Rivista dell'Associazione Italiana Jaques-Dalcroze
Numero 1 – Maggio 2006

"Non possiamo insegnare quel che vogliamo, non possiamo insegnare ciò che sappiamo, possiamo solo insegnare chi siamo"

Emile Jaques-Dalcroze

Il Giant Mini Piano della Braunton Productions

Cari lettori,

con questo primo bollettino si sta avverando finalmente il sogno di uscire allo scoperto a livello nazionale (e spero internazionale) con la rinascita dell'Associazione Italiana Jaques-Dalcroze.

Da tantissimi anni ormai il nome Dalcroze è stato apprezzato, ricercato e valorizzato, grazie al lavoro di numerose persone che con entusiasmo, passione e convinzione hanno contribuito e permesso che il metodo si divulgasse in Italia, e che si potessero formare nuovi giovani titolati.

Insieme alle nuove forze dalcroziane desideriamo promuovere in modo più vasto ed efficace una serie di occasioni per conoscere, approfondire e divulgare la validità del metodo.

Auguro a tutto lo staff tanto successo per i progetti in corso e ai nuovi futuri soci di essere contagiati dalla bellezza e dal fascino di questo movimentato mondo musicale!

Sabine Oetterli

Sommario

Editoriale, di Sabine Oetterli 1
Intervista a Louisa Di Segni, di Maria Luisa D'Alessandro e Benedetta Loy 2
L'improvvisazione pianistica nell'educazione musicale e strumentale, di Maria Luisa D'Alessandro .. 6
Soggetti dalcroziani: Il silenzio, di Guido Gavazzi 11
Esempio di lezione su una cellula ritmica, di Sabine Oetterli 16
Appuntamenti 18
Chi siamo 19

Come sei entrata in contatto con il metodo Dalcroze?

Per puro caso, come succede molte volte. Ho suonato il pianoforte fin da bambina. Mi è sempre piaciuto cercare cose a orecchio e ho avuto la fortuna di avere insegnanti che non mi hanno impedito di farlo e che durante le lezioni, insieme a tecnica, teoria e repertorio sviluppavano anche la mia musicalità. Sono sempre stata circondata dalla musica: in famiglia tutti, seppur a livello dilettantesco, suonavano uno strumento e, in tempi in cui non esistevano ancora tutte le facilitazioni di ascolto che ci sono adesso, conoscevano un repertorio vasto di musica classica. Dopo il liceo mi sarebbe piaciuto studiare musica, ma a quei tempi lo sbocco di lavoro per un diplomato in pianoforte era molto limitato: o il concertismo o l'insegnamento. Nel mio caso entrambi da escludere: non ero adatta per il concertismo e, uscendo da un liceo che avevo seguito molto malvolentieri, pensavo che esistesse un solo tipo di insegnamento basato su spiegazione, studio, interrogazione e susseguente voto, senza il minimo coinvolgimento e rapporto personale, esperienza per me decisamente negativa e che non avrei mai più voluto ripetere trasferendola su altre persone.
Vivevo in una cittadina dove dopo il liceo non c'era modo di proseguire gli studi. Mi iscrissi all'Università di Ginevra alla scuola interpreti. Nello sport universitario c'era un corso di ritmica Jaques-Dalcroze. Mia madre si ricordò di aver visto negli anni venti a Berlino una dimostrazione data da Jaques-Dalcroze con alcuni allievi e mi disse che forse quel modo di fare musica mi sarebbe piaciuto. Seguii con piacere il suo consiglio e mi iscrissi al corso.
Poi, trasferitami a Londra per studiare la lingua trovai difficoltà ad entrare in un ambiente inglese; così pensai di ripetere l'esperienza di Ginevra iscrivendomi ad un corso di ritmica alla scuola Dalcroze di Londra. Dopo un colloquio in cui vollero conoscere quali erano i miei interessi musicali mi suggerirono di seguire il corso di formazione professionale triennale a tempo pieno e dopo un esame di ammissione mi misero addirittura nel secondo anno. Abbandonai l'università per immettermi in un cammino che ancora oggi continuo a percorrere con estremo interesse e che non cessa di farmi crescere.
A Londra passai un periodo molto intenso e felice. Scoprii che esisteva un modo di insegnare che rendeva lo studio invogliante e impegnativo senza essere noioso e costrittivo. Ero molto colpita dal modo di insegnare anglosassone: i docenti seguivano una didattica che non si basava sul giudizio e sull'imposizione di nozioni, bensì sullo sviluppo delle capacità esistenti. Le proposte erano presentate sotto forma di un problema al quale bisognava trovare possibili soluzioni. I docenti suggerivano i mezzi e, quando occorreva, davano aiuto. Sempre vi era un rapporto personale. L'improvvisazione che avevo praticato per tanto tempo da sola ora mi veniva utile e prendeva forma inserendosi in un contesto fattivo. L'educazione all'ascolto mi faceva entrare sempre più nell'universo dei suoni. Il modo di vivere la musica attraverso il movimento era proprio quel che inconsciamente avevo sempre desiderato. Anche il modo di considerare la musica nei suoi aspetti non solo storia o teoria, ma collegata a tutte le manifestazioni della vita, quali arte, ambiente, scienza, movimento e anche emozioni, fantasia ecc. era affascinante. Ho poi approfondito la mia preparazione studiando un anno all'Istituto Jaques-Dalcroze di Ginevra per conseguire il diploma che dà diritto a formare nuove leve e aprire scuole Dalcroze.

