A23 (3), B23 (4), C24 (3), D24 (4), E24 (3), F24 (4), G24 (3), A24 (4), B24 (3), C25 (4), D25 (3), E25 (4), F25 (3), G25 (4), A25 (3), B25 (4), C26 (3), D26 (4), E26 (3), F26 (4), G26 (3), A26 (4), B26 (3), C27 (4), D27 (3), E27 (4), F27 (3), G27 (4), A27 (3), B27 (4), C28 (3), D28 (4), E28 (3), F28 (4), G28 (3), A28 (4), B28 (3), C29 (4), D29 (3), E29 (4), F29 (3), G29 (4), A29 (3), B29 (4), C30 (3), D30 (4), E30 (3), F30 (4), G30 (3), A30 (4), B30 (3), C31 (4), D31 (3), E31 (4), F31 (3), G31 (4), A31 (3), B31 (4), C32 (3), D32 (4), E32 (3), F32 (4), G32 (3), A32 (4), B32 (3), C33 (4), D33 (3), E33 (4), F33 (3), G33 (4), A33 (3), B33 (4), C34 (3), D34 (4), E34 (3), F34 (4), G34 (3), A34 (4), B34 (3), C35 (4), D35 (3), E35 (4), F35 (3), G35 (4), A35 (3), B35 (4), C36 (3), D36 (4), E36 (3), F36 (4), G36 (3), A36 (4), B36 (3), C37 (4), D37 (3), E37 (4), F37 (3), G37 (4), A37 (3), B37 (4), C38 (3), D38 (4), E38 (3), F38 (4), G38 (3), A38 (4), B38 (3), C39 (4), D39 (3), E39 (4), F39 (3), G39 (4), A39 (3), B39 (4), C40 (3), D40 (4), E40 (3), F40 (4), G40 (3), A40 (4), B40 (3), C41 (4), D41 (3), E41 (4), F41 (3), G41 (4), A41 (3), B41 (4), C42 (3), D42 (4), E42 (3), F42 (4), G42 (3), A42 (4), B42 (3), C43 (4), D43 (3), E43 (4), F43 (3), G43 (4), A43 (3), B43 (4), C44 (3), D44 (4), E44 (3), F44 (4), G44 (3), A44 (4), B44 (3), C45 (4), D45 (3), E45 (4), F45 (3), G45 (4), A45 (3), B45 (4), C46 (3), D46 (4), E46 (3), F46 (4), G46 (3), A46 (4), B46 (3), C47 (4), D47 (3), E47 (4), F47 (3), G47 (4), A47 (3), B47 (4), C48 (3), D48 (4), E48 (3), F48 (4), G48 (3), A48 (4), B48 (3), C49 (4), D49 (3), E49 (4), F49 (3), G49 (4), A49 (3), B49 (4), C50 (3), D50 (4), E50 (3), F50 (4), G50 (3), A50 (4), B50 (3), C51 (4), D51 (3), E51 (4), F51 (3), G51 (4), A51 (3), B51 (4), C52 (3), D52 (4), E52 (3), F52 (4), G52 (3), A52 (4), B52 (3), C53 (4), D53 (3), E53 (4), F53 (3), G53 (4), A53 (3), B53 (4), C54 (3), D54 (4), E54 (3), F54 (4), G54 (3), A54 (4), B54 (3), C55 (4), D55 (3), E55 (4), F55 (3), G55 (4), A55 (3), B55 (4), C56 (3), D56 (4), E56 (3), F56 (4), G56 (3), A56 (4), B56 (3), C57 (4), D57 (3), E57 (4), F57 (3), G57 (4), A57 (3), B57 (4), C58 (3), D58 (4), E58 (3), F58 (4), G58 (3), A58 (4), B58 (3), C59 (4), D59 (3), E59 (4), F59 (3), G59 (4), A59 (3), B59 (4), C60 (3), D60 (4), E60 (3), F60 (4), G60 (3), A60 (4), B60 (3), C61 (4), D61 (3), E61 (4), F61 (3), G61 (4), A61 (3), B61 (4), C62 (3), D62 (4), E62 (3), F62 (4), G62 (3), A62 (4), B62 (3), C63 (4), D63 (3), E63 (4), F63 (3), G63 (4), A63 (3), B63 (4), C64 (3), D64 (4), E64 (3), F64 (4), G64 (3), A64 (4), B64 (3), C65 (4), D65 (3), E65 (4), F65 (3), G65 (4), A65 (3), B65 (4), C66 (3), D66 (4), E66 (3), F66 (4), G66 (3), A66 (4), B66 (3), C67 (4), D67 (3), E67 (4), F67 (3), G67 (4), A67 (3), B67 (4), C68 (3), D68 (4), E68 (3), F68 (4), G68 (3), A68 (4), B68 (3), C69 (4), D69 (3), E69 (4), F69 (3), G69 (4), A69 (3), B69 (4), C70 (3), D70 (4), E70 (3), F70 (4), G70 (3), A70 (4), B70 (3), C71 (4), D71 (3), E71 (4), F71 (3), G71 (4), A71 (3), B71 (4), C72 (3), D72 (4), E72 (3), F72 (4), G72 (3), A72 (4), B72 (3), C73 (4), D73 (3), E73 (4), F73 (3), G73 (4), A73 (3), B73 (4), C74 (3), D74 (4), E74 (3), F74 (4), G74 (3), A74 (4), B74 (3), C75 (4), D75 (3), E75 (4), F75 (3), G75 (4), A75 (3), B75 (4), C76 (3), D76 (4), E76 (3), F76 (4), G76 (3), A76 (4), B76 (3), C77 (4), D77 (3), E77 (4), F77 (3), G77 (4), A77 (3), B77 (4), C78 (3), D78 (4), E78 (3), F78 (4), G78 (3), A78 (4), B78 (3), C79 (4), D79 (3), E79 (4), F79 (3), G79 (4), A79 (3), B79 (4), C80 (3), D80 (4), E80 (3), F80 (4), G80 (3), A80 (4), B80 (3), C81 (4), D81 (3), E81 (4), F81 (3), G81 (4), A81 (3), B81 (4), C82 (3), D82 (4), E82 (3), F82 (4), G82 (3), A82 (4), B82 (3), C83 (4), D83 (3), E83 (4), F83 (3), G83 (4), A83 (3), B83 (4), C84 (3), D84 (4), E84 (3), F84 (4), G84 (3), A84 (4), B84 (3), C85 (4), D85 (3), E85 (4), F85 (3), G85 (4), A85 (3), B85 (4), C86 (3), D86 (4), E86 (3), F86 (4), G86 (3), A86 (4), B86 (3), C87 (4), D87 (3), E87 (4), F87 (3), G87 (4), A87 (3), B87 (4), C88 (3), D88 (4), E88 (3), F88 (4), G88 (3), A88 (4), B88 (3), C89 (4), D89 (3), E89 (4), F89 (3), G89 (4), A89 (3), B89 (4), C90 (3), D90 (4), E90 (3), F90 (4), G90 (3), A90 (4), B90 (3), C91 (4), D91 (3), E91 (4), F91 (3), G91 (4), A91 (3), B91 (4), C92 (3), D92 (4), E92 (3), F92 (4), G92 (3), A92 (4), B92 (3), C93 (4), D93 (3), E93 (4), F93 (3), G93 (4), A93 (3), B93 (4), C94 (3), D94 (4), E94 (3), F94 (4), G94 (3), A94 (4), B94 (3), C95 (4), D95 (3), E95 (4), F95 (3), G95 (4), A95 (3), B95 (4), C96 (3), D96 (4), E96 (3), F96 (4), G96 (3), A96 (4), B96 (3), C97 (4), D97 (3), E97 (4), F97 (3), G97 (4), A97 (3), B97 (4), C98 (3), D98 (4), E98 (3), F98 (4), G98 (3), A98 (4), B98 (3), C99 (4), D99 (3), E99 (4), F99 (3), G99 (4), A99 (3), B99 (4), C100 (3), D100 (4), E100 (3), F100 (4), G100 (3), A100 (4), B100 (3), C101 (4), D101 (3), E101 (4), F101 (3), G101 (4), A101 (3), B101 (4), C102 (3), D102 (4), E102 (3), F102 (4), G102 (3), A102 (4), B102 (3), C103 (4), D103 (3), E103 (4), F103 (3), G103 (4), A103 (3), B103 (4), C104 (3), D104 (4), E104 (3), F104 (4), G104 (3), A104 (4), B104 (3), C105 (4), D105 (3), E105 (4), F105 (3), G105 (4), A105 (3), B105 (4), C106 (3), D106 (4), E106 (3), F106 (4), G106 (3), A106 (4), B106 (3), C107 (4), D107 (3), E107 (4), F107 (3), G107 (4), A107 (3), B107 (4), C108 (3), D108 (4), E108 (3), F108 (4), G108 (3), A108 (4), B108 (3), C109 (4), D109 (3), E109 (4), F109 (3), G109 (4), A109 (3), B109 (4), C110 (3), D110 (4), E110 (3), F110 (4), G110 (3), A110 (4), B110 (3), C111 (4), D111 (3), E111 (4), F111 (3), G111 (4), A111 (3), B111 (4), C112 (3), D112 (4), E112 (3), F112 (4), G112 (3), A112 (4), B112 (3), C113 (4), D113 (3), E113 (4), F113 (3), G113 (4), A113 (3), B113 (4), C114 (3), D114 (4), E114 (3), F114 (4), G114 (3), A114 (4), B114 (3), C115 (4), D115 (3), E115 (4), F115 (3), G115 (4), A115 (3), B115 (4), C116 (3), D116 (4), E116 (3), F116 (4), G116 (3), A116 (4), B116 (3), C117 (4), D117 (3), E117 (4), F117 (3), G117 (4), A117 (3), B117 (4), C118 (3), D118 (4), E118 (3), F118 (4), G118 (3), A118 (4), B118 (3), C119 (4), D119 (3), E119 (4), F119 (3), G119 (4), A119 (3), B119 (4), C120 (3), D120 (4), E120 (3), F120 (4), G120 (3), A120 (4), B120 (3), C121 (4), D121 (3), E121 (4), F121 (3), G121 (4), A121 (3), B121 (4), C122 (3), D122 (4), E122 (3), F122 (4), G122 (3), A122 (4), B122 (3), C123 (4), D123 (3), E123 (4), F123 (3), G123 (4), A123 (3), B123 (4), C124 (3), D124 (4), E124 (3), F124 (4), G124 (3), A124 (4), B124 (3), C125 (4), D125 (3), E125 (4), F125 (3), G125 (4), A125 (3), B125 (4), C126 (3), D126 (4), E126 (3), F126 (4), G126 (3), A126 (4), B126 (3), C127 (4), D127 (3), E127 (4), F127 (3), G127 (4), A127 (3), B127 (4), C128 (3), D128 (4), E128 (3), F128 (4), G128 (3), A128 (4), B128 (3), C129 (4), D129 (3), E129 (4), F129 (3), G129 (4), A129 (3), B129 (4), C130 (3), D130 (4), E130 (3), F130 (4), G130 (3), A130 (4), B130 (3), C131 (4), D131 (3), E131 (4), F131 (3), G131 (4), A131 (3), B131 (4), C132 (3), D132 (4), E132 (3), F132 (4), G132 (3), A132 (4), B132 (3), C133 (4), D133 (3), E133 (4), F133 (3), G133 (4), A133 (3), B133 (4), C134 (3), D134 (4), E134 (3), F134 (4), G134 (3), A134 (4), B134 (3), C135 (4), D135 (3), E135 (4), F135 (3), G135 (4), A135 (3), B135 (4), C136 (3), D136 (4), E136 (3), F136 (4), G136 (3), A136 (4), B136 (3), C137 (4), D137 (3), E137 (4), F137 (3), G137 (4), A137 (3), B137 (4), C138 (3), D138 (4), E138 (3), F138 (4), G138 (3), A138 (4), B138 (3), C139 (4), D139 (3), E139 (4), F139 (3), G139 (4), A139 (3), B139 (4), C140 (3), D140 (4), E140 (3), F140 (4), G140 (3), A140 (4), B140 (3), C141 (4), D141 (3), E141 (4), F141 (3), G141 (4), A141 (3), B141 (4), C142 (3), D142 (4), E142 (3), F142 (4), G142 (3), A142 (4), B142 (3), C143 (4), D143 (3), E143 (4), F143 (3), G143 (4), A143 (3), B143 (4), C144 (3), D144 (4), E144 (3), F144 (4), G144 (3), A144 (4), B144 (3), C145 (4), D145 (3), E145 (4), F145 (3), G145 (4), A145 (3), B145 (4), C146 (3), D146 (4), E146 (3), F146 (4), G146 (3), A146 (4), B146 (3), C147 (4), D147 (3), E147 (4), F147 (3), G147 (4), A147 (3), B147 (4), C148 (3), D148 (4), E148 (3), F148 (4), G148 (3), A148 (4), B148 (3), C149 (4), D149 (3), E149 (4), F149 (3), G149 (4), A149 (3), B149 (4), C150 (3), D150 (4), E150 (3), F150 (4), G150 (3), A150 (4), B150 (3), C151 (4), D151 (3), E151 (4), F151 (3), G151 (4), A151 (3), B151 (4), C152 (3), D152 (4), E152 (3), F152 (4), G152 (3), A152 (4), B152 (3), C153 (4), D153 (3), E153 (4), F153 (3), G153 (4), A153 (3), B153 (4), C154 (3), D154 (4), E154 (3), F154 (4), G154 (3), A154 (4), B154 (3), C155 (4), D155 (3), E155 (4), F155 (3), G155 (4), A155 (3), B155 (4), C156 (3), D156 (4), E156 (3), F156 (4), G156 (3), A156 (4), B156 (3), C157 (4), D157 (3), E157 (4), F157 (3), G157 (4), A157 (3), B157 (4), C158 (3), D158 (4), E158 (3), F158 (4), G158 (3), A158 (4), B158 (3), C159 (4), D159 (3), E159 (4), F159 (3), G159 (4), A159 (3), B159 (4), C160 (3), D160 (4), E160 (3), F160 (4), G160 (3), A160 (4), B160 (3), C161 (4), D161 (3), E161 (4), F161 (3), G161 (4), A161 (3), B161 (4), C162 (3), D162 (4), E162 (3), F162 (4), G162 (3), A162 (4), B162 (3), C163 (4), D163 (3), E163 (4), F163 (3), G163 (4), A163 (3), B163 (4), C164 (3), D164 (4), E164 (3), F164 (4), G164 (3), A164 (4), B164 (3), C165 (4), D165 (3), E165 (4), F165 (3), G165 (4), A165 (3), B165 (4), C166 (3), D166 (4), E166 (3), F166 (4), G166 (3), A166 (4), B166 (3), C167 (4), D167 (3), E167 (4), F167 (3), G167 (4), A167 (3), B167 (4), C168 (3), D168 (4), E168 (3), F168 (4), G168 (3), A168 (4), B168 (3), C169 (4), D169 (3), E169 (4), F169 (3), G169 (4), A169 (3), B169 (4), C170 (3), D170 (4), E170 (3), F170 (4), G170 (3), A170 (4), B170 (3), C171 (4), D171 (3), E171 (4), F171 (3), G171 (4), A171 (3), B171 (4), C172 (3), D172 (4), E172 (3), F172 (4), G172 (3), A172 (4), B172 (3), C173 (4), D173 (3), E173 (4), F173 (3), G173 (4), A173 (3), B173 (4), C174 (3), D174 (4), E174 (3), F174 (4), G174 (3), A174 (4), B174 (3), C175 (4), D175 (3), E175 (4), F175 (3), G175 (4), A175 (3), B175 (4), C176 (3), D176 (4), E176 (3), F176 (4), G176 (3), A176 (4), B176 (3), C177 (4), D177 (3), E177 (4), F177 (3), G177 (4), A177 (3), B177 (4), C178 (3), D178 (4), E178 (3), F178 (4), G178 (3), A178 (4), B178 (3), C179 (4), D179 (3), E179 (4), F179 (3), G179 (4), A179 (3), B179 (4), C180 (3), D180 (4), E180 (3), F180 (4), G180 (3), A180 (4), B180 (3), C181 (4), D181 (3), E181 (4), F181 (3), G181 (4), A181 (3), B181 (4), C182 (3), D182 (4), E182 (3), F182 (4), G182 (3), A182 (4), B182 (3), C183 (4), D183 (3), E183 (4), F183 (3), G183 (4), A183 (3), B183 (4), C184 (3), D184 (4), E184 (3), F184 (4), G184 (3), A184 (4), B184 (3), C185 (4), D185 (3), E185 (4), F185 (3), G185 (4), A185 (3), B185 (4), C186 (3), D186 (4), E186 (3), F186 (4), G186 (3), A186 (4), B186 (3), C187 (4), D187 (3), E187 (4), F187 (3), G187 (4), A187 (3), B187 (4), C188 (3), D188 (4), E188 (3), F188 (4), G188 (3), A188 (4), B188 (3), C189 (4), D189 (3), E189 (4), F189 (3), G189 (4), A189 (3), B189 (4), C190 (3), D190 (4), E190 (3), F190 (4), G190 (3), A190 (4), B190 (3), C191 (4), D191 (3), E191 (4), F191 (3), G191 (4), A191 (3), B191 (4), C192 (3), D192 (4), E192 (3), F192 (4), G192 (3), A192 (4), B192 (3), C193 (4), D193 (3), E193 (4), F193 (3), G193 (4), A193 (3), B193 (4), C194 (3), D194 (4), E194 (3), F194 (4), G194 (3), A194 (4), B194 (3), C195 (4), D195 (3), E195 (4), F195 (3), G195 (4), A195 (3), B195 (4), C196 (3), D196 (4), E196 (3), F196 (4), G196 (3), A196 (4), B196 (3), C197 (4), D197 (3), E197 (4), F197 (3), G197 (4), A197 (3), B197 (4), C198 (3), D198 (4), E198 (3), F198 (4), G198 (3), A198 (4), B198 (3), C199 (4), D199 (3), E199 (4), F199 (3), G199 (4), A199 (3), B199 (4), C200 (3), D200 (4), E200 (3), F200 (4), G200 (3), A200 (4), B200 (3), C201 (4), D201 (3), E201 (4), F201 (3), G201 (4), A201 (3), B201 (4), C202 (3), D202 (4), E202 (3), F202 (4), G202 (3), A202 (4), B202 (3), C203 (4), D203 (3), E203 (4), F203 (3), G203 (4), A203 (3), B203 (4), C204 (3), D204 (4), E204 (3), F204 (4), G204 (3), A204 (4), B204 (3), C205 (4), D205 (3), E205 (4), F205 (3), G205 (4), A205 (3), B205 (4), C206 (3), D206 (4), E206 (3), F206 (4), G206 (3), A206 (4), B206 (3), C207 (4), D207 (3), E207 (4), F207 (3), G207 (4), A207 (3), B207 (4), C208 (3), D208 (4), E208 (3), F208 (4), G208 (3), A208 (4), B208 (3), C209 (4), D209 (3), E209 (4), F209 (3), G209 (4), A209 (3), B209 (4), C210 (3), D210 (4), E210 (3), F210 (4), G210 (3), A210 (4), B210 (3), C211 (4), D211 (3), E211 (4), F211 (3), G211 (4), A211 (3), B211 (4), C212 (3), D212 (4), E212 (3), F212 (4), G212 (3), A212 (4), B212 (3), C213 (4), D213 (3), E213 (4), F213 (3), G213 (4), A213 (3), B213 (4), C214 (3), D214 (4), E214 (3), F214 (4), G214 (3), A214 (4), B214 (3), C215 (4), D215 (3), E215 (4), F215 (3), G215 (4), A215 (3), B215 (4), C216 (3), D216 (4), E216 (3), F216 (4), G216 (3), A216 (4), B216 (3), C217 (4), D217 (3), E217 (4), F217 (3), G217 (4), A217 (3), B217 (4), C218 (3), D218 (4), E218 (3), F218 (4), G218 (3), A218 (4), B218 (3), C219 (4), D219 (3), E219 (4), F219 (3), G219 (4), A219 (3), B219 (4), C220 (3), D220 (4), E220 (3), F220 (4), G220 (3), A220 (4), B220 (3), C221 (4), D221 (3), E221 (4), F221 (3), G221 (4), A221 (3), B221 (4), C222 (3), D222 (4), E222 (3), F222 (4), G222 (3), A222 (4), B222 (3), C223 (4), D223 (3), E223 (4), F223 (3), G223 (4), A223 (3), B223 (4), C224 (3), D224 (4), E224 (3), F224 (4), G224 (3), A224 (4), B224 (3), C225 (4), D225 (3), E225 (4), F225 (3), G225 (4), A225 (3), B225 (4), C226 (3), D226 (4), E226 (3), F226 (4), G226 (3), A226 (4), B226 (3), C227 (4), D227 (3), E227 (4), F227 (3), G227 (4), A227 (3), B227 (4), C228 (3), D228 (4), E228 (3), F228 (4), G228 (3), A228 (4), B228 (3), C229 (4), D229 (3), E229 (4), F229 (3), G229 (4), A229 (3), B229 (4), C230 (3), D230 (4), E230 (3), F230 (4), G230 (3), A230 (4), B230 (3), C231 (4), D231 (3), E231 (4), F231 (3), G231 (4), A231 (3), B231 (4), C232 (3), D232 (4), E232 (3), F232 (4), G232 (3), A232 (4), B232 (3), C233 (4), D233 (3), E233 (4), F233 (3), G233 (4), A233 (3), B233 (4), C234 (3), D234 (4), E234 (3), F234 (4), G234 (3), A234 (4), B234 (3), C235 (4), D235 (3), E235 (4), F235 (3), G235 (4), A235 (3), B235 (4), C236 (3), D236 (4), E236 (3), F236 (4), G236 (3), A236 (4), B236 (3), C237 (4), D237 (3), E237 (4), F237 (3), G237 (4), A237 (3), B237 (4), C238 (3), D238 (4), E238 (3), F238 (4), G238 (3), A238 (4), B238 (3), C239 (4), D239 (3), E239 (4), F239 (3), G239 (4), A239 (3), B239 (4), C240 (3), D240 (4), E240 (3), F240 (4), G240 (3), A240 (4), B240 (3), C241 (4), D241 (3), E241 (4), F241 (3), G241 (4), A241 (3), B241 (4), C242 (3), D242 (4), E242 (3), F242 (4), G242 (3), A242 (4), B242 (3), C243 (4), D243 (3), E243 (4), F243 (3), G243 (4), A243 (3), B243 (4), C244 (3), D244 (4), E244 (3), F244 (4), G244 (3), A244 (4), B244 (3), C245 (4), D245 (3), E245 (4), F245 (3), G245 (4), A245 (3), B245 (4), C246 (3), D246 (4), E246 (3), F246 (4), G246 (3), A246 (4), B246 (3), C247 (4), D247 (3), E247 (4), F247 (3), G247 (4), A247 (3), B247 (4), C248 (3), D248 (4), E248 (3), F248 (4), G248 (3), A248 (4), B248 (3), C249 (4), D249 (3), E249 (4), F249 (3), G249 (4), A249 (3), B249 (4), C250 (3), D250 (4), E250 (3), F250 (4), G250 (3), A250 (4), B250 (3), C251 (4), D251 (3), E251 (4), F251 (3), G251 (4), A251 (3), B251 (4), C252 (3), D252 (4), E252 (3), F252 (4), G252 (3), A252 (4), B252 (3), C253 (4), D253 (3), E253 (4), F253 (3), G253 (4), A253 (3), B253 (4), C254 (3), D254 (4), E254 (3), F254 (4), G254 (3), A254 (4), B254 (3), C255 (4), D255 (3), E255 (4), F255 (3), G255 (4), A255 (3), B255 (4), C256 (3), D256 (4), E256 (3), F256 (4), G256 (3), A256 (4), B256 (3), C257 (4), D257 (3), E257 (4), F257 (3), G257 (4), A257 (3), B257 (4), C258 (3), D258 (4), E258 (3), F258 (4), G258 (3), A258 (4), B258 (3), C259 (4), D259 (3), E259 (4), F259 (3), G259 (4), A259 (3), B259 (4), C260 (3), D260 (4), E260 (3), F260 (4), G260 (3), A260 (4), B260 (3), C261 (4), D261 (3), E261 (4), F261 (3), G261 (4), A261 (3), B261 (4), C262 (3), D262 (4), E262 (3), F262 (4), G262 (3), A262 (4), B262 (3), C263 (4), D263 (3), E263 (4),

