IN MOVIMENTO

DALCROZE Associazione Italiana Jaques-Dalcroze

Rivista dell'Associazione Italiana Jaques-Dalcroze

N° 9
giu/12

Il D-alcroz-IARIO
diario dell'Associazione

Una sorta di diario per tenervi informati su cosa succede all'interno del Dalcroze italiano. In questo numero il racconto del 4° Corso Estivo Internazionale, svoltosi lo scorso agosto a Tragliata. *A pag. 5, a cura di Pia Castellazzi*

Focus On...

Per non perdere il contatto con i docenti stranieri che ogni anno durante il Corso Estivo arricchiscono la nostra esperienza del Metodo, in ogni numero sarà presente un'intervista ad un docente straniero, su uno specifico tema dalcroziano.

In questo numero le interviste sono due. A Bethan Habron-James sull'applicazione del Metodo Dalcroze nel curricolo dello studente di composizione. *A pag. 12, a cura di Roberta Garrione*

E a Karin Greenhead sul tema della plastique animèe. *A pag. 7, a cura di Roberta Garrione*

Nei meandri del programma d'esame

In Italia sono attivi Corsi di Formazione per l'ottenimento del Certificato in tre sedi: a Roma, Bologna e Luino. Al termine di ogni anno gli studenti sostengono degli esami per poter accedere all'anno successivo. Gli esami permettono di verificare se il corsista ha raggiunto il livello minimo di preparazione necessario per affrontare tematiche più complesse senza rallentare il lavoro del gruppo. Ogni prova d'esame rivela l'acquisizione - o meno - di specifiche capacità. Questa rubrica si pone come obiettivo chiarire dubbi e approfondire singolarmente le prove d'esame.

In questo numero alcuni estratti dagli appunti del corso di formazione del 2009/10 sul tema della Plastique Animèe e dei Cinque Movimenti, dalle lezioni di Ava Loiacono e di Sabine Oetterli. *A pag. 20, a cura di Roberta Garrione.*

L'approfondimento

Un'intervista ad una delle docenti dei Corsi di Formazione italiani. Per chi ancora non le conoscesse sarà l'occasione di incontrarle virtualmente. Per chi ormai le frequenta da anni, sarà un utile approfondimento su temi che non si esauriscono mai.

In questo numero Louisa Di Segni-Jaffé ci racconta il suo modo di concepire il riscaldamento corporeo. *A pag. 14*

.....

L'innovazione grafica di questo numero riflette la volontà di innovare il taglio editoriale nell'organizzazione dei contenuti. L'intenzione dell'Associazione è quella di fare del bollettino uno strumento che, a cadenza quadrimestrale, possa far conoscere la realtà dalcroziana italiana e straniera a chi ancora non ha avuto l'occasione di viverla in prima persona; e contemporaneamente fornire validi spunti di approfondimento a chi già la conosce da tempo.

Per realizzare questo duplice obiettivo sono state pensate delle rubriche che ritroverete, costanti, in ogni numero, e che ci guideranno, come in un cammino a tappe, alla scoperta dei lati più e meno conosciuti del Metodo Dalcroze.

Il titolo della Rivista, "In movimento" vuole esprimere molteplici aspetti della realtà dalcroziana: contiene la parola chiave del Metodo Dalcroze poiché nel suo pensiero pedagogico la musica va vissuta attraverso il movimento; ma descrive anche la realtà globale del mondo dalcroziano che, pur facendo costante riferimento al pensiero del suo padre fondatore, è in continua evoluzione: ogni insegnante viene formato in modo da appropriarsi del pensiero dalcroziano e svilupparlo in modo creativo e personale; infine descrive il panorama dalcroziano in Italia oggi: una realtà che cresce e si evolve giorno dopo giorno.

Cosa accade in Italia vi verrà raccontato nell'editoriale, a cura del Presidente , Sabine Oetterli.

Con la speranza che i cambiamenti apportati possano risultare utili a conoscere meglio il Metodo Dalcroze, e in attesa di ogni vostro suggerimento in merito... vi auguriamo una buona e proficua lettura! Pia e Roberta

.....

"Una bella lezione!"

Esiste la lezione perfetta? Forse nella testa dell'insegnante…. Nella pratica, una volta di fronte agli allievi, la lezione muta, si adatta alle peculiarità dei soggetti che ci si trova di fronte. Progettare lezioni, chiarificandone obiettivi, contenuti, e strumenti, rimane comunque fondamentale. Questa rubrica si pone come obiettivo fornire esempi di progetti di lezione. In questo numero il tema della lezione è "Forme Musicali in Movimento" a cura di Ava Loiacono. *A pag. 18*

Il racconto:
l'esperienza di un insegnante

L'esperienza migliora ogni docente. Questa rubrica vuole essere luogo di scambio di esperienze vissute da insegnanti, da condividere con altri insegnanti. In questo numero il racconto di un'esperienza di insegnamento fatta da Marina Sbardolini. *A pag. 23*

Da Noi a Voi
il consiglio del mese

In ogni numero vi proporremo ciò che ci è piaciuto, un cd, un dvd, un libro… *A pag. 27*

Ipse Dixit,
la parola ad Emile

Solo alcuni scritti di Jaques-Dalcroze sono stati tradotti in italiano. Questa rubrica si propone di far conoscere al lettore alcuni brevi frammenti, in particolar modo scelti fra i testi che non sono mai arrivati in Italia. *A pag. 26*

Il corpo -
dossier a puntate

Il Metodo Dalcroze spesso viene identificato con il binomio musica e movimento. Ciò che si muove è il corpo. Spesso però la consapevolezza del proprio corpo e delle sue potenzialità espressive non è sufficiente. Questa rubrica, a cura di Pia Castellazzi e Susanne Martinet, vuole fornire degli spunti di approfondimento. In questo numero Susanne ci introduce il suo modo di pensare il movimento e il corpo. *A pag. 16*

Il misterioso oggetto

Il gioco di parole del titolo di questa rubrica si rivela utile per entrare in contatto con una delle peculiarità del Metodo Dalcroze: l'uso di oggetti quali palle, palloni, foulard, bastoni, ecc. L'importanza dell'utilizzo di oggetti risulta essere spesso misterioso per chi si avvicina al Metodo Dalcroze per la prima volta. Questa rubrica vuole essere una guida per sfruttare al meglio le potenzialità di ogni oggetto all'interno di una lezione dalcroziana.

In questo numero viene introdotto l'argomento, a cui seguiranno approfondimenti specifici nei prossimi numeri. *A pag. 26*

Spazio Aperto
la voce del lettore

In questa rubrica verranno raccolte le segnalazioni e le proposte dei lettori, che possono scrivere all'indirizzo mail bollettinodalcroze @gmail.com.

In questo numero Ava Loiacono ci suggerisce un articolo proveniente dalla Germania. Attendiamo le vostre idee a partire dal prossimo numero. *A pag. 25*

COMUNE DI CHIUSI
con il Patrocinio
Provincia di Siena
DALCROZE
21/26 Agosto 2012
Chiusi (SI)
5° estivo CORSO INTERNAZIONALE Jaques-Dalcroze
Il Corso
Il corso estivo propone una full-immersion nel metodo Jaques-Dalcroze, durante la quale i partecipanti potranno fare esperienza di uno dei metodi più importanti di educazione musicale. Si rivolge sia a coloro che desiderano avvicinarsi al metodo, sia a coloro che ne vogliono approfondire la conoscenza. Partendo dai movimenti/ritmi naturali del corpo, rapportandosi ai parametri spazio/tempo/energia, il metodo consente di avvicinarsi alla musica in modo creativo e globale e di viverla attivamente a tutti i livelli. Sviluppa la consapevolezza corporea, le capacità di coordinamento, la musicalità e le abilità di esecuzione vocali e strumentali. Il corso si articolerà sulle materie principali del metodo ritmica, improvvisazione, solfeggio e la pedagogia, che verranno proposte con attività di gruppo in un clima di stimolante condivisione. Sono inoltre previste serate a carattere didattico (video, incontri di pedagogia...) e di intrattenimento (spettacoli, danze...).
I Docenti
LOUISA DI SEGNI-JAFFÉ
RUTH GIANADDA
KARIN GREENHEAD
PAUL HILLE
AVA LOIACONO
SUSANNE MARTINET
SABINE OETTERLI
www.dalcroze.it

Sommario

L'editoriale, di Sabine Oetterli pag. 4

Il DalcrozIARIO – diario dell'Associazione pag. 5
Agosto 2011, Borgo Di Tragliata, 4° Corso Estivo Internazionale Dalcroze
di Pia Castellazzi

Focus on… "*Plastiquèe Animèe: ieri, oggi e domani… ?*" pag. 7
di Karin Greenhead

Focus On… *Dalcroze per compositori: intervista a Bethan Habron-James* pag. 12
a cura di Roberta Garrione

L'approfondimento: "*Il riscaldamento*" pag. 14
di Louisa Di Segni-Jaffé

Il corpo – dossier a puntate pag. 16
Intervista a Susanne Martinet, a cura di Juri Lanzini e Pia Castellazzi

Una bella lezione! pag. 18
"*Forme Musicali In Movimento*", di Ava Loiacono

Nei meandri del programma d'esame: pag. 20
"*Plastique Animée e Cinque Movimenti*", a cura di Roberta Garrione

Il racconto: l'esperienza di un insegnante pag. 23
"*…ti racconto la paura….*", di Marina Sbardolini

Spazio Aperto: la voce del lettore: pag. 25
"*Pedagogia d'avanguardia: segnali dalla Germania*", di Mauro Guindani

Ipse dixit: la parola ad Emile pag. 26

L'oggetto misterioso pag. 26

Da noi a voi: il consiglio del mese pag. 27

L'editoriale

di Sabine Oetterli

Il 9° bollettino ha cambiato aspetto! Complimenti a Pia Castellazzi e Roberta Garrione che hanno preso in mano la cura della nostra rivista e ci auguriamo che possa essere sempre di arricchimento e stimolo per i lettori. A Pia un complimento in più perché ha conseguito il Certificato Dalcroze di recente!
Le notizie dalcroziane: appuntamento dal 21 al 26 agosto 2012 per il 5° corso estivo che si svolgerà per la prima volta in Umbria a Chiusi e per il quale siamo felici di aver avuto il patrocinio del comune di Chiusi e della Provincia di Siena. Per gli operatori scolastici interessati a frequentarlo comunichiamo che abbiamo richiesto il riconoscimento nazionale al MIUR (direttiva n.90/2003).
Speriamo in numerose adesioni, anche perché invitiamo, come tutti gli anni, un docente nuovo dall'estero. Quest'anno abbiamo il piacere di avere tra di noi anche Ruth Gianadda da Ginevra e a me personalmente il piacere è doppio essendo stata una mia insegnante di Ritmica, Improvvisazione e Pedagogia negli ormai lontani anni '80.
Un altro appuntamento è il Campus Internazionale di Musica per ragazzi dai 9 ai 14 anni dal 1 al 7 luglio 2012 a Pollica (SA), tenuto da Guido Gavazzi e Francesco Possenti.
Formazione: attualmente sono attivi 3 corsi di formazione, due a Roma e uno a Luino. Per l'anno scolastico 2012/2013 è previsto un nuovo corso di 1° livello a Bologna.
Novità a Roma: è nato un contatto molto bello tra l'AIJD e un grande centro sportivo "Forum", dove Maria Luisa D'Alessandro ha proposto, coordinato e anche dato con successo una serie di lezioni di Ritmica Dalcroze dimostrative per tutte le età, dai bambini agli *Old Boys (*anziani). Il feedback è stato molto positivo ed è nata una grande curiosità su questa disciplina insolita e un po' "fuori dal comune" in un centro sportivo. Ringraziamo anche Damiano e Alessandra del "Forum" per la disponibilità, pubblicità ed organizzazione e Guido, Milli, Francesco e Giacomo per il poster, l'aiuto tecnologico e sostegno morale.
Il sogno nostro sarebbe che Dalcroze possa prendere piede in una realtà così variopinta di discipline sportive e partecipanti di ogni età e che possa anche diventare una base e stimolo per creare dei percorsi didattici lungimiranti per i nostri neo-insegnanti.