In una lezione di ritmica quale ritieni sia l'aspetto da curare maggiormente? la creatività, la precisione del movimento, altro.

Creatività e precisione del movimento sono sicuramente importanti, ma prima ancora mi preoccupo di trovare il punto di partenza adatto a creare un clima disteso nel quale, sentendosi a proprio agio, ognuno può dare il massimo impegno. Poi conta molto la costruzione della lezione, la gradualità ed il dosaggio degli esercizi, in modo da portare avanti tutta la classe, mantenere la concentrazione e arrivare ad una conclusione di gruppo che riassuma i temi trattati.

Quando pensi ad una lezione, da cosa parti più spesso? ti lasci suggerire l'obiettivo didattico da un materiale (foulard o oggetti vari), da un brano musicale, oppure parti da uno specifico e preordinato soggetto dalcroziano?

Innanzitutto penso a chi si rivolge la lezione, considerando età, livello, spazio a disposizione, tempo a disposizione, conoscenze preacquisite, ecc. Poi l'obiettivo varia a seconda che si tratti di una lezione informativa, formativa, inserita in altre attività, ecc.
I percorsi, in lezioni per adulti, sono due: nel primo caso il punto di partenza è un soggetto dalcroziano che sviluppo fino ad arrivare a proporre un brano musicale che comprenda il tema trattato; in questo caso devo fare una ricerca per trovare il brano adatto. Ma può anche capitare che, ascoltando un brano che mi colpisce, io ne estrapoli il soggetto dalcroziano che diventa il tema della lezione in vista dell'ascolto dell'esempio musicale. Il materiale lo uso più come mezzo che come obiettivo.

Adesso ti diciamo i nomi di vari materiali: cosa ti viene in mente?

foulard: fraseggio, spazio, forma, dinamica, altezza, leggerezza, buttare e riprendere, colore, variazioni di velocità
barattoli: spazio, timbro, lavoro in coppia, segnaposto, pulsazione, velocità diverse, dissociazione, lavoro in coppia, tempo semplice e composto, creatività, ritmi, aumentazione e diminuzione, sincope
cerchio: percorso, comunicazione non verbale, schema corporeo (dentro, fuori, intorno, su, giù, ecc.), 6/8, creatività, battere e levare
elastici: crescendo/diminuendo, respirazione, rapporto spazio/tempo/energia, lavoro in coppia, in gruppo
fogli di giornale: creatività, movimento, suono, silenzio, ritmi che sorgono dalla manipolazione dell'oggetto, immaginazione, gruppo
palla: reazione motoria a altezza, rimbalzare, rotolare, buttare in alto, accenti metrici, misure disuguali, fraseggio, creatività, rapporto spazio/tempo/energia, battere e levare, tempo semplice e tempo composto, lavoro in coppia.
palline di spugna: abilità motoria, stringere, toccarsi, rotolare, altezza, dinamica, agogica, pulsazione, velocità, rapporto spazio/tempo/energia

Qual è il compositore a cui attingi di più per le tue lezioni?