una voce nella musica contrappuntistica, linea melodica affidata al solo pollice.

BACH, *Clavicembalo ben temperato*, II libro, Fuga in mi maggiore



Legato da un tasto nero ad un tasto bianco con il solo pollice, a intervallo di seconda o di terza, mediante movimento «de tiroir» del braccio.

MOZART, *Concerto in la magg.* K 414



Non è difficile realizzare quanto, didatticamente, la scelta di una diteggiatura suggerita dall'espressione musicale sia di contributo all'approfondimento della comprensione della musica parallelamente al perfezionamento strumentale, e costituisca un importante elemento nell'ambito di una ricerca metodologica sulla tecnica pianistica intesa nella sua giusta prospettiva.

PIERO GUARINO

LA DIDATTICA DEL PIANOFORTE IN POLONIA

La Nazione polacca è una società altamente musicale, il cui amore per la musica e propriamente il «far musica» sono tradizioni che risalgono al primo Medioevo, quando sullo sfondo delle cantate cavalleresche e popolari, sorsero le prime composizioni vocali e strumentali. Durante il Romanticismo la musica polacca attraversò un periodo di fiorente sviluppo, la cui importanza e i cui effetti sono paragonabili a quelli di paesi europei dalla cultura musicale più progredita. Ai giorni nostri l'indirizzo degli studi musicali e le aspirazioni dei giovani artisti risentono ancora dell'influsso di Chopin, anche se si è posta in primo piano la musica strumentale, rappresentata da compositori quasi Lutoslawski, Penderecki, Górecki, Baird ecc.

Senza timore di smentita, si può comunque asserire che il pianoforte è, e rimarrà a lungo, lo strumento «nazionale» polacco. Lo si può facilmente constatare considerando il numero di bambini, giovani e adulti che imparano a suonarlo. Il carattere di massa di questo apprendimento ha spinto ad elaborare particolari ed adeguate forme di metodologia dell'insegnamento e a dare una certa struttura alle scuole di musica.

Per risolvere il problema dell'alto numero di domande presentate da giovani desiderosi di studiare pianoforte, si è cercato di provvedere la struttura didattica di adeguata organizzazione, tale da permettere l'individuazione dei grandi talenti e preparare gli altri a divenire valenti pianisti, in grado di svolgere la loro attività per esempio come concertatori di musica da camera, accompagnatori, pedagoghi, direttori di centri di cultura, ecc. La didattica venne pertanto conformata, nella sua organizzazione, ai vari fini inizialmente prefissati.

Per rivelare l'inclinazione alla musica dei bambini negli asili e nelle scuole elementari, vengono organizzati speciali concerti di artisti professionisti; i bambini hanno così la possibilità di venire a diretto contatto con il pianoforte, con la musica viva e con colui che la esegue.

Lo studio vero e proprio inizia nelle cento e più scuole musicali di 1° grado, alle quali vengono iscritti bambini di sei-sette anni; gli studi durano da sei a otto anni.

Il sistema didattico è standardizzato al massimo in quanto gli insegnanti di queste scuole vengono istruiti secondo i metodi ritenuti più appropriati. Il Ministero della Cultura e dell'Arte ha elaborato tutto un sistema per controllare i metodi ed il livello dell'insegnamento: per il corpo docente sono organizzati ogni anno speciali corsi di perfezionamento, diretti dai migliori esperti di metodologia didattica del pianoforte.

Ogni anno si svolgono poi audizioni a livello nazionale degli allievi di pianoforte più meritevoli, che abbiano superato le eliminatorie svoltesi nelle scuole e nei distretti. Particolari forme didattiche consentono pertanto di seguire lo sviluppo degli allievi più capaci fin dai primissimi anni. Al termine della Scuola di 1° grado si ha un'inevitabile selezione e «setacciamento» degli allievi. Coloro che non proseguono gli studi presso le Scuole di 2° e 3° grado possono continuarli presso i circoli musicali - ve ne sono in Polonia più di duemila - diretti da varie organizzazioni sociali-musicali e l'insegnamento avviene a pagamento. Qui non si tratta di preparazione ad una professione, ma di formazione dei futuri ascoltatori di musica, del pubblico futuro, e che non è certo da sottovalutare.

Terminata la scuola di 1° grado i giovani più abili e promettenti sono ammessi alle scuole di musica di 2° grado, nelle quali l'insegnamento dura dai quattro ai sei anni.

A questo punto dell'insegnamento, viene per lo più stabilito l'indirizzo che l'allievo dovrà seguire per il suo ulteriore sviluppo. La scuola di 2° grado migliora la destrezza dell'apparato manuale, approfondisce naturalmente la sensibilità musicale, perfezionando nel contempo la bellezza del suono, il tocco e lo stile, preparando contemporaneamente il futuro repertorio pianistico.

Un aspetto molto importante per il sistema didattico seguito in Polonia è dato dal fatto che in

queste scuole i giovani pianisti seguono anche lezioni di metodologia dell'insegnamento, preparandosi così all'attività pedagogica.

In Polonia esistono più di trenta scuole musicali di 2° grado, il cui livello corrisponde all'incirca a quello dei conservatori italiani. Queste scuole possiedono ottimi impianti e sono situate in edifici moderni che permettono un alto livello didattico. Nelle loro ampie sale da concerto si svolgono spesso audizioni scolastiche, distrettuali e spesso anche a livello nazionale. Ne deriva che il progredire dei giovani più capaci si realizza con logica conseguenza. I migliori allievi ricevono speciali borse di studio, il che ha notevole importanza se si considera che in Polonia l'insegnamento è gratuito.

Coloro che terminano queste scuole di 2° grado ricevono un diploma che permette loro di svolgere attività artistica o pedagogica nelle scuole musicali di 1° grado, nei circoli e nelle case della cultura.

Ultima tappa nell'apprendimento è la scuola statale superiore di musica. In Polonia ve ne sono sette e per potervi accedere, oltre al diploma della scuola di 2° grado, si deve sostenere un esame di concorso. Gli studi nella facoltà di pianoforte durano cinque anni ed al loro termine si ottiene una laurea di «maestro d'arte». È importante ricordare che durante gli studi superiori si ha una netta suddivisione dei tre indirizzi: virtuosismo, musica da camera e accompagnamento, pedagogia. Tutti gli studenti, comunque, durante il terzo anno devono seguire i corsi - trentadue ore di lezione - e superare il relativo esame di «metodologia del pianoforte» e durante il quarto anno devono tenere un corso pratico sotto la guida di un professore, cioè insegnare ai bambini che sono agli inizi nello studio del pianoforte.

Riporto qui i temi delle lezioni, nel caso possano interessare i lettori di queste brevi note:

1. Introduzione alla metodologia e alla didattica del pianoforte.
2. Storia del pianoforte, sua costruzione, ecc.
3. Metodologia e letteratura metodica contemporanea.
4. Bach e Mozart pedagoghi.
5. Chopin e Liszt pedagoghi.
6. Gli inizi dell'insegnamento del pianoforte nella concezione contemporanea.
7. Organizzazione della lezione e rapporti fra pedagogo e allievo.
8. Organizzazione dello studio che l'allievo deve svolgere a casa.
9. Memoria cosciente (metodo Leimer).
10. Articolazione.
11. Forme tecniche.
12. Il pedale.
13. Abbellimenti.
14. Estetica del suono (elementi dell'interpretazione).
15. Le scuole di pianoforte.
16. Studi (particolareggiate analisi secondo il programma delle scuole di 1° e 2° grado).
17. Polifonia (particolareggiate analisi secondo il programma delle scuole di 1° e 2° grado).
18. Sonatine, sonate e altre forme classiche (secondo il programma).
19. Composizioni facoltative (secondo il programma).
20. Rappresentanti della Scuola polacca di pianoforte. (Michalowski, Drzewiecki, Trombini-Kazuro, Ekier, Wilkomirska).

È chiaro che durante gli studi, nelle scuole di tutti i gradi, gli allievi devono seguire i corsi e sostenere i relativi esami delle seguenti materie: teoria della musica, armonia, solfeggio, forme musicali, folklore, storia della musica, strumentazione, letteratura musicale generale, letteratura pianistica, pedagogia, psicologia, filosofia, estetica, scienze sociali, coro, accompagnamento, complessi da camera.