Il DalcrozIARIO
diario dell'Associazione

Agosto 2011, Borgo Di Tragliata
4^ Corso Estivo Internazionale Dalcroze

di Pia Castellazzi

Col sopraggiungere della primavera, le mie giornate si arricchiscono di avvenimenti e impegni legati soprattutto all'avvicinarsi della fine dell'anno scolastico. Comincio però anche a pensare alle attività da organizzare nel mese di agosto ed è già qualche anno che, oltre a qualche giorno di vacanza in completo relax in compagnia della famiglia, aspetto con ansia la pubblicazione del volantino del corso estivo internazionale di Ritmica Dalcroze: quest'anno la 5° edizione sarà in Toscana, nella splendida zona di Chiusi, in provincia di Siena.
Il mio pensiero ritorna al passato 2011 … un caldo sabato mattina di agosto e sono in macchina….anche quest'anno è giunto il momento di partire per Borgo di Tragliata dove è stato organizzato dall'AIJD il 4° corso internazionale di Dalcroze. Il viaggio da Padova è abbastanza lungo, ma qualcuno tra noi viene addirittura dalla Russia e la fatica è ripagata dalla gioia di ritrovare tutte le "vecchie" colleghe dalcroziane, conoscere i nuovi allievi e soprattutto rincontrare tutti gli insegnanti!
Non appena arrivata, mi sento subito avvolgere dai colori e dai profumi della fantastica campagna romana ai piedi dei monti della Tolfa. L'agriturismo è molto accogliente e spazioso, i casali di pietra rustica sono illuminati da un sole accecante: è mezzogiorno, l'appuntamento per la riunione di benvenuto è nella saletta dietro all'ingresso, dove è stato allestito anche un piccolo buffet.
Immediatamente comincio a riconoscere i volti dei compagni degli anni passati, alcuni dei quali ho occasione di incontrare solo qui, poi ecco sopraggiungere anche i nostri insegnanti: Louisa Di Segni Jaffé, intramontabile colonna portante dell'associazione, Susanne Martinet dalla Francia, che ci guiderà nell'espressione corporea, Karin Greenhead e Bethan James dall'Inghilterra, Paul Hille dall'Austria e Sabine Oetterli, presidente dell'Associazione Italiana Jacque-Dalcroze, che quest'anno ha lavorato molto per preparare questa settimana di studio.
Dopo l'iniziale saluto di rito, un veloce sguardo agli impegni della settimana e alcune comunicazioni di servizio, cominciamo subito a organizzarci per partecipare alla prima lezione. Siamo divisi in due gruppi, principianti e avanzati, a ciascuno viene consegnato un calendario fitto di incontri, l'orario va dalla mattina alle 9 fino alle 16.30 del pomeriggio, con una pausa pranzo breve… ma golosa!
Nei primi momenti di lavoro collettivo, l'impressione è che tutti, sia "veterani" che nuovi partecipanti, condividano una sensazione di iniziale imbarazzo, che sparisce però poco dopo, poiché la lezione ci coinvolge profondamente: le attività ci mettono in contatto con la nostra sensibilità musicale, le nostre percezioni ed emozioni, cominciamo a muoverci, ad esplorare e a provare, a "ri-sentirci".
Per il mio gruppo sono previste, per cominciare, due ore circa di ritmica con Sabine. In questo specifico incontro ci chiede di sperimentare un soggetto tra i più specifici di questo metodo, cioè il rapporto fra spazio, tempo ed energia. Partiamo dalla semplice consegna di "camminare in avanti nella stanza" che potrebbe sembrare inizialmente un'attività ordinaria, ma che piano piano si carica di contenuti. Dopo qualche minuto stiamo sperimentando con il corpo tutte le variabili possibili all'interno di questo tema e parallelamente a questa ricerca personale cresce vieppiù la relazione e la condivisione fra tutti, così ben presto il nostro gruppo diviene coeso e appassionato.
Contemporaneamente i nuovi allievi, che si avvicinano quindi per la prima volta a questa metodologia, stanno partecipando alla lezione con Susanne: un percorso di riscoperta, viva, particolare e soprattutto musicale delle possibilità di espressione attraverso l'uso del corpo.

A nostra disposizione abbiamo due sale grandi con pianoforte a coda e verticale e numerosi strumenti a piccola percussione. Inoltre sono stati predisposti materiali tra i più diversi, come palle e palloncini, foulard colorati e barattoli, ma gli strumenti principali delle nostre lezioni sono il nostro corpo e la nostra voce.
Per tutta la durata del corso, siamo abilmente guidati dai nostri maestri tra le tematiche più caratteristiche della didattica musicale di Dalcroze: aumentazione e diminuzione, le misure semplici e composte, il fraseggio, i contrasti, la plastique, l'intonazione delle scale maggiori, minori, modali, l'intreccio delle voci, la concatenazione armonica, l'improvvisazione ritmica e melodica…

Durante le lezioni siamo sempre sollecitati alla sperimentazione e alla ricerca, all'approfondimento e alla comprensione profonda dei temi proposti, con il supporto della musica suonata e improvvisata al pianoforte. Attraverso l'uso dei diversi materiali che presentano, per loro natura, caratteristiche molteplici, siamo inoltre stimolati a esprimerci e a migliorarci, interiorizzando e vivendo profondamente i soggetti musicali che affinano le nostre percezioni e la nostra sensibilità, anche se in certi momenti la stanchezza rischia di prendere il sopravvento.
Alcuni tra noi desiderano intraprendere il percorso di formazione e durante l'inverno hanno seguito i corsi organizzati dall'Associazione, ora è arrivato il momento della verifica: sono previste le sessioni d'esame di ritmica, solfeggio e improvvisazione per l'ottenimento del Certificato, riconoscimento di primo livello. La tensione è alta, infatti, non è mai scontato il risultato quando a "parlare" sono il tuo corpo, la tua sensibilità e creatività…così mentre parecchi di noi alla fine dei corsi possono cambiarsi e concedersi un tuffo in piscina, altri sono alle prese con le prove da sostenere e c'è un gran via vai di spartiti, cd e prove generali!

Spesso dopo una splendida cena all'aperto sono offerti alcuni eventi e quest'anno abbiamo avuto ospiti un gruppo eccezionale di musicisti di Latina "I Briganti di Frontiera" capeggiati dal maestro Piero Moschitti che ci hanno proposto canzoni tradizionali della musica popolare italiana. Ad un certo punto della serata non abbiamo più potuto stare fermi e seduti e ci siamo scatenati in tarante e pizziche (….i miei polpacci hanno mantenuto vivo questo ricordo per qualche giorno!).

Durante le serate successive abbiamo partecipato a un incontro di approfondimento sulla pedagogia, dove alcuni corsisti ci hanno presentato filmati e documentari: Marina di Brescia ci ha esposto un lavoro sulla paura con un gruppo di bambini della scuola primaria (vedi articolo a pag. 23) ed Elena - detta Lena - ci ha invece illustrato il panorama didattico musicale di Mosca, la sua città. In un'altra occasione alcuni nostri colleghi hanno mostrato le loro "plastiques animée" preparate in occasione dell'esame di ritmica per l'ottenimento del Certificato, di cui è possibile vedere alcuni spezzoni di filmato sul sito dell'Associazione.
Negli ultimi giorni della settimana si sono svolte anche alcune lezioni particolarmente dedicate agli allievi più avanzati del nostro gruppo, alcuni dei quali hanno sostenuto diverse prove d'esame per l'ottenimento della Licenza, step successivo al Certificato.

Il clima di lavoro durante il corso estivo è davvero molto, molto stimolante. Durante le lezioni si reperisce materiale ricco e interessantissimo e soprattutto si riescono ad apprezzare differenti sfumature nell' applicazione del metodo, offerte dalle diverse impostazioni degli insegnanti presenti.
Le attività si concludono dopo circa una settimana e tutti si ritorna nella propria personale realtà di studio e di lavoro. Personalmente esco da questa esperienza notevolmente arricchita e ciò ricade inevitabilmente sul mio lavoro!
Ora nel 2012 abbiamo l'occasione di ritrovarci a Chiusi, in Toscana, dal 21 al 25 agosto, seguiremo le proposte dei nostri "storici" insegnanti eccezionali: Louisa, Karin, Susanne, Paul e Sabine ai quali quest'anno si aggiungono anche Ava e Ruth, che dire…vi aspettiamo!

Focus On…

Plastique Animèe: ieri, oggi e domani… ?

di Karin Greenhead

Karin Greenhead si è formata presso il Royal College of Music e ha conseguito il Diploma superiore presso l'Institut Jaques-Dalcroze di Ginevra. Svolge attività come musicista ed insegnante per musicisti, danzatori, coreografi, insegnanti, compagnie di danza ed opera, orchestre, gruppi di musica d'insieme, studenti e bambini. Attingendo dalla propria esperienza come cantante, strumentista e direttore, ha sviluppato un proprio metodo di applicazione tecnica ed artistica dei princìpi dalcroziani nelle arti di "performance" (musica, danza, coreografia). E' direttore degli studi della Dalcroze Society in Inghilterra. E' delegata FIER dell'Inghilterra. Insegna e supervisiona il metodo Dalcroze in tutto il mondo.

In questo numero vi proponiamo la traduzione di un articolo da lei pubblicato sulla Rivista della Fier, dove Karin ci racconta l'evoluzione del pensiero di Dalcroze sulla Plastique Animèe e ci racconta la sua esperienza personale come studente e insegnante. Nei prossimi numeri approfondiremo l'argomento ponendo a Karin alcune domande specifiche.

Introduzione

La Plastique Animée generalmente si riferisce alla realizzazione in movimento di una composizione musicale, sebbene già nel 1912 Dalcroze stesso parli anche di un'arte espressiva del movimento in silenzio o di un dialogo con la musica. Diverse sono le modalità in cui si è evoluta in tutto il mondo, dopo che questo articolo del 1921 fu pubblicato, ci sono scuole che si sono dedicate interamente alla coreografia, mentre altre non la praticano per nulla, ritenendo forse che la Plastique sia un elemento del lavoro di Dalcroze che non ha più rilevanza.

Coloro che sono stati presenti ai Congressi della Fier avranno visto tali coreografie in molti differenti stili, che sono il risultato di un lavoro di gruppo oppure del lavoro di un singolo insegnante o studente.

La storia della Plastique Animée è centrale all'interno della storia del metodo stesso e spiega una delle ragioni per cui la diffusione di un metodo fra i più globali e ricchi tra i metodi di insegnamento, è stata difficile da sostenere. Periodicamente risorge, come sta accadendo in questo momento, come una fenice dalle ceneri dell'ultima guerra, dell'ultima riforma artistica o educativa.

E' interessante paragonare l'articolo del 1921 con altri due articoli: "*Eurhythmics and Moving Plastic*" (1919) e "*How to revive Dancing*" (1912).

Nel primo di questi due articoli Dalcroze (che asserisce di ritenere l'arte della danza come derivata dalla musica piuttosto che un'arte a se stante) deplora lo stato del balletto classico, come lui lo vede, divenuto decadente a causa del culto del virtuosismo a spese dell'espressione e a causa della mancanza di unità tra movimento del corpo e ritmo musicale.

C'è sempre stata, fin dal principio, una tensione tra il virtuosismo tecnico e gli aspetti espressivi e sociali del balletto - forse perché alle persone piace il virtuosismo: sono affascinati dalla sfida e dall'euforia di spingere il corpo verso i suoi limiti e dal vederlo fare ad altri. Fin dagli inizi del XVIII secolo molti critici, danzatori e coreografi hanno cercato di recuperare il balletto come era alle origini, come divertimento di corte. Uno dei primi, Noverre, nel 1760 pubblicò un libro che ebbe molta influenza, introducendo il genere drammatico e l'espressione delle emozioni umane, e insegnando che il musicista, il coreografo e lo scenografo dovrebbero lavorare insieme.

All'epoca di Dalcroze, Fokine scrisse, già nel 1904, ai suoi superiori, che andava posta maggiore attenzione all'integrazione di storia, musica, scenografia e coreografia. Disse che "*i danzatori dovrebbero essere espressivi dalla testa ai piedi*" e che "*tutte le arti dovrebbero avere pari dignità*".

Nonostante ciò Dalcroze riteneva che persino i danzatori russi non rispondessero in modo adeguato alla musica. Criticò anche Isadora Duncan (che per il resto invece ammirava) per non essere capace di camminare a tempo, e i suoi studenti perché copiavano le pose dei vasi greci, senza alcuna relazione con la musica, piuttosto che muoversi esprimendo le proprie personali sensazioni.

Perché Dalcroze era così contrario al balletto? Il desiderio di definire e riformare.

Dalcroze vedeva se stesso come un pedagogo e un riformatore sociale molto più che come un artista. La sua gioviale e ottimistica personalità e la sua apollinea visione della vita, fortemente influenzata dalla filosofia Rousseauiana e di altri scrittori francesi del XVIII secolo, non concepiva disordine e conflitto. La liberazione e la coordinazione dei ritmi naturali della mente e del corpo per mezzo della musica attraverso il movimento avrebbe

condotto gli studenti alla libertà attraverso la riscoperta delle risposte naturali, soppresse dal meccanicismo, dalla razionalizzazione e da abititudini e atteggiamenti restrittivi. Questo risveglio e questa espressione di "*emozioni primarie*" attraverso lo sblocco degli impulsi creativi non ha alcun lato oscuro o caotico, solo gioia e ordine.

Tuttavia, l'arte dell'inizio del XX secolo divenne molto più preoccupata dell'espressione dell'oscuro e della conflittualità della natura umana. Dalcroze cercava costantemente di scoprire e definire le leggi e le regole che governano l'espressione musicale, le strutture, l'uso dello spazio, l'equilibrio e il movimento.

Con il termine "*danzatore*" Dalcroze intendeva chiunque interpreti la musica attraverso il corpo, come direttori d'orchestra e cantanti d'opera. Voleva "*restituire (la danza) alla sua antica gloria"* attraverso il *"regolamento ritmico del gesto*" e ridicolizzava non solo le esagerate e false emozioni, ma anche l'atleticismo stesso.

Già in questa prima fase egli sostiene che il movimento senza suoni sarà possibile quando la musica sarà "*radicata nel corpo*" e l'organismo umano impregnato dei numerosi ritmi delle emozioni dell'anima e richiederà solo di reagire naturalmente per esprimerli in movimento. L' "*Orchesis*" dice "*è il prodotto dell'impressione trasformato in espressione*". Questa espressione può prendere la forma del dialogo in cui il danzatore come un solista in un concerto si produce in un dialogo con gli altri strumenti: qualche volta si ferma uno, qualche volta l'altro. Ciò dimostra come egli non stesse pensando semplicemente di "*scimmiottare*" come fu affermato successivamente.

Dalcroze aveva come priorità lo sviluppo morale e sociale dei bambini, attraverso l'esperienza e la libertà individuale. Vedeva il virtuosismo tecnico come vuoto se non appariva esprimere gli autentici e più sottili stati d'animo dell'esecutore. Sebbene avesse lavorato in teatro durante la sua gioventù, partecipato a festival e amato spettacoli e performances di ogni genere, ne fruiva, come Ansermet fece notare, come eventi sociali con cui ognuno avrebbe potuto cimentarsi.

