

GIUSEPPE DE ROSA, *Metodo per pianisti accompagnatori della danza. Ad uso dei pianisti accompagnatori nei Licei coreutici, scuole di danza, accademie, teatri. Una raccolta dei termini usati nella danza, ritmi, temi musicali, trucchi e suggerimenti per accompagnare i ballerini nelle lezioni di danza e nelle performances*, Milano, Suvini Zerboni, 2010, 113 pp.

Il volume di Giuseppe De Rosa è al contempo un agile metodo teorico-pratico per la formazione del pianista accompagnatore della danza classica e un sussidio didattico per la sua attività in situazione. Frutto dell'esperienza pluriennale dell'autore, colma un vuoto nella pubblicistica italiana dedicata all'argomento.

Il metodo, organizzato in tre capitoli, ciascuno dei quali chiuso da alcuni *approfondimenti*, illustra in dettaglio le linee-guida utili al pianista al fine di apprendere «l'arte dell'accompagnamento della lezione coreutica» e di maturare le competenze e la sensibilità «necessarie per saper accompagnare la lezione nella maniera più appropriata» (p. II). Nell'ottica proposta dal volume, infatti, ottime competenze tecniche e musicali nella pratica strumentale sono condizioni necessarie ma non sufficienti ad un pianista che intenda svolgere il delicato compito di «accompagnatore al ballo» (“Introduzione”, p. III).

Il volume si apre con la “Prefazione” (p. II) di Francesca Corazzo, docente di Tecnica Accademica nell'Accademia Nazionale di Danza a Roma, mirata ad esporre brevemente le premesse dalle quali muove lo scritto e a descriverne l'articolazione complessiva. Segue l'“Introduzione” (p. III), a firma di Gaetano Panariello, compositore e docente di composizione al Conservatorio “San Pietro a Majella” di Napoli: in essa si addita l'essenza della musica per danza, così come si è definita nel corso dei secoli, in aspetti quali la regolarità degli accenti e la quadratura della battuta e della frase.

Il capitolo I (“Introduzione generale”, pp. 1-24) si apre con alcune considerazioni generali sul ruolo del pianista accompagnatore della danza. Diversamente da quanto accade in altri paesi europei, nelle scuole di danza italiane non sono in uso partiture scritte appositamente per le lezioni e le varie tipologie di esercizio. Inoltre non è prevista una specifica formazione del pianista accompagnatore: come conseguenza, molte scuole di danza hanno difficoltà a reperire pianisti idonei a svolgere un compito così delicato e per certi versi complesso. De Rosa riassume in quattro punti le indicazioni generali e irrinunciabili che ogni pianista deve conoscere per svolgere il compito in modo ottimale. Primo punto: «la musica è al servizio della danza» (p. 3). Ciò non comporta asservimento della musica all'arte coreutica, quanto la duttilità del pianista nell'adeguare la musica alle peculiarità espressive e ritmiche dell'esercizio svolto dalla classe: in sostanza, il pianista accompagnatore deve assumere «lo stesso respiro del danzatore, la stessa dinamica e la stessa pulsazione» (*ivi*). Il secondo punto è diretta conseguenza, e al contempo premessa, del primo e può essere così riassunto: il pianista deve sapere improvvisare e leggere a prima vista con sicurez-

za. Il pianista, dunque, deve possedere buone capacità d'improvvisazione, al fine di ideare ed eseguire all'impronta una musica che abbia «caratteristiche strutturali, ritmiche, armoniche e melodiche adatte ad accompagnare e sostenere l'esercizio che la classe si appresta ad eseguire» (*ivi*); al contempo deve avere anche una buona lettura a prima vista che gli consenta di cogliere e restituire i tratti salienti in una partitura per balletto (p. 4). De Rosa ritorna poi sul concetto di 'improvvisazione' nel terzo punto, «conoscere la tecnica coreutica» (*ivi*), per ribadire che «la qualità improvvisativa» di un pianista accompagnatore non si basa sul suo «contenuto artistico», bensì sulla «piena convergenza musicale con gli esercizi di danza» e sulla funzionalità della musica rispetto all'esercizio che accompagna (*ivi*), anche in base all'età degli allievi. Il quarto punto è dedicato alla necessità di «conoscere la terminologia musicale adottata nella danza» (*ivi*); nondimeno, l'autore sottolinea non tanto la difficoltà del musicista ad impossessarsi della terminologia coreutica – pure indispensabile – quanto piuttosto l'uso alquanto disinvolto, a volte fuorviante, da parte dei danzatori e degli stessi coreografi, di un lessico musicale, o presunto tale, «che a volte non corrisponde a quello del musicista ... come pure i tempi da utilizzare; l'andamento musicale; ecc.» (*ivi*).