Si cerca inoltre di perfezionare sempre più i metodi di insegnamento del pianoforte. A tale scopo sono state istituite e convocate speciali commissioni scientifiche il cui compito è quello di analizzare i risultati ed i successi nella didattica non solo a livello nazionale, ma anche nei paesi stranieri; di elaborare metodi sempre più progrediti nel campo dell'insegnamento e di controllarne l'efficacia nella sperimentazione e nella loro applicazione.

HANNA LACHERTOWA

LA COMUNICAZIONE ESTETICA

«Comunicare» significa mettere in comune, vuol dire cioè che qualcosa che si trova in un posto, pur continuando a restare in questo, passa anche a un altro, si estende a un altro. Così, per esempio, una vibrazione si comunica da una corda all'altra, che si mette anch'essa a vibrare; una malattia si comunica da un animale a un altro; una notizia si comunica da un paese a un altro. Se si spedisce una lettera, certamente questa non è più nelle mani di chi la invia quando è in quelle di chi la riceve; ma non così l'informazione che il primo comunica al secondo, e che sarà appunto possesso comune.

In questo senso si può parlare anche di una comunicazione estetica: l'autore dell'opera d'arte da una parte e i suoi possibili fruitori dall'altra. Ma che cosa essi metteranno in comune?

La domanda è limpida e incantona forse più di qualsiasi ricerca classica sull'essenza dell'arte. Fra l'altro si cercherebbe invano una risposta appropriata (perché in termini operativi, anche se dovesse essere sbagliati) nei sacri testi del filosofo dell'esteta o del critico d'arte.

L'arte è intuizione? Un grado dello spirito? Come sarebbero presenti nell'opera d'arte e come da questa si comunicherebbero al fruitore? L'arte è idea che si realizza? L'arte è sentimento o fuga dal sentimento?

Le definizioni si sono accumulate nei secoli, ma purtroppo niente ne emerge che ci illumini.

Nel parlare della comunicazione estetica cercherò di toccare tre punti:

- 1) perché è stato tanto difficile giungere a una definizione soddisfacente dell'estetico, artistico, bello e brutto ecc.;
- 2) a quale livello di consapevolezza mentale sia possibile affrontare la ricerca estetica;
- 3) quali siano le operazioni originali dell'estetico e come si comunichino.

ALLA RICERCA DI UNA DEFINIZIONE

La difficoltà incontrata dal filosofo nell'individuare, analizzare e descrivere l'arte è comune a tutte le indagini condotte su oggetti non fisici, che non possono quindi essere individuati in un particolare posto e allora analizzati scomponendoli in altri oggetti fisici o isolandone qualche proprietà nell'interazione con altri oggetti fisici. Sembrerebbe molto semplice suggerire di assumerli allora come oggetti mentali, ma per lunga tradizione speculativa questa sostituzione è tutt'altro che di facile esecuzione.

Quando circa venticinque secoli fa la curiosità si estese dal mondo delle cose fisiche a quello delle cose mentali, sia in Grecia sia in India e successivamente in Cina, gli uomini da decine di migliaia di anni si erano dovuti interessare alle situazioni fisiche.

Altrimenti non sarebbero sopravvissuti. Dovevano sapere di piante e di animali, di archi e di frecce, di sole e di terra e di acqua, di legno e di acqua per navigare, e tanti e tanti rapporti. Tutto questo si ottiene in quanto si operi con la percezione una prima volta localizzando spazialmente il risultato, e si operi con la percezione una seconda volta, egualmente localizzando il risultato. Solo allora, infatti, è possibile stabilire fra essi, così individuati, un rapporto fisico: il legno che galleggia, il sole che asciuga l'acqua del mare e lascia il sale ecc. ecc.

Che cosa sarebbe successo il giorno in cui la curiosità si fosse estesa dalle situazioni fisiche a quelle mentali?

Le abitudini del fisico, le sue abilità, la convinzione che fosse l'unica e la giusta e la feconda strada dovevano senz'altro far assumere anche il mentale come il fisico, e in primo luogo dovevano portare a interpretare la singola percezione come rapporto fra percepiti, di per sé sussistenti e localizzati nello spazio. Un esempio storico chiarirà l'indebito trasferimento dello schema fisico. Ci si era occupati dei

rapporti fisici fra corde e suoni, percependoli, localizzandoli spazialmente al fine di legare quel certo suono e quella certa corda. Dunque, doppia percezione ecc. ecc. Quando ci si chiede come si faccia a percepire un suono, la risposta dovrebbe riguardare questa singola percezione e precedere la sua localizzazione. Invece si applica, appunto, quello schema: il suono si sente perché c'è un suono di per sé esistente fuori dell'orecchio, ed esso si ripete, come un'eco, all'interno dell'orecchio (Alcmeone di Crotona).

Le conseguenze dell'errore sono disastrose. Intanto ci si deve abbandonare al dogmatismo o allo scetticismo, entrambi antitecnici. Come sapere se ciò che sarebbe fuori di noi è uguale o diverso da quello che sta dentro? Anzi, come sapere da quello che sta dentro che fuori c'è qualcos'altro? Poi, come potrebbe trovar posto dentro la testa un cavallo, un elefante?

Infine tutta la ricerca si concentra sul modo in cui avvenga il trasporto dall'esterno all'interno, e si ricorre ai corpuscoli, agli eidola, oggi anche alle onde, ai segnali ecc.

Poiché gli oggetti fisici non ci starebbero dentro la testa, già occupata dal suo oggetto fisico, il cervello, l'ingresso avviene spogliando gli oggetti fisici, considerati concreti, della fisicità, rendendoli così astratti. La mente si popola, allora, delle celebri «entità astratte», o concetti, universali, idee e simili. Ma l'attenzione dello studioso è deviata proprio dalle attività costitutive delle cose. Per esempio, gli occhi, le orecchie, il naso ecc. non possono più essere considerati alla sorgente dei contenuti mentali, ma come trasmettitori appunto di segnali, di impulsi, di cause ecc.

Fra l'altro non si comprende più come una stessa cosa fisica possa essere vista in tanti modi diversi, tipiche in questo le figure alternanti.

Si parla di una «realtà», e di una «natura» che sarebbero precostituite con certe articolazioni, mentre ognuno deve pur accorgersi di quante cose uniamo o separiamo a piacere. Per esempio da una stessa immagine possiamo vedere tanto «alberi», che è un plurale, quanto «bosco», che è un singolare.

Con queste premesse, la vita mentale viene di necessità descritta con espressioni che devono contenere irriducibili metafore o irriducibili negazioni, sicché esse risultano inadoperabili come criteri di costruzione di quelle cose e già di loro riconoscimento. Non solo l'ingegnere si troverà quindi senza guida nella sua costruzione del modello della mente, ma anche l'anatomo-fisiologo non saprà come individuare organi le cui funzioni sono descritte in quel modo.

ATTENZIONE, MEMORIA E PENSIERO

Ogni filosofo incappando nell'errore e incontrandone le difficoltà cercò di tacitarle; e ogni nuovo filosofo gli dimostrò che non lo erano state. Si cercò persino di rovesciare la situazione partendo non più da un oggetto esterno da raddoppiare per un soggetto all'interno, ma da un soggetto interno creatore della realtà o natura (idealismo).

In questa sostituzione di posizioni, indubbiamente qualche barlume di un'attività costitutiva delle cose finì con il trasparire, anche se subito ripreso nella vecchia chiave: basterà ricordare i nomi di Berkeley, di Hume, di Kant.

Tuttavia solo negli ultimi decenni il vecchio errore fu chiaramente individuato e cominciò un'analisi della vita mentale su principi nuovi.

In breve, si vide come i nostri contenuti mentali siano dovuti principalmente a tre apparati o meccanismi; quello dell'attenzione, quello della memoria e quello del pensiero.

L'attenzione svolge principalmente due funzioni:

a) Rende presente, cioè mentale, il funzionamento di altri organi, come la vista, l'udito, il tatto ecc. Esso scorrebbene inavvertito, come in questo momento quasi certamente avviene della pressione che esercitiamo con le mani che tengono la rivista o che si appoggiano sul tavolo, o della pressione che su di noi esercitano le scarpe, se non vi rivolgessimo, non vi applicassimo l'attenzione. Inoltre, l'attenzione frammenta il funzionamento di questi organi, con pulsazioni che vanno pressapoco dal decimo di secondo al secondo e mezzo.