Nel 1919, ammettendo che il balletto si concentra su armonia e grazia, Dalcroze afferma che mentre un danzatore convenzionale adatta la musica alla sua tecnica ristretta, un euritmicista vive la musica. Fino a questo momento Dalcroze aveva ricevuto molte critiche. Il coreografo e insegnante russo Fyodor Lopukhov insinuava che gli insegnamenti di Dalcroze servivano per "*la visualizzazione di pulsazione, metro e dettagli del pattern ritmico*". Quest'affermazione era piuttosto ingiusta poiché il lavoro incoraggiava la risposta ad altri parametri musicali come affermato in questo articolo che va più in dettaglio a proposito della relazione esistente tra musica e movimento. Include una sensibilità per lo spazio e le sue leggi, le variazioni di tempo, senso interiore della linea e della forma, equilibrio, nuance, e dinamica. Qui Dalcroze elenca una lista di elementi che accomunano musica e movimento plastico: l'altezza (la frequenza) e la direzione dei gesti nello spazio; intensità dei suoni e dinamica muscolare; timbro e diversità nelle forme del corpo (i sessi); durata e durata; tempo e tempo; ritmo e ritmo; silenzi e pause (nel movimento); melodia e successione continua di movimenti isolati; contrappunto e opposizione di movimenti; successione armonica e successione di movimenti associati (o organizzati), o di gesti di gruppo; fraseggio e fraseggio; costruzione (forma) e distribuzione dei movimenti nello spazio e nel tempo; orchestrazione e opposizione e combinazione di forme corporee differenti (i sessi).

Nel 1919 egli aveva anche sofferto la perdita di Hellerau e di molti dei suoi più brillanti studenti. Perottet, Wigman, Holm, Chladek e altri sentirono, come la Wigman disse nel 1914, che il movimento ad Hellerau era principalmente delle estremità del corpo, e non abbastanza espressivo.

Perottet cercava "*dissonanza*" per esprimere il suo carattere che non era possibile all'interno dell' "*armoniosa struttura*" di Dalcroze. Sebbene gli articoli parlino di movimento iniziato dal centro, seguendo i cambiamenti dinamici e l'articolazione della musica, e dell'espressione di pensiero e sensazione, rimane il fatto che molti sentivano che il lavoro non era sufficientemente viscerale per coprire l'intero spettro dell'espressione umana, che richiede di tuffarsi nelle profondità della passione umana. Alcuni di questi lasciarono Dalcroze per inseguire una maggiore autenticità nello studio del movimento, seguendo Laban, che insegnava il movimento senza la musica, o creando scuole indipendenti. Molti diventarono importanti figure che portarono grandi cambiamenti nella danza europea e americana. L'Ausdruckstanz sviluppata dalla Chladek e dalla Wigman arrivarono in America attraverso Hanya Holm il cui lavoro divenne parte della forte influenza di Dalcroze sulla danza moderna americana.

In questo momento Dalcroze sente ottimisticamente che "*solo un breve tempo sarà necessario per riformare le interpretazioni musicali, teatrali e coreografiche*". Nonostante avesse nuovamente affermato che "le forme di movimento verranno create senza ricorrere al suono" insiste sempre più che "*c'è solo un modo di recuperare la scala completa dei mezzi di espressione al corpo, ed è di sottoporsi ad un'intensiva cultura musicale*".

L'articolo del 1921 è degno di nota sia per quello che

dice che per quello che non dice. Dice poco sulla musica, la realizzazione del repertorio musicale o della danza, e più su movimento, spazio e controllo. Qui c'è meno fiducia e entusiasmo: i fenomeni musicali giocano una piccola parte e la lista dei bisogni indispensabili è asciutta e spesso sembra citare dagli appunti della Duncan - "*impareranno prima il valore delle linee dritte, poi degli angoli, e infine delle curve… possiederanno un'inconsapevolezza nell'esecuzione come mera espressione del dispiegarsi della Volontà Umana in Movimento del Corpo… impareranno "le note", così come uno potrebbe chiamarle, della scala del movimento*" - o di un'influenza ancora più datata, l'attore Delsarte (1811-1871) che connetteva l'interiore esperienza emotiva dell'attore con un sistematizzato set di gesti basati sull'osservazione dell'interazione umana.

Qui la parola come la musica possono aiutare a rieducare il corpo, ma la musica è più potente perché "*esprime le verità umane attraverso il suono, la forza dinamica e la durata in tutte le gradazioni*".

Già nel 1912 Dalcroze aveva suggerito che l'accompagnamento musicale "*potrebbe non essere necessario*" alla Plastique Vivante. Nel 1919 scrisse che non ci sarebbe "*voluto molto tempo per riformare le interpretazioni musicali, drammatiche e coreografiche*". Nel 1921, sebbene sia aperto a molti modi di arricchire i mezzi dell'espressione del corpo, la plastique silenziosa è assai lontana - richiede una tale straordinaria tecnica che risiede oltre la durata di una singola vita umana: la plastique richiederà di essere supportata dalle parole e dalla musica ancora per un po' di tempo a venire.

Il selvaggio criticismo dell'influente critico di balletto Andrè Levinson che ebbe come risultato alla fine il divieto delle classi di Ritmica di Rouchè all'Opéra di Parigi nel 1925, si aggiunse all'onda di visioni negative del lavoro di Dalcroze nel mondo della danza e fu la probabile causa del ritiro di Dalcroze dalla Plastique, come spiega in una lettera del 1932 a Gertrude Ingham (direttrice della Scuola Dalcroze a Londra):

"*Ho deciso in generale di dare solo delle dimostrazioni pedagogiche, poiché penso sia il miglior modo di proteggere il metodo da ogni equivoco, mentre si afferma che rappresenta una preparazione per l'arte e non un'arte in se stessa. Ho avuto la conferma in più che molte persone preferiscono vedere esercizi di ritmica e non realizzazioni plastiche.*" Ricevette una risposta da Natalie Tingley che lo informava che "*i movimenti plastici hanno ancora un posto a Londra*". Una lettera successiva alla scuola comincia così:

"*Troppo spesso le persone confondono il nostro metodo con un sistema di danza. Ciò deriva dall'uso che facciamo del movimento del corpo per rinforzare le sensazioni fisiche e trasformarle in sentimenti. Per questo abbiamo la nostra propria tecnica che consiste in una profonda conoscenza delle diverse condizioni del possibile movimento dell'organismo. Sappiamo come muovere in tutte le gradazioni di lentezza e velocità, di impulso, di continuità ed elasticità. Impariamo a orientare noi stessi nello spazio intorno a noi, che consideriamo come un collaboratore, come un complice del movimento. Conosciamo inoltre tutte le gradazioni di energia muscolare e il modo di graduare le dinamiche*" e va avanti a dire che la tecnica del movimento connessa con il suo insegnamento "*non è certamente quella del balletto e della danza moderna*"; vuole far scomparire "*l'errore di coloro che credono che noi abbiamo delle pretese coreografiche. Il nostro metodo non forma dei virtuosi*".

Questa asciutta e conservatrice descrizione ebbe poco effetto sugli insegnanti inglesi che hanno incluso dimostrazioni di Plastiques Animée sin dagli inizi dei corsi di formazione. La scuola di Londra, alfine fondata ufficialmente nel 1913, mandò studenti ad Hellerau. Ethel Driver con i suoi studenti aveva prodotto studi di movimenti plastici su Bach e Debussy e i balletti dal "Perfect Foul" di Holst, e nel 1933 Ann Driver fu invitata da Ninette de Valois a insegnare Ritmica Dalcroze applicata alla coreografia in un corso per la nuova Associazione per i danzatori di Opera. Durante gli anni '30, i principi dalcroziani, toccando così tante aree connesse con la musica, il movimento e l'educazione, cominciarono ad essere assorbiti all'interno del più generale sistema educativo, in Inghilterra e altrove, così che, come osservò la Tingley, le persone trassero benefici dalle sue idee senza realizzare da dove provenivano. Questo accade ancora oggi.

Dopo la prima guerra mondiale: sviluppi nella danza contemporanea

Coloro che lasciarono Hellerau e l'Europa portarono le loro idee ed esperienze con loro. In America, Ruth St. Denis sviluppò una forma di coreografia che chiamò "*Music visualization*" chiaramente basata sulle idee di Dalcroze e incluse la Ritmica nel curriculum della sua Denishaw School - la culla della danza americana dove studiò e lavorò Doris Humphrey. Famosa per le sue "*music visualization*s" la Humphrey alla fine si allontanò da un'interpretazione letterale della musica alla ricerca della danza come arte indipendente. Nel 1938 creò Water Study un balletto corale senza musica in cui il movimento è iniziato dall'eco del respiro dei danzatori, probabilmente senza essere al corrente del menzionare da parte di Dalcroze del respiro e del gesto nell'articolo del 1921. L'elemento della Plastique del lavoro di Dalcroze non poteva essere soppresso.

L'albero genealogico dell'influenza di Dalcroze sulla danza americana fu rinforzato da John Colman che lavorò con la maggior parte dei grandi coreografi. Discende attraverso la Graham, Weidman, Limon

(che "*orchestrò*" il corpo), Cunningham, Taylor (dalla compagnia della Graham) e Tharp, Nikolais (allievo di Hanya Holm), Ailey e George Balanchine. Molti di questi grandi coreografi avevano un grande background musicale oltre ad assorbire le idee di Dalcroze. Balanchine studiò armonia e contrappunto per tre anni e e si guadagnò da vivere come pianista di cabaret e film muti in gioventù. Dalcroze negli States ha anche dato origine a Meredith Monk che lavora a cavallo fra diverse discipline usando tempo, spazio, voce, movimento e musica. L'influenza in Europa Centrale ci porta da Wigman, Chladek, Perottet, Laban, Joos e altri fino a Pina Bausch ai giorni nostri, e attraverso Rambert, Massine e Ashton e innumerevoli altri. Dei coreografi che hanno avuto successo internazionale oggi la coreografia di Mark Morris è segnata dalla music visualisation e un'eclettica mescolanza di stili includendo il movimento quotidiano e la folk dance; Jiri Kylian usa anche una combinazione di coreografia basata sulla partitura musicale includendo il movimento come contrappunto o dialogo con la musica (l'articolo di Dalcroze del 1921 cita questa possibilità) e danza senza musica accompagnata solo da body percussion e suoni generati attraverso il movimento come visto in Return to the Stamping Ground. Il giovane ma internazionalmente celebrato coreografo britannico Christopher Wheeldon, noto per la musicalità del suo lavoro, frequentava classi di Ritmica due volte alla settimana in cui improvvisava e componeva movimento per la musica dall'età di 11 -14 alla Royal Ballet School.

Tutto ciò che Dalcroze rifiutava: il training di "*virtuosi*", l'inclusione del mimo o dell'imitazione del mondo naturale e della tecnica della danza, era stato incluso, incorporato e rimescolato con le sue idee durante il ventesimo secolo per formare nuove scuole e stili di formazione di danza e per produrre generazioni di virtuosi! Un campo davvero molto fertile!

La ricerca contemporanea nel campo delle neuroscienze e campi correlati mostra una naturale connessione tra l'ascolto musicale e la risposta del corpo e anche tra l'effettivo, l'osservato e l'immaginato movimento e la stimolazione della corteccia motoria. Eleanor Stubley (McGill University) ha scritto su come i danzatori conoscono la musica direttamente attraverso il corpo e le basi corporee di concetti linguistici come equilibrio, ripetizione e continuità. Questo potrebbe spiegare perché la pratica di creare realizzazione della musica in movimento può essere così fruttuosa non solo per i danzatori ma anche per gli studenti dei conservatori di musica.

La Plastique animée oggi: un resoconto personale

Ho insegnato la Plastique Animée come realizzazione della musica in movimento, dialogo, con body percussion, bruitages e in silenzio per allievi dei corsi di formazione e danzatori e musicisti professionali per molti anni alla Royal Ballet Shool e in seguito alla Central School of Ballet e Northern Ballet theatre. Mentre insegnavo Dalcroze a danzatori lo stavo insegnando anche nei conservatori. La Plastique è un requisito degli esami di Certificato Dalcroze e realizzata al suo meglio è una meravigliosa disciplina che permette agli studenti di scoprire e gettarsi nelle profondità della musica come interpreti della partitura, per essere creatori primari quando si lavora senza musica e scoprirsi uno e l'altro allo stesso tempo.

Come alcuni degli studenti di Dalcroze ero anch'io irritata dall'enfasi sul saltare e un sacco di esercizi. Per me si trattava di scoperta e rivelazione, incluso l'oscuro e il conflittuale: l'interezza della vita nell'arte e attraverso l'arte. Come studente scoprii la plastique come un modo per imparare la musica e imprimerla nella memoria attraverso il prender parte alle performances di Plastique sui movimenti del Quartetto per la fine del mondo di Messiaen. Dopo 30 anni so ancora la partitura a memoria. Come insegnante mi spostai presto dall'insegnare ai bambini a formare insegnanti e artisti-performers. Qui l'esplorazione, lo studio e la creazione di prodotti artistici e non solo di esercizi preparatori e improvvisazione divenne essenziale. Spesso usavo la body percussion per migliorare la ritmicità e i "bruitages" per formare un ponte tra il movimento silenzioso e la sua interpretazione in musica come parte del training sia per la plastique che per il suonare per il movimento e così mi aveva sempre interessato che Dalcroze stesso come disse Edith Naef "*descrivesse*" il movimento piuttosto che farlo lui stesso. Quando ti muovi scopri molte cose difficili da descrivere a parole. Il movimento è la sua propria lingua, la sua stessa forma di comunicazione.

Poiché i miei studenti di conservatorio erano quasi tutti strumentisti ad arco tendevano a scegliere quartetti d'archi per la realizzazione di plastique. Nell'insegnare loro ho scoperto come aiutarli a mostrare più aspetti della musica che non fossero gli ovvi pattern ritmici, gli accenti e la forma, su cui ero stata consigliata di concentrarmi da molti dei miei stessi insegnanti. Erano quattro persone davvero sufficienti a rendere comprensibile (comunicare) l'inizio del movimento lento del Quartetto n° IV di Bartòk, con i suoi accordi e i suoi soli, o per trattare musica molto veloce? Cosa dire della relazione tra le parti, la texture e la densità? Nijinsky è stato criticato

per correre ogni semicroma. Dai miei studi musicali e dalle performance in orchestra e nell'opera, come solista e come accompagnatore, sapevo che le note scritte sono segni che indicano all'esecutore un'impressione che il compositore vuole accada. Qualche volta le frenetiche semicrome significano un mormorio o un senso di velocità o potere. Le note non sono la musica e la musica non è sempre una questione di semicrome. Perciò sarebbe meglio mostrarle come un movimento turbinante o solo come un crescendo visivo aggiungendo più persone invece di mettersi a correre? Diedi i quartetti per archi ai miei studenti di danza per vedere quale sarebbe stato il loro approccio. Se pensiamo alla Plastique oggi come risposta alla domanda "Come si muove la musica?" in opposizione alla domanda "come appare la musica sulla carta?" siamo molto più vicini ad un risultato utile alla realizzazione della musica. Potremmo chiederci cosa intendeva il compositore con ciò che ha scritto, potremmo tentare di incorporare nel nostro corpo questo e mostrarlo ad altri. In questo modo la Plastique come realizzazione della musica è un tipo di analisi vivente in tempo reale - un modo profondo di studiare la musica sia per i danzatori che per i musicisti che entrambi i gruppi trovano completamente valida. Dal punto di vista della danza imparare ad ascoltare il testo musicale ed esprimerlo significava comprendere più cose della musica e poter scegliere se volevano contrappuntarle oppure no. Dava a entrambi i gruppi la possibilità di ponderare il repertorio musicale e assorbire i suoi messaggi e significati e creare significati per loro stessi. Per il gruppo di musicisti le coreografie conducevano a interpretazioni riguardanti l'interiorità, un reale bisogno di cooperare con altri per arrivare a soluzioni: lezioni combinanti aural training, lettura della partitura, armonia, interpretazione, performance e progettazione. Quando alla fine iniziammo a fare delle performances con "il meglio degli esami" al pubblico del College e agli amici, più di un danzatore che assistette disse che era sbalordito. Nessuno di loro aveva un reale bagaglio tecnico in movimento eppure erano completamente convincenti e guardabili e emozionanti.

Anche gli studenti della Central School of Ballet misero in scena le loro realizzazioni. Siccome non c'erano fondi c'era sempre un problema relativo ai costumi. Alcuni erano molto buoni, altri di minor successo. Il direttore della Scuola, Christopher Gable, era sempre molto ansioso di vederli e disse che se avesse avuto una compagnia stabile avrebbe messo su un progetto continuativo per ballerini della compagnia .

I congressi della Fier hanno spesso incluso vari tipi di coreografie. Alcuni di essi erano straordinari prodotti artistici, originali, interessanti e autentici nell'espressione, altri meno efficaci. Il range va dal lavoro molto semplice fino al coinvolgimento della tecnologia e di complessi stagings. Dalcroze riteneva che i brani migliori da usare fossero quelli con beat ineguali, cambiamenti metrici, e accenti, ma anche il suo sostenitore Ansermet disse che sentiva che Dalcroze aveva enfatizzato il ritmo metrico a spese della frase e della cadenza. Era da imputare al fatto che aveva messo da parte le sue esperienze a Parigi o al suo apollineo e razionale approccio all'arte o un misto delle due cose? La Scuola di Londra non rinunciò mai alla Plastique, nonostante il consiglio di Dalcroze, sapendo che "funzionava" in qualche modo per loro.

Nella mia esperienza la Plastique come realizzazione della musica in movimento non solo è interamente valida come modo di studiare la musica e la relazione fra musica e movimento, ma è una sorta di sommario del metodo stesso. In essa succede che gli studenti applichino le loro abilità uditive, la loro conoscenza armonica, la loro comprensione della struttura, dello stile e del significato. E' qui che studiano la partitura, imparano a co-operare e lavorare insieme, a esprimere e progettare la musica in e col movimento per un pubblico. Può essere preceduta e integrata da esercizi in silenzio, così che il senso del movimento in se stesso può essere esplorato e studiato. La Plastique come realizzazione in movimento può essere studiata usando un vasto range di repertorio, come un modo per studiare la musica e la performance musicale: a essa possono seguire la plastique come dialogo con la musica o altri tipi di relazione. Uno studio di successo sulla Plastique non risulta dal cercare "leggi" ma attraverso un ascolto profondo con tutti i sensi, sapendo come fare domande e trovare risposte, e trovando una risposta autentica. Questa riflessione sull'azione e dopo l'azione richiede l'esperienza dell'uso dello spazio e del peso e dell'orientamento così che lo studio della frase non è solo sulla linea sostenuta, ma anche sulla direzione e sulla cadenza. La frase viaggia oppure no? Viene verso di noi o va via, o cambia direzione o energia? Qual è la relazione emozionale o drammatica tra il foreground e il background della musica? Come possiamo far in modo che la gente lo veda? Portare questo lavoro ad una performance è davvero un'esperienza trasformante sia per gli studenti che per il pubblico. (*trad. dall'inglese di* R. *Garrione*)

Focus On…

Dalcroze per compositori:

intervista a Bethan Habron-James

a cura di Roberta Garrione

Incontriamo Bethan Habron-James, che vive e lavora a Manchester, Inghilterra. Ha iniziato la sua carriera musicale come violinista professionista. Il suo interesse nell'insegnamento, in particolar modo sull'uso del corpo, l'ha condotta a formarsi nel metodo Dalcroze all'Istituto di Ginevra dove nel 1999 ha ottenuto la Licenza. Da quel momento ha intrapreso uno stimolante percorso come libera professionista offrendo seminari e partecipando ai programmi di formazione sia in Inghilterra che all'estero. Attualmente sta conducendo una ricerca sull'applicazione del metodo Dalcroze per gli studenti di composizione all'Università di Coventry. Bethan insegna a Manchester, al Junior String Project del Royal Northern College of Music, dà lezioni a bambini autistici in una Scuola Speciale e continua il suo lavoro in veste di insegnante di violino. Insegna ed esamina regolarmente gli studenti della Dalcroze Society, U.K.

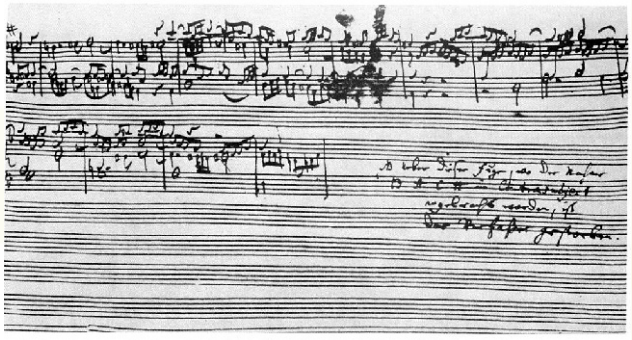
Bethan, sarebbe molto interessante parlare un po' della ricerca che hai condotto per la Coventry University, sull'applicazione del Metodo Dalcroze per gli studenti di composizione. Ti andrebbe di iniziare raccontandoci come e da chi è partita l'idea di questa ricerca?

Mio marito è Senior Lecturer in composizione alla Coventry University e ha quasi completato il Certificato presso la Dalcroze Society inglese. Già da tempo applicava gli studi in Ritmica durante le sue lezioni di Musicianship ma iniziò a pensare che gli studenti potessero trarre un beneficio ancora maggiore se avessero potuto conoscere la Ritmica Dalcroze ancora più in profondità e applicarla nello specifico alle competenze compositive.

Mi chiese se sarei stata interessata a tenere per i suoi studenti una serie di workshops sul Metodo Dalcroze, qualora fosse riuscito a trovare fondi per una ricerca.

Grazie a Palatine (parte dell' Higher Education Academy, che esiste per supportare l'eccellenza e la ricerca sull'insegnamento e l'apprendimento in Gran Bretagna) fummo in grado di mettere in piedi il nostro progetto. L'obiettivo era sviluppare strategie di insegnamento e apprendimento per gli studenti di composizione, che si focalizzavano sull'uso del movimento; analizzare l'esperienza e la percezione di tale approccio; e identificare aree per ulteriori possibilità di ricerca.

Reclutammo 12 studenti volontari, alcuni studenti universitari, altri post-laurea. La maggioranza di loro erano maschi. Hanno frequentato un totale di 13 sessioni di lavoro.



Ti va di dirci in che cosa consistevano le lezioni Dalcroze per gli studenti di composizione?

Progettai una serie di lezioni basate su ciò che io considero fondamentale per la conoscenza della musica e perciò essenziale per coloro il cui lavoro è comporre musica. Gli argomenti erano la melodia: a una sola voce, a due parti, triadi e accordi; l'armonia e la modulazione; il metro; il fraseggio; la texture, il colore, l'orchestrazione/strumentazione; la forma, con particolare riferimento al Tema e Variazioni. Ogni argomento è stato sperimentato a livello corporeo, l'approccio usuale in una lezione dalcroziana. Ho utilizzato alcuni esercizi che avevo creato in passato, ma anche inventato nuovi materiali per questi nuovi obiettivi e utilizzato una buona varietà di fonti musicali.

Agli studenti è stata data la possibilità di creare sequenze in movimento e successivamente suonare musica improvvisata – strumentale, vocale ed elettronica – che si accordasse con la dinamica dei movimenti. Durante il progetto ai partecipanti furono dati quattro pezzi da comporre e da riportare alla sessione seguente. Erano:

1) una melodia a due voci, della lunghezza di 16 misure, basata o su una sequenza di

movimento o su una linea disegnata durante lo svolgimento della lezione.

2) 8 misure in tempo composto che dovevano dapprima essere trasformate in tempo semplice e poi disuguale. Questo lavoro si basava su un pezzo in movimento di gruppo, creato in classe.
3) Una semplice sequenza di 8 accordi che si ripeteva. Ad ogni ripetizione veniva variato lo stato del rivolto degli accordi, così che la linea del basso era differente in ogni ripetizione.
4) Musica per una sequenza in movimento di gruppo creata in classe che divenne il tema per una serie di variazioni.

Il Metodo Dalcroze ha un peculiare modo di trattare lo studio dell'armonia. Puoi parlarci di come hai affrontato questo argomento nel progetto di ricerca?

Mi sono avvicinata all'argomento dell'armonia come continuazione del tema della melodia: una linea ad una voce diventa a due parti – un soprano e un basso – che a loro volta si evolvono in triadi e poi in armonia. Tutto è stato vissuto in modo corporeo, osservando dapprima il contorno della melodia nello spazio, notando le relazioni di spazio fra le due linee, talvolta molto vicine orizzontalmente, altre molto lontane fra loro, e creavano in tal modo varietà di intervalli. Occupandoci delle triadi quest'idea di relazione spaziale è stata ulteriormente approfondita e gli studenti sono diventati "triadi umane", muovendosi e cambiando posizione in relazione a quale rivolto veniva suonato. In conclusione questo lavoro è stato combinato con una comprensione profonda degli accordi fondamentali – come sempre mostrati con il corpo – variando l'energia corporea a seconda della funzione di ogni accordo.

Grandi elastici circolari sono stati usati in gruppo per mostrare la costruzione di tensioni armoniche nel Secondo Movimento del Quintetto per Archi di Schubert, come lavoro conclusivo sull'argomento.

Suonare per il movimento ha un grande peso nella pratica dell'improvvisazione dalcroziana. Pensi che questo approccio possa influenzare il modo in cui un compositore si pone nei confronti della creazione della propria musica?

Suonare per una sequenza di movimento che avevano creato loro stessi ha certamente avuto un forte impatto sui partecipanti al progetto dell'Università di Coventry. Hanno commentato che il fatto di muoversi prima di pensare alla musica creava forme musicali e gesti per la loro musica in un modo in cui non avevano mai pensato prima di allora. E' molto importante, come praticanti dalcroziani, alzarci dal seggiolino e muoverci prima di tentare di suonare per il movimento. E' attraverso la nostra memoria muscolare che possiamo ri-suonare la musica che abbiamo sperimentato attraverso il movimento.

Gli studenti del progetto hanno detto che questo era per loro un nuovo modo di pensare la composizione musicale – un nuovo stimolo a cui potevano far riferimento per iniziare una composizione che, prima dei loro studi dalcroziani, era loro sconosciuto.

Quali sono stati i risultati della ricerca? Pensi che il metodo Dalcroze possa essere stabilmente incluso all'interno dei programmi di un corso di composizione?

La maggior parte dei partecipanti ha riportato che muoversi sulla musica aveva, a diversi livelli, influenzato il modo in cui componevano o comprendevano la musica. Alcuni partecipanti, che non hanno sentito un incremento nella loro conoscenza musicale, hanno però detto che il loro modo di comprenderla era diventato più profondo.

I partecipanti hanno sentito una qualche forma di autoconsapevolezza o imbarazzo all'inizio, ma molti partecipanti hanno anche segnalato collegamenti causali fra specifiche attività di movimento e particolari aree di sviluppo della pratica compositiva o della comprensione musicale.

A tutti i partecipanti è piaciuto il progetto e molti hanno espresso il desiderio di fare ulteriori esperienze dalcroziane nella loro vita.

Risultati inaspettati si sono avuti in relazione alla percezione da parte degli studenti di pregiudizi sul repertorio usato nella pratica dalcroziana (troppa enfasi sulla musica classica), nelle differenze fra le risposte fra studenti post-laurea e non, e sull'effetto di imparare a vedere altri che si muovono con la musica.