La sezione del capitolo dedicata alla “Struttura della lezione di danza” (cap. I, pp. 4-14) è un utile compendio delle fasi salienti in cui si articola una lezione di danza classica: sbarra, centro, salti, cui si aggiungono gli esercizi specifici destinati alle sole ballerine e mirati ad «impostare e rafforzare la salita sulle punte» (p. 4). Gli esercizi principali conservano i loro tratti identificativi in tutti e tre i corsi (inferiore, intermedio e superiore) e si differenziano nella «combinazione e articolazione dei movimenti e nella velocità che aumenta per quelli superiori» (*ivi*). L'autore fornisce al pianista accompagnatore alcuni consigli di comportamento utili alla buona riuscita della lezione. Ad esempio: l'allievo deve mantenere il contatto visivo con l'insegnante nelle prime battute dell'esercizio; l'insegnante deve seguire un allievo o un ballerino «scelto per la sua miglior capacità musicale rispetto alla classe» (p. 5), al fine di modulare al meglio il tempo; è necessario ricordare che ogni esercizio – e dunque la musica che l'accompagna – è di norma eseguito due volte, ovvero su tutte e due le metà del corpo e così via. Ogni esercizio è descritto nei suoi aspetti coreutico-musicali ed espressivi in termini chiari e sintetici ed è arricchito da uno “schema ritmico-melodico” di quattro o otto battute, ideale punto di partenza per improvvisare un brano dalle caratteristiche musicali ed espressive consone alle proprietà coreutiche dell'esercizio. Si comincia con gli esercizi alla sbarra, in sequenza (l'autore non prende in considerazione gli esercizi a terra *en dehors*, in genere riservati ai principianti tra i 7 e i 9 anni d'età): *Presbarra* (riscaldamento); *Plié*, *Demi-plié* e *Grand-plié*; *Battement tendu*; *Battement jeté*; *Rond de jambe*; *Fondu*; *Battement frappé*; *Adagio*; *Petit battement*; *Rond de jambe en l'air*; *Grand battement*; “Gamba alla sbarra”, esercizio di *stretching* che la classe esegue prima di passare agli esercizi al centro. Le proposte musicali sono modellate sulle proprietà del mo-

vimento alla base di un esercizio coreutico. Ad esempio, la preparazione alle *pirouettes* – giri eseguiti su un solo piede, in punta o mezzapunta, che terminano con la discesa sul tallone – è sottolineata dall'esecuzione, in tempo Allegro non troppo e in $\frac{3}{4}$, di terzine per grado congiunto, con moto ascendente e in *crescendo* sul secondo e terzo tempo della terza battuta (la *pirouette* viene eseguita sul tempo forte successivo).

Nella sezione “Terminologia e struttura musicale della danza” (cap. I, pp. 15-19), l'autore ritorna sull'«uso dei termini musicali “impropri”» (p. 15) utilizzati dai coreografi, dagli insegnanti di danza e dai danzatori. La distribuzione degli accenti e la quadratura della frase musicale rivestono un'importanza cruciale e sono la necessaria premessa da cui muove ciascun esercizio. Più in dettaglio, se in un qualunque brano musicale l'accento forte cade in via esclusiva sul primo tempo della battuta, nella danza assume importanza ogni “accento forte”, cioè ogni accento «che si *avverte* in musica» (*ivi*; corsivo mio) e che corrisponde al concetto di “Tempo musicale”. A ben vedere, non si tratta di un “uso improprio” – o di una ricezione “impropria” – di alcuni termini musicali nell'arte coreutica, quanto piuttosto di un'accezione più ampia e duttile del concetto di ‘tactus’, così come si è stabilizzato nei secoli XV e XVI in relazione all'unità di tempo (ovvero alla battuta), al gesto del direttore che lo scandiva e alla nascente musica strumentale, derivata, come è noto, dalle forme di danza. Per un allievo danzatore, inoltre, gli accenti forti e deboli all'interno di una battuta rivestono un'importanza cruciale, poiché sono funzionali a scandire e a guidare i movimenti compiuti da segmenti corporei specifici e a ben concatenare le “pose” che il ballerino esegue nel corso dell'esercizio. Così, in una sequenza di quattro battute in tempo ordinario, «in danza l'insegnante conterà 8 Tempi [*sic*] o 8 battute perché percepisce gli accenti forti e mezzoforti come un cambio di essa» (*ivi*; cfr. anche es. mus. *ibid.*), ma in una sequenza di quattro battute in tempo $\frac{3}{4}$, «l'accento forte coincide con l'unità di misura», cioè l'accento forte in musica corrisponde al “Tempo musicale” nella danza (cfr. es. mus. a p. 15). Poco oltre, l'autore discute a confronto quattro battute in un Adagio in $\frac{6}{8}$ e altrettante in un Presto, sempre in $\frac{6}{8}$: nel primo caso, l'insegnante di danza coglie due “Tempi musicali” per ogni battuta, mentre nel secondo, caratterizzato da un andamento più mosso, percepisce un solo accento, questa volta corrispondente all'accento forte musicale propriamente detto (cfr. es. mus. a p. 16); in ultima analisi, «un esercizio completo di danza alla sbarra, al centro o nei salti» si realizza su un brano musicale articolato in quattro semi-frasi di quattro battute e otto Tempi ciascuna, ovvero in 32 Tempi complessivi (cfr. es. mus. a p. 18), non corrispondenti a 32 battute (cfr. p. 17). Il capitolo si chiude con la sezione “Ulteriori approfondimenti” (pp. 20-24). Essa include tre tabelle, contenenti le indicazioni degli esercizi (dal Presbarra al *Grand battement*), le indicazioni di tempo e metronomiche relative ai tre corsi e ai tre raggruppamenti di esercizi (sbarra, centro, salti), e alcuni «esempi di conteggio delle battute secondo il concetto di “Tempo”» (p. 22; dall'Adagio al Presto, passando