Già il funzionamento dell'organo tattile, fatto presente un momento fa, era stato abbandonato avendolo presentato, dunque, come unità discreta.

b) Applicandosi a se stessa, in combinazioni di stati di attenzione, compone le categorie mentali

che vengono adoperate sia isolatamente (per esempio il singolare e il plurale) sia applicate (come si è visto in «bosco» e «alberi»). Queste categorie sono qualche migliaio: soggetto, oggetto, tempo, spazio, momento, istante, durata, posto, punto, estensione, linea, causa, effetto, semplice, composto, causale, casuale ecc.

La memoria non è soltanto quella letterale, quella cioè del ricordare a memoria, ma svolge anche azione associativa, selettiva, di mantenimento di presenza, di cancellazione di presenza, modificativa, di condensazione e di propulsione, quindi almeno otto funzioni. Per esempio, la memoria associativa agisce quasi in ogni percezione, apportando al percepito l'integrazione rappresentativa delle esperienze precedenti; la memoria selettiva assicura che ci si dimentichi sin dal primo istante ciò che si prevede non servirà in seguito ecc.

Il pensiero risulta da correlazioni triadiche in cui figurano i due termini di un rapporto, i correlati, e questo rapporto, il correlatore, posto dall'attenzione. Questa, per esempio, non si stacca dal primo correlato all'arrivo del secondo (Mario e Luigi), oppure si stacca (Mario o Luigi), o anche costruisce il secondo in presenza del primo (giorno invernale) o lo costruisce a parte (giorno di inverno) e così via. Attualmente ci serviamo di un 150-180 di questi rapporti attenzionali. I pensieri più ricchi si ottengono per composizione di queste correlazioni triadiche elementari; ed è possibile costruire reti correlazionali di 5-7 secondi e prolungarle indefinitamente, purché a ogni 5-7 secondi esse vengano riassunte mediante la memoria di condensazione e adoperate come correlando di una nuova rete (Mario e Luigi corrono contenti in bicicletta. Essi..., ove il pronome condensa appunto l'espressione-pensiero precedente).

Quanto al linguaggio esso dà veste pubblica al pensiero e ai suoi contenuti e si deve quindi avvalere di due ordini di informazioni: quelle per i singoli contenuti e quelle per la funzione da essi assolta nel costituire le correlazioni, cioè di primo o di secondo correlatore o di correlatore. Costituiscono l'aspetto semantico e sintattico delle lingue.

IL MODULO RITMICO

L'assunzione dell'atteggiamento estetico, sia nell'autore sia nel fruitore, avviene per opera dell'attenzione, che si dà un modulo di composizione ritmico. Di solito, quando operiamo, un costruito lascia il posto all'altro, contribuendo alla struttura unitaria soltanto per la sua parte, cioè per ciò che la memoria ne conserva e fonde con le altre parti. Un po' come per il semplice camminare per trasferirsi da un posto all'altro: ogni passo ci porta avanti e lascia così il suo segno, ma appunto ce ne dimentichiamo, in quanto il passo precedente non è attenzionalmente presente mentre si esegue il successivo.

Ebbene questo modulo di costruzione viene rovesciato nell'atteggiamento estetico, nel quale l'attenzione non solo frammenta l'operare, facendone tante unità, anche non coincidenti con quelle percettive, rappresentative, categoriali, correlazionali ecc., ma mantiene presenti, all'aggiungersi dei successivi, i frammenti precedenti.

Questo avviene con un tipico intervento attenzionale di trasposizione e di confronto, grazie alla memoria di mantenimento di presenza (sino a 5-7 secondi) e grazie alla memoria di condensazione (per le unità più lunghe).

Ecco i due moduli di costruzione:

Corrente o di cronaca:
Estetico:

— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — —
—

Se ne può fare la prova proprio con i passi, prima semplicemente camminando e poi marciando o danzando. Oppure leggendo qualche riga prima come cronaca e poi come letteratura o poesia.

Questo mantenere e sovrapporre è appunto tipico del ritmo, nel quale, anche se spesso i fram-

menti sono di durata regolare, uniforme, quella regolarità non è essenziale. Fra l'altro, la durata dei frammenti si aggira sugli otto ogni cinque secondi, cioè un 96 di metronomo, almeno sinché non siano diversamente guidati, accelerati, ritardati ecc. Ma, ripeto, questo aspetto quantitativo non è essenziale, e se mancasse il primo non basterebbe certo a costituire un ritmo. Si pensi appunto ai passi di un normale spostarsi, che possono essere regolarissimi, o allo scuotimento di un braccio, durante certe operazioni manuali, come lo sbattere le uova e il termometro quando se ne deve far abbassare la colonnina. Si può provare anche a far ruotare un braccio, prima come esercizio ginnico e poi pensando a un ritmo, e si avvertirà chiaramente come a ogni giro scatti la frammentazione e i giri comincino a sommarsi.

L'autore quando si accinge a creare la sua opera d'arte si pone in questa situazione ritmica, che cerca di riflettere nel lavoro che esegue. Questo cioè ne diventa l'espressione e la sollecitazione. Sollecitazione che si comunica al fruitore purché anche questi, appunto, accetti di mettersi in una situazione ritmica. La famosa ispirazione, o stato di grazia, e così la parola creare, credo che da sempre abbiano fatto riferimento a questo stato preliminare e successivo alla produzione e alla partecipazione estetica.

L'assunzione del modulo ritmico ha varie conseguenze. Per esempio, mentre l'oggetto della cronaca inizia e finisce con questa, quando si sottopone a una frammentazione ritmica un operare o un operato, questo comporta che vi si faccia precedere e seguire un battito, gli si dia una cornice temporale, un quadro (l'acuta osservazione è già di Aristotele).

Si spiega anche molto bene pur se in ogni tempo si sia sostenuto che l'opera d'arte si presenta con un contenuto e una forma, binomio che però solleva non poche difficoltà: per esempio, la mancanza di un contenuto di cronaca in architettura e in buona parte della musica, o la deviante presenza di contenuti di ogni tipo, didascalico, politico ecc.

In effetti, il binomio è sempre presente in quanto la frammentazione impone una certa struttura dinamica: la forma e i frammenti sono sempre costituiti da operati percettivi, rappresentativi, categoriali ecc.: il contenuto. L'altro contenuto è pretestuale e quindi può sia esserci sia non esserci.

Una volta operato con la frammentazione ritmica, l'attenzione può elaborare questo primo risultato, dando vita a strutture più complesse: sono quelle costitutive dei vari generi artistici.

Per esempio è possibile legare con un ampio arco diversi frammenti e questo respiro lungo è caratteristico del poetico; come è possibile riunirli in gruppetti di due o tre, suscitando l'impressione più lieve e saltellante del lirico.

Se questa attenzione di secondo livello rimane staccata per parecchi frammenti, rimandando la sua applicazione, abbiamo il drammatico, con la sua tensione; se, invece, l'attenzione, dopo essere rimasta applicata per parecchi frammenti, si stacca, abbiamo il tragico, la nota catarsi. Una riduzione dei singoli frammenti a minore durata, o anche la partecipazione solo ad alcuni frammenti intervallati, di una serie, suscita il comico. Eccetera.

Quanto ai valori estetici positivi, il bello ecc., il loro formarsi può venire ricondotto alla sollecitazione e sostegno che un'opera apporti alla struttura ritmica, e i negativi, il brutto ecc., alla inibizione e al contrasto. Il fenomeno entra nelle sincronie e disincronie di funzionamento di elementi del sistema nervoso già riconosciute alla base del piacere e del dolore.

Come s'incorporano nell'opera la frammentazione ritmica e le sue elaborazioni al fine di suscitare in altri? Principalmente attraverso differenze fisiche: basti pensare alla diversa accentuazione in poesia e in musica, con le arsi e le tesi, i tempi deboli e forti, ai pieni e ai vuoti in architettura, e simili. Si percepisce secondo alcune regolarità, innate o apprese, legate ai meccanismi propri dei diversi nostri apparati e in particolare a quello attenzionale e a quello della memoria. Dobbiamo alla memoria e ai suoi richiami, per esempio, la notevole efficacia di ogni ricorrenza e in particolare delle simmetrie. Già la rima suggerisce il mantenimento di ciò che è preceduto dall'assunzione dell'atteggiamento estetico; come possono bastare le simmetrie del caleidoscopio o del teleidoscopio. Si tratta naturalmente di soluzioni povere che nell'arte evoluta si trovano arricchite. Valgono però sicuramente non poche soluzioni che soltanto la ripetuta affermazione ha reso efficaci e in genere caratteristiche di certe epoche e popoli: per esempio, nel promuovere i dinamismi della musica e della poesia. Quando parliamo di un saper ascoltare, di un saper leggere, di un saper vedere alludiamo almeno in parte a

queste soluzioni, quella, per esempio, delle varie scale musicali, a cinque note, a sei, a sette, a ventiquattro ecc.