Ritengo certamente che la Ritmica Dalcroze possa essere un efficace strumento per la pedagogia della composizione nella Higher Education. Ci sono prove che supportano ulteriori ricerche per lo sviluppo di un programma di studi in quest'area. La ricerca inoltre conferma i risultati sull'efficacia della Ritmica Dalcroze sulla comprensione della musica in generale.

L'approfondimento

Il riscaldamento

di Louisa Di Segni-Jaffé

Da sempre, ma soprattutto da quando ho iniziato a dare corsi di formazione, sono alla ricerca di una gradualità nel proporre i vari esercizi e nel collegarli fra di loro in modo da rendere la lezione un'unità didattica completa che comprenda ritmica, solfeggio e improvvisazione. In questo quadro deve, secondo me, anche rientrare il riscaldamento.

Nella formazione il riscaldamento ha un ruolo importante. La sua funzione è quella di mettere il gruppo in grado di muoversi adeguatamente e musicalmente nelle attività che richiedono movimento - sia da soli che in coppia o in gruppo.

Si tratta di proporre un'attività che sciolga le tensioni, migliori l'equilibrio, metta in moto le articolazioni e solleciti la consapevolezza dei movimenti del corpo in rapporto allo spazio, al tempo e all'energia.

Bisogna tener conto anche della morfologia del gruppo. Il gruppo consiste generalmente in persone che si riuniscono un fine settimana al mese; a volte arrivano da lontano, sono stanche e stressate. Bisogna farle muovere in maniera da scaricare tensioni e metterle a loro agio nel movimento. Provengono da varie esperienze e hanno preparazione al movimento di diversa estrazione. Si tratta di amalgamare il gruppo con proposte il cui ultimo fine non è quello di imporre una preparazione muscolare agonistica che renda più forte, più resistente, più veloce, più abile in vista di una competizione sportiva o spettacolare; ma è quello di portare le persone alla consapevolezza del loro corpo e dello spazio che le circonda, a sentire e seguire il respiro del movimento con tutto il corpo lungo il suo percorso, ad avere un buon equilibrio e una discreta agilità muscolare. Nella ritmica si richiede un tipo di movimento che non sia meccanico, ma che, anche senza l'intervento del suono, sia musicale.

Tenendo conto di queste premesse, nel corso degli anni, ho incominciato a integrare il riscaldamento nel contesto della lezione usandolo come punto di partenza. Allo sviluppo delle capacità motorie e della conoscenza dello spazio aggiungo gradualmente elementi che portano alla ritmica, all'improvvisazione e al solfeggio. Pur essendo restia ad usare immagini, in questo caso le uso per stimolare una risposta immediata e ogni volta mi sorprende la quantità e la qualità delle risposte che a loro volta danno ulteriori idee.

Ecco alcuni dei temi - sempre riferiti allo spazio - che uso:

- aprire/chiudere
- andata /ritorno
- alzare/abbassare
- allungare o prolungare/accorciare
- premere/rilasciare
- linee diritte/curve
- angoli retti, angoli piatti
- vicino/lontano
- ecc.,ecc.

Faccio un esempio pratico e molto condensato su come potrei condurre il tema "allungare e accorciare": per dare il via all'attività, insieme alla classe, proviamo ad allungare e accorciare pensando solo al movimento. Il tempo è determinato dal movimento. Ed è l'immaginazione degli allievi che struttura la ricerca sollecitata solo dalle parole magiche che chiedono "come si può fare?":

- con diverse parti del corpo
- partendo da punti diversi nello spazio
- partendo da posizioni diverse (in piedi, seduti, sdraiati)
- in diverse direzioni (lontano/vicino, schema corporeo, simmetrie)
- a diverse velocità (cambio graduale o repentino, ma anche lento all'andata, veloce al ritorno e vv.; combinazioni di dissociazioni con diverse parti del corpo; doppie velocità)
- con energie diverse nelle varie parti del corpo (costanti o con cambi graduali/repentini)
- trovando un modulo nello spazio, mostrarlo ai compagni che lo rifanno (oltre alla condivisione ciò è utile perché allena la memoria, l'attenzione, lo spirito di osservazione e fa uscire dai propri schemi. Il fatto che non sia imposto dall'insegnante ma proposto dalla classe è un elemento pedagogicamente efficace).
- con movimenti continui e interrotti; con silenzi sonorizzando con la voce (questo è un punto molto importante da sviluppare)
- in coppia
- in gruppo

Si arriva poi all'"ascolto" di un brano: seguendo il fraseggio di Hummingsong nr. 3 dell'Album della Gioventù di R.Schumann nel quale la melodia è ripresa nella seconda parte anche in un registro più basso (parte bassa del corpo) per poi tornare in alto; questo brano comprende molti degli elementi di cui si è fatta l'esperienza;
farlo in coppia, in gruppo
Dove può portare questo lavoro?
Si può passare a cantare la melodia, prima senza il nome delle note, poi col nome delle note, ad annotarla e si può anche passare ad analizzare la forma e l'armonia ecc.

L' inizio di lezione strutturato sul movimento costituisce un'introduzione agli argomenti che voglio toccare. Permette di costruire insieme, e senza imporlo, un vocabolario motorio utile allo scopo. Nel caso esposto l'introduzione alla frase musicale sarà successivamente ampliata dalcrozianamente in ritmica , improvvisazione, solfeggio.
Se volessi trattare un altro soggetto incomincerei con un movimento diverso. Per es. potrei introdurre i 6/8 lavorando sul segno dell'8 o dell'infinito (∞)

Quello che perseguo in questa prima parte della lezione è la ricerca dello spazio, lo sviluppo delle capacità motorie, un buon equilibrio e una adeguata mobilitazione dei muscoli e delle articolazioni. Tutto questo è però subordinato ad una impronta musicale in quanto ogni azione contiene un ritmo proprio (misurato o non). E' alla scoperta di questo ritmo e alla sua espressione che dedico il riscaldamento per rendere gli allievi coscienti e capaci di cogliere le innumerevoli possibilità motorie e ritmiche che il corpo in movimento offre.

Il corpo – dossier a puntate

Intervista a Susanne Martinet

a cura di Juri Lanzini e Pia Castellazzi

Susanne Martinet si è diplomata presso l'Istituto di musica e ritmica Jaques-Dalcroze di Ginevra, ha in seguito approfondito la sua formazione attraverso la pratica di tecniche diverse: la danza, lo yoga, l'eutonia e la voce (in particolare con il RoyHart). Dopo anni di insegnamento di ritmica in Svizzera e a Parigi, si è dedicata al movimento; una lunga ricerca l'ha portata ad elaborare una sua personale metodologia, sviluppando i principi di Emile Jaques-Dalcroze. Mirando all'accrescimento del senso musicale di tutto il corpo, coinvolge la persona in una sintesi armoniosa delle sue sfere: fisica, mentale ed emotiva. Ha svolto attività didattica a Ginevra (all'Istituto Jaques-Dalcroze, al Conservatorio sezione arte drammatica, alla scuola di psicomotricità), in Francia (formazione per gli educatori e scuole di teatro), in Lussemburgo, in Svezia (Conservatori), in Italia (con la S.I.E.M. in Conservatori ed in ambiti diversi). Ha sistematizzato la sua metodologia nel libro "La musica del corpo" (ed. Erickson), ricco di idee per chi è interessato al movimento ed alla sua relazione con la musica. Il suo intenso impegno nell'ambito della pedagogia del movimento come mezzo espressivo ha consentito al Conservatorio di Padova nel 2000 di istituire il primo corso di formazione nell'Espressione Corporea secondo la sua metodologia. Autrice del libro "Esplorare il pensiero di Jaques-Dalcroze" (ed. Progetti Sonori)

Nel corso estivo di Tragliata 2011, abbiamo incontrato Susanne per una breve intervista:

Partiamo subito con una domanda scomoda: perché tu dalcroziana non insegni ritmica?
Infatti, può sembrare strano. L'ho insegnata solo 5 anni, dopo di che ho smesso.

Perché?
Per due motivi. Primo: ero totalmente impacciata nel mio corpo; mi sentivo ridicola e invidiavo qualsiasi allieva, anche se aveva una minima base di danza. Secondo: preparare le mie lezioni era sempre più laborioso, proponevo degli esercizi a caso ed ero incapace di svilupparli. Era veramente una sofferenza e una frustrazione. Sentivo che non avrei mai potuto evolvere.

Poi che cosa hai fatto per colmare queste lacune?
Prima sono andata a Parigi dove, per due anni, ho sfruttato in modo bulimico la vita artistica, soprattutto il teatro e le arti plastiche. Nello stesso tempo ho seguito un corso base sul movimento . Le proposte fatte dall'insegnante – una danzatrice – avevano come scopo il lavoro sul "centro": ogni settimana veniva proposta una serie apparentemente semplice di esercizi con una lenta progressione. Fu la prima volta che presi coscienza del mio corpo.

Nient'altro? Con questo bagaglio hai incominciato ad insegnare espressione corporea?
No. A dire la verità l'esperienza determinante è stata una ricerca – insieme ad un'amica dalcroziana – sugli scritti di E. J. Dalcroze, soprattutto sul suo programma di studio che prevede ben 16 argomenti precisi come per esempio: esercizi di respirazione, i punti di partenza dei movimenti, orchestrazione dei movimenti corporei, spostamenti del peso del corpo sia in lentezza che in velocità…(per l'elenco dettagliato vedere alla pag. 75 del libro "*Esplorare il pensiero di Jaques Dalcroze*").
Per noi fu una sorpresa totale, una rivelazione. Scoprivamo, stupefatte, l'interesse per Dalcroze per il movimento e per tre mesi abbiamo provato ad elaborare qualcuno dei sedici punti da lui descritti.
Ciò che mi piace tanto e che ritengo molto stimolante è che Jaques-Dalcroze esprime l'essenza di un argomento ma poi tocca a noi estrarne tutta la ricchezza. Ad esempio "opposizione di linee": dritte, curve, zigzaganti, loro rinforzi, incroci, contrasti, ordinamenti, architettura…nella nostra formazione non è mai stato messo in evidenza l'interesse che Dalcroze in realtà nutriva per il movimento!
(Per chi fosse interessato ad approfondire, si può consultare "*Esplorare il pensiero di Jaques-Dalcroze*" anche alle pagine 64-65, 72-73).

In che modo gli scritti di J. J. sono importanti per te?
Per essere breve direi che mi hanno insegnato quattro nozioni preziose:

1) una grande apertura e curiosità mentale
2) l'amore, la passione per la ricerca
3) lo spirito di analisi
4) di conseguenza la capacità di approfondire un tema all'infinito

E' forse banale dire che la ricerca è inerente alla qualità di qualsiasi insegnamento.
E' "*le nerve de la guerre*" che ci spinge ad andare avanti e a non fermarsi mai.

Ti invidio. Mi dai l'impressione di una grande sicurezza: sai dove vai e si sente che la tua esigenza non è mai gratuita.
Sai, l'espressione corporea è parte integrante della mia vita. Tuttavia, è stato un lungo percorso, con tanti brancolamenti, incertezze, scoraggiamenti. Mi sono sempre tenuta in disparte ed è stato molto difficile. Posso dire che non ho mai fatto nessun compromesso sulla qualità del lavoro; ho tenuto duro! Adesso raccolgo il frutto dell'esperienza che mi porta ad una maggiore comprensione e chiarezza.
Provo ad avere delle "antenne" su tutto ciò che vedo, leggo, ascolto: tutto è collegato, non ci sono frontiere. Mi manca però lo spirito scientifico: soprattutto nel lavoro spaziale non ho dimestichezza con le grandezze fisiche, il volume, la geometria e sento ciò come una grande lacuna.

Attraverso il tuo insegnamento, che cosa cerchi di trasmettere?
Tante cose! Vorrei affinare la sensibilità, soprattutto artistica. Vorrei sviluppare la musicalità, la creatività, l'autonomia e trasmettere la gioia profonda di esprimersi.

Un bel programma! Ma concretamente, come concepisci il lavoro corporeo?
Sono due gli aspetti importanti: il lavoro sul radicamento e sulla qualità eutonica.
Il radicamento – il rinforzo del centro, chiamato "Hara" dai giapponesi – è essenziale. Basta pensare alle arti marziali per esserne convinti. Non è il caso ora di approfondire perché ne riparleremo…!
Per quanto riguarda l'altro aspetto direi che per esprimersi il corpo deve essere disponibile. Perciò devono essere eliminati tutti i movimenti superflui e rigidi, così come gli stereotipi, quindi propongo una "tecnica" ispirata al metodo Feldenkrais e all'eutonia (di Gerda Alexander, dalcroziana): sono dei movimenti semplici che poco a poco danno un grande benessere. È un lavoro fine e sottile, dove è essenziale curare il dettaglio.
Insisto sulla percezione di sé, sui diversi punti di partenza del movimento (Jaques Dalcroze ne parla spesso) sull' "eco" di un movimento (ad es. muovo il gomito mentre appoggio la mano dell'altro braccio sulla clavicola: questo mi permette di verificare il legame tra gomito e clavicola). Poi, per evitare gli stereotipi, sto molto attenta a non fermarmi su un solo modo di eseguire un movimento: il corpo ha una memoria formidabile e si fa presto a ritrovarsi limitati o essere vincolati da stereotipi!

Capisco. Sembra facile ma non lo è per niente. Perché?
Esprimersi con il corpo non è facile, ci vuole molto coraggio per "lanciarsi nello sconosciuto" dove si è privati del linguaggio e quindi non si può nascondersi dietro le parole. Si deve attingere alla propria profondità ed autenticità, allora si riesce a comunicare e "colpire" l'altro.
Si impara poco a poco a conoscersi meglio, a scoprire la propria ricchezza, ma anche i propri limiti e stereotipi. Inoltre si deve pensare che ogni movimento – purché non sia meccanico – ha una risonanza interiore e suscita emozioni.
Interviene anche il ruolo del gruppo: la varietà delle diverse personalità è di grande arricchimento, ognuno ha il suo modo di sentire, di reagire, di porsi e di muoversi. A nostra insaputa tutti questi elementi favoriscono un lavoro su di sé.