dalle cosiddette “danze di carattere”: Polonaise, Mazurka e Valzer): in essi risulta evidente ora la corrispondenza ora la discrasia fra accento forte in musica e “Tempo musicale” nella danza.

Il capitolo II (“Struttura ritmica ed armonica: come armonizzare la melodia”, pp. 25-60) offre consigli mirati alla corretta applicazione pratica delle regole basilari dell’armonia e della concatenazione degli accordi, in relazione alla pratica improvvisativa, intesa come «capacità di inventare e sviluppare frasi e periodi musicali che abbiano un senso compiuto da un punto di vista melodico, armonico e strutturale nell’ambito di un contesto formale» (p. 27). In linea generale, De Rosa consiglia di evitare un’armonizzazione a parti strette, nella quale gli accenti forti risulterebbero poco evidenti, quindi poco percepibili dai danzatori; così, l’accompagnamento in arpeggi dovrebbe prevedere una scomposizione accordale ampia a distanza di due ottave rispetto alla linea melodica (cfr. es. mus. a p. 28); allo stesso modo, in un accompagnamento in accordi (Moderato, $\frac{2}{4}$), il suono fondamentale, in battere, va eseguito in un registro più grave rispetto all’accordo sul tempo debole (cfr. es. mus. a p. 29). La classificazione degli accordi proposta dall’autore segue criteri «svincolati dallo studio tradizionale accademico» ed è giustificata, a detta dell’autore, dall’influenza esercitata dai media sulle nostre «abitudini di ascolto». Secondo l’autore, i media «ci hanno abituato a linguaggi e/o svariati stili musicali di culture musicali di varie etnie oltre alla nostra». De Rosa fa riferimento al jazz, al blues e al rock, oltre alla «“musica leggera” figlia di un linguaggio semplice svincolato da uno stile severo accademico» (*sic*, p. 30). Per tirare le somme, «un accompagnamento della lezione di danza con un linguaggio armonico-melodico “più moderno”, aiuta e soddisfa maggiormente la classe a causa di una percezione musicale più vicina ai nostri giorni» (*ivi*). La sezione successiva (pp. 32-37) espone in sei punti le regole indispensabili per una corretta ed efficace armonizzazione della melodia; a seguire alcune considerazioni sull’aspetto ritmico. Tale aspetto, illustrato in modo sistematico attraverso circostanziati esempi musicali, è di importanza cruciale per il pianista accompagnatore: questi deve tener conto della «distribuzione degli accenti» (p. 37) che connota il carattere ritmico-espressivo di ciascun esercizio coreutico al fine di realizzare un’improvvisazione efficace e funzionale alla corretta esecuzione dell’esercizio coreutico. Il capitolo si completa con la sezione “Ulteriori approfondimenti” (pp. 42-60), che comprende alcuni esempi di armonizzazione pianistica di alcune sigle accordali (date secondo la nomenclatura anglosassone) e di alcuni temi proposti nel capitolo I, e si chiude con alcuni esempi di «strutture formali tipiche da utilizzare per i vari esercizi coreutici» (pp. 48-60: 48). De Rosa muove dalla definizione di “forma musicale in 32 tempi” data nel capitolo I, corrispondente, come si è detto, ad un «esercizio completo di danza alla sbarra, al centro o nei salti» (p. 15; cfr. poi es. mus. a p. 18, n. 4): in sostanza, si tratta di giri armonici – e relativi schemi di accompagnamento dati alla mano sinistra – proposti per ciascuna tipologia di esercizio

alla sbarra, al centro o nei salti (tocca al pianista accompagnatore improvvisare la linea melodica affidata alla mano destra).