Sono presumibilmente antiche proposte di uno o di pochi che la ripetizione e l'educazione hanno diffuso in certe regioni.

Ci si potrebbe ora chiedere che cosa ci sia di matematizzabile nei processi di composizione o di fruizione artistica, anche in vista della compilazione di un programma per calcolatore.

1) Anzitutto dovrebbe riuscire assoggettabile il modulo di costruzione estetica. Esso è matematico nel senso in cui si contrappongono, per esempio, la serie dei numeri cardinali e quella dei numeri ordinali. Nelle due serie, infatti, a ogni ripetizione del singolare si procede a costruire la serie, ma nella prima ogni ripetuto viene mantenuto, mentre nella seconda viene lasciato, eccetto l'ultimo.

I moduli che contrappongono il cronachistico e l'estetico non sono certo riconducibili senz'altro a questi, ma potrebbero offrire uno spunto d'interesse in questa direzione.

2) Calcolabile è la durata dei frammenti. Si è visto come essi, non sollecitati, corrispondano a pulsazioni della durata approssimativa di otto frammenti ogni cinque secondi. Ora ci si può chiedere: di quanto può diminuire e di quanto può aumentare questa durata? Ovviamente bisogna o far riferimento a valori medi, legati al cosiddetto uomo medio, oppure creare tante tipologie secondo le singole risposte o le risposte raggruppate.

Una domanda analoga si pone per i generi artistici, quando cioè i frammenti elementari vengono elaborati attraverso una seconda presa direzionale, cioè in respiri più o meno lunghi, con sospensioni che precedono o seguono un'attenzione applicata. Si tratta anche in questo caso di grandezze temporali.

3) A grandezze sono sicuramente riducibili le differenze fisiche presenti nell'opera che intende sollecitare con esse l'assunzione dell'atteggiamento estetico, cioè del ritmo: vuoti e pieni, differenze di colore, differenze di suoni e loro intensità, lunghezze dei contenuti del pensiero da estetizzare ecc.

Anche in questo caso ci si dovrà riferire all'uomo-opera medio, oppure fissare uno standard e su questo studiare una tipologia.

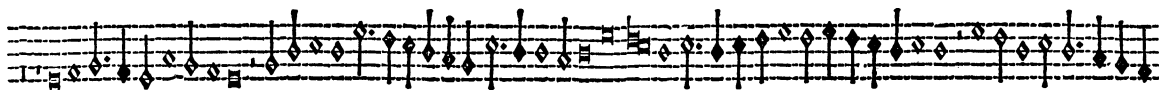
La biologia, l'anatomia e la fisiologia dovrebbero intervenire per esaminare come l'assunzione di un certo ritmo si accompagni, sia preceduta e seguita da modificazioni in altri nostri cicli vitali, soprattutto in quello cardiaco e in quello respiratorio.

4) In questa direzione è esaminabile anche quale sia il numero minimo dei frammenti ritmici, e quindi delle sollecitazioni, affinché si costituisca l'atteggiamento estetico, eventualmente in dipendenza della loro intensità misurata in differenze fisiche. Questo almeno tutte le volte che la presa estetica non sia semplicemente deliberata dal fruitore. Si avverte, infatti, che, mentre la situazione complessa sul piano di una descrizione di cronaca viene impoverita nell'articolazione estetica, quella di un certo grado di semplicità viene arricchita (caso dell'assunzione estetica di un semplice suono o grafia difficilmente articolabile al suo interno).

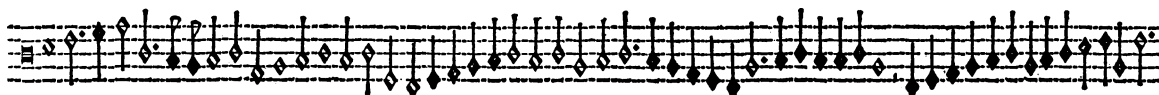
5) Infine un campo di grande interesse per le possibilità offerte al calcolo appare quello della piacevolezza e spiacevolezza, legate, come si è visto, a sincronie e a disincronie della frammentazione estetica con altri cicli vitali, e anche fra elementi precedenti e successivi.

L'anatomia e la fisiologia del sistema nervoso centrale e periferico non sono presumibilmente ancora in grado d'intervenire in modo deciso nel campo; ma questo è dovuta anche alla mancanza di domande poste dalla scienza dell'arte in termini adeguati. L'analisi dell'estetico in operazioni dovrebbe suggerire un approccio compatibile con le loro esigenze.

SILVIO CECCATO



XXXV FESTIVAL DEI SARACENI



XXX Corso estivo di musica antica

15-25 luglio 2002

Tema centrale: Gli *Intermedii delle Sirene* di Pietro Veccoli
Musica e tragicommedia all'epoca di Carlo Emanuele I di Savoia

Gli *Intermedii delle Sirene*, favola pastorale a sfondo mitologico con musiche di Pietro Veccoli, furono rappresentati a Torino nel novembre 1595, all'interno della tragicommedia *Adelonda di Frigia* di Federico Della Valle, recitata in onore del cardinale arciduca Alberto d'Austria. L'opera è a tre voci, con parti dichiaratamente a solo con accompagnamento strumentale, a due e con il coro, composto da satiri e sirene. Prima opera della corte sabauda perfettamente tramandata con dettagli musicali, scenici ed esecutivi, rappresenta uno dei casi più interessanti di rappresentazione scenica completa del XVI secolo. Nell'azione, ricca di specificazioni, sono esplicitamente indicati i balli che vennero per l'occasione interpretati dagli stessi principi e dalla corte, una tradizione che vedrà con Madama Reale Cristina di Francia l'apogeo nella prima metà del secolo XVII.

Il tema scelto, che prospetta uno dei primi esempi storici riguardanti la monodia accompagnata, sarà occasione per approfondire i problemi di prassi esecutiva legati alla teoria degli affetti, in correlazione al linguaggio vocale e a quello idiomatico degli strumenti, per tener vivo un filone di ricerca che ha caratterizzato da sempre gli intendimenti dell'Istituto di Musica Antica di Pamparato.

Gli studenti che desiderano partecipare allo spettacolo finale sono pregati di segnalarlo all'atto dell'iscrizione. Musiche e testi teatrali degli Intermedii delle Sirene saranno messi a disposizione dei partecipanti gratuitamente. È prevista una forma di rimborso per gli iscritti che vorranno partecipare ad altre eventuali ripetizioni dello spettacolo finale. Gruppi già costituiti o che si formeranno durante il corso avranno a disposizione spazi adatti nelle ore del giorno libere da lezioni e potranno proporre pubbliche esecuzioni.

Voce e pratica corale

Claudio Chiavazza (15-21 luglio)

Marco Chiappero (22-27 luglio)

Elementi di direzione di coro: tecnica e gestualità, vocalità e analisi delle problematiche relative all'intonazione corale, metodologia di studio e memorizzazione della partitura. Repertorio polivocale sacro e profano del primo barocco italiano: analisi stilistica ed interpretativa, studio e concertazione di brani di Monteverdi, Cavalli, Sigismondo D'India, Fergusio, Veccoli.

• **Claudio Chiavazza** è diplomato in musica corale, direzione di coro e clarinetto presso il Conservatorio di Torino dove è attualmente docente. È direttore dell'ensemble *Gli Affetti Musicali*, con il quale ha inciso musiche del primo Seicento italiano, del Coro Filarmonico Ruggiero Maghini che collabora con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI e della Corale Polifonica di Sommariva Bosco.

• **Marco Chiappero** si è diplomato in direzione di coro, composizione e direzione d'orchestra. Ha lavorato come continuista, maestro collaboratore e direttore per l'allestimento di opere liriche. È direttore della Corale R. Goitre di Torino e docente presso il Conservatorio Verdi di Torino; ha pubblicato numerose trascrizioni e musiche di sua composizione.