Bela Bartók: i primi volumi del Mikrokosmos e i due volumi di "For children" sono per me esempi musicali bellissimi e chiarissimi di fraseggio, ritmo, forma, tonalità.

Qual è un compositore molto dalcroziano?

Eludo la domanda perché ritengo che in tutti gli stili musicali e non solo nelle musiche composte è possibile trovare elementi dalcroziani riguardanti ritmo, melodia, armonia, intervalli, triadi, ecc. ecc.

Qual è il soggetto dalcroziano su cui ti diverte di più lavorare?

Pulsazione: naturalmente abbinata a fraseggio. Questo argomento comprende molti altri soggetti dalcroziani quali silenzi, accenti, durate, misure, misure disuguali, tempi irregolari, polimetria, aumentazione e diminuzione, agogica, dinamica, forma, dissociazione, rapporto spazio/tempo/energia, ecc.

Per anni sei stata sola, in Italia, a diffondere il metodo con bambini ed adulti di ogni età. Ricordi maggiormente il senso di solitudine, l'impossibilità, a volte, di non poter condividere con nessuno questo impegno, o è stata sempre e comunque una fonte di gioia e di vita?

Una mia professoressa una volta mi ha detto: non è facile essere ambasciatrice del metodo. E' vero. Però devo anche dire che lavorare in una situazione già precostituita forse non mi avrebbe fatto crescere. La mia è stata un'esperienza particolare e stimolante che ha richiesto convinzione, pazienza e lavoro - molto volontariato -, ma che è stata anche molto gratificante per quanto riguarda i rapporti umani. Ho dovuto adattarmi alla mentalità e alla realtà italiana, cosa non sempre semplice. A volte mi spiaceva di essere sola perché non potevo soddisfare tutte le richieste. Certamente si sarebbe potuto fare di più. Un contatto e scambio con i miei colleghi dalcroziani l'ho comunque sempre mantenuto, sia sotto forma di relazioni personali, sia partecipando come docente a convegni internazionali e facendo parte della FIER (Federazione internazionale educazione ritmica).

Perché, secondo te, in Italia il Metodo è così poco diffuso?

Le ragioni sono tante: ancora siamo in pochi qualificati; i dalcroziani non hanno spirito imprenditoriale; fino ad ora non c'erano punti di riferimento e al momento non ci sono in Italia corsi di formazione per il certificato (qualifica di primo grado). Entrare nel metodo Dalcroze richiede tempo, sia per i dilettanti che per chi segue la preparazione professionale; l'impegno è però compensato dalla profondità delle acquisizioni e da un risultato duraturo. Per seguire la formazione professionale occorre, oltre ad una discreta preparazione al pianoforte, un buon orecchio, facilità di improvvisazione, capacità di espressione corporea e immaginazione. L'insegnante deve essere pronto, una volta terminati gli studi, non a riversare sugli allievi "ricette", ma a rielaborare in continuazione gli argomenti e a preparare ogni lezione su misura della classe che gli è stata affidata.
La formazione, che è ottima, sia dal punto di vista musicale che didattico, è però impegnativa e lunga e da una qualifica - nel nostro caso rilasciata dalla Dalcroze Society inglese, a sua volta riconosciuta dall'Istituto Jaques-Dalcroze di Ginevra- che non è valida per il punteggio e l'abilitazione, per crediti del corso di didattica dei Conservatori, per l'Università. Entrare nel Conservatorio è molto difficile. L'ambiente è ancora chiuso e non accetta metodi altamente provati e affermati in altri paesi, in nome di un accademismo che esclude qualsiasi sviluppo. Da parte delle autorità competenti non c'è il minimo interesse a modificare una situazione che è ormai di stallo.
E' difficile diffondere il metodo, che si rivolge all'individuo nella sua globalità (corpo/mente/spirito) sviluppandone contemporaneamente la sfera cognitiva, affettiva e motoria. L'esperienza diretta e personale di un ascolto che parte dal movimento e che conduce

all'educazione musicale rimane il miglior modo per farsi un'idea del metodo. Non è possibile studiarlo sui testi.
Un'altra difficoltà generale molto diffusa è la scarsa conoscenza del proprio corpo, dello spazio, dello schema corporeo, per cui l'educazione musicale rimane per lo più ad un livello intellettuale. Il corpo non ha una funzione importante. Soprattutto i musicisti trovano difficoltà ad uscire da schemi prestabiliti e a vincere le inibizioni.

A proposito della tua esperienza americana, credi che il loro modo di divulgare il metodo vada in qualche modo preso ad esempio?

In America esistono varie situazioni di formazione professionale. Dalle scuole americane escono persone ben preparate. Sarebbe meraviglioso poter avere anche in Italia: una sezione del Conservatorio oppure una sezione della facoltà di musica dell'Università dedicata esclusivamente alla formazione del metodo Jaques-Dalcroze; o ancora una scuola privata dove si pratichi il metodo sia per quanto riguarda la formazione che per classi di dilettanti (adulti e bambini), negli USA ogni anno vengono tenuti, in strutture molto organizzate, corsi estivi che preparano per il certificato e per la licenza. Molti stranieri partecipano a questi corsi. Anche questa strada sarebbe interessante da seguire.
(…) Mi rendo conto che il lavoro è tanto e complesso. Ma penso anche che se si riuscisse a distribuirlo fra le varie forze, si potrebbe col tempo arrivare a un risultato notevole. Sono convinta della qualità e della serietà di quello che abbiamo da offrire e anche abbastanza ottimista per credere che a lungo andare le cose che valgono devono trovare il modo di emergere e affermarsi. ■

(intervista raccolta da Maria Luisa D'Alessandro e Benedetta Loy nel marzo 2006)

Conservatorio di Benevento – Scuola di Didattica della Musica

L'improvvisazione pianistica

Maria Luisa D'Alessandro

"L'acqua sorgiva che lotta contro la resistenza delle pietre e delle rocce, crea delle forme spesso più belle di quelle create dallo sforzo paziente della pialla e del martello". Cosa vuol dire Dalcroze con queste parole? Che spesso l'espressione musicale spontanea, ovvero l'improvvisazione, può essere più bella di quella creata con lavoro di pazienza e riflessione, cioè la composizione.
In ambito didattico–musicale l'utilizzo di modelli improvvisativi dà risultati di grande significato espressivo e di reale valore educativo. Questo perché l'improvvisazione è esprimere un pensiero appena concepito; cioè sviluppa un atteggiamento profondamente attivo nel momento in cui si fa musica, sviluppa la rapidità di decisione e di realizzazione, di concezione immediata delle strutture, di comunicazione diretta fra l'anima e il cervello che concepiscono e le dita, la mani e le braccia o la voce che realizzano. L'improvvisazione sviluppa capacità specifiche dell'ambito musicale, che però investono anche la sfera formativa generale: attenzione, concentrazione, memoria, capacità di analisi e sintesi, sviluppo della creatività e della fantasia, coscienza di sé, autocontrollo, prontezza di riflessi.

Con gli stessi vantaggi formativi l'improvvisazione viene impiegata anche nella didattica strumentale, visto che l'educazione strumentale non può essere scissa da quella musicale. In ambito strumentale l'improvvisazione ci dà la possibilità di mettere in atto una didattica dall'approccio più naturale e spontaneo di quanto non succeda in quella tradizionale, con cui generazioni di musicisti sono stati avvicinati allo strumento.

Uno dei motivi che ci spingono a distaccarci dalla didattica tradizionale sta nel fatto che questa comincia con la lettura delle note, mentre sentiamo la necessità di cercare vie più vicine a quelle dell'approccio al linguaggio parlato; quando i bambini imparano a parlare, infatti, lo fanno perché ascoltano gli adulti e li imitano, non perché imparano prima a leggere l'alfabeto.
Allo stesso modo è fondamentale che il bambino entri in contatto diretto con il suono, con la differenza fra le altezze dei suoni, le differenze di dinamica, di agogica, di fraseggio, di articolazione ecc. prima di imparare i segni con cui si indicano quegli elementi, e cioè prima di imparare la notazione.

Infatti, la notazione è solo un codice che sottintende la conoscenza del linguaggio che esso esprime, a cui fa riferimento. In altre parole, la notazione non è il suono, ma il segno con il quale noi indichiamo il suono.
In questo contesto, lo strumento che ci permette di entrare in diretto contatto con il suono e che ci permette di far musica dal primo momento senza mediazioni è l'improvvisazione.
Durante l'approccio improvvisativo il pianoforte ci offre vantaggi e svantaggi:

VANTAGGI:

1. Visivamente presenta caratteristiche molto chiare, come i tasti neri e bianchi, cosa molto stimolante, per un bambino;
2. Timbricamente_è molto vario; essendo formato da diverse altre parti, oltre ai tasti, come il legno, le parti metalliche e le corde stesse, possiamo trarne timbri davvero diversi e numerosi, se spingiamo il bambino ad acquisire un'elasticità mentale che gli faccia usare il pianoforte in ogni sua parte;
3. Ha possibilità espressive quasi illimitate, data l'estensione ampia dei registri, i pedali, la dinamica, la possibilità di più suoni contemporanei.

Fra i vantaggi ce n'è uno che è anche uno **svantaggio**, a lungo andare, e cioè il fatto che il suono è lì già pronto; è sufficiente premere un tasto e avremo un suono, il che costituisce un elemento gratificante, un prodotto soddisfacente, per un principiante; però il rischio è che lo studente non venga educato ad ascoltare e a curare il proprio suono proprio perché lo ottiene così facilmente. E succede che alcuni pianisti rimangano "sordi", non siano coscienti del loro suono e non percepiscano differenze drammaticamente importanti come quella che c'è fra staccato e legato, fra un fraseggio lungo e uno breve, fra modo maggiore e modo minore ecc. Questo succede molto difficilmente per gli strumentisti ad arco e a fiato, che lavorano sodo prima di ottenere un suono apprezzabile.

SVANTAGGI

1) Impossibilità di prolungare il suono con un crescendo.
2) Mancanza di contatto diretto fra l'esecutore e la produzione del suono.
3) Dimensioni che non facilitano l'appropriazione, l'interiorizzazione di questo "oggetto sonoro". Spesso, anzi, rimane talmente al di fuori per tutto il corso di studi che molti lo abbandonano subito dopo il diploma. Quest'ultima è un'ulteriore ragione per stimolare un approccio che implichi una relazione fisica stretta fra il bambino e lo strumento, un approccio non mediato

Vediamo in che modo possiamo farlo:

- Lavorando in gruppo, perché il gruppo stimola, fa crescere, rende attenti.
- Servendoci di un linguaggio fatto di suoni non strutturati secondo schemi armonico-melodici prestabiliti; quindi non sarà né linguaggio tonale, né modale, né pentafonico, ma solo il suono che risulta dal gesto dei bambini. Quindi avremo una tavolozza di colori fatta di suoni singoli, di cluster, di glissando

Il lavoro si svolge in diverse fasi:

Fase esplorativa

La prima fase è esplorativa, cioè si presenta lo strumento come un oggetto da scoprire.
Si porteranno i bambini a conoscere le possibilità espressive dello strumento, a trarre suoni dai diversi materiali adoperando non solo le dita, ma anche le mani, le avambraccia, i pugni chiusi, in tutti i modi utili servendoci di più linguaggi extra musicali paralleli, vale a dire:

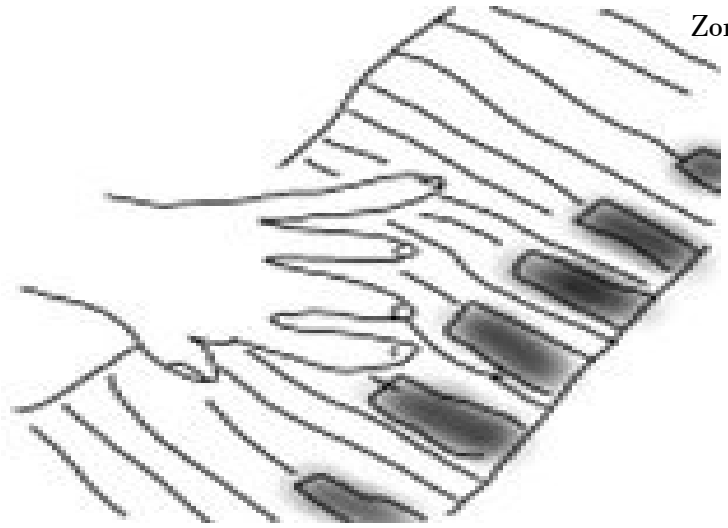
- del movimento, tramite efficacissimo per la comprensione e la interiorizzazione del ritmo e dei parametri musicali
- di suggestioni immaginative, che ci aiutano a mettere in relazione l'oggetto che vogliamo far conoscere ai bambini con il loro bagaglio di esperienze quotidiane

Avremo così suoni singoli, cluster, glissando e tutto ciò che il gruppo potrà inventare. Non è difficile per un maestro creativo che conosca i bambini guidarli nei loro progressi sulla tastiera, immaginando piccoli giochi con tutti i parametri del linguaggio musicale, (la dinamica, l'agogica, il fraseggio, le articolazioni, i registri).
Dalcroze dice: "Si può far notare che le dita camminano sulla tastiera come pesanti camion o come veloci automobili da corsa; saltano sui tasti come martelli; saltano da una parte all'altra sulla tastiera come a volte, quando piove, la gente salta fra una pozzanghera e l'altra; fanno balzi come fossero pulci; saltellano come passeri; si arrampicano sui tasti neri come su uno sgabello; fanno spostamenti in altezza e in larghezza; si chiudono gli occhi lasciando le dita andare da sole(…); si salta sui tasti al ritmo di una canzone conosciuta; si accelera, si rallenta per imitare un treno che parte e poi si ferma in una stazione; si immaginano dei dialoghi fra le mani; e liti fra le mani in cui esse parlano contemporaneamente; si imita il cinguettio degli uccelli e il passo pesante dell'orso".

Fase elaborativa e creativa:
Dalla fase esplorativa, si passa spontaneamente a quella in cui mettiamo in relazione fra loro gli elementi che abbiamo scoperto: per esempio una sequenza di cluster suonati forte e una sequenza di suoni singoli suonati piano; oppure staccato e forte, legato e piano; si può stimolare un'ulteriore abilità col principio della dissociazione, chiedendo di fare ciò che non viene spontaneo, per esempio cluster suonati piano e suoni singoli forte; sviluppare un'idea a 4 mani chiedendo a uno dei due esecutori di imitare quel che fa l'altro; poi chiedendogli di fare il contrario di quel che fa l'altro. Le attività in duo o d'insieme sviluppano capacità di ascolto, analisi, memoria, di pronta reazione

Fase analitica:
Nascono così forme musicali vere e proprie come AB, ABA, RONDO'. Una volta che dal lavoro di gruppo è nata un'idea è importante parlarne, ovvero che i bambini ne parlino stimolati dall'insegnante per avviare il processo di comprensione di ciò che si è creato e da cui possiamo trarre principi di carattere generale, secondo la legge per cui la teoria deriva dall'esperienza diretta e non viceversa. Per facilitare questo processo è utile servirsi di supporti grafici. (Ad esempio, se si vuole che la classe assimili il concetto di rondò, si può rappresentare questa forma attraverso un triangolo che si alterna con il cerchio, il quadrato, il rombo ecc.; oppure una mela che si alterna con pere, ciliegie, ananas). Poi possiamo stimolare la produzione grafica da parte dei bambini per esprimere un prodotto del lavoro fatto e servirci di quello per memorizzarla, per rieseguirla, come una sorta di notazione spontanea.
Quando il bambino si rende conto che le sue dita, le sue mani, le sue braccia hanno una propria vita, allora si sarà svegliata la sua volontà, così l'immaginazione; da questo momento il maestro può tentare di dare spiegazioni, dare regole, esigere una certa disciplina. Il bambino non si annoierà, anzi. Infatti, dal momento che la curiosità infantile si è svegliata le domande si moltiplicano ed entra in gioco l'amor proprio: il bambino esigerà dalle sue dita prestazioni sempre più grandi. Questo è il momento che tutti gli insegnanti aspettano: il momento in cui l'allievo trova dentro di sé la motivazione a fare ciò che l'insegnante vuole che lui faccia.
L'attività improvvisativa di gruppo in genere precede e poi affianca lo studio della tecnica e del repertorio, rimanendo importante per tutto il corso di studi. Anche in età adulta, infatti, l'improvvisazione concorre a tenere sveglia la