Il capitolo III (pp. 61-108) è incentrato sullo “studio della prassi improvvisativa” e sulla variazione melodica e armonica. Esso intende guidare il pianista accompagnatore a «improvvisare piccole frasi fino a grossi periodi sfruttando il concetto di Variazione», inteso come «procedimento tecnico-creativo atto a modificare una frase, un periodo, un tema ... da un punto di vista melodico, armonico e ritmico» (p. 63). L'autore chiarisce il concetto di ‘forma musicale’ introdotto nel capitolo I, come «schema predefinito della danza» (*ivi*); più in dettaglio, dato un tema di 8 battute, il pianista costruisce lo «schema predefinito della danza»: Tema (8 tempi) – I Variazione del Tema, 8 tempi – Riesposizione tematica, 8 tempi – II Variazione del Tema, 8 tempi (schema a p. 63). In conclusione, «è possibile improvvisare solo se la struttura formale è ben delineata in quanto rappresenta l'oggetto su cui sviluppare l'improvvisazione» (p. 66). Come ribadito da De Rosa nelle “Conclusioni” al capitolo (pp. 71-76), «il concetto di improvvisazione è sinonimo di variazione» (p. 71). Esempi chiari e circostanziati accompagnano il lettore passo passo a meglio comprendere i concetti di ‘variazione melodica’ e ‘variazione armonica’ e la loro realizzazione pratica in sede didattica. La musica che accompagna la lezione di danza non contempla tuttavia la variazione ritmica, poiché «mantenere lo schema ritmico dell'idea tematica iniziale è fondamentale, in quanto nasce dalla tipologia dell'esercizio coreutico stesso» (*ivi*). De Rosa illustra anche alcuni esempi di “preparazione” (pp. 74-76), ovvero di una sequenza strutturata di movimenti atti a raggiungere l'assetto corporeo idoneo a svolgere l'esercizio che segue. Da un punto di vista musicale, essa anticipa la tonalità, il carattere e l'andamento del brano che dovrà accompagnare l'esercizio coreutico prescelto. Nei consueti “Ulteriori approfondimenti” (pp. 76-108), De Rosa propone infine alcuni brani pianistici, completi di indicazioni metronomiche, utili per accompagnare gli esercizi alla sbarra, al centro e le varie tipologie di salto (dal *Temps sauté* al *Fouetté*, passando attraverso il *Changement de pieds*, il *Pas échappé*, il *Pas assemblé*, il *Pas jeté*, la *Sissonne* e la *Grande Sissonne*, il *Gran Valzer* e il *Tour en l'air*, il *Manège*, due *Mazurke* e due *Polonaises*).

La veste grafica del volume, pur nella sua essenzialità e chiarezza complessive, evidenzia alcune soluzioni a nostro avviso non particolarmente felici, come ad esempio il frequente ricorso alla sottolineatura di frasi ritenute significative, l'uso del grassetto, il doppio accostamento del simbolo < (al posto delle virgolette “a sergente”) per le citazioni nell’“Introduzione”, o ancora l'accentuazione non sempre impeccabile di alcuni termini coreutici in lingua francese (accento grave al posto di quello acuto – ad esempio, *Pas assemblé*, p. 98, o *Pas jeté*, p. 99 –, *maitre* anziché *maître* e così via). Nondimeno, la chiarezza degli esempi musicali – illustrati in alcuni casi alla maniera degli antichi trattati di esecuzione pianistica, ovvero con l'indicazione della soluzione ottimale e di quella da evitare –, la ricchezza degli argomenti trattati e i consigli desunti dall'attività

didattica in situazione contribuiscono a rendere il volume una guida utile e indispensabile ai pianisti che intendano cimentarsi nell'arte di accompagnare la danza – e la lezione coreutica in particolare.

Il volume è arricchito da un'“Appendice” (pp. 111-113) articolata in tre *Schede* relative ai tre corsi, contenenti ciascuna undici Temi – dati alla sola mano destra –, uno per ciascun esercizio coreutico, dal *Presbarra* al *Grand battement*; nelle intenzioni dell'autore, i temi proposti intendono «essere uno spunto iniziale per tutti quei pianisti che hanno ancora necessità di maturare l'arte dell'improvvisazione» (p. 111).

CHIARA SINTONI
Bologna