Flauto dolce

Lorenzo Girodo

Verrà esaminato il repertorio di musica per danza tra '500 e '600 di autori italiani (Veccoli, Mainerio, Bendusi, Allegri) oltre ai balletti sabaudi del XVII secolo dei quali verranno fornite le musiche. Studio del carattere espressivo e dell'applicazione pratica della letteratura diminutistica (Della Casa, Bassano, Spadi, Rognoni) al repertorio madrigalistico coevo.

• **Lorenzo Girodo**, flautista, si è specializzato con Franz Brüggen e Hans-Martin Linde. Ha dapprima insegnato flauto dolce al Conservatorio di Milano per intraprendere poi la carriera concertistica come solista di flauto a becco e strumenti antichi ad ancia e direttore di opere barocche. Ha suonato per le più importanti istituzioni musicali internazionali ed ha al suo attivo varie registrazioni di musica barocca europea.

Liuto, tiorba e chitarra barocca (17-27 luglio)

Federico Marincola

Il corso prevede un'analisi approfondita delle tecniche specifiche dei tre strumenti, oltre allo studio del loro repertorio solistico e del loro utilizzo nella musica d'insieme (accompagnamenti intavolati e basso numerato).

• **Federico Marincola** ha studiato liuto a Basilea, Amsterdam e Londra, dove ha conseguito due diplomi e il Certificato di Studi Avanzati. Svolge intensa attività concertistica e discografica come solista, in ensemble e in orchestra. Laureato presso la facoltà di Sociologia dell'Università di Urbino, si dedica all'insegnamento del Guerrilla Marketing applicato alle attività musicali freelance.

Viola da gamba

Luca Franco Ferrari

Tecnica e repertorio per viola da gamba a solo con particolare riferimento alla letteratura italiana dei secoli XVI e XVII (Ganassi, *Regula Rubertina*; Ortiz, *Trattado de glosas*; Bonizzi, *Canzoni da sonare passeggiate per la viola bastarda*; Frescobaldi, *Canzoni da sonare con ogni sorte di stromenti*). Pratica d'assieme e consort di viole. Corso aperto anche ai principianti.

• **Luca Franco Ferrari** ha conseguito il diploma di contrabbasso con il m. Pianigiani al Conservatorio di Genova e successivamente ha intrapreso lo studio del canto storico e quello del violone e della viola da gamba con Bettina Hoffmann. Ha fondato e dirige il Concerto Ecclesiastico e collabora con importanti ensembles. Ha inciso per SMC, Dynamic, Tactus, Stradivarius, Bongiovanni.

Clavicembalo

Luca Guglielmi

La letteratura clavicembalistica in Europa tra XVI e XVII secolo. Repertorio: Andrea Antico (frottole intabulate), Luzzasco Luzzaschi, Ercole Pasquini, Girolamo Frescobaldi, Heinrich Scheidemann, Johann Jacob Froberger, Louis Couperin, *Fitzwilliam Virginal Book*. La nascita e la pratica del basso continuo nelle fonti e nelle musiche d'epoca.

• **Luca Guglielmi** è solista di organo, cembalo, clavicordo e fortepiano: si è formato con Ton Koopman, Patrizia Marisaldi, Sergio Pasteris, Alessandro Ruo Rui e Eros Cassardo. Attivo professionalmente dal 1993, collabora stabilmente con musicisti quali Cecilia Bartoli, Jordi Savall, Giovanni Antonini, Jean Tubery e Gottfried von der Goltz. Ha registrato come solista e in ensemble per Teldec, Decca, Alia Vox e Stradivarius.

Danza (20-27 luglio)

Flavia Sparapani

Il corso - che sarà articolato su due livelli: principianti e intermedio/avanzati - prevede lo studio dei passi, dello stile e dei balli in uso in Italia nel XVI secolo. Il repertorio sarà ricostruito dai trattati dei maestri di ballo italiani Fabritio Caroso da Sermoneta e Cesare Negri. Il corso sarà completato da un laboratorio per la realizzazione delle coreografie dello spettacolo di fine corso.

• **Flavia Sparapani** ha studiato danza rinascimentale e barocca alla Guildhall School of Music and Drama di Londra ed ha seguito corsi di danza francese del XVII-XVIII secolo con F. Lancelot, C. Bayle, B. Massin in Francia e con A. Feves. Ha lavorato per il cinema e la televisione ed ha curato per teatri, festival e rassegne di tutta Europa le coreografie di opere, drammi e balli di epoca prebarocca e barocca. Dirige la compagnia La Follia.

Musica d'insieme

Lorenzo Girodo

Il corso è aperto ad ogni genere di strumentisti e ai cantanti e sarà incentrato sull'esecuzione degli *Intermedii delle Sirene* di Pietro Veccoli, di cui verranno fornite le musiche. Oltre al repertorio di danza coevo, sarà dato spazio allo studio della *canzone per sonare* del primo Seicento italiano e alla musica vocale coeva con accompagnamento strumentale e alla relativa ed indispensabile applicazione della teoria degli affetti.

Teatralità barocca

Giulia Polacco

Le poche testimonianze rimasteci sulla prassi esecutiva del teatro rinascimentale e barocco ci permettono tuttavia una conoscenza abbastanza particolareggiata degli atteggiamenti e delle regole interpretative in uso nell'epoca. Sarà pertanto scopo del corso - collegato al tema generale di musica antica ma aperto anche ad attori - la ricerca sulla comunicazione gestuale e verbale di questo periodo, sulla base della letteratura e dei saggi precettistici e didascalici a noi pervenuti.

• **Giulia Polacco**, attrice e regista, ha insegnato Arte scenica nei Conservatori statali di musica. A Pamparato, dal 1978 al 1990, ha già tenuto i corsi di Teatralità barocca curando la messa in scena di tutti gli spettacoli allestiti così come, dal 1997 al 2000, di quelli ad argomento medioevale.

Direttore del corso

Lorenzo Girodo

Iscrizione

- Allievi effettivi
- Allievi uditori

140 (Danza: 80)
80 (Danza: 40)

Informazioni ed ospitalità

Comune di Pamparato, 12087 Pamparato, Cuneo

Tel. 0174 351 113 • Fax. 0174 351 532

FESTIVAL DEI SARACENI

PAMPARATO - BASTIA - MONDOVÌ BREOLUNGI - ROCCAFORTE
XXXV RASSEGNA DI MUSICA ANTICA
15-27 luglio 2002

15 luglio, Pamparato - Oratorio di S. Antonio, ore 21
LUCA GUGLIELMI, *clavicembalo e organo*
Musica per strumenti da tastò del barocco europeo

18 luglio, Mondovì Breolungi - Antica Pieve di S. Maria in Bredolo, ore 21
OTTETTO CONVIVIAM VOCALE
VALTER PREVE *direttore*
Lo sviluppo della messa dal xvi alla fine del xviii secolo

20 luglio, Pamparato - Oratorio di S. Antonio, ore 21
ENSEMBLE ARMONICA LIRA
MONICA PICCININI, *soprano*
PATXI MONTERO, *viola da gamba* - MARIA LUISA BALDASSARI, *clavicembalo*
Musica alla Corte di Carlo Emanuele I di Savoia

23 luglio, Bastia Mondovì - Chiesa di S. Fiorenzo, ore 21
COLLEGIO VOCALE E STRUMENTALE
DELL'ISTITUTO DI MUSICA ANTICA DI PAMPARATO
CANDIDA BARGETTO, *voce* - CLAUS REUNIS, *flauto*
FEDERICA ZAVATTARO, *clavicembalo*
Musiche del barocco italiano e inglese

25 luglio, Roccaforte Mondovì - Pieve di S. Maurizio, ore 21
COLLEGIO VOCALE E STRUMENTALE
DELL'ISTITUTO DI MUSICA ANTICA DI PAMPARATO
JENNY CAMPANELLA, *voce* - SARA OSEDA, *clavicembalo*
Musiche italiane tra Seicento e Settecento

27 luglio, Castello di Valcasotto, ore 18,30
SPETTACOLO FINALE DEL XXX CORSO DI MUSICA ANTICA
Pietro Veccoli: «Gli Intermedii delle Sirene», 1596

ISSN 1593-9197