Pensi che il tuo lavoro possa essere di qualche aiuto per la ritmica?
Lo spero! Ho sempre pensato che la ritmica richiedesse una preparazione tecnica specifica, diversa dalla preparazione tecnica del danzatore o di altre discipline corporee che certamente preparano il corpo al movimento, ma non alle esigenze della ritmica.
Personalmente cioè non trovo il collegamento fra queste discipline e le richieste particolari dell'uso del corpo nella lezione di ritmica. Queste dottrine hanno una loro propria impostazione e perseguono scopi che non hanno niente a che fare con il "nostro scopo": la musicalità del movimento! La mia ricerca è stata sempre ispirata agli scritti di Jaques-Dalcroze. Per me è essenziale la musicalità del movimento: è questo che gli conferisce ricchezza, finezza e sensibilità.

Cara Susanne, un grazie per il tuo lavoro e un arrivederci al prossimo numero!

Una bella lezione!

Forme Musicali In Movimento

di Ava Loiacono

Tema di un seminario estivo che ho proposto l'estate scorsa a Luino assieme ad Alessandra DeGrandi, coreografa e danzatrice di formazione Cladeck e Nikolais.

PREMESSA

Ho volutamente scelto un titolo diverso da "plastique" pur essendo consapevole di proporre argomenti e materiale che appartengono a questa disciplina.

Il termine plastique ha sollevato e solleva tutt'ora dibattiti intensi e controversi, e ben vengano perché mantengono viva l'attenzione e lo spirito di ricerca di strumenti e percorsi in grado di accomunare l'insegnamento di questa materia.

Il titolo "forme musicali in movimento" mi ha permesso di sentirmi in qualche modo più "libera"di sperimentare percorsi che mi permettessero di raggiungere un risultato che si avvicinasse al concetto di "plastique".

Non sono i risultati che intendo discutere, ma piuttosto il percorso e i processi messi in atto.

La frase che ha ispirato il seminario e che ha ci ha permesso di lavorare su un repertorio di 4-5 brani musicali è tratta da "*Come ascoltare la Musica*" di Aaron Copland (p. 84-85):

" Un principio generale è usato per creare il senso di equilibrio formale. È così fondamentale in arte che, sotto vari aspetti, è probabilmente antico quanto la musica. È quello semplicissimo di ripetizione. La maggior parte della musica è basata sulla più ampia interpretazione di questo principio; e il suo uso sembra, in musica, più giustificato per la natura più immateriale di questa in confronto delle altre arti..

L'altro principio di struttura generale ne è l'opposto, cioè la non ripetizione.

FASI DELLA LEZIONE

1. Iniziamo con un riscaldamento svolto in piedi e basato su un risveglio corporeo: lavoro sulle articolazioni dei piedi, caviglie, ginocchia, bacino. Passiamo poi ad un'attivazione della colonna vertebrale, di apertura e chiusura del tronco, di allungamento e stiramento della braccia e del torso.

Questa parte viene collegata mediante una sequenza ritmata che coinvolge tutto il corpo e viene ripetuta più volte attivando il respiro, successivamente la dinamica con momenti di maggiore intensità ed energia seguiti da altri di maggiore distensione e rilascio della tensione muscolare, l'agogica eseguendo tutta la sequenza più lentamente, più velocemente per poi mischiare varie velocità all'interno della stessa, l'articolazione alternando movimenti legati a staccati.
Introduciamo quindi una prima idea di ripetizione (con varianti) all'interno del momento di preparazione e riscaldamento.

2. Suono una melodia popolare conosciuta :"Au clair de la lune" chiedendo ai partecipanti di disegnare con le braccia il tema e di star fermi quando c'è qualcosa di diverso.
a. Una volta identificate le ripetizioni chiedo di muovere tutto il corpo sul posto sul tema A e di spostarsi nello spazio cambiando posto sul tema B.
b. Troviamo quindi la forma AABA

3. Dopo questa introduzione iniziamo a lavorare su l'Impromptu tratto da " Huit Morceaux, op.39" per violino e violoncello di Reinhold GLIÈRE (1875-1956). [Si può scaricare il brano dal sito: http://www.jpc.de/jpcng/classic/detail/-/art/Duo-Daria-Mattia-Zappa-Portrait/hnum/6314385]
Il primo passo è identificarne la grande forma che è la seguente:
A (16 misure in¾) tema suonato dal violoncello
A (16 misure in ¾) tema ripetuto dal violino
B (16 misure in ¾) alternanza domanda risposta tra violoncello e violino
A (16 misure in¾) tema suonato dal violoncello
Il brano è anacrusico.

a. Identificare il tema e le sue caratteristiche (misura in ¾ e levare sul terzo tempo) e muoversi liberamente (A), fermarsi e stare immobili sulla "non ripetizione" (B).
b. Mostrare i respiri (fraseggio) all'interno del tema A, con cambiamenti di direzione, o parti diverse del corpo che la eseguono.
c. Muovere la parte inferiore del corpo (bacino, gambe e piedi quando il tema è suonato dal violoncello) con spostamenti nello spazio.
d. Muovere la parte superiore del corpo (tronco, braccia e testa) stando sul posto quando il tema viene suonato dal violino.
e. Continuare a stare in immobilità sul tema B.

4. In coppie: uno segue il violino l'altro il violoncello. Continuiamo a concentrarci solo sulla parte A, ponendo però attenzione su ciò che fa il violino mentre il violoncello suona il tema e viceversa: l'accompagnamento del tema è eseguito su terzine rapide inframmezzate da brevissime pause che danno la sensazione di qualcosa che "avvolge" con la sua rapidità ed il suo turbinio.

5. Senza musica lavoriamo sull'idea di dialogo tra coppie: uno lirico, sostenuto, ampio, che si muove nello spazio verticale e sagittale (tema), l'altro fuggevole, rapido, avvolgente, quasi caotico che si muove nello spazio orizzontale in tutte le direzioni. Cambio di ruoli.
Facciamo lo stesso esplorando altri livelli dello spazio (sul suolo)

6. Dopo che ogni coppia ha esplorato e trovato qualcosa che abbia un senso in rapporto alla musica riprendiamo il lavoro sul brano di Glière strutturando la parte A.

7. Lavoriamo sulla Parte B: è caratterizzata da una domanda risposta rapida (4 misure in ¾) tra violoncello e violino. Cerchiamo di caratterizzare questa "non ripetizione" variando diversi elementi: per esempio mantenendo un contatto fisico con una o più parti del corpo tra le coppie; oppure uno nell'immobilità, l'altro in movimento e poi cambiando; allontanandoci e avvicinandoci; facendo "parlare" parti del corpo non utilizzate in precedenza, ecc.

8. Colleghiamo parte A e B eseguendole in successione, mostrando i respiri (fraseggio) all'interno di ogni parte.

9. Per finire ogni coppia mostra la sua interpretazione al gruppo che commenta e analizza.

Nei meandri del programma d'esame:
Plastique Animée e Cinque Movimenti

a cura di Roberta Garrione

Durante il corso di formazione svoltosi a Bologna negli scorsi anni abbiamo più volte affrontato i temi della Plastique Animée e dei Cinque Movimenti. Vi propongo alcuni estratti dai miei appunti del corso, delle lezioni di Ava Loiacono.

La Plastique Animée è una partitura vivente che nasce dall'analisi della musica. Ma non della partitura scritta, bensì da quello che si sente, da quello che è in moto. E' un'analisi vivente che si incarna nei corpi e nello spazio. Ma è importante anche l'aspetto comunicativo: far capire agli altri il nostro pensiero, il nostro "sentire" una musica.

❖ Plastique animée – il silenzio e l'immobilità

Da dove nasce la musica? Dove finisce? Come si muove la musica? La musica nasce dal e finisce nel silenzio. Nel movimento il silenzio corrisponde all'immobilità.
Svolgiamo dunque dapprima un lavoro sull'immobilità, per trovare l'espressività del silenzio.

- partire in una posizione: come si passa dalla posizione al movimento e ritorno alla posizione di partenza? Fare esperimenti
- improvvisazione vocale con molti silenzi, mentre gli altri si muovono su questa improvvisazione
- ➢ la conclusione di questo lavoro preparatorio è che il silenzio valorizza il suono!

❖ Plastique animée – il viaggio o percorso del suono da un silenzio all'altro

Dopo aver lavorato sull'espressività di una posizione immobile, cerchiamo di capire come muoverci da una posizione all'altra per esprimere il viaggio del suono. Assumiamo una posizione asimmetrica (non neutra). E' già la posizione iniziale che ci dà indicazioni su come muoverci
Proviamo a creare una sequenza di posizioni: posizione asimmetrica di partenza, compiamo un movimento verso un'altra posizione, poi nuovamente silenzio e immobilità, e un nuovo viaggio verso una nuova posizione.

- solo con il corpo
- con il corpo e sonorizzoiamo con la voce

❖ Plastique animée – l'energia

Nel movimento entra in gioco l'energia del suono, perché i suoni hanno energie differenti. Sperimentiamo dunque diversi livelli di energia.

- In coppia, muovendosi sul brano di Meredith Monk, Northern Lights A spinge B fino a un punto utilizzando tutto il corpo per spingere, non solo le braccia; nella seconda frase B spinge A, e così via
- Camminare con 7 livelli di energia differenti (es. ppp, pp, p, mp, mf, f, ff); camminare e accompagnare con tutto il corpo

Ascoltiamo un brano, il I Movimento dalla Seconda Suite per violoncello solo di Benjamin Britten, e in particolare ascoltiamo l'energia e i suoi mutamenti. Dove va l'energia? Verso l'esterno o ritorna all'ascoltatore? Mostriamolo con il corpo.
Alcune considerazioni:

a) mostrare il livello di intensità ed energia non significa mostrare il ritmo
b) una nota lunga non implica stare fermi: bisogna mostrare l'energia del suono lungo; e note veloci non implicano correre. Bisogna mostrare solo l'energia.

❖ Plastique animée – dinamica ed energia

Esercizio preparatorio di follow: seguire la dinamica della musica, reagendo in modo immediato. Nota: bisogna seguire l'energia e non fedelmente il ritmo: il ritmo è energia, ma non è detto che per rendere quell'energia bisogna per forza eseguire il ritmo.

Creare un'improvvisazione movimento/sono-rizzazione con la voce scegliendo 3-4 livelli di energia

- voce e movimento
- solo voce immaginando il movimento
- solo movimento immaginando il suono
- in sequenza: solo movimento, in silenzio, solo voce

Ascoltiamo il brano di Bela Bartòk, Peasant's flute dai For children vol. 2:

- l'energia con il tatto: in coppia uno trasmette l'energia della musica sulla schiena dell'altro; e cambio i ruolo
- come sopra, ma mani contro mani frontalmente
- un'improvvisazione in coppia in movimento tenendo conto: dell'energia, delle frasi, della forma (es. differenza fra A e A')

➢ Nota: nel movimento sono molto importanti:
  - l'attacco e la fermata
  - il viaggio del suono che è caratterizzato da: la direzione nello spazio; l'energia

❖ Plastique animée – movimento continuo e sostenuto (legato)

Svolgiamo un esercizio preparatorio di movimento continuo con gli elastici, in coppia:

- uno dentro l'elastico, l'altro fuori, alternarsi nella proposta di movimento continuo con l'elastico, come se fosse una frase ciascuno
- come sopra, osservando la tensione dell'elastico, gli spazi e le forme che si creano
- quattro frasi: la prima si muove chi è fuori, la seconda chi è dentro, la terza chi è fuori, nella quarta ci si scambia
- come sopra con la musica, un Minuetto di W. Fr. Bach.

Proviamo a cercare la stessa qualità di movimento con un pallone, sull'andante del Concerto brandeburghese n°2 .