creatività, la coscienza e la capacità di analisi di ogni tipo di musica che si ascolti o che si suoni.
Un secolo fa Dalcroze scriveva: "Sono rari i maestri di pianoforte che, nelle lezioni che impartiscono ai bambini, sappiano trovare il tempo di far precedere gli studi puramente tecnici da esercizi destinati a sviluppare in senso generale la loro musicalità e a indurre in loro il desiderio di esprimere i propri sentimenti sul pianoforte. L'educatore deve costantemente cercare di svegliare i sentimenti degli allievi e di suscitare in loro il bisogno di tradurli e di dar loro una forma.


disegno di Moses Armstrong

Esempio di approccio improvvisativo al pianoforte attraverso il racconto:
Giulio ha 5 anni e prende lezioni di pianoforte da tre mesi.
E' un bambino iperattivo e creativo, con il vantaggio di essere pieno di curiosità e lo svantaggio di distrarsi molto facilmente.
Di conseguenza i nostri primi incontri si sono basati sulla diversificazione delle attività, mettendo in relazione l'esplorazione del pianoforte con personaggi delle fiabe e con le precedenti esperienze di Ritmica Dalcroze fatte da Giulio. Quindi dinamiche forti, registro basso e cluster per la strega cattiva di Biancaneve; movimenti e suoni veloci per gli animaletti della foresta; registro acuto, espressione dolce e suadente per La bella addormentata.
Molto spesso Giulio andava alla lavagna per disegnare il personaggio che stavamo suonando. Durante una lezione stava imitando il movimento del cavallo, mentre io sonorizzavo al pianoforte: dopo avermi ascoltato, viene al pianoforte e suona con le due mani qualcosa con lo stesso ritmo che avevo usato io; da lì a farlo lungo tutta la tastiera come se questa fosse un sentiero il passo è stato breve; così, un po' alla volta Giulio ha inventato una storia:
Zorro torna a casa

1. Alla sera, dopo aver fatto giustizia tutto il giorno, Zorro torna a casa, galoppando nella prateria: **Giulio suona al ritmo del cavallo in su e in giù per la tastiera;**
2. A un certo punto si ferma alla fonte per bere e vede un gatto che segue di soppiatto un uccellino, standogli sempre più addosso: **io suono l'uccellino che fa uno, due, tre, quattro o cinque salti nel registro alto; Giulio ascolta i salti fatti dall'uccellino e suona per il gatto un numero uguale di salti, in un registro più basso e usando mezzo forte**;
3. Finché il gatto tenta l'attacco finale, ma l'uccellino vola via: **grande e forte salto di Giulio sul registro vicino a quello del volatile, io suono la fuga in volo con suoni cromatici in velocità;**
4. Zorro riprende il cavallo e galoppa alla volta di casa: **Giulio suona il cavallo, come prima;**
5. Ma vede da lontano una bambina che piange, spaventata da un mostro cattivo: **Giulio suona il mostro con sguardo *spaventoso*, usando le mani nel registro**

grave, clusters molto forti; poi, invece, suona per la bambina che piange una sorta di melodia di gradi congiunti e spesso cromatici, usando un dito alla volta, nel registro medio-acuto, con delicatezza;

6. La soluzione è semplice: Zorro ridisegna il volto del mostro cattivo, facendolo diventare molto buono, poi dà una caramella alla bambina, che smette di piangere; dopodiché riprende il cavallo e torna finalmente a casa: **Giulio suona ancora il cavallo di Zorro, ma stavolta riesce ad esprimere, con il suo andare su e giù per i tasti con i cluster, un senso di conclusione, di cadenza finale.**

Questa sua storia viene eseguita durante una manifestazione pubblica della scuola; viene raccontata da un altro bambino, con le illustrazioni che Giulio ha costantemente disegnato mentre la creava; questi disegni, messi in successione, non solo costituiscono la scenografia della storia, ma anche una partitura non convenzionale dalla quale scaturisce chiara la forma del Rondò.

Finalità educative:

- Sviluppo della creatività
- Capacità di agire relazionandosi con altre persone
- Capacità di capire quando è il proprio turno
- Sviluppo della memoria
- Sviluppo della prontezza di riflessi
- Sviluppo dell'attenzione e della concentrazione

Obiettivi musicali:

- Sviluppo della capacità di ascoltare, analizzare, comprendere e riprodurre una proposta altrui
- Orientamento sulla tastiera
- Comprensione e interiorizzazione della diversità dei timbri
- Comprensione e interiorizzazione della diversità dei registri
- Comprensione e interiorizzazione delle dinamiche
- Comprensione e interiorizzazione delle diverse velocità
- Comprensione e manipolazione delle possibilità espressive dello strumento
- Capacità di esprimere, attraverso il suono, diversi caratteri ■

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE:

Emile Jaques-Dalcroze, *Il ritmo, La musica e l'educazione*, a cura di Louisa Di Segni-Jaffé, ERI, Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, 1986 (Ed. orig.: *Le rythme, la musique et l'éducation*, Foetisch Frères)

Emile Jaques-Dalcroze, *Souvenirs. Notes et critiques*, Edizioni Victor Attinger, Neuchatel, 1946.

Emile Jaques-Dalcroze, *La musique et nous. Notes sur une double vie*, Edizioni Slatkine, Ginevra-Parigi, 1945-1981.

John Paynter, *Suono e struttura*, Edizioni EDT, Torino, 1996 (Ed. orig.: *Sound and structure*, Cambridge University Press)

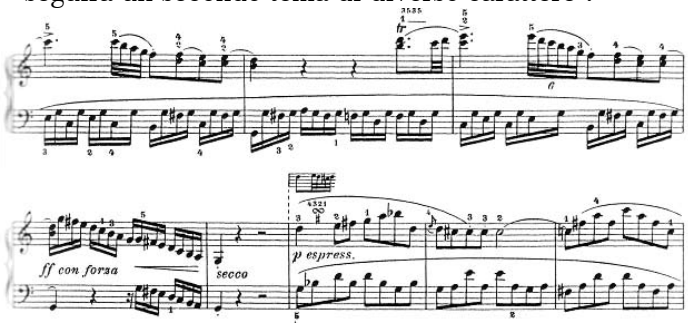
Invitiamo i lettori a visitare il sito web dell'Associazione Italiana Jaques-Dalcroze: www.dalcroze.it

Il silenzio

Guido Gavazzi

Senza silenzio non c'è musica. E' la sua condizione principale, lo sfondo da cui il suono si distacca. E difatti Keith Jarrett ha detto: *"Il silenzio è il potenziale dal quale la musica può nascere. La musica è l'"attività significante" che si realizza solo in ragione del silenzio.* [1]" E Boulez è andato anche oltre quando ha scritto che nella musica egli vede "*un contrappunto di suono e silenzio*[2]". Detto questo, quella che in apparenza può sembrare una contraddizione e cioè che in realtà il silenzio non esiste. Da nessuna parte, nel fondo degli oceani, sulle cime delle montagne, nei deserti lontanissimi, si verifica il silenzio totale. Dappertutto la natura ci ricorda la sua presenza. Addirittura sono stati fatti degli esperimenti mettendo una persona in una stanza assolutamente acusticamente isolata, ebbene in quel frangente, dopo un momento di smarrimento, la persona cominciava a sentire il proprio battito cardiaco o il proprio respiro in modo chiarissimo. Il silenzio totale quindi, ci è estraneo.

Come dicevo però all'inizio, in musica è fondamentale, anzi è esso stesso musica, e a tal proposito possiamo seguire la distinzione di J.J. Nattiez e individuare due tipi di silenzio: "*quello fuori musica e quello in musica, e questo secondo gruppo in tre categorie: il silenzio considerato come parte stessa dell'opera musicale e che viene indicato all'ascolto dello spettatore per i suoni che esso contiene, i silenzi di attesa della musica classica e i silenzi considerati come valori a pieno titolo della musica moderna.*" Nattiez fa queste ulteriori suