

PARADISI



La rivista del *Piccolo Auditorium Paradisi*

numero 09

luglio-dicembre 2016

LA CHITARRA 800 E 900 A CONFRONTO

- * OVERUSE SYNDROME
- * INCONTRO CON RAYMOND VAUTERIN
- * IPOTESI SULLA NASCITA DELLA TRAGEDIA
- * LE SONATE PER VIOLINO E PIANOFORTE
- * UN PO' DI ORDINE





INDICE

DEGLI ARTICOLI

Overuse syndrome	<i>p. 6</i>
Incontro con Raymond Vauterin	<i>p. 10</i>
La nascita della tragedia	<i>p. 12</i>
La chitarra tra 800 e 900	<i>p. 14</i>
Le sonate per violino e pianoforte	<i>p. 19</i>
Un po' di ordine.	<i>p. 21</i>

CON IL SOSTEGNO DI

Consiglio Regionale del Piemonte
Città di Collegno



CON IL PATROCINIO DI

Città di Torino
Città di Collegno
Consiglio Regionale del Piemonte



editoriale

di Carlo Maria Amadesi



Proporre e fare musica oggi è essenziale per soddisfare il bisogno di essere parte di momenti piacevoli e coinvolgenti, che generano un senso di appartenenza e di speranza. Diritto sacro santo! Oltre tutto sancito dalla Costituzione Italiana nei principi fondamentali dove si parla del diritto alla uguaglianza, intesa come uguali opportunità per tutti, del diritto allo studio, inteso come libertà di non essere discriminati nei giudizi di parte o frustrati da un processo pesantemente selettivo, del diritto alla libertà di esercitare la propria professione senza nessuna forma di intralcio o limitazione da parte di nessuno.

Ogni cosa che noi facciamo la fondiamo sulla speranza della sua realizzazione e quindi del suo futuro migliore.

La speranza genera entusiasmo, ed un modo per conservare l'entusiasmo è dato dalla musica, la buona musica si intende. La musica è genuina fonte di aggregazione, è un mezzo per dissipare le incomprensioni, allontanare i pregiudizi, avvicinare al dialogo, abbattere le barriere causate dalla timidezza, perché si scopre di condividere delle emozioni.

L'aggregazione nasce storicamente nelle parrocchie, negli oratori dove si pratica attività di gruppo come la recitazione, il canto corale, senza avere pretese filologiche esasperate e competitive, che per i musicisti sono particolarmente gravose. Per un giusto equilibrio ad ogni azione corrisponde una reazione uguale e contraria. Non solo pretendere e poi in cambio dare poco o nulla.

L'Italia è invasa da musicisti stranieri, in particolare pianisti. Sarebbe meglio che certi prodotti stessero ognuno in casa propria, senza per questo avere nulla contro l'internazionalismo della musica.

Vantiamo migliaia di cattedre di pianoforte affidate ad insegnanti per lo più di valore, eppure proliferano gli "stage" di artisti stranieri, che insegnano le stesse cose dei nostri docenti, usando le stesse parole. Il mondo pianistico è saturo di interpreti, dai giovani smilzi ipersensibili, ai muscolosi e grassocci atleti lottatori, ma quello che conta di più è il nome, meglio se straniero.

Tutta l'Europa è contagiata dalla epidemia pianistica. Storicamente prima venne l'Inghilterra, poi la Germania, la Francia, la Polonia, la Russia ed infine arrivò l'Italia, nonostante che l'invenzione del pianoforte sia attribuita ad un italiano, Bartolomeo Cristofori. Presto il pianoforte si diffuse in America, Stati Uniti, Brasile, Argentina, Cile. In ultimo arrivò l'oriente con Giappone, Cina, Corea, Vietnam. Se è vero che in Cina esistono 20 milioni di pianisti, e non è un errore di scrittura, allora nel mondo quanti?

Ma l'Italia ha un primato, quello dei concorsi pianistici più numerosi, così che, per farsi largo in questa giungla, ognuno avrà sempre qualche titolo da esporre, con voti altissimi, e qualche nome altisonante cui fare riferimento.

Non è dunque una questione artistica, ma una organizzazione che reca più vantaggio a chi la tiene che a chi vi partecipa, dal momento che agli "stage", in italiano "corsi di perfezionamento", gli allievi

sborsano denaro per farvi parte, invece di riceverne per darne vita. Questo è il gioco del mercato.

Per fortuna però ci sono sempre dei modi diversi e nuovi di vivere le cose.

La musica rimane. La musica nasce dalla sete di eterno, di infinito, di verità, di valore che è nell'uomo.

La musica genera una esperienza singolarissima, differente da ogni altra esperienza artistica. Attraverso la musica si realizza il tentativo di far vivere l'infinito nel finito, di giungere là dove la parola non arriva, di lasciarci completamente assorbire dall'atto del contemplare. La musica si carica di una tensione unica volta a darci l'essenza delle cose, ha sul nostro animo un effetto di straordinaria intensità. Le altre arti coinvolgono in modo meno drammatico.

Avventurarsi fino ai confini estremi del proprio essere è un percorso possibile per la musica, per questo la musica è il linguaggio del sentimento e della passione. Il musicista, nel suo percorso di conoscenza, deve mettere a tacere il proprio io, fonte di ansia, di dolore e di noia, e divenire "divina mania", come diceva Platone.

L'artista non è un galoppino al servizio di qualcuno, ma una persona in cui la potenza dello spirito agisce con tale vigoria che la usuale maniera di considerare le cose viene abbandonata.

La musica rappresenta una via per uscire dai problemi della vita, un conforto alla vita stessa, fino a che la sua forza, stanca del gioco, non si volga al materiale.

STAGIONE 2016 seconda parte

22 ottobre

sabato, ore 18,30

I concerti dopo la messa

Nel santuario di S. Antonio
da Padova, Torino (metro: Vinzaglio)

TRIO ARCHI

Magdalena Vasilescu violino

Federica Marco viola

Massimo Barrera violoncello



30 ottobre

domenica, ore 17,00

Le Sonate per violino e pianoforte

Mozart e Dvorak

Ecomuseo Leumann

Corso Francia 349 - Collegio (To)

Martina Amadesi violino

Carlo Amadesi pianoforte

6 novembre

domenica, ore 17,30

Teatro Dei Ginnasi

Via Botteghe Oscure, 42 Roma
(zona piazza Venezia)

Martina Amadesi violino

Cristian Zambaia chitarra

Enrico Sartori flauto



19 novembre

sabato, ore 18,30

I concerti dopo la messa

Nel santuario di S. Antonio
da Padova, Torino (metro: Vinzaglio)

QUARTETTO DI VIOLONCELLI

Riccardo Ciarle, Pietro Defeudis,

Arianna Di Raimondo, Chiara Galliano

27 novembre

domenica, ore 17,00

Le Sonate per violino e pianoforte

Beethoven e Schubert

Ecomuseo Leumann

Corso Francia 349 - Collegio (To)

Martina Amadesi violino

Carlo Amadesi pianoforte



10 dicembre

sabato, ore 18,30

I concerti dopo la messa

Nel santuario di S. Antonio
da Padova, Torino (metro: Vinzaglio)

COLORBASS, QUINTETTO DI OTTONI

Daniele Gaido, Diego Vasserot,

Aldo Marietti, Davide Fratta,

Alessandro Faccin

16 dicembre

venerdì, ore 21,00

Concerto di Natale

Teatro del Collegio San Giuseppe,

Via Andrea Doria, 18 - Torino

ORCHESTRA GIOVANILE DI TORINO,

direttore Carlo Maria Amadesi



17 dicembre

sabato, ore 21,00

Concerto di Natale

Chiesa Santa Elisabetta,

Corso Francia 349 - Collegno (To)

ORCHESTRA GIOVANILE DI TORINO,
direttore Carlo Maria Amadesi



20 dicembre

martedì, ore 17,00

Le Sonate per violino e pianoforte

Mozart e Schumann

Villa La Tesoriera

Corso Francia, 186 - Torino

Martina Amadesi violino

Carlo Amadesi pianoforte



ANNO 2014 17 gen Istituto Musicale "G. Balmas": presentazione libro *piccole composizioni musicali* · **22 feb** Torino, Concerti dopo la Messa. Quartetto Archetipi *Toselli, Arnaud, Vitale, Riffero* · **29 mar** Torino, Sant. S. Antonio: Concerti dopo la Messa · Duo Dissonance Fisarmoniche · **24 apr** Moncalieri, Teatro Matteotti: Ensemble Orchestrale Giovanile di Torino. Musiche di **Mozart, Vivaldi, Glazunov, De Sarasate, Zigeunerweisen**. *Martina Amadesi* violino · **26 apr** Torino, Concerti dopo la Messa. Quartetto Artemidoro · **10 mag** Torino, Salone del Libro · **21 mag** Comune di Torino per i 300 anni della Consolata, Sala Rossa. *Martina Amadesi* violino, *Flavio Cappello* flauto, *Cristian Zambaia* chitarra. Musiche di **Corelli, Vivaldi, Handel, Somis, Besozzi** · **31 mag** Torino, Concerti dopo la Messa. *Palo Giaccone* organo · **7 giu** Torino, Orpheus Duo: *Firriencieli, Tonda* · **28 giu** Torino, Sant. di S. Antoni: Trio Paradisi *Martina Amadesi* violino, *Flavio Cappello* flauto, *Cristian Zambaia* chitarra · **12 luglio** Torino, Educatorio Provvidenza: Duo Bertino · **12 set** Torino, Auditorium Orpheus: Trio Arpa Flauto Violino. *Martina Amadesi* violino, *Enrico Sartori* flauto, *Nadezda Sergeeva* arpa · **22 nov** Collegno, Lavanderia a Vapore: concerto dei premiati al concorso Peyretti. Orchestra Giovanile di Torino, *Carlo Maria Amadesi* direttore · **29 nov** Torino, Concerti dopo la Messa. Quartetto di fiati Jupiter Consort *Deotto, Mailinverno, Nebulone, Nobile* · **12 dic** Torino, Teatro del Collegio San Giuseppe: Orchestra Giovanile di Torino. Musiche di **Sibelius, Vivaldi, Bach, Haydn, Strauss, Shostakovic, Anderson**. *Carlo Maria Amadesi* direttore · **27 dic** Torino, Concerti dopo la Messa. Duo sassofono e viola *Stabio, Gilio*.

ANNO 2015 30 gen Collegno, Lavanderia a Vapore Festa della città. *Martina Amadesi* violino *Francesco Boschi* chitarra · **9 apr** Collegno, Auditorium Arpino: Sale e Pepe a scuola, *Martina Amadesi* violino *Carlo Amadesi* pianoforte · **28 mar** Torino, Concerti dopo la Messa. Trio *Fabbro, Crescente, Massara* · **24 apr** Moncalieri, Teatro Matteotti: Orchestra Giovanile di Torino. Musiche di **Rolla, Mozart, Messina** · **25 apr** Torino, Concerti dopo la Messa. Duo *Enrici, Luca* · **2 mag** Torino, Saggio del Conservatorio *Accalai, Cometto, Scibilia, Concas, Xing* · **10 mag** Re-

vigliasco, **Giovani Interpreti Accalai-Marchi, Xing-Frola, Cometto-Masullo** · **30 mag** Torino, Concerti dopo la Messa. Musica armena. Trio *Pecora, Xinyu, Ragnini* · **23 lug** Torino, Miagola Caffè: *Amadesi, Zambaia* · **25 lug** Valdellatorre, Auditorium Paradisi *Amadesi, Zambaia* · **22 ago** Valdellatorre, Auditorium Paradisi *Amadesi, Naretto, Massana* · **31 ott** Torino, Concerti dopo la Messa. Trio Rosso: *De Martini, Biraghi* · **7 nov** Collegno, Lavanderia a Vapore: Fiabe musicali di *Marlaena Kessick* · **28 nov** Torino, Concerti dopo la Messa. Quartetto Roma Classica: *Croci, Dimke, Vassallo, Ferraro* · **11 dic** Torino, Teatro del Collegio S. Giuseppe Torelli: Concerto di Natale. **Goldoni, Bach, Shakespeare, Popp, Dvorak, Prevert, Wilde, Ridout, Dario Fo** · **26 dic** Torino, Concerti dopo la Messa. Organo e orchestra. **Rheinberger**.

ANNO 2016 27 feb Moncalieri, concorso Moncalieri Off, Teatro Matteotti: Trio Paradisi. *Amadesi, Zambaia, Sartori* · **28 feb** Savigliano, Orchestra Giovanile di Torino. **Mendelssohn, Elgar, musiche armenie** · **6 marzo** Revigliasco, Duo Amadesi · **30 apr** Torino, Concerti dopo la Messa. Violino e viola *Pettigiani, Vernerio* · **14 mag** Torino, Saggio del Conservatorio: 2 pianoforti. *Crovesia, Milano, Accalai, Cometto, Scibilia, Amadesi* · **28 mag** Torino, Concerti dopo la Messa. *Fabiola Tedesco* · **18 giugno** Torino, Concerti dopo la Messa. Trio clarinetti *Frezzato, La Vecchia, Baion* · **21 giugno** Collegno, Ecomuseo. Festa della musica: Trio Paradisi e Trio Ebanoebambù · **25 giu** Torino, Concerti dopo la Messa. Ebanoebambù *Frezzato, La Vecchia, Baion* · **28 agosto** Castelnuovo don Bosco, Festival Schumann · **22 ott** Torino, Concerti dopo la Messa. Trio archi *Vasilescu, Marco, Barrera*. **Bach, Goldberg** · **30 ott** Collegno, Ecomuseo. Sonate violino e piano **Mozart, Dvorak**. Duo Amadesi · **6 nov** Roma, Teatro Ginnasi. Trio Paradisi *Amadesi, Zambaia, Sartori* · **19 nov** Torino, Concerti dopo la Messa. Quartetto violoncelli · **27 nov** Collegno, Ecomuseo. Duo Amadesi: sonate violino e piano **Beethoven E Schubert** · **10 dic** Torino, Concerti dopo la Messa. Colorbrass · **16 dic** Torino, S. Giuseppe: Concerto di Natale · **17 dic** Collegno. borg. **Leumann**: Concerto di Natale · **20 dic** Torino, Villa Tesoriera: Duo Amadesi, sonate violino e piano

OVERUSE SYNDROME

Dallo sforzo prolungato alle posture errate: analisi dei diversi fattori che mettono a rischio la performance dei musicisti e, soprattutto, la loro salute e qualità di vita.

di Pier Paolo Soncin

Ognuno di noi ha gusti differenti riguardo alla musica, ma ciò che tutti noi condividiamo è il fatto che in qualche modo la musica agisce sui nostri sensi, alterando lo stato d'animo, creando emozioni, intensificando e valorizzando determinati momenti della vita.

Per questo dobbiamo ringraziare i musicisti, la cui aspirazione costante alla perfezione fa sì che quei bei suoni che ascoltiamo, e che ci fanno così piacere, possano essere prodotti.

GRANDI MUSICISTI & GRANDI ATLETI. Il musicista non è solo un artista, è anche un grande atleta. *Antoine Artaud* (1896-1948) commediografo, attore e regista teatrale sosteneva che *"i musicisti, possono essere definiti, per attività e carattere, come atleti affettivi"*.

L'attività dello strumentista si svolge unendo la destrezza conseguita con anni di studio ad un indispensabile trasporto emotivo. La sua arte si esprime non solo attraverso lo strumento, ma anche grazie

alle mani che lo comandano e a tutto il corpo che spesso lo sostiene in un'interazione perfetta.

Lo strumentista compie gesti fini con velocità e precisione elevatissima, unendo nei suoi atti coordinazione e forza muscolare, in performance spesso di lunga durata. Come un grande atleta, la sua professionalità si misura di continuo con il pubblico, con le tensioni realizzative e con una condizione lavorativa spesso precaria.





Robert Schumann dovette porre fine alla carriera di solista per una lesione che si procurò alla mano destra con esercizi logoranti e insensati.

Il musicista, che dipende anch'egli da un perfetto stato di salute, è lasciato a sé stesso e ai propri espedienti. Ma a differenza di uno sportivo professionista la sua carriera dura molto a lungo, anche tutta la vita. Apparentemente poco rischiosa, la vita del musicista, per i suoi rigidi regimi, è invece esposta a patologie professionali di vario tipo. Tra queste, le patologie dell'apparato locomotore, sono le più invalidanti e le più pericolose per la carriera.

Gli insegnamenti ricevuti non lo hanno preparato a riconoscere e prevenire le affezioni muscolo-scheletriche e magari ha sentito spesso pronunciare dai suoi insegnanti la frase "no pain no gain" (nessun guadagno senza nessun dolore). Il dolore diventa allora il prezzo da pagare per svolgere il proprio lavoro e così il musicista si adatta, compensa, finché non supera il limite ed è costretto ad interrompere (a volte definitivamente) la sua vita professionale. Anche la prevenzione è del tutto insufficiente quando assolutamente assente. Gli insegnanti dovrebbero per primi imparare i normali meccanismi di movimento del proprio corpo per prendere coscienza dei movimenti non fisiologici, poiché quasi tutte le patologie dei musicisti hanno origine da un difetto posturale o tecnico che altera la biomeccanica fisiologica finendo col ripercuotersi sull'apparato muscolo-scheletrico.

Se prendiamo ad esempio la mano, lo strumento più prezioso per qualunque musicista, scopriamo che la conoscenza del suo funzionamento è molto limitata ed insufficiente e che nulla viene insegnato in merito. Probabilmente una maggiore consapevolezza della fisiologia del movimento eviterebbe l'instaurarsi di posture dannose e favorirebbe viceversa l'espressione completa delle potenzialità individuali.

Per essere suonato, ogni strumento necessita di un adattamento corporeo alle sue caratteristiche (forma, dimensione e dinamica dell'utilizzo) con l'assunzione di posture coatte: da qui l'importanza di adottare una postura "il più possibile adatta" e vicina alla fisiologia, in massima economia muscolare ed energetica. Il mantenimento protratto nel tempo di atteggiamenti di squilibrio è il principale fattore di rischio per molte patologie. I fattori di rischio sono estremamente diversi, di importanza variabile e non uniformemente diffusi fra gli strumentisti; ciò spiega perché alcuni musicisti incontrano seri problemi mentre altri, che pur suonano lo stesso strumento, vengono risparmiati. Allo stesso modo queste differenze spiegano come le misure di profilassi, utili per alcuni, possono essere inefficaci per altri.

I TRE FATTORI PIÙ RILEVANTI. I

fattori che giocano un ruolo attivo nello sviluppo dei disturbi degli strumentisti possono essere raggruppati essenzialmente in tre categorie (Tubiana, 1995):

1. *Lo strumento*
2. *La pratica strumentale*
3. *I fattori individuali*

Tutti gli strumenti sono in grado di provocare problemi e ogni strumento ha le sue patologie associate che colpiscono differenti parti del corpo. In particolare tutti quegli strumenti che richiedono un ingente numero di attività ripetitive sono da considerare maggiormente a rischio. Secondo *Manchester e Flieder* (1991) i problemi all'arto superiore nei musicisti sono tre volte più comuni fra gli strumentisti a corda e i pianisti.

Molti studi hanno dimostrato come frequentemente fra i pianisti si ritrovano problemi muscolo-scheletrici al collo, alla schiena e alle estremità dell'arto superiore. Tra questi: dito a scatto, sindrome del tunnel carpale, artrosi del pollice e gomito del tennista. Patologie di sportivi e informatici che colpiscono anche i virtuosi del pianoforte. La professione del pianista richiede un intenso utilizzo della mano. Un allenamento eccessivamente prolungato oppure una tecnica non corretta possono portare a patologie che col tempo influiscono sulle sue performance.

La maggior parte delle problematiche fisiche dei pianisti sono collegate all'iperutilizzo o al cattivo utilizzo derivato dai movimenti ripetitivi implicati nella pratica strumentale, insieme al prolungato sforzo nel tenere posizioni e posture errate.

OVERUSE SYNDROME. È un disturbo non infiammatorio le cui cause risiedono nell'utilizzo gravoso e protratto nel tempo di un arto o di un segmento che è eccessivo per l'individuo in questione, e che colpisce i tessuti oltre la loro biologica tolleranza causando alcune modificazioni secondarie.

Spesso il termine *overuse* è utilizzato impropriamente per indicare sia disturbi dovuti a un alterato o sbagliato utilizzo dello strumento, sia altri disturbi a carattere infiammatorio come tendiniti e borsiti. In effetti non esistono test specifici ed esami obiettivi particolari per la diagnosi, come d'altra parte non c'è un unanime consenso circa le caratteristiche cliniche della malattia e il trattamento. I muscoli sono primariamente colpiti, ma anche alcuni legamenti che vengono sovraccaricati possono essere coinvolti. Il sintomo predominante è il dolore che la maggior parte delle volte è generalizzato e diffuso.

Non sono presenti altri particolari segni fisici, come gonfiore dei tendini (non ci sono vere e proprie tendiniti), discromie cutanee, crepitii e limitazioni articolari, deficit sensoriali; la debolezza muscolare vera e propria è rara, sebbene



Le donne sembrano essere più colpite dal problema degli uomini.
In figura: Due ragazze al piano di Pierre-Auguste Renoir.

ne si possa avere inibizione muscolare riflessa causata dal dolore.

Tutti questi sintomi comunque potrebbero presentarsi nel caso di un'overuse syndrome cronica e non trattata che potrebbe dare modificazioni tissutali secondarie tali da far insorgere patologie infiammatorie vere e proprie.

La fisiopatologia della sindrome non è attualmente del tutto chiara, poiché il grado di tolleranza alla fatica dei tessuti dipende da numerosi fattori, e comunque non si ritrovano elementi patologici nemmeno all'esame con la risonanza magnetica nucleare (RMN), che non mostra segni di infiammazione o significativi cambiamenti nelle strutture interessate (Bengston et al., 1993).

La condizione sembra essere comunque legata alla fatica muscolare, e quindi ad alterazioni biochimiche; queste sono reversibili, ma quando la condizione diviene cronica, il paziente adotterà una serie di strategie per evitare il dolore

che lo condurranno a disturbi secondari. Le donne sembrano essere più colpite degli uomini. Il polso e gli estensori delle dita, così come i lombricali (soprattutto il quarto e il quinto) di entrambe le mani, e gli interossei della mano destra sono i siti principali di insorgenza del dolore e delle eventuali modificazioni.

Potenziati fattori-rischio da non sottovalutare sono anche una tecnica scadente, i vizi posturali e la lassità articolare. In effetti la più comune causa di questo disturbo è una tecnica errata utilizzata per suonare, o una postura sbagliata adottata nella pratica: questi difetti sono

comuni soprattutto negli studenti che suonano per molte ore al giorno e senza interruzioni, tanto da condurre a uno stato di fatica cronica e a sensazioni di malessere e dolori a livello dei particolari muscoli usati. Per questo motivo è importante lasciare lo strumento ed eseguire per esempio alcuni esercizi di stretching e respirazione per mettere in allungamento tutti i muscoli che sono stati sotto tensione, per poi riprendere nuovamente.

MISUSE O OVERUSE? Il termine "overuse" è stato ampiamente utilizzato per indicare questa sindrome dolorosa dovuta a un prolungato utilizzo del pianoforte, che conduce inevitabilmente a dei disturbi. In realtà questo non è completamente vero. Lippmann (1991) infatti ha sottolineato come non ci sia evidenza che anche una protratta e intensa pratica strumentale conduca a un'overuse syndrome, in assenza di pregresse patologie muscolo-scheletriche.

Il problema sta piuttosto nella postura adottata mentre si suona (o ad alcune modificazioni individuali come la lassità articolare). È per questo che l'Autore in questione propose il termine "misuse" piuttosto che "overuse", ad indicare come il problema stia in un'errata gestione della postura e dello strumento piuttosto che in ripetuti e prolungati sforzi. Ripetute contrazioni muscolari sono ben tollerate, anche per un periodo di tempo relativamente lungo, se la postura è corretta. Inoltre una corretta tecnica nell'approccio con lo strumento, l'attenzione al benessere generale del fisico, le vacanze regolari e i differenti interessi, assicurano una buona carriera senza problemi.

Alcune posizioni di stretching, tipiche dello Yoga (Asana)



La chiave per il successo di un trattamento di un'overuse syndrome è una corretta diagnosi con l'identificazione dei fattori causali, ma purtroppo questo è anche uno degli aspetti più difficili della pratica fisioterapica nei musicisti.

In primo luogo bisognerà individuare se i sintomi sono causati da un problema medico o da una particolare situazione biomeccanica (postura scorretta, tecnica, strumento, ecc...), ma la più importante componente di una valutazione fisioterapica è una dettagliata e accurata descrizione dei sintomi, includendo quando e come essi sono cominciati, la loro natura e le loro caratteristiche, che cosa li fa diminuire o peggiorare e con che tipo di attività.

Sarà bene eseguire un attento esame obiettivo fisico, includendo possibilmente esami specifici (articolare, muscolare, della sensibilità, della coordinazione e della postura). L'elettromiografia (EMG) e la velocità di conduzione nervosa sono esami complementari utili alla determinazione di un problema muscolare o nervoso. La radiografia a volte è utilizzata per rilevare la condizione ossea, cartilaginea e articolare. Infine, l'osservazione e la valutazione della postura e del gesto del musicista mentre suona può procurare notevoli aiuti per l'individuazione del corretto trattamento. Da non trascurare ovviamente l'anamnesi patologica prossima e remota, ponendo domande precise circa i fattori rischio individuali e la storia clinica del soggetto.

Una volta diagnosticata un'overuse (o misuse) syndrome, importante ai fini del trattamento sarà la discriminazione fra una sindrome benigna e una grave.

FORMA BENIGNA O GRAVE? La sindrome da "surmenage" grave (o overuse syndrome propriamente detta) è caratterizzata da dolore e incapacità funzionale parziale. I dolori sono spesso presenti in vari punti contemporaneamente e compaiono quando il musicista comincia a suonare, talvolta spariscono dopo poco tempo. Tuttavia il dolore tipico di questa sindrome certe volte viene superato du-

rante l'uso dello strumento, ma persiste anche dopo che il musicista ha finito di suonare. Qualche volta è notturno e non si riesce a farlo cessare con il riposo. Si osserva inoltre la mancanza di rapidità durante l'esecuzione e una certa fatica che sopravviene rapidamente e che colpisce massicciamente l'arto superiore. I sintomi fin qui descritti non possono scomparire senza una vera strategia terapeutica, che si fonda su tre punti essenziali:

1. Trattare la sintomatologia
2. Trattare l'origine del disequilibrio funzionale
3. Prevenire un'eventuale recidiva

TRATTARE I SINTOMI. È consigliabile prima di tutto interrompere completamente l'attività da un minimo di tre settimane a un mese. La ripresa sarà graduale seguendo un semplice principio: la pratica dello strumento sarà continuata fino alle prime manifestazioni del dolore, e si aggiungerà ogni giorno la metà del tempo di lavoro del giorno precedente. Un risoluto regime di totale e prolungato riposo non solo è impraticabile, ma predispone i musicisti a recidive o a danni secondari una volta tornati a suonare. Qualsiasi intervento di riabilitazione dovrà quindi comprendere la pratica dello strumento, con esercizi adattati all'inizio e modificazioni ergonomiche per ridurre i sovraccarichi statici.

Quando si sono instaurate le contratture non è consigliato il massaggio, poiché può essere irritante per il muscolo; piuttosto è consigliata l'applicazione di calore sotto forma di impacchi caldi.

Il riposo "attivo" segmentario è applicato sistematicamente, con l'uso di una stecca o di un'ortesi modellata e applicata da un fisioterapista specializzato. Questo riposo viene considerato "attivo" in contrapposizione a quello passivo, che molto spesso non ha effetto perché ricercato dal paziente con posture che rilassano la muscolatura.

L'arto superiore del musicista, per il sovraccarico di lavoro, raramente si trova in uno stato di completo riposo perché la muscolatura è condizionata dagli sforzi

ripetitivi e non si può rilassare da sola, tanto più che la mente del musicista resta stimolata dal pezzo musicale ripetuto instancabilmente.

TRATTARE L'ORIGINE DEL DISEQUILIBRIO FUNZIONALE. Consiste in una riabilitazione specialistica secondo un protocollo prestabilito. La prescrizione di un trattamento rieducativo importante necessita di una conoscenza perfetta di questo tipo di disturbi e deve essere condotto da un fisioterapista specializzato.

La collaborazione del paziente è indispensabile, per spiegare al fisioterapista la modalità di esecuzione di certi elementi tecnici dell'esecuzione, il quale non deve mai esitare nello spiegare il funzionamento del sistema anatomico, così come il musicista non indugia di fronte a un esame minuzioso del proprio strumento.

Quando si tratta di un allievo, si impone la collaborazione con l'insegnante. Il trattamento rieducativo consiste in un riequilibrio muscolare. Per cominciare bisogna ritrovare l'ottimizzazione del gesto attraverso un lavoro differenziato di ogni segmento scheletrico, secondo gli assi biomeccanici fisiologici, con il recupero delle ampiezze articolari e la coordinazione muscolare tra agonisti e antagonisti. Infine bisogna ricercare il ritorno alla funzione globale, nell'ambito di un comportamento funzionale efficace il più vicino possibile all'uso normale dello strumento. Il trattamento consigliato dura generalmente alcuni mesi.

Ogni funzione del corpo è subordinata a dei vincoli meccanici, alla propria morfologia, come anche a fattori genetici da tenere in considerazione, anche di fronte a degli imperativi artistici. Questa responsabilità di fronte a se stessi e soprattutto agli allievi, deve tener conto di alcuni limiti preventivi di ordine fisico; per questo ogni insegnante deve conoscere queste problematiche ed essere pronto a correggere qualsiasi attitudine scorretta che si può presentare in un giovane allievo.

COMPONEVO UNA SINFONIA AL GIORNO

INCONTRO CON RAYMOND VAUTERIN

di Isabella Stabio

Raymond Vauterin, classe 1932 è un compositore svizzero che ho avuto il piacere di conoscere a Novara durante la prova di un mio concerto. Una figura esile e distinta ascoltava con attenzione le mie esecuzioni alla Basilica di San Gaudenzio e subito ho capito che non si trattava di un ascoltatore qualunque.

L'INFANZIA IN BELGIO. Vauterin nacque e passò la sua infanzia e la sua giovinezza in Belgio in un ambiente musicale: il padre era un eccellente violinista e violista (suonò per molti anni nell'Orchestre de la Suisse Romande); già da bambino Raymond aveva uno spiccato interesse per la musica, passava ore ad ascoltare i numerosi dischi del padre. Quest'ultimo indirizzò i suoi due figli allo studio di uno strumento musicale: ad André (fratello maggiore) toccò il violino,

a Raymond il violoncello. Siccome però a lui questo strumento non era congeniale (avrebbe preferito il violino come il fratello), lasciò lo studio dello strumento, ma ovviamente non finì lì la sua passione per la musica. Dedicò tutto il suo interesse alla composizione e all'improvvisazione. Molto curioso questo aneddoto raccontatomi da lui stesso: "Durante il tragitto di circa 20 minuti che percorrevo tutte le mattine a piedi per raggiungere la scuola nella mia mente "componevo" un'intera sinfonia classica, come quelle di Mozart che ben conoscevo ascoltando i dischi di mio padre."

Raymond si definisce un compositore indipendente e autodidatta, non prese lezioni ma si formò ascoltando, analizzando, leggendo moltissima musica di numerosissimi autori di tutte le epoche. Negli anni ha infatti collezionato migliaia di dischi e partiture (alcuni anche introvabili). Suo problema in gioventù però era la difficoltà a scrivere brani tonali dato che non conosceva ancora bene l'armonia. Per questo il suo primo brano composto nel 1947 all'età di 15 anni fu per clarinetto solo, *Sonatine*, senza specificare per quale taglio di clarinetto.

Appena ne ebbe la possibilità Raymond si trasferì, come anche il fratello, a Vevey, paese materno (dove tutt'ora risiede) e luogo incantevole che non può che essere d'ispirazione per un artista; e qui oc-



Raymond Vauterin (a sinistra) con il fratello André

cupò per molti anni una posizione lavorativa completamente diversa dalla musica.

IL SINTETIZZATORE. La svolta decisiva per la sua attività compositiva si ebbe all'inizio degli anni '90, quando acquistò il suo primo sintetizzatore, strumento che lo contraddistinguerà come compositore. Con questo strumento poteva suonare la melodia (con il suono dello o degli strumenti desiderati) registrandola e aggiungendo man mano, sovrapponendole, tutte le altre linee. Oppure, registrato un fondo armonico, improvvisava, sovrapponendole, le di-



Vista del lago Lemano da Vevey, con la scultura "Jeunes filles jouant sur des hippocampes" di Édouard-Marcel Sandoz.

verse linee melodiche. Con il programma *Cubase* poi il tutto veniva direttamente trasposto in notazione. Così anche le sue improvvisazioni potevano essere scritte subito e diventare dei veri e propri brani come: *Lamento pour flûte et Synthétiseur* del 1998, *Pianostring*, *Six dialogues por piano et cordes*, etc. Molti brani di Raymond da quel periodo in poi vennero composti per strumento solista e sintetizzatore, come il brano *Vol*, in quattro movimenti per sax alto e soprano e sintetizzatore. Questo brano era stato composto nel 1998 per il sassofonista svizzero *Laurent Estoppey* (ora residente negli Stati Uniti), suo amico.

Come nella maggior parte dei casi Raymond fa decidere il titolo al dedicatario dell'opera, una volta terminata. I quattro movimenti sono qui ben descritti dal titolo: *...au dessus des nuages*, *...dans la tempête*, *...au dessus de la ville endormie*, *premier envol*, quest'ultimo è un brano jazzistico con improvvisazione scritta, molto ritmico, mentre il primo e il terzo sono più lenti e di atmosfera.

LA SVOLTA COMPOSITIVA GRAZIE AL SINTETIZZATORE

Le sue composizioni vedono l'utilizzo dei più diversi strumenti in formazioni da camera, in orchestra, in ensemble o solisti. Resta sempre chiara l'influenza che gli strumenti ad arco hanno avuto su di lui fin dall'infanzia: numerose infatti le opere in cui il violino e/o il violoncello sono strumenti solisti o comunque hanno un ruolo importante: la sua scrittura ne dimostra una piena conoscenza.

HOMMAGE À ARTUS. La sua opera più importante (e a cui tiene di più) è *Hommage à Artus* del 1999. Questo brano fu dedicato a *Aubert Lemeland*, compositore e direttore d'orchestra francese che lavorava a Radio France. Artus era il

nome del suo cane, un pastore tedesco al quale era molto affezionato e che era mancato pochi mesi prima. Il brano dura circa 12 minuti.

Originalissima l'idea del compositore: utilizza come strumentazione un'orchestra tradizionale, un coro e un'orchestra jazz (con 4 saxofoni) che interviene in alcuni particolari momenti.

Il nome di Artus si può trovare più volte e in più punti nel brano, identificato da cinque note (la re fa sol mi), sempre eseguito dalla celesta.

La composizione racconta la vita del cane: si parte da quando ancora è nel ventre materno, poi la nascita con un pianissimo iniziale sul quale spiccano le 5 note del suo nome e il suono dolce e delicato del flauto, poi l'infanzia dove entra il coro, la sezione dei fiati (sempre ricorrente la celesta con le 5 note) e temi dell'arpa. La giovinezza dell'animale, nella parte centrale (più mossa e ritmica) è rappresentata con l'ingresso dell'orchestra jazz, dove nella versione con il sintetizzatore si possono sentire anche gli abbaì.

Un accordo improvviso e tetro ad un certo punto irrompe nel brano e segna l'inizio della malattia incurabile di Artus. Segue un corale degli archi, una melodia dolce e malinconica che sembra ricordare i suoi bei momenti con il suo padrone, otto colpi di timpano simboleggiano il suo battito del cuore, presagiscono la sua fine. Gli accordi degli archi diventano sempre più lenti e pesanti come il respiro del cane e portano alla parte finale (corale di Artus). Gli archi sempre più lenti e la celesta che sempre più piano ripete il nome di Artus, gli ultimi sospiri, un ultimo abbaio in lontananza, la celesta ancora con le famose cinque note su un pianissimo finale. Un ultimo colpo di timpano conclude tutto e simboleggia la morte di Artus.

Numerosa comunque anche la produzione di brani per strumenti a fiato, tra cui il *Printemps pour quatuor de flûtes à bec*, i già citati *Lamento pour flûte et Synthétiseur*, *Vol* e le *Trois Séquences* per sax tenore (nella Terza Sequenza appare una citazione all'ultimo movimento



Aubert Lemeland

del *quartetto d'archi op. 127 di Beethoven*). Nelle sue composizioni infatti Raymond si ispira ai grandi compositori di tutte le epoche storiche (tra cui *Mozart*, *Beethoven*, *Schönberg*, *Milhaud*, ecc) di cui è grande conoscitore ed estimatore e da cui prende temi e spunti melodici, armonici o modali che poi rielabora in modo molto originale.

La notazione da lui utilizzata è tradizionale, non usa effetti sonori o strutture complesse, ma usa la politonalità che dà atmosfere originali ed interessanti.

La prima esecuzione di un suo brano avvenne in Brasile, da lì poi i suoi brani sono stati eseguiti in molti altri paesi: Belgio, Francia, Italia, Romania, Spagna, Stati Uniti e Svizzera, eseguiti da importanti orchestre e famosi solisti.

Molto interessante e di altissimo livello artistico la prima esecuzione assoluta (che ho avuto il piacere di ascoltare in una registrazione) del brano *Dialogue pour violoncelle et cordes* del 1993, eseguito dall'*Orchestre Bernard Calmel de Paris* diretta da *B. Calmel* e dal violoncellista *Philippe Pennanguer*.

Nonostante l'età Raymond Vauterin è ancora pieno di entusiasmo e di desiderio di realizzare nuovi progetti musicali. Anche se per anni ha vissuto occupandosi di altre attività la sua vita è stata e sarà sempre dedicata alla musica.

LA NASCITA DELLA TRAGEDIA

I POTESI DEL FILOSOFO FRIEDRICH NIETZSCHE

di Enrico Sartori

Tra i generi teatrali più importanti della tradizione occidentale vi è sicuramente la tragedia.

La tragedia greca in particolare, è un genere teatrale nato nella Grecia Antica, e raggiunse il suo apogeo ad Atene nel V secolo A.C. Nonostante siano giunti fino ai giorni nostri numerosi esempi di questo genere, basti solo ricordare le tragedie di *Eschilo*, *Sofocle* ed *Euripide*, rimangono ancora numerosi dubbi sulla sua origine. Numerosi studiosi e filosofi hanno indagato in questa direzione cercando di tro-

vare l'origine di questo genere. Il primo fu *Aristotele*, a cui seguirono i grammatici alessandrini fino ad arrivare al XX secolo con *William Ridgeway*, lo storico *Walter Otto* e *Karoly Kerényi*.

Tra i vari filosofi e studiosi del XIX secolo troviamo *Friedrich Nietzsche* (1844-1900) che nel 1872, quando non era neanche trent'enne e fresco di nomina per la cattedra di lingua e letteratura greca presso l'Università di Basilea, debutta con la pubblicazione *La nascita della tragedia* aggiungendovi in seguito il sottotitolo *Grecità e pessimismo*. Il titolo completo della sua prima edizione, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, significa letteralmente *La nascita della tragedia dallo spirito della musica*.

In questo suo primo lavoro Nietzsche cerca di trovare una risposta alla domanda: qual'è l'origine della tragedia? Per quale motivo intorno al VI secolo a.C. nacque questa forma artistica complessa? Fin dalla prima pagina, viene spiegato come l'arte in genere sia frutto della combinazione di elementi dionisiaci ed apollinei.

"Avremmo fatto un grande acquisto alla scienza estetica, quando saremo

giunti non solo al concetto logico ma anche all'immediata certezza dell'intuizione, che lo sviluppo dell'arte è legato alla dicotomia dell'Apollineo e del Dionisiaco" (Capitolo I, pag.1)

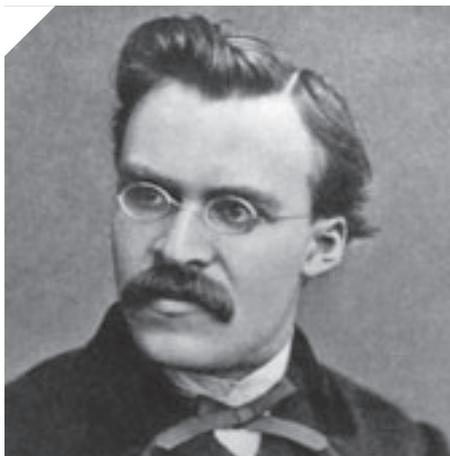
L'Apollineo, o il dio Apollo, dio della luce e della bellezza, rappresenta le arti figurative, plastiche, la scultura e l'architettura, tutto ciò che si può vedere. Al contrario Dionisio è la divinità dell'arte non figurativa: della musica. Dalla combinazione di questi due elementi ha origine la tragedia greca.

Largo spazio viene dedicato alla figura di Dionisio, che è anche il Dio della vendemmia, del vino dell'ebbrezza, simbolo del caos e della contraddizione. Nietzsche si serve del termine "dionisiaco" come metafora per esprimere la vita nel suo complesso, nella pluralità del suo caos e contraddizioni. Il filosofo vede nel dionisiaco un livello superiore, e vi si riferisce in molti modi tra cui l'universale-naturale e l'Uno Originario. Questo concetto era già presente nei testi di un altro filosofo che influi in maniera importante nel pensiero del giovane filosofo: *Schopenhauer*.

Nel suo volume *Il mondo come volontà e rappresentazione*, infatti afferma che dietro alla molteplicità dei fenomeni che si sviluppano in questo mondo vi è una forza unica ed irrazionale: la volontà. Tutto il mondo viene visto come un'arena in cui gli individui, ed anche gli oggetti, sono spinti da una volontà insaziabile e lottano per esistere e conservare il proprio essere. Nell'approfondire questo concetto, Schopenhauer utilizzerà il velo di Maya. Noi percepiamo il mondo come una serie infinita di fenomeni diversi, ma la nostra percezione agisce come un velo che non ci permette di vedere come dietro questa molteplicità si nasconda una realtà unica.



"Satiro danzante", particolare della testa. Museo del Satiro, Mazara del Vallo (TP)



Friedrich Nietzsche

Nietzsche riprenderà questo concetto aggiungendo che solo l'estasi dionisiaca, provocata dall'ebbrezza dell'alcol, della musica e della danza, tipici dei riti in onore di Dionisio, ci porta così alla riscoperta dell'uno-tutto. Ed è infatti proprio dagli antichi riti Dionisiaci ha origine la tragedia. Durante questi riti, a base di vino, musica e danza, erano intonati dei canti, detti *ditirambo*. Questi canti erano delle poesie liriche intonate da un coro con un accompagnamento di flauti.

I membri di questo coro erano travestiti da satiri, figure mitologiche che abitavano i boschi metà uomini e metà capre che andavano a caccia delle ninfe (secondo la leggenda, il dio Dionisio fu allevato dal satiro *Sileno*). Il coro rappresentava quindi un'umanità non ancora distinta dalla natura. Sembra che un giorno un membro del coro in preda alla trance, si staccò dai compagni e incominciò a dialogare con il coro, dando origine ad una conversazione tra il singolo ed il gruppo. Questo evolvette in qualcosa molto simile alla tragedia, un dialogo tra alcuni attori ed il coro che sviluppano una trama o azione.

Ecco che alla base di questo nuovo genere troviamo la fusione dei due elementi: il coro (indefinito e per sua natura non individuale) rappresenta l'elemento dionisiaco e il personaggio individuale rappresenta il mondo apollineo. Quello che vediamo sulla scena è una sorta di allucinazione del coro, che nella sua eb-

brezza musicale crea i personaggi e la trama. Il coro riesce a rappresentare l'irrapresentabile e umanizzare il sovraumano.

I più grandi autori della tragedia antica furono Eschilo e Sofocle. Ma quale funzione ha la tragedia? Quale funzione può avere la rappresentazione di un genere per sua natura tragico?

Secondo Nietzsche, la grandezza della tragedia sta proprio nel trasformare in arte il mistero del dolore universale. Secondo il filosofo (concetto che verrà ripreso anche nei suoi lavori successivi) la vita è una manifestazione di forza senza uno scopo ben definito, l'individuo è in balia di queste forze, in parole semplici, l'uomo nasce, vive e muore senza un perché.

L'accettazione dell'esistenza con tutte le sue contraddizioni, l'inconsapevolezza tragica dell'individuo è l'elemento principale alla base della tragedia antica. La tragedia in qualche modo rende il contenuto tragico della vita accettabile, come quasi in un sogno (uno dei caratteri essenziali di Apollo), il fondo tragico dell'esistenza viene elevato in un piano superiore.

La tragedia è dunque in grado di rendere digeribile la terribile verità dell'esistenza (siamo in balia di forze esterne senza scopo) e riesce a comunicare questa verità su vasta scala (si calcola ci fossero all'incirca 15.000 spettatori per ogni tragedia). Il pubblico avverte la propria piccolezza ed allo stesso tempo avverte anche un giubilo liberatore. Questo è l'ideale nietzschiano di *sapere allegro*: essere capaci di assumere la condizione umana e con ciò - non malgrado ciò - sentirsi felici. Questa alleanza tra Dioniso ed Apollo fu la chiave che permise a Greci di sviluppare un pessimismo positivo.

Oltre a raccontarci come è nata la tragedia ci racconta anche come è morta. Quando Euripide (evidentemente influenzato da *Socrate*), introduce gli elementi intellettuali e la morale, il delicato equilibrio tra elementi apollinei e dionisiaci viene rotto. Euripide elimina gli elementi irrazionali, e fa sì che ci

sia sempre una spiegazione razionale a tutto: tutto deve essere comprensibile affinché tutto venga compreso.

Il coro e la musica sono eliminati a favore dei personaggi e della trama, la tragedia diventa così un dramma realistico. Con la loro filosofia della ragione, che crede di individuare tutte le cause del mondo grazie alla logica e la ragione, lo scopo della tragedia viene cambiato.

La verità non si trasmette più nell'esperienza collettiva del dramma teatrale ma nella discussione dell'Agorà, gli occhi fisici dello spettatore si trasformano in occhi dell'intelletto. Questo per Nietzsche ha determinato la fine della tragedia e la decadenza della civiltà occidentale che ha la pretesa di trovare una spiegazione razionale per il tutto.

Per Nietzsche la verità non è quella della scienza che tende all'oggettività, bensì quella di una conoscenza orientata ad intensificare l'esperienza della vita. La conoscenza si fonda non sul terreno dell'oggettività ma su quello della forza: quanta verità siamo capaci di sopportare senza esserne schiacciati? A questo riguardo cita le vicende di Edipo, che quando viene a conoscenza della realtà dei fatti (ha ucciso il padre e sposato la madre) si cava gli occhi: la capacità di sopportare la verità senza negare la vita è per Nietzsche il valore dello spirito umano.

Per Riassumere Nietzsche sostiene che la tragedia nasce dall'unione di elementi Dionisiaci e Apollinei, muore per mano di Socrate ed Euripide. A fine libro sostiene che la tragedia può rinascere con *Richard Wagner* le cui opere sono in grado di resuscitare lo spirito tragico. All'epoca erano ancora amici...

**APOLLO E DIONISIO:
BELLEZZA E MUSICA,
LUCE E CAOS.
DALLA LORO UNIONE
NASCE LA TRAGEDIA.**

LA CHITARRA

'800 e '900 a confronto

.....
di Cristian Zambaia

Nell'analisi di due secoli così importanti per la chitarra come l'800 e il '900 ci troviamo di fronte a una mole di materiale molto vasta, come del resto accadrebbe per la letteratura, a questo si aggiunge anche la considerazione delle diverse aree geografiche che in sé portano le differenze culturali e le diversità storico-politiche.

A fronte di questo noi chitarristi spesso consideriamo il repertorio appartenente a un determinato periodo storico come un dato di fatto, una sorta di produzione da eseguire sicuramente "in stile" ma senza provare ad entrare profondamente nella mentalità artistica dei compositori e dei strumentisti dell'epoca.

Noi, appartenendo ormai al terzo millennio, siamo probabilmente più adatti ed adattati a comprendere gli autori del nostro secolo, perlomeno per la vicinanza cronologica. Il '900, però, è stato un secolo difficile, pieno di contrasti e ricco di cambiamenti culturali e deve quindi anche esso venire trattato e capito con attenzione. Ogni autore, ogni chitarrista ha vissuto in un determinato contesto culturale e storico che ha contribuito a forgiare la sua personalità artistica: il talento e lo studio sono due elementi sicuramente indispensabili per affrontare una vita artistica, ma sono solo gli eventi che ci circondano che possono fare o non fare sviluppare queste nostre peculiarità.

LA CHITARRA NEL 1800. L'800, come lo è per tutta la musica, è per la chitarra un secolo assai importante e ricco di elementi fondamentali per lo sviluppo e la crescita di questo strumento.

Lo stile di vita e una società borghese diffusa in quegli anni in Italia Francia e Spagna creano un terreno fertile per le attività artistiche e quindi anche per la divulgazione di strumenti solisti come il pianoforte e la chitarra: il suo tipico carattere intimo e comunicativo la rende molto amata negli ambienti "salottieri" dell'epoca.



Joseph Karl Stieler, Signora della famiglia Petre che suona la chitarra, 1820

Come gli scritti e l'iconografia del periodo ci insegnano la chitarra rappresenta un mezzo comunicativo interessante ed efficace specialmente in spazi contenuti e per un numero di uditori limitato.

Dagli ultimi decenni del '700 al 1870-80 la chitarra ha una grande crescita artistica sotto l'aspetto compositivo, divulgativo ed esecutivo. Dai primi trattati di *Merchi e Moretti*¹ si giunge alla ricchezza compositiva di autori come *Giulio Regondi*. Tanto più il repertorio diventa interessante, tanto più cresce l'attenzione da parte del pubblico. Anche gli ambienti prima destinati solamente ai concerti per più strumenti o per pianoforte diventano ambienti adatti alla chitarra. È il suono non troppo potente dello strumento però ad allontanare poco a poco il pubblico: per questo i liutai vengono stimolati ad incrementarne il volume, obiettivo raggiunto con ottimi risultati nel '900.

Si deve considerare che lo strumento utilizzato dagli autori sopra citati, a differenza di quello attuale, differisce nelle dimensioni e nel tipo di corde. Questo comporta una serie di "consuetudini" che oggi sono cadute in disuso, ad esempio l'abitudine di tenere il mignolo appoggiato sulla tavola armonica e il non utilizzo negli arpeggi del dito anulare. Altra grande differenza riguardante la mano sinistra è l'uso del pollice, che nell'800

era anche utilizzato per premere talvolta i bassi nella sesta corda.

La chitarra attuale che ha una cassa armonica più grande e un manico più spesso non permetterebbe di utilizzare questi tipi di tecniche. Consente invece di avere un maggior volume e escursione dinamico-timbrica e questo ha fatto entrare la chitarra nelle sale da concerto e nei teatri anziché essere circoscritta ai contesti salottieri e di spazi limitati.

PARIGI, VIENNA E IL CONCERTISMO

EUROPEO. Parigi, dopo Vienna, diventa il secondo grande polo del concertismo chitarristico europeo. Per tutto il secolo XIX la capitale francese è interessata dai vivai di chitarristi stranieri in cerca di successo e gratificazioni. Vi giunge per primo **Ferdinando Carulli**, concertista e didatta, nel 1808 poi lo seguirono **Francesco Molino** (1820), **Fernando Sor** (1813-15 e 1826-39) e **Dioniso Aguado** (1825-1838).

Il pubblico parigino risponde assai positivamente, pronto addirittura ad entusiasmarsi e schierarsi a favore di uno o dell'altro chitarrista (memorabile la querelle tra carullisti e molinisti). Dietro i successi dei virtuosi c'è una vera e propria moda: suonare la chitarra diventa ben presto un fenomeno di costume e le schiere di dilettanti che "strimpellano", lo



Discussione tra Carulliani e Molinisti
illustrazione satirica di Charles de Marescot

1) **Giacomo Merchi** (Napoli 1730 c.a.- Parigi 1793), *Le guide des Écoliers de guitarre e Traité des agremens de la musique* pubblicati a Parigi nel 1761 e 1777 e **Federico Moretti** (Napoli 1775-1834), *Principj per la chitarra* pubblicato a Napoli nel 1792. Questi primi metodi sono



Il famoso chitarrista Fernando Sor e la sua famiglia,
dipinto a olio francese.

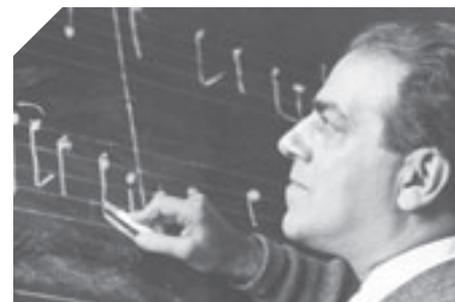
strumento rappresentano un vasto mercato di metodi e partiture.

Sor ha in Francia un importante discepolo: **Napoleon Coste**, concertista e compositore molto stimato. Chi invece trascorre gran parte della sua vita artistica a Vienna è **Mauro Giuliani** (1781- 1829) che, venuto in possesso di una straordinaria abilità nel trattare lo strumento e non potendo esplicitare pienamente la propria personalità in Italia², emigra a Vienna nel 1806 e vi rimane fino al 1819. Si dedica alla composizione, al concertismo e all'insegnamento della capitale dell'impero austriaco e viene ammesso non solo negli ambienti di corte, ma anche in quelli artistici data la sua conoscenza di molti pianisti e violinisti dell'epoca come **Diabelli** e **Beethoven**.

Non meno importante è il contributo della Spagna. Qui ricordiamo **Dioniso Aguado** (1784-1849) e **Fernando Sor** (1778-1839) che però - come detto in precedenza - si stabiliscono e operano per lo più a Parigi. È comunque un contesto molto stimolante quello che si

presenta nell'800 in tutta l'Europa mediterranea, dove si stanno creando le basi solide per la definitiva maturità dello strumento, che si realizzerà completamente a metà del 900.

A CAVALLO DEI DUE SECOLI. Gli autori che danno un particolare contributo alla crescita della chitarra sono **Francisco Tarrega** (1852-1909), **Augustin Barrios Mangorè** (1885- 1944) e soprattutto **Heitor Villa-Lobos** (1887-1959). Il primo si trova ad operare in un momento in cui la tenue e misteriosa sonorità della chitar-



Il compositore e chitarrista
Heitor Villa-Lobos

pubblicati in Italia e all'estero. Grazie a loro si ha una crescente divulgazione dello strumento e un sempre maggiore interesse rivolto alla notazione musicale, che risulta ancora scomoda per i chitarristi autodidatti che utilizzano per lo più l'intavolatura. La Chitarra

si porta, in quegli anni, ancora dietro questo "fardello" di retaggio rinascimentale che quasi imbarazza il mondo dei chitarristi. Essi non vedono il proprio strumento rapportato agli altri, come il Violino o il Violoncello, che utilizzano solo la notazione mensurale.

ra incomincia ad essere apprezzata per come era. Terminati gli studi musicali al Conservatorio di Madrid si dedica alla chitarra. In breve diventa un virtuoso di classe e intraprende molte tourné in Italia e all'estero suscitando interesse ed entusiasmo. Scopre effetti e sonorità particolari e influisce sull'evoluzione tecnologica dello strumento il cui volume viene potenziato e reso più adatto all'espressione. Afferma così la validità nell'ambito artistico-musicale di uno strumento che era in quel particolare periodo un po' trascurato e non stimato. Alla sua scuola si formano strumentisti come *Liobet* e *Pujol* che a loro volta divulgano il suo insegnamento; in questo senso possiamo veramente considerare *Tarrega* colui che getta il nuovo seme che da molti nuovi frutti e molti risvolti positivi per la rinascita della chitarra (approfondiremo *Augustin Barrios* in seguito nell'analisi del secolo XX).

Enorme importanza riveste il brasiliano *Heitor Villa-Lobos* (1887-1959) per l'apporto notevole di composizioni e per il suggestivo trattamento della chitarra, è considerato infatti ancora oggi il maggiore compositore della sua patria.

La ricerca equilibrata dei ritmi tipici del suo folclore unita alla ricerca polifonica barocca e ad un'armonia impressionista è il suo punto di forza fin da giovane. Con questo geniale cocktail compositivo fa conoscere al mondo intero le nuove potenzialità espressive dello strumento. Ricordiamo che *Villa-Lobos* principalmente è un compositore puro: produce infatti per pianoforte, fiati, archi e voce.

Il Messico dà i natali ad un altro grande compositore *Manuel Maria Pon-*

ce (1882- 1948) il quale utilizzò linguaggi da folkloristico ad impressionista, o addirittura neoclassico, che però ben si adattavano alla chitarra. Diverse opere, a lui dedicate, furono eseguite dal maestro *Segovia*.

Questo è infatti il grande salto di qualità che la chitarra sta vivendo. Finalmente le composizioni non sono produzioni relegate ai chitarristi-compositori, ma stava crescendo l'attenzione e la curiosità da parte dei compositori di tutto il mondo. Sarà così che il repertorio si modernizzerà, in armonia con le più avanzate correnti estetiche.

IL PRIMO '900. Nel primo e secondo decennio del '900 la chitarra è pervasa da una nuova linfa vitale e il crescente interesse che viene suscitato è dovuto a diversi fattori:

1. l'apporto straordinario di compositori e didatti come *Miguel Llobet* (1878-1938) e *Emilio Pujol* (1886-1980)
2. l'incalcolabile importanza dell'interpre-



Miguel Llobet

te chitarrista *Andres Segovia* e del suo carisma artistico e intellettuale

3. i cambiamenti rilevanti apportati allo strumento³ che diventa dotato di maggior dinamica e varietà timbrica

Miguel Llobet e *Emilio Pujol* sono entrambi allievi di *Francisco Tarrega*.

Miguel Llobet, dopo aver intrapreso la carriera concertistica in Spagna nel 1904, si stabilisce a Parigi ed entra subito nel mondo artistico e culturale, avendo contatti con *Debussy*, *de Falla* e *Albeniz*. Dopo la guerra torna in Spagna dove continua le sue performance nelle sale più prestigiose del mondo. Ha il merito di aver sviluppato nelle sue composizioni una particolare attenzione alle caratteristiche delle singole corde nella ricerca di una espressione pienamente impressionista.

Le sue composizioni, anche se non numerosissime, sono tutte di alta qualità. Il meglio di sé lo dà nelle armonizzazioni eseguite su melodie popolari catalane e sulle trascrizioni dal pianoforte da opere di *Isaac Albeniz* e *Enrique Granados*. *Emilio Pujol* è di enorme importanza per l'attività musicologica e, oltre essere un applaudito concertista, dà un grande impulso allo studio della musica antica e alla riscoperta e rivalutazione della letteratura vihuelistica.

Perfeziona ulteriormente l'insegnamento datogli dal suo maestro e ne codifica i tratti nella sua *Escuela razonada de la guitarra* introdotta da una prefazione di *Manuel de Falla*³:

"Mio carissimo amico vorrei essere un Llobet o un Segovia per poter parlare degnamente del suo metodo per chitarra,

2) Il contributo dato dall'Italia alla letteratura chitarristica ottocentesca è più che notevole, sia per quantità che per qualità, anche se i nostri migliori chitarristi raccolsero all'estero, più che in patria, le loro maggiori soddisfazioni artistiche ed economiche. Su queste e migrazioni sono state tentate alcune spiegazioni in primo luogo lo scarso interesse per la musica strumentale da parte dei mecenati, impresari e pubblico e, forse ancor

più importante, la mancanza di editori per cui la diffusione delle musiche era possibile soltanto attraverso copie manoscritte.

3) Dai primi decenni del '900 infatti lo strumento veniva costruito con dimensioni maggiori rispetto a prima, inoltre mentre le prime chitarre presentavano solamente delle catene trasversali sopra e sotto la buca (da citare che Stradivari pose la catena inferiore obliqua in modo da dare ai bassi più

superficie vibrante) il liutaio Louis Panormo introdusse l'incatenatura a raggiera dette Raggere in seguito perfezionata da Antonio De Torres il quale ne introdusse inizialmente tre. Da allora sono passati molti anni e i liutai l'hanno elaborata con diverse modifiche, anche con successo, ma tutte sono state apportate all'incatenatura a "ventaglio". La raggiera ha lo scopo di contenere la torsione che il ponte, gravato dalla tensione

ricambiando così l'affettuosa bontà con la quale lei mi onora chiedendomi qualche parola di introduzione. Che potrei aggiungere ai magnifici insegnamenti teorico-pratici di cui tutti le siamo debitori?

Non posso far altro che rendere omaggio a questo strumento che nelle sale da concerto dei più noti centri spagnoli ha occupato sempre un posto eminente e la cui storia non solo è legata a quella della nostra musica, ma anche a quella della musica europea. Strumento mirabile, tanto sobrio quanto ricco di risorse, che con asprezza o con dolcezza sa soggiogare lo spirito e nel quale, col passare del tempo, sono venuti a concentrarsi, quale preziosa eredità, i valori essenziali di nobili strumenti di un'epoca remota, senza nulla perdere del suo carattere dovuto, per le sue origini, al popolo stesso. E come non affermare che fra gli strumenti a corda con manico la chitarra è quello più completo e più di ricco di possibilità armoniche e polifoniche? E se ciò non bastasse ancora per mettere in rilievo la sua importanza, la storia della musica ci dimostra quale magnifica influenza ha esercitato questo strumento come propagatore della musica spagnola nel vasto campo dell'arte musicale europea.

È con viva emozione che notiamo sul luminoso riflesso in Domenico Scarlatti, in Glinka è nei suoi discepoli, in Debussy e in Ravell! E lanciando uno sguardo alla nostra musica che, nel corso dei secoli, tanto subì la sua influenza ci basterebbe citare come recente esempio una splendida "Iberia" che ci ha donato Isaac Albeniz. Ma torniamo all'opera di cui lei mi ormaggia dai lontani tempi di Aguado.

Ci mancava un metodo completo che riportasse i progressi tecnici iniziati da Tàrrega. Con questa sua opera lei raggiunge in modo eccellente questa meta unendo il suo magnifico apporto personale e favorendo così non solo l'esecutore, ma anche il compositore di acuta sensibilità, il quale troverà nel suo metodo spunti che lo sproneranno a scoprire nuove possibilità dello strumento.

Felicitandomi caldamente per l'opera sua, la prego di gradire in questa cara circostanza l'abbraccio di un amico sincero che le serba simpatia ed ammirazione."

A Emilio Pujol va anche in merito di aver dato inizio nel 1927 alla pubblicazione della "Bibliothèque de musique ancienne et moderne pour guitarre" presso le edizioni Max Eschig di Parigi.



I chitarristi Miguel Llobet, Emilio Pujol, Juan Carlos Anido, Maria Luisa Anido, Domingo Prat.

LA CHITARRA E ANDRÈS SEGOVIA.

Dopo il primo conflitto mondiale c'è veramente una nuova attenzione da parte dei compositori per la chitarra. Finalmente uscita dal suo ruolo di strumento popolare emerge come strumento nobile con in-



Andrés Segovia

credibili possibilità espressive. Se oggi la chitarra è lo strumento che conosciamo lo dobbiamo principalmente al chitarrista spagnolo **Andrés Segovia** (Linares 1893-Madrid 1987), per il quale scrissero innumerevoli compositori.

La sua carriera iniziata a Madrid nel 1913 è in continua ascesa: le sue interpretazioni, per la profonda aspirazione al perfezionismo e per la ricchezza di ispirazione, sono lodate da subito e contribuiscono a portare veramente la chitarra nelle sale da concerto di tutto il mondo come strumento solista.

Arricchisce il repertorio esistente curando trascrizioni e pubblicazioni di autori antichi e contemporanei come *Bach*, *Brahms*, *Albeniz* e, cosa non meno importante, è la sua intensa attività pedagogica che attira a sé chitarristi da tutto il mondo. Insegna diversi anni all'accademia Chigiana di Siena e tiene per molte edizioni

delle corde, impone alla tavola armonica ma crea anche dei veri e propri settori che rispondono alle varie frequenze. Una buona disposizione della raggiera è quindi determinante per il giusto equilibrio di tutte le note. Va tenuto presente che la cassa della chitarra agisce come un risuonatore ovvero le vibrazioni delle corde si trasmettono attraverso il ponte all'interno. Qui, se non ci fosse l'incatenatura, avremmo una nota molto

forte e le altre deboli.....ma grazie a questa, con i suoi settori intonati, tutte le note sono bilanciate e, alla fine della "turbolenza" che si crea nell'interno della cassa, fuoriescono dalla buca (se si pone una mano davanti a questa si può sentire la "colonna" d'aria che ne esce). Inoltre esattamente al disotto del ponticello è posizionato il Bajo Puente ossia un rinforzo di forma ellittica che compensa la trazione imposta dal ponticello e al tempo

stesso favorisce l'allargamento delle vibrazioni in tutta la tavola armonica. Nei primi decenni del XX sec. fu la chitarra del liutaio José Ramirez che più interpretò le esigenze dei chitarristi, proponendo una chitarra che racchiudendo in sé tutte le innovazioni era in grado di produrre un suono di altissima qualità e con un volume sufficiente ad un teatro. Fu una delle chitarre più utilizzate da Andrés Segovia.

corsi di perfezionamento a Santiago de Compostela. In questi corsi, chitarristi provenienti dalle più svariate nazioni del mondo hanno modo di vedere da vicino e capire la tecnica del maestro. Inoltre questi appuntamenti contribuiscono a un più facile scambio e divulgazione di spartiti, diversamente introvabili, di brani fino ad allora sentiti solamente nei dischi.

Come tutti i personaggi importanti della storia Segovia è fonte di ispirazione profonda per i chitarristi delle generazioni successive, durante la sua vita ha il grande merito di sollecitare grandi compositori a scrivere per la chitarra.

Pur vivendo in un periodo in cui gli ambienti colti snobbano questo strumento, Segovia ribalta la situazione grazie alla sua maestria esecutiva e al suo carisma artistico. Per lui compongono, tra i più importanti, i suoi connazionali *Federico Moreno Torroba* dal 1918, *Manuel de Falla*, *Joaquin Turina* e *Joaquin Rodrigo*, i sudamericani *Heitor Villa-Lobos* e *Manuel María Ponce*, il francese *Alexandre Tansman* e l'italiano *Mario Castelnuovo Tedesco*.



Alexandre Tansman e Andrés Segovia

Grazie a queste opere la chitarra viene consacrata nell'Olimpo degli strumenti "nobili": negli anni settanta compaiono anche qui in Italia le prime cattedre di conservatorio. La chitarra gode oggi di una divulgazione capillare e appassiona giovani di tutte le estrazioni culturali.

Già degli anni cinquanta e sessanta del '900 emergono talenti provenienti dalla scuola di Segovia, concertisti ancora oggi impegnati nella scena mondiale

e grandi didatti che rivestono ruoli di insegnamento molto importanti. Il cammino della composizione per chitarra però continua il suo percorso evolutivo anche superando il periodo tardo romantico raggiunto dalle esecuzioni di Segovia.

Citiamo autori come il cubano *Leo Brouwer* (compositore chitarrista) che, con una sua scrittura attenta alle matrici popolari e con reminiscenze bartokiane, cavalca perfettamente l'avanguardia stimolando i chitarristi ad esprimersi con nuovi linguaggi. In Italia ricordiamo i compositori non chitarristi *Carlo Mosso*, *Franco Donatoni*, *Luciano Berio* e *Goffredo Petrassi* (1904) che nella sua vasta produzione strumentale e vocale si dedica anche alla chitarra "per la sua intimità, il suo mistero e il suo timbro..." Il suo linguaggio libero e molto personale si adatta alla chitarra in brani come *Nunc*.

È importantissimo il contributo lasciato dai francesi *Alexandre Tansman* (1897- 1986), *Pierre Boulez* (1925-2016) e lo svizzero *Frank Martin* (1890-1974).

In ambito anglosassone un grande bagaglio è lasciato da *Reginald Smith-Brindle* (1917), *Stephen Dogson* (1924), *Lennox Berkley* (1903-1989) e *Benjamin Britten* (1913-1976) che con il suo *Nocturnal op. 60* regala alla chitarra una delle pagine più autorevoli partendo da un tema di *John Dowland*.

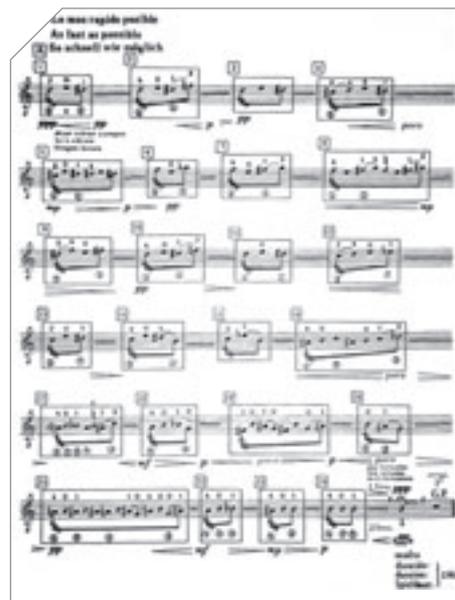
Tornando ai compositori chitarristi citiamo *Abel Carlevaro* (1916-2001), *John Duarte* (1919-2004) e *Antonio Lauro* (1917-1986). Alla generazione successiva invece appartengono, per citarne due fra i più importanti, i compositori chitarristi contemporanei *Roland Dyens*, polacco, ma formatosi in Francia (Parigi 1955) e *Dusan Bogdanovic* (Croazia 1955).

Il radicale cambiamento espressivo nella composizione musicale che nel '900 è così evidente, nella chitarra assume proporzioni ancora maggiori. Non varia infatti solo lo stile, ma anche l'armonia delle opere, come del resto accade per gli altri strumenti. Cambia il modo di emettere il suono: la ricerca esasperata di sonorità proposta da alcuni autori obbliga i chitar-

risti a trovare nuove soluzioni tecniche, nuove impostazioni, nuovi meccanismi della mano destra. Queste novità che hanno stimolato e spinto sempre più avanti la fama della chitarra nel mondo sono anche frutto di una particolare plasmabilità dello strumento alle diverse emissioni di suono, alla creazione di nuove atmosfere e suggestioni. Importante è anche comprendere quanto possa influire il fatto che molti compositori, pur conoscendo in parte lo strumento, ma non essendo chitarristi, abbiano potuto comporre "liberamente" liberi da cliché o consuetudini tipiche del chitarrista. Questo ha comportato sicuramente difficoltà tecniche maggiori, ma ha regalato allo strumento una maggior crescita sotto l'aspetto culturale.

Altro aspetto assai interessante da analizzare è l'evoluzione nella scrittura che il repertorio per chitarra ha avuto negli ultimi decenni del '900.

È facile vedere come i compositori abbiano dovuto avvalersi di nuove invenzioni grafiche per mettere su carta le loro idee. Inoltre, nel XX secolo, i compositori hanno imparato sempre più a riportare sullo spartito tutti i loro consigli espressivi che spesso fanno veramente la differenza nell'esecuzione dello strumentista.



La espiral eterna di Leo Brouwer, 1971



Carlo e Martina Amadesi

LE SONATE PER VIOLINO E PIANOFORTE

di Martina Amadesi

Molto si è detto sul significato, sulla storia e sulla forma della *Sonata* e il termine stesso ci porta ad un brano musicale per l'appunto suonato. Per la precisione si tratta di alcuni brani che possono convivere tra loro ed anzi supportarsi e dialogare, o perlomeno trattare un argomento comune, inseriti in un contenitore chiamato - per l'appunto - *Sonata*.

Nel corso dei secoli il primo tentativo voleva raggruppare brani che avevano la stessa tonalità.

La *Suite* è dunque la madre della *Sonata*, essendo una successione di danze, cioè di motivi più in uso nei paesi europei. La *Allemanda* in Germania, la *Corrente* in Italia, la *Sarabada* di origine orientale e poi diffusa in Spagna, il *Minuetto* di origine francese, la *Giga* di origine Irlandese. Ma come venivano ideate tutte queste composizioni?

L'origine sta nell'idea musicale, nella cellula più piccola detta *Tema*. Infinite sono le possibilità di ideare un tema, basta cambiare le note, ma soprattutto i ritmi che lo compongono. Tempi lenti, andanti, veloci, molto veloci. Ancora, utilizzando sempre lo stesso tema si hanno le *Variazioni*, che rappresentano il pilastro della musica strumentale, in quanto consentono di sviluppare il discorso musicale in modo libero e fantasioso.

Detto questo, arriviamo al nostro argomento. Nella *Sonata*, al posto delle danze della Suite, troviamo 3 o 4 movimenti diversi tra loro, che permettono al compositore di esprimere a pieno il suo pensiero e creare un'opera completa.

La nostra prima serie di concerti volti ad illustrare la *Sonata* nei secoli e negli stili differenti, comprende queste Sonate:

- * K 454 di Mozart
- * op. 100 di Dvorak
- * op. 24 di Beethoven
- * op. 137 n 3 di Schubert
- * K 376 di Mozart
- * op. 105 di Schumann

SONATA K 454 - MOZART La *sonata in si bemolle maggiore per violino e pianoforte*, K 454 venne composta a Vienna nella primavera del 1784 quando Mozart aveva 28 anni in onore della famosa violinista italiana Regina Strinasacchi di Mantova, che si trovava in loco per concerti.

L'introduzione lenta, abbastanza rara nelle Sonate mozartiane, è una sorta di maestosa preparazione allo scatto ritmico dell'*Allegro* col suo tema di note staccate all'unisono fra i due strumenti e il brillantissimo rincorrersi delle frasi sincopate.

Nell'*Andante*, invece, Mozart crea un sublime "angolo di meditazione. L'*Allegretto* finale, nella consueta forma del *Rondò*, proietta di nuovo all'esterno l'anima mozartiana con un tema principale particolarmente affascinante.

SONATA OP. 100 - DVORAK

Nella seconda sonata ci troviamo di fronte ad un musicista dell'ottocento. Natura istintiva, sorretta da una sincera fede in Dio, dove è assente il tormento dell'in-

telletto per problemi esistenziali, come avvenne per *Beethoven*, ma al contrario la serenità di esistere nella fede. Una musica della propria terra.

Dvorak era un musicista della repubblica Ceca, nato nel 1843 vicino a Praga, dove spesso si era recato Mozart per dirigere le sue opere. Annoverato tra i più grandi compositori dell'Ottocento, unisce al suo spirito romantico l'anima popolare-sca e contadina della sua terra.

Il musicista diresse il National Conservatory di New York e compose la celebre *Sinfonia dal Nuovo Mondo*. Questa composizione nacque nel secondo anno di soggiorno dell'artista negli Stati Uniti, nel momento della centesima composizione. Questo giubileo, dunque, non è stato affidato ad un'opera di sontuose dimensioni, ma è stata creata un'opera con un senso di responsabilità degno di un grande maestro.

Una bella prova della modestia del carattere del compositore, che la dedicò idealmente ai suoi figli, dandogli in senso affettivo il nome di *Sonatina*. Opera completa in 4 movimenti, dove il secondo tempo - *Lento* - non è una beethoveniana rassegnazione al destino, ma una umana espressione di momentanea stanchezza



Dvořák in un dipinto di V. E. Nádherný.

per il sostegno del peso quotidiano dell'esistenza. Nel *Rondò* finale entrammo poi direttamente a contatto con le feste e le danze boeme.

"Ogni slavo ama profondamente la musica, anche se lavora tutto il giorno nei campi o fra i buoi. È lo spirito della musica a renderlo felice. Credo sia questo il segreto del talento musicale della gente del mio paese" dichiarava Dvorak.

SONATA OP. 24 - BEETHOVEN

La Sonata per violino e pianoforte n. 5 in fa maggiore, op. 24 "La Primavera" (nei tempi *Allegro*, *Adagio molto espressivo*, *Scherzo*, *Allegro molto*, *Rondò*, *Allegro ma non troppo*) è una composizione del 1800. Beethoven giunse a Vienna nel 1792, ma aspettò alcuni anni prima di pubblicare la sua prima raccolta della serie delle dieci Sonate per violino e pianoforte, che mettono di fronte i due strumenti in una sorta di competizione. Anche quest'opera, apparentemente idillica e mozartiana, non sfugge a quella tensione fra i temi e gli strumenti.

Il titolo di *Primavera* - dovuto all'editore Mollo di Vienna, che la stampò nel 1802 - le si attaglia benissimo. La *Primavera* è concepita con due movimenti di ampie dimensioni, posti alle estremità (*Allegro* e *Rondò*) che racchiudono un movimento lento, necessariamente breve, e un minuscolo *Scherzo*.

La felicità melodica del primo tema iniziale è abbastanza rara in Beethoven, che infatti sviluppa le energiche impennate del secondo tema.

Il candore dell'*Adagio molto espressivo* in si bemolle maggiore è da intendere come prosecuzione delle componenti idilliche del movimento precedente, di cui riprende il tematismo disteso anche con citazioni letterali nella sezione conclusiva.

Lo *Scherzo*, breve, si basa su un'alternanza di incisi arsi (in levare) e tatici (in battere) e racchiude un *Trio* di rapide pennellate luminose. Il Finale, *Allegro ma non troppo*, è costruito secondo il modello del *Rondò Sonata* (A-B-A-C-A-B'-A), con 4 esposizioni del ritornello e presenta ricchissimi motivi dallo stile mozartiano.



Franz Schubert

SONATA OP. 137 N. 3 - SCHUBERT

La Sonata n. 3 in sol minore per violino e pianoforte, op. 137 n. 3 (nei tempi *Allegro giusto*, *Andante*, *Minuetto e Trio*, *Allegro moderato*) è del 1816.

Schubert ha uno stile inconfondibile che si riconosce alle prime battute, anche se a volte con lungaggini e ripetizioni necessarie alla contemplazione del mondo dei sentimenti.

Le tre Sonate per violino e pianoforte op. 137 (in re maggiore, in la minore e in sol minore) furono pubblicate da Diabelli a Vienna nel 1836, otto anni dopo la prematura morte del musicista. Esse sono conosciute erroneamente con il titolo di *Sonatine*, forse per la loro brevità e per il fatto che l'autore non aveva ancora vent'anni quando le compose, ma rappresentano un saggio di abilità nello sfruttamento delle risorse timbriche ed espressive dei due strumenti. Questa è l'ultima delle tre *Sonate*, in sol minore, e rimanda alla produzione matura di Schubert. Tra l'*Allegro giusto*, che apre la composizione, e quello conclusivo, si inseriscono un *Andante* intensamente lirico e un *Minuetto* dalle sonorità morbide e piacevoli, inframmezzato da un *Trio* di purissima linea melodica.

SONATA K 376 - MOZART La Sonata per violino e pianoforte in fa maggiore, K 376 di Mozart (nei tempi *Allegro*, *An-*

dante, *Rondò*, *Allegro grazioso*) fu composta a Vienna nel 1781 e pubblicata con altre cinque con il titolo "Sei Sonate con l'accompagnamento di un violino".

Il rapporto dialogico tra i due strumenti è ormai alla pari, e richiedono un violinista esperto quanto il pianista. Mozart aveva iniziato a dedicarsi al violino all'età di sette anni, scrivendo la sua prima Sonata in do maggiore K6.

Il periodo viennese che abbiamo preso in considerazione è però fra i più intensi. Nell'insieme le sonate scritte in quegli anni, a partire dal 1781, possono considerarsi non solo tra le più belle di Mozart, ma tra le più significative.

Il discorso musicale scorre con molta naturalezza e morbidezza di fraseggio. L'*Andante* in si bemolle maggiore ha un andamento cantabile nel dialogo fra i due strumenti, fino a quando il tema sul tono della dominante viene rilanciato dal violino su un trillo persistente del pianoforte. Non manca la cadenza violinistica, ma tutto procede sino alla fine senza novità particolari e con la consueta abilità espressiva.

Il tema del *Rondò* si richiama ad una di quelle marce tanto care al Settecento utilizzate in più di un'occasione da Mozart.

SONATA OP. 105 - SCHUMANN La sonata per violino e pianoforte n. 1 in la minore, op. 105 di Robert Schumann (nei tempi *Mit leidenschaftlichem Ausdruck* - *con appassionata espressione*, *Allegretto*, *Lebhaft*) venne composta a Düsseldorf nel 1851, tra ricorrenti crisi nervose e depressive.

Il secondo movimento apre uno squarcio di serenità dopo l'atmosfera angosciosa del primo movimento. Il terzo movimento, in forma sonata, presenta un tema principale costituito da una lunga figurazione di sedicesimi, di carattere quasi *perpetuum mobile* in scrittura imitativa tra il pianoforte e il violino.

Le caratteristiche di questo stile schumaniano, riassumono al minimo il materiale tematico a vantaggio di una esasperazione romantica.

Un po' di ordine

Rivista anno 2016 secondo semestre

La chitarra: 800 e 900 a confronto di *Cristian Zambaia*

Overuse sindrome di *Pier Paolo Sancin*

Incontro con *Raymond Vauterin* di *Isabella Stabio*

La nascita della tragedia: ipotesi di *Nietzsche* di *Enrico Sartori*

Le sonate per violino e pianoforte di *Martina Amadesi*

Rivista anno 2016 primo semestre

Incontro con due pianoforti di *Miguel Bustamante*

Dal forum di *Assago* con "il volo" di *Martina Amadesi*

Mieczyslaw Horszowski di *Jean-Francois Antonioli*

Clara Wiek: il paradiso e la peri di *Roberto Chirici*

Festival musicale itinerante *Clara e Robert Schumann*

- conferenze e concerti

Quattro parole sul recente romanzo "Ali sul Po" di *Ezio Capello*

Rivista anno 2015 secondo semestre

Chitarra organo e orchestra nei concerti dopo la messa

di *Martina Amadesi*

Il musicista oggi di *Marlaena Kessick*

Alla riscoperta della letteratura per organo e orchestra

di *Paolo Giaccone*

Il rapporto col testo da *Busoni* a oggi di *Marco Vincenzi*

Associazione musicale culturale "W. A. Mozart" di *Simone Zoja*

Rivista anno 2015 primo semestre

Un premio internazionale dedicato a *Alberto Peyretti*

di *Gabriella Scaglia-Peyretti*

La musica armena di *Maurizio Redegoso Kharitian*

La musica salverà il mondo? di *Enrico Massimino*

Facciamo teatro: nero. La solitudine di un dio di *Maurizio Messana*

Rivista anno 2014

La legge dell'ottava di *Nicolò Amadesi*

I 300 anni della consolata di *Torino* di *Marco Chiolerio*

Discovery di *Andrea Michetti*

Reportage dalla Thailandia di *Alberto Firrincieli*

Fisiologia dell'apprendimento motorio al pianoforte

di *Walter Fischetti*

La musica cerca casa di *Anna Maria Cigoli*

Premio "Alberto Peyretti" città di *Collegno*

di *Gabriella Scaglia-Peyretti*

Al salone internazionale del libro di *Torino* di *Silvia Maria Ramasso*

Musica alleata dello sviluppo psicologico di *Sara Zanini*

Qualità del suono di strumenti musicali di *Raffaele Pisani*

"Sette ultime parole sulla Croce" di *Joseph Haydn* di *Andrea Lanza*

Artisti: pericolo pubblico? di *Giorgio Dondi*

Insegnare in Germania di *Alberto Bertino*

I concerti dopo la messa di *Martina Amadesi*

Rivista anno 2013

Fisiologia dell'apprendimento al pianoforte di *Walter Fischetti*

Come funzionano i bambini di *Sara Zanini*

Artisti: pericolo pubblico? di *Giorgio Dondi*

Rivista anno 2012

Quella sedia in testa se l'è proprio cercata di *Domenico Chillemi*

Rivista anno 2011

Un concerto per l'arciduca di *Domenico Chillemi*

Daniele Ruffinoni, un ingegnere e musicista italiano in Cina

di *Gianluigi Arnaud*

Omar Caputi, un organista di razza di *Attilio Piovano*

Sulle "sette ultime parole sulla croce" di *Joseph Haydn*

di *Andrea Lanza*

Il concerto per violoncello di *Schumann* di *Marco Ferrari*

I 12 studi trascendentali di *Liszt* di *Alessandro Ambrosoli*

Rivista anno 2010

I luoghi della musica di *Gian Maria Onadi*

L'ensemble orchestrale giovanile di *Torino* di *Carlo Bettarini*

Splendori e miserie d'attore di *Gianluigi Pizzetti*

Il violino di spalla di un grande teatro di *Stefano Vagnarelli*

Una liuteria piemontese di qualità di *Leonardo Michetti*

La scuola liutaria di *Gianfranco Dindo* di *Enzo Palombella*

Sviluppi multimediali e linguaggi compositivi di *Marco Robino*

Una giovane violinista torinese di *Angelo Chiarle*

Il cembalo esposto alla reggia di *Venaria* di *Mario Tonda*

Un simposio di scienziati di *Carlo Bicchi*

Il trentennale della città di *Collegno* di *Sergio Bertolotto*

Una serata al *Piccolo Auditorium* di *Giorgio Giani*

I compositori di oggi di *Antonello Lerda*

Weekend con *Beethoven* di *Paolo Fiamingo*

Il frutto rapito di *Marco Mandurrino*

Raf Cristiano e l'improvvisazione di *Elisa Bonavero*

La guerra degli ottoni di *Maurizio Menicucci*

Allievi con qualità differenti di *Carlo Maria Amadesi*

163 concerti, 9 riviste, 62 articoli, 7 libretti di programmi di sala, libri, concorsi, dischi, video. www.piccoloauditoriumparadisi.com

Hanno collaborato [Ai 300 che hanno collaborato con noi in questi anni, aggiungiamo...]

Jean Francois Antonioli, Andrea Catalano, Ettore Cauvin, Francesca Chiesa, Riccardo Ciarle, Marlon Crispatzu, Silvia Crovesio, Pietro De-feudis, Massimo De Maria, Silvano Dematteis, Carlo De Martini, Arianna Di Raimondo, Matteo Ferrario, Matteo Forla, Davide Fratta, Asya Frozzi, Chiara Galliano, Michele Giacoppo, Andrei Imbrea, Valentina

LaMonica, Yuri La vecchia, Clarissa Marino, Elena Marchi, Irene Masullo, Giulio Pagano, Carlotta Petruccioli, Caterina Quaranta, Xiaoyu Ran, Mattia Rossetti, Rebecca Scuderi, Leonardo Semenzato, Sara Setzu, Fabiola Tedesco, Benedetta Toso, Beatrice Turinetto, Daniele Uberto, Luca Vacchetti, Marco Vincenzi, Li Xinyu, Simone Zoja

I concerti dopo la messa. Santuario di S. Antonio da Padova, Torino.

Direzione artistica di Martina Amadesi

Sabato 10 dicembre 2016

Quintetto di ottoni: *Daniele Gaido* tromba, *Diego Vasserot* tromba, *Davide Fratta* trombone, *Aldo Marietti* corno, *Alessandro Faccin* tuba. *Hassler*, *Bach*, *Verdi*, *Frisina*, *Vasserot*, *Williams*, *Piovani*.

Sabato 19 novembre 2016

Quartetto di violoncelli: *Riccardo Ciarle*, *Pietro Defeudis*, *Arianna Di Raimonda*, *Chiara Galliano*. *Bach*, *Pachelbel*, *Goltermann*, *Mascagni*.

Sabato 22 ottobre 2016

Magdalena Vasilescu violino, *Federica Marco* viola, *Massimo Barrera* violoncello
Bach: variazioni *Goldberg*.

Sabato 18 giugno 2016

Trio di clarinetti EbanoeBambù: *Leonardo Enrici Baion*, *Valter Frezzato*, *Yuri La Vecchia*
Musiche di *Mozart*, *Fauré*, *Milide*.

Sabato 28 maggio 2016

Archensemble Cavour, *Fabiola Tedesco* violino. *Vivaldi*: le quattro stagioni.

Sabato 30 aprile 2016

Elena Pettigiani violino, *Francesco Vernero* viola. Musiche dal Rinascimento al Novecento.

Sabato 26 dicembre 2015

Paola Giaccone organo, Orchestra Giovanile di Torino. *Carlo Maria Amadesi* direttore. Musiche di *Joseph Rheinberger*.

Sabato 28 novembre 2015

Manfred Croci e *Claudia Dimke* violini, *Umberto Vassallo* viola, *Valentino Ferraro* violoncello. *Vivaldi*, *Boccherini*, *Haydn*.

Sabato 31 ottobre 2015

Ubaldo Rosso flauto, *Carlo De Martini* violino, *Francesco Biraghi* chitarra. *Francesco Molino* e *Anton Diabelli*.

Sabato 30 maggio 2015

Giulia Pecora violino, *Li Xinyu* violino, *Federica Ragnini* violoncello. Musiche armene di *Komitas Vardapet*, *Bartok*.

Sabato 25 aprile 2015

Alice Enrici soprano, *Gianfranco Luca* organo. *Rossini*, *Handel*, *Reger*, *Mozart*, *Fauré*

Sabato 28 marzo 2015

Cecilia Fabbro violino, *Annarita Crescente* violino, *Arianna Massara* violoncello. *Vivaldi* e *Corelli*.

Sabato 27 dicembre 2014

Duo Sassofono e Viola: *Isabella Stabio* sassofoni, *Roberto Gilio* viola. *Mozart*, *Buona*, *Stewart*, *Haendel*.

Sabato 29 novembre 2014

Quartetto di flauti Jupiter Consort: *Stefano Deatto*, *Michela Malinverno*, *Valentina Nebulone*, *Roberta Nobile*. *Mozart*, *Wagnin*, *Tcherepnin*, *Telemann*, *Jeanjean*.

Sabato 28 giugno 2014

Trio Paradisi: *Flavio Capello* flauto, *Martina Amadesi* violino, *Cristian Zambaia* chitarra

Sabato 31 maggio 2014

Paola Giaccone organo. *Bach*, *Guilmant*, *Bossi*, *Vierne*, *Peeters*, *Nosetti*.

Sabato 26 aprile 2014

Quartetto ARTEmiDORO: *Elisabetta Fornaresio* violino, *Elena Pettigiani* violino, *Francesco Vernero* viola, *Chiara Safina* violoncello. *Mozart*, *Cherubini*.

Sabato 29 marzo 2014

Duo DissonAnce: *Gilberto Meneghin* e *Roberto Caberlotto* fisarmoniche. *Bach*, *Meneghin*, *Caberlotto*.

Sabato 22 febbraio 2014

Quartetto Archetipi: *Giuliana Toselli* violino, *Giulia Arnaud* violino, *Gerardo Vitale* viola, *Stefania Riffero* violoncello. *Mozart*.

Sabato 16 novembre 2013

Quartetto *Enrico Sartori* flauto, *Magdalena Vasilescu* violino, *Federica Marco* viola, *Massimo Barrera* violoncello. *Schubert*, *Mozart*.

L'Orchestra Giovanile di Torino ha eseguito:

Giovanni Gabrieli canzoni seconda a quattro · Corelli conc. op 6 n 1 · *Vivaldi* "Le Stagioni" · *Vivaldi* conc. per due flauti · *Vivaldi* conc. per chitarra · *Vivaldi* conc. per 2 violini RV 522 · *Vivaldi* conc. per 4 violini RV 549 · *Vivaldi* conc. per 4 violini RV 580 · *Vivaldi* conc. per 2 violoncelli RV 531 · *Vivaldi* conc. per 2 corni RV 538 · *Telemann* conc. per tromba in re magg. · *Bach* conc. per violino e oboe BWV 1060 · *Bach* conc. per 2 violini BWV 1043 · *Bach* conc. per clavicembalo BWV 1052 · *Bach* conc. per clavicembalo BWV 1056 · *Bach* conc. per violino e orchestra BWV 1004 · *Haendel* conc. per organo e archi · *Torelli* conc. in re per tromba · *Francesco Geminiani* conc. primo opera seconda · *Joachim Quantz* conc. per 2 flauti · *Pergolesi* La serva padrona · *Haydn* divertimento per archi Hob: C5 · *Haydn* conc. per pianoforte Hob XVIII: 3- *Haydn* conc. per pianoforte Hob XVIII: 11- *Haydn* conc. per violoncello Hob: VIIb: 2 · *Cimarosa* conc. per due flauti · *Stamitz* conc. in sol per violoncello · *Boccherini* conc. per violoncello e orchestra ·

Mozart sinfonie giovanili · *Mozart* Eine Kleine Nachtmusik · *Mozart* sinfonia K 199 · *Mozart* conc. per violino K 216 · *Mozart* conc. per violino K 218 · *Mozart* conc. per pianoforte K 459 · *Mozart* conc. per clarinetto K 622 · *Mozart* conc. per corno K 447 · *Mozart* Aria da conc. K 505 · *Mozart* conc. per pianoforte K 271 · *Mozart* conc. per pianoforte K 488 · *Mozart* conc. per 2 pianoforti K 365 · *Mozart* conc. per flauto K 313 · *Rolla* conc. per corno di bassetto op. 90 · *Paganini* variazioni dal Mosè di *Rossini* per violino e archi · *Rossini* Ouverture del Barbiere di Siviglia · *Rossini* aria di Fanny dalla Cambiale di Matrimonio · *Rossini* aria Una voce poco fa dal Barbiere di Siviglia · *Strauss* padre alcune polke celebri · *Mendelssohn* conc. per 2 clarinetti op. 114 · *Mendelssohn* conc. per violino e archi in re min · *Mendelssohn* conc. per pianoforte, violino e orchestra in re min · *Verdi* arie di opere · *Verdi* aria di Gilda dal Rigoletto · *Verdi* La Primavera da le stagioni dei vespri siciliani · *Wilhelm Popp* Conc. spagnolo per flauto · *Strauss* figlio alcuni

valzer celebri · *Josef Rheinberger* Conc. per organo e orchestra op 137 · *Tchaikovski* serenata per archi op 46 · *Dvorak* bagatelle per armonium e archi · *Dvorak* serenata per archi op. 22 · *David Popper* rapsodia ungherese op.6 per violoncello e archi · *De Sarasate* Zigeunerweisen · *Edward Elgar* serenata per archi op. 20 · *Alexander Glazunov* conc. per saxofono op.109 · *Sibelius* valzer triste · *Sibelius* andante festivo · *Busoni* conc. per piano e orchestra d'archi in re min op.17 · *Respighi* quintetto in fa min per piano e archi (adattamento per orchestra) · *Joaquin Rodrigo* Conc. de Aranjuez per chitarra e orchestra · *Shostakovic* valzer · *Leroy Anderson* Fiddle-Fiddle · *Leroy Anderson* Tango · *Nino Rota* conc. per archi · *Alan Ridout* concertino per saxofono · *Arvo Part* "Fratres" · Musiche armene di autori vari · *Patrick Hawes* "The last rose of summer" · *John Williams* Schindler's List · *Marco Mandurino* opera "Il frutto rapito" · *Gianfranco Messina* Alba d'estate · *Alberto Peyretti* "Canti dell'Inverno"




**COMUNE DI
CASTELNUOVO DON BOSCO**
 Unione dei Comuni ALTO ASTIGIANO
 PROVINCIA DI ASTI



**FESTIVAL MUSICALE INTERNAZIONALE
"Clara e Robert Schumann"**
 15 Luglio - 4 Settembre 2016

La Magnifica Comunità Castelnovese ringrazia
L'ORCHESTRA GIOVANILE di TORINO e il suo direttore
M.^o Carlo Maria AMADESI
 per l'alto livello della Loro preziosa collaborazione

Il 28.08.2016

Il Sindaco
Giorgio Musso



Direzione Carlo Maria Amadesi
 Coordinamento concerti Martina Amadesi
 Consulenza teatrale Gianluigi Pizzetti,
 Maurizio Messana
 Montaggi audio-video, assistenza web
 Marco Rolle
 Pubblicazioni Neos Edizioni Silvia Ramasso
 Progetto grafico www.valentinafaussone.it

*La rivista del Piccolo Auditorium Paradisi è in
distribuzione gratuita*
 L'Associazione culturale-musicale Piccolo
 Auditorium Paradisi è una associazione senza
 scopo di lucro costituita a Torino nel 2001.
 Ha il fine di promuovere l'attività dei giovani
 musicisti con concerti e spettacoli in ambiti
 talora non convenzionali collaborando con altre

associazioni rivolte allo stesso bene comune.

Associazione culturale-musicale
 Piccolo Auditorium Paradisi
 via Mazzini 7 - 10123 Torino.
 Iscritta al Registro delle Associazioni
 della Città di Torino C.F. 95592960017
www.piccoloauditoriumparadisi.com

RIVISTA DEL PICCOLO AUDITORIUM PARADISI

È in distribuzione gratuita durante
tutti i nostri concerti o presso:

“Il Laboratorio”

c.so Francia 163, Collegno

“Beethoven Haus”

via Giuseppe Mazzini 12, Torino

“Scritti sulla Musica”

via Ugo Foscolo 11/b, Torino