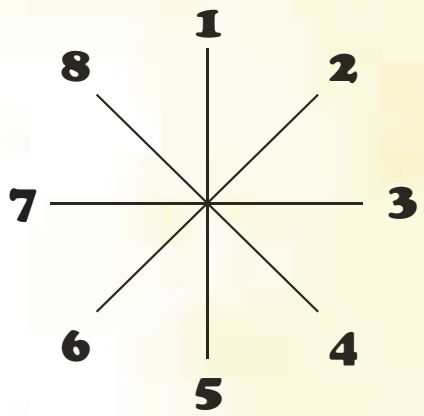
Da ultimo in coppia, oppure in quattro disposti a rombo (o a diamante), sulla musica di Arvo Part, Spiegel Im Spiegel :

- a turno uno "comanda" seguendo la musica con movimento lento e continuo e gli altri imitano; e decide quando passare il testimone all'altro
- come sopra ma il cambio di ruolo avviene alla fine di ogni frase

❖ 5 movimenti

Proviamo per cominciare a scegliere soltanto due verbi di movimento dalla lista dei verbi del programma e creare una struttura con questi due movimenti, tenendo conto di:

1) da dove inizio e dove finisco un movimento? Tener conto delle direzioni:



I numeri dispari sono le direzioni principali, i numeri pari le diagonali. Progettare una struttura di gestione dello spazio, per es.: "cammino in direzione 5, torno in direzione 1, rotolo in direzione 4, ecc"

2) quale qualità/energia di movimento?
3) che durata ha il movimento?
4) movimento/immobilità
5) movimento continuo oppure no (spezzato)

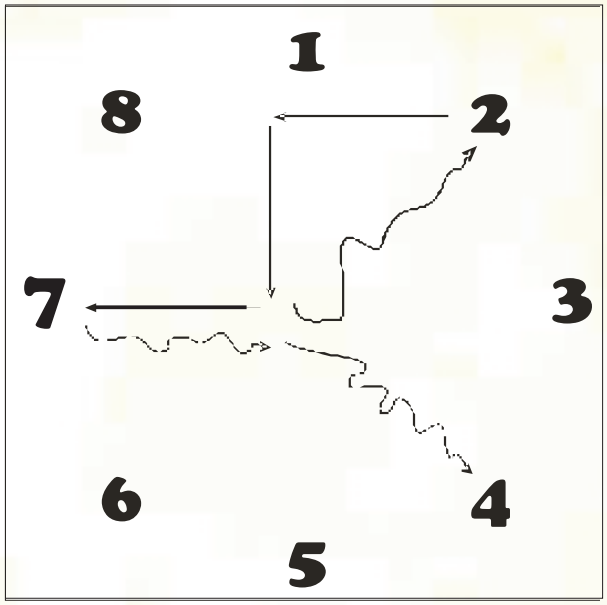
Abbiamo scelto il cosa (due verbi di movimento) e il dove (la struttura di gestione dello spazio e delle direzioni). Bisogna scegliere il come, cioè la qualità del movimento:

a) la dinamica
b) l'immobilità come momento di respiro, di silenzio, all'interno del movimento
c) i livelli di energia
d) movimento continuo o spezzato
e) l'uso globale del corpo: per es. barcollare non è per forza barcollare con i piedi, ma anche con altre parti del corpo; camminare non è per forza con i piedi, per es. con le dita sul pavimento, con le mani su una parete immaginaria

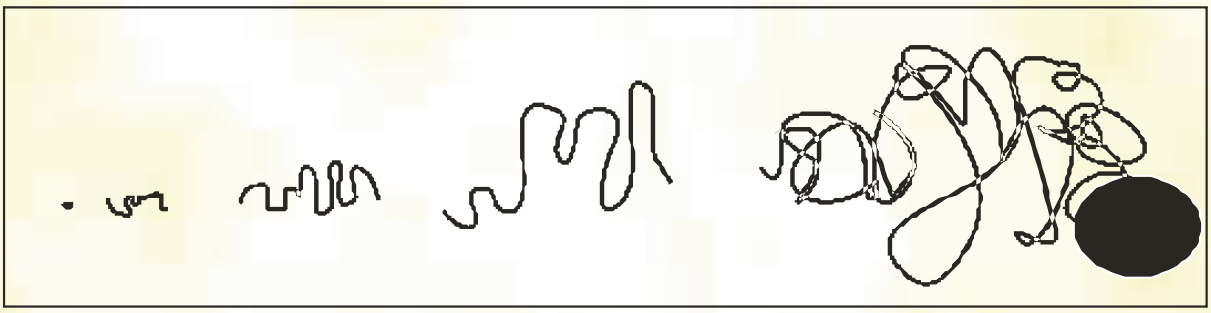
Proviamo a realizzarlo in diversi modi:

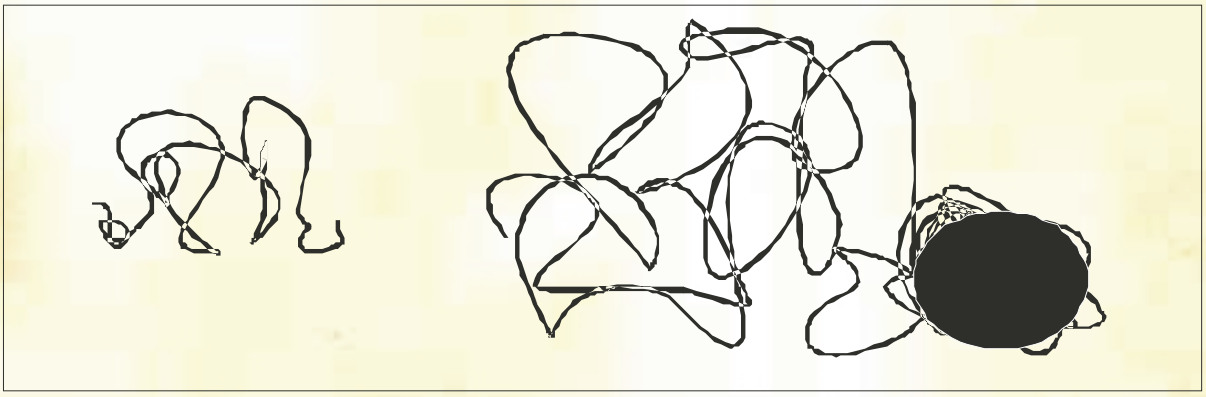
- solo movimento
- movimento e voce
- al pianoforte, in modo non convenzionale, cercando di riprodurre il movimento con gesti delle braccia sullo strumento
- al pianoforte, rispecchiando la sensazione del movimento e la sonorizzazione della voce

✓ Possiamo disegnare la partitura della struttura spaziale-direzionale:



✓ E possiamo realizzare la partitura dei 2 movimenti, cercando di mostrare la qualità del movimento:





Il racconto: l'esperienza di un insegnante

"...ti racconto la paura...."

di Marina Sbardolini

"…TI RACCONTO LA PAURA…."
PROGETTO DI ESPRESSIONE CORPOREA
SECONDO IL METODO "SUSANNE MARTINET"
SULL'EMOZIONE "LA PAURA"
SCUOLA PRIMARIA DI PUEGNAGO DEL GARDA
BRESCIA – APRILE 2011
3 INCONTRI SETTIMANALI DI 2 ORE L'UNO SVOLTI CON L'UNIONE DI 2 CLASSI QUARTE – TOTALE 6 ORE CON 44 ALLIEVI – INSEGNANTE: MARINA SBARDOLINI

PREMESSA

A marzo dello scorso anno mi contattano le maestre di una scuola primaria in provincia di Brescia per collaborare alla realizzazione di un mini progetto musicale (3 incontri di due ore l'uno con 44 allievi) che permetta agli allievi di sperimentare le emozioni e soprattutto di poterle esternare. Entusiasta di questa proposta un po' pazza (considerando il compenso inesistente), decido di premiare il coraggio e lo spirito di iniziativa e colgo l'occasione per introdurre l'espressione corporea secondo il Metodo Susanne Martinet nella scuola primaria (metodo che permette di lavorare col corpo in modo spontaneo e veritiero).

SVOLGIMENTO DEL LAVORO

Fortuna del progetto sta non solo nell'aver potuto lavorare in uno spazio molto bello, un palazzetto dello sport con pavimento di legno, ma anche nell'utilizzo di una tastiera Kawai di cinque ottave con supporto e, soprattutto, nella grande disponibilità delle maestre che in quest' occasione mi hanno fornito tutto il materiale di cui necessitavo o quasi. Hanno costruito quarantaquattro maracas e quarantaquattro legnetti ricavati rispettivamente dalle bottigliette di plastica e dai manici delle scope, hanno ritagliato quarantaquattro maschere dal cartoncino nero e comprato un grande telo di voile nero e infine hanno richiesto agli allievi l'abbigliamento tutto nero per la rappresentazione conclusiva (conquista che io ritengo importante). Altro vantaggio è stata la presenza di bambini stranieri che ci hanno arricchito con un vocabolario corporeo prezioso e un'incredibile scioltezza di movimenti.

Già dopo le prime due ore di lezione mi sono accorta che si stava sviluppando qualcosa di particolare vuoi per il grande bisogno di esprimersi dei bambini, che finalmente poteva esternarsi, o per lo stupore delle maestre che vedevano concretizzarsi, con questa metodologia, tanto lavoro in poco tempo. Fatto sta che al secondo incontro durante la lezione assistevano altre tre maestre che si erano liberate per l'occasione. Così dopo il terzo ed ultimo incontro la maestra di riferimento mi prega e supplica di poter regalare ai bambini una rappresentazione finale come premio del lavoro svolto. Visto che il compenso per il progetto non avrebbe subito modifiche (gratuito era nato e gratuito rimaneva), ho deciso di rendermi disponibile per lo spettacolo portando ovviamente il mio pianoforte digitale. Successivamente vengo a sapere che la rappresentazione sarà all'inizio di giugno, di conseguenza servirà almeno un altro incontro prima di esibirsi! A conclusione dell'avventura, la sera della performance, sotto un temporale scrosciante e dopo sette ore d'insegnamento, raggiungo il palazzetto dello sport, dove sono certa della presenza di pochi genitori. E invece.....le sorprese non sono finite. Mi ritrovo tutti i genitori e tutti gli allievi della scuola (circa 400) con tanto di direttrice e sindaco del paese che mi aspettano per concludere in bellezza l'anno scolastico (le maestre avevano dimenticato di dirmi che era la festa finale della scuola!!).

Ma non è meravigliosa tanta creatività concentrata in un piccolo paese? A parte gli scherzi, da questa esperienza così incredibile ho imparato tantissimo e questo mi porterà in futuro a scegliere esperienze sempre più pazze. Ad esempio ho imparato che dove c'è il coraggio di osare qualcosa di diverso e di nuovo si arriva ad una gratificazione, che nessuna moneta può pagare.

Ho imparato che credere con fiducia nell'intuizione del singolo (bambino o adulto) porta ad un entusiasmo coinvolgente e contagioso.

Infine ho imparato che le persone, soprattutto in ambiente scolastico, hanno "fame" di tutto ciò che è

artisticamente "bello" ed è nostro dovere, noi che possiamo, portare l'arte nel quotidiano anche senza compensi monetari.
Tutto ciò a lungo termine paga e la moneta in gioco è più preziosa di qualsiasi euro o dollaro che sia.

FINALITA'

- trovare il piacere di esprimersi col corpo in sintonia con la musica
- riuscire ad esprimere e comunicare ciò che si ha dentro
- affinare la propria sensibilità artistica

OBIETTIVI

1. favorire lo sviluppo della consapevolezza corporea: coordinazione, reazione, equilibrio, uso del peso.
2. stimolare la creatività come strumento per conoscerci e comprendere meglio ciò che è diverso da noi.

SCALETTA DI UNA LEZIONE TIPO:

- Messa in moto: esplorazione guidata dall'insegnante con movimenti segmentari (mani e piedi) e poi globali (corporei sul posto e con spostamenti) che esprimano il sentimento della paura senza esplicitarlo.
- Esplorazione libera dei movimenti e spostamenti lavorati nella messa in moto, confronto, esecuzione singola seguita dall'imitazione del gruppo per arricchire il proprio vocabolario corporeo espressivo.
- Oggetto (linguaggio visivo): introduzione della maschera nera da usare come cartoncino in mano o davanti al viso. Lavoro singolo, di coppia, di gruppo.
- Ritmo (linguaggio musicale): introduzione del ritmo "non quadrato" che rappresenta la paura, metro 9/8 TIRITI TIRITI TITIUN con pausa finale. Vissuto col corpo, battuto con mani su gambe, suonato con maracas e legnetti in due gruppi contemporanei e alternati.
- Verbalizzazione (linguaggio verbale): verbalizzazione spontanea dell'emozione e poi guidata sintetizzandola con frasi sul ritmo dato TIRITI TIRITI TITIUN = QUAN-TA PA U - RA DEL BUIO (ad es.).
- Conclusione: riepilogo del lavoro svolto con semplici simboli facilmente memorizzabili da appendere in classe.

SEQUENZA DELLE FASI PER AFFRONTARE L'EMOZIONE:

1 AFFRONTARE LA PAURA: vivere l'emozione percependola col corpo e la voce, con i suoni e rumori sulla musica improvvisata dall'insegnante col pianoforte (dopo una messa in moto in cui si mostrano movimenti che già rappresentano la paura senza esplicitarli).

2 GESTIRE LA PAURA: scegliere i movimenti ed i suoni/rumori emessi con la voce ed il corpo che più rappresentano qualcosa che ci fa "paura". Organizzarli poi in uno schema che li rappresenti dal meno pauroso al più pauroso (tremore, immobilizzarsi, stupore, scatti)

3 LIBERARSI DALLA PAURA: smascheramento della paura (togliersi la maschera nera indossata fino a questo momento e metterla sotto i piedi) prendendo distanza dall'emozione in senso spaziale, temporale ed energetico.

4 SUPERARE LA PAURA: interiorizzazione dell'emozione attraverso la costruzione simbolica con i diversi linguaggi: linguaggio visivo (associazione colore: paura=nero quindi costruire maschera nera per il viso), linguaggio verbale (verbalizzare con frasi: ho paura del buio), linguaggio corporeo (tremo come una foglia al vento, scatto come un gatto spaventato, mi immobilizzo come una statua, mi sorprendo come un bambino con i doni di Babbo Natale).

5 CONSAPEVOLEZZA DELLA PAURA: riconoscimento dell'emozione in diversi contesti (immagini, prosa e poesia, sculture, pitture, film) e riproduzione col linguaggio corporeo delle diverse sfaccettature della paura in base alla musica improvvisata al pianoforte.

SEQUENZA DEI LINGUAGGI UTILIZZATI NEL PROGETTO:

1 LINGUAGGIO CORPOREO: proporre movimenti - posture – spostamenti che richiamino l'emozione della paura e cogliere le varianti o novità arrivate dalla percezione degli allievi

2 LINGUAGGIO VISIVO: utilizzo delle maschere del viso per neutralizzare l'espressione facciale ed evidenziare l'espressione del corpo.

3 LINGUAGGIO DEI COLORI: associazione colore-emozione con varie sfumature partendo dal vissuto degli allievi

4 LINGUAGGIO MUSICALE: associazione con un ritmo non quadrato, con una melodia non tonale, con armonie impure, con strumenti ritmici da riprodurre vocalmente e strumentalmente

5 LINGUAGGIO VERBALE: associazione verbale con frasi create dagli allievi su ritmo dato in modo prosaico, poetico, filastrocca e non sense.

6 LINGUAGGIO SIMBOLICO: associazione con simboli grafici semplici ed immediati per sintetizzare e memorizzare il lavoro svolto durante ogni incontro.

Spazio Aperto: la voce del lettore

Pedagogia d'avanguardia: segnali dalla Germania

di Mauro Guindani

Ava Loiacono ci suggerisce questo interessantissimo articolo, di Mario Guindani, che ci parla di "segnali di avanguardia" dall'estero in ambito pedagogico.

Nel dibattito sulla riforma dell'insegnamento, che anche in Ticino da qualche tempo sembra acquistare una certa importanza (si veda la serie di articoli pubblicati tanto su "La Regione" quanto su queste pagine), una notizia dall'estero può forse aprire nuovi orizzonti.

Il più alto premio delle università tedesche, l' "Hessischer Hochschulpreis für exellente Lehre", dotato di 150000 Euro, è stato assegnato quest'anno alla sezione di canto del Conservatorio di Francoforte, diretta dalla Professoressa Hedwig Faßbender, non soltanto cantante di fama internazionale, bensì anche insigne pedagoga.

Che su 88 concorrenti provenienti dalle più note Università della Germania (indifferentemente se scientifiche, letterarie o artistiche) sia la sezione di canto di un Conservatorio ad aver avuto la meglio è una notizia che fa scalpore e i giornali tedeschi non se la sono lasciata sfuggire. Il noto periodico "Opernwelt", fra i primi nel mondo dell'opera internazionale, vi dedica persino il suo editoriale, dando così alla notizia un significato più vasto che non quello di un semplice premio: il valore di un segnale.

Il metodo proposto dalla scuola di Francoforte (l'allusione a quella di un passato non poi tanto remoto non è qui casuale), non solo a livello teorico, ma nella pratica giornaliera, sfrutta infatti la riforma di Bologna, spesso così denigrata, in modo intelligente, rompendo con tutte le regole e le tradizioni incallite del mondo universitario. Si basa per prima cosa sul lavoro di gruppo fra i docenti, che seguono regolarmente le lezioni dei colleghi per rendersi conto di persona del contesto globale in cui lo studente cresce. Il fine da raggiungere non è infatti l'eccellenza nella propria materia, ma la formazione dell'essere umano intesa nel suo senso più globale: intellettuale, fisica ed emozionale. La formazione del cantante professionista, che abbia per fine l'attività concertistica o quella per la scena, può essere qui paradigmatica. È risaputo che l'essere umano non è mai tanto "nudo" e sprovvisto come quando canta. Tanto più lo è quando impara a cantare. Per questo nell'insegnamento tradizionale le lezioni di tecnica di canto, di formazione della voce e di interpretazione avvengono di solito a porte chiuse, col pretesto del rispetto per la privacy dell'allievo. Non così nella pratica seguita a Francoforte, dove anche le lezioni individuali sono aperte tanto agli altri studenti quanto ai docenti delle altre materie, e i programmi sono fatti in modo che questo possa avvenire. Non si tratta appunto di quantità di nozioni da accumulare, ma di qualità, di scambio di opinioni e di apertura mentale. Lo studente viene così abituato fin dall'inizio a "mettersi a nudo" anche di fronte agli altri, perché anche gli altri lo faranno a loro turno, evitando così ogni forma di divismo o di competitività feroce. Un caso davvero eccezionale, tanto più nel mondo del teatro. Ma non solo; anche il docente impara in questo modo a capire che la sua materia non è che una fra le tante, né più né meno, e che avrà tanto più valore quanto più sarà inserita nel contesto globale di formazione.

Estrapolando questo concetto ad altre discipline (ed è questo il senso dell'assegnazione del premio) si rischia davvero di far saltare in aria le centenarie abitudini degli atenei, in una pacifica rivoluzione dall'interno dal sapore (per una volta) veramente democratico.

Il Ticino, paese piccolo e ancora giovane per quanto riguarda la pratica accademica (e penso in primo luogo alla formazione dei docenti) ha la fortuna (e l'onere) di potersela organizzare da sé, senza dover rispondere a troppe costrizioni imposte dall'alto. Uno sguardo verso il nord al di là della frontiera, dove le costrizioni nazionali sono ben più difficili da sormontare, non può che essere salutare. Le carte sono in tavola, i giochi non sono ancora fatti: sta ai giocatori stabilire le regole del gioco. È solo una questione di coraggio, di onestà verso il proprio mestiere e la causa che serve, al di fuori da tutti i preconcetti e i servilismi fin troppo comodi.

Non è certo la prima volta che la "scuola di Francoforte" dà un segnale d'avanguardia. Forse è bene aprire gli occhi e, in questo caso, anche le orecchie.

Ipse dixit: la parola ad Emile

"Tutti i pedagoghi moderni sono d'accordo nel riconoscere che la prima educazione da dare al bambino consiste nell'insegnargli a conoscere se stesso, nel familiarizzarlo con la vita e nel risvegliare in lui le sensazioni, i sentimenti e le emozioni prima di renderlo capace di descriverle.
Anche negli studi moderni di disegno si insegna all'allievo a *vedere* le cose prima di dipingerle. In musica, sfortunatamente, accade raramente."
" … ho pensato di dedicare la mia vita allo sviluppo delle facoltà musicali del bambino, in modo da consegnarlo più tardi agli studi tecnici strumentali in condizioni tali da permettergli di usare la conoscenza di essi come mezzo per esteriorizzarsi, affermarsi e realizzare le proprie idee e sentimenti personali, invece di servirsene per imitare pensieri e sentimenti altrui."
Tratto da "*La musique e nous*", uno scritto del 1945, cit. in Susanne Martinet, "*Esplorare il pensiero di Jaques-Dalcroze*", Progetti Sonori.

Il misterioso oggetto

Louisa Di Segni-Jaffé nell'introduzione a "*Il ritmo, la musica e l'educazione*" di Emile Jaques-Dalcroze, ci racconta brevemente il ruolo degli oggetti nella pedagogia dalcroziana:

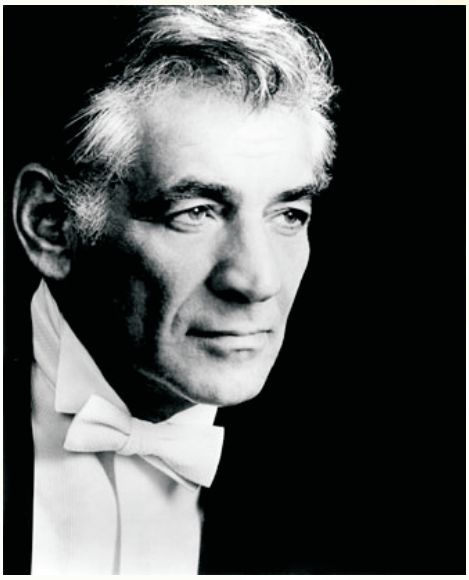
Caratteristica del metodo è l'uso di oggetti quali cerchi, palle, palline, veli, elastici, corde, bastoncini, ecc. che vengono adoperati in infinite modalità. Spesso sono di sostegno al movimento, poiché aiutano ad assumere una consapevolezza corporea e invitano a strutturare lo spazio. A seconda del peso, della forma, del volume, del materiale di cui sono costruiti, suggeriscono movimenti, ritmi e suoni diversi; servono per realizzare nello spazio ritmi, forme, modelli di fraseggio, dinamica e agogica, altri elementi musicali. Spesso diventano fonte di contatto in attività di gruppo fra due e più persone.

A partire dal prossimo numero in questa rubrica verranno proposti approfondimenti sulle possibilità di utilizzo di oggetti all'interno della lezione di stampo dalcroziano. Dal momento che l'uso di oggetti suscita spesso nel neofita reazioni differenti, dalla curiosità, allo stupore, alla perplessità, si cercherà di fornire chiarimenti e validi spunti operativi.

La citazione

"Se tu hai una mela, io ho una mela, e ce le scambiamo, allora tu e io abbiamo sempre una mela per uno. Ma se tu hai un'idea, e io ho un'idea, e ce le scambiamo, allora abbiamo entrambi due idee." (George Bernard Shaw)

Da noi a voi:
il consiglio del mese



Rosita ci consiglia: Philip Ball, "L'ISTINTO MUSICALE. COME E PERCHÈ ABBIAMO LA MUSICA DENTRO" Ed. Dedalo 2010
Veramente denso e corposo, ricco di riferimenti che toccano neurologia, psicologia, filosofia per rispondere ad una domanda: quali operazioni compie il nostro cervello di fronte alla musica?
Seppure solidamente ancorato alla competenza musicale occidentale "colta", abbondano anche riferimenti ai più vari stili musicali, dal gamelan di Bali alle filastrocche infantili, dal rock e jazz ai canti aborigeni australiani.
Seppure serissimo e documentato, vi sono sparse briciole di umorismo anglosassone che rendono la lettura comunque fluida e piacevole.

Alessandra B. ci consiglia: Leonard Bernstein, "GIOCARE CON LA MUSICA", Excelsior1881
Un fantastico libro che riporta le lezioni-concerto di Bernstein con la New York Philarmonic Orchestra, dove il più grande insegnante del XX secolo racconta con estrema eleganza e chiarezza le vite dei compositori, ma anche la funzione degli intervalli o le caratteristiche dell'uno o dell'altro stile, divertendoci e familirizzandoci con i processi compositivi, così che tutti, indipendentemente dall'età e dal livello d'istruzione, possano capire ed apprezzare.

Ancora Alessandra B. ci consiglia un dvd: Helmut Failoni e Francesco Merini: "L'ALTRA VOCE DELLA MUSICA", Il Saggiatore, In viaggio con Claudio Abbado tra Caracas e l'Avana.
Racconta il progetto, nato con Abreu nel 1975, dell'Orchestra Infantile e Giovanile Venezuelana. 240.000 bambini e ragazzi tolti da un destino senza speranza nei barrios, che hanno trovato motivo di crescita e di riscatto nella musica. E' davvero interessante e commovente.

Pia ci consiglia un film: "PINA" di Wim Wenders (Berlino 2011)
In onore di Pina Bausch, danzatrice e coreografa tedesca deceduta improvvisamente nel 2009. Pina crea la compagnia del Tanztheater Wuppertal e concepisce la danza come energia vibrante, una totale apertura al gesto. Ben lontani dagli stereotipi della tecnica, i danzatori si lasciano trasportare dalle emozioni e si "donano" al movimento.
La regia di Wenders - in 3D - riesce a rendere questo messaggio sul grande schermo in maniera ideale, tra corpi in movimento, colori decisi, coreografie e scenografie sorprendenti.

Isa ci suggerisce: Anna Maria Freschi, Roberto Neuchlichedl, METODOLOGIA DELL' INSEGNAMENTO STRUMENTALE - Aspetti generali e modalità operative, Edizioni ETS
Come insegnare uno strumento musicale oggi, anche in rapporto all'evoluzione tecnologica? Con quali atteggiamenti affrontare problemi posturali, tecnici, interpretativi? Come motivare allo studio? Con quali strategie valorizzare le occasioni di apprendimento in contesti collettivi? Come e perché condurre attività di esplorazione, improvvisazione e composizione? Come gestire l'approccio con i vari sistemi di notazione? Le risposte che il volume tratteggia si rivolgono a insegnanti in formazione (in particolare nei nuovi trienni e bienni dei conservatori), insegnanti in servizio (scuole medie a indirizzo musicale, scuole di musica, licei musicali, corsi propedeutici e di base nei Conservatori ecc.) e formatori, offrendo adeguati strumenti per la lettura/analisi del proprio operato didattico, nonché spunti e modelli per la progettazione e sperimentazione di percorsi secondo rinnovate concezioni e modalità d'insegnamento. Al centro della progettazione ci sono lo strumento come compagno di viaggio nei territori del musicale e l'opera musicale intesa quale oggetto da interrogare, interpretare (ed eventualmente rielaborare creativamente), connettendo fin dall'approccio iniziale il piano analitico con quello tecnico ed espressivo. Completa il volume una bibliografia ragionata che, ripercorrendo i temi trattati nei vari capitoli, costituisce per l'insegnante un ulteriore strumento di approfondimento, di studio e di supporto alla propria autonomia progettuale.

DALCROZE
Associazione Italiana
Jaques-Dalcroze

L'AIJD, Associazione Italiana Jaques-Dalcroze, è un'associazione culturale senza fini di lucro che ha lo scopo di promuovere e diffondere il metodo Jaques-Dalcroze in Italia attraverso attività didattiche, corsi di formazione e aggiornamento, seminari, convegni, pubblicazioni, eventi e manifestazioni.

Presidente Onorario: Louisa Di Segni-Jaffé

Presidente: Sabine Oetterli (sabineoetterli@gmail.com)

Vice Presidente: Ava Loiacono (ava.loiacono@supsi.ch)

Consiglio Direttivo:

Maria Luisa D'Alessandro (isadalessandro@gmail.com),
Guido Gavazzi (guido@musicamadeus.it),
Ava Loiacono (ava.loiacono@supsi.ch),
Sabine Oetterli (sabineoetterli@gmail.com),
Maria Michela Taddei (millitad@tin.it)

Rivista dell'Associazione:

Responsabili di redazione: Mariapia Castellazzi, Roberta Garrione
Responsabile grafica: Roberta Garrione
Hanno collaborato a questo numero: Sabine Oetterli, Louisa Di Segni-Jaffé, Susanne Martinet, Ava Loiacono, Juri Lanzini e Marina Sbardolini
Si ringraziano per la disponibilità: Karin Greenhead e Bethan Habron-James

Vi invitiamo ad iscrivervi all'AIJD: le modalità di iscrizione, i moduli e l'importo della quota annuale e ogni altra informazione relativa all'Associazione si trovano sul sito alla pagina:

www.dalcroze.it

infodalcroze@gmail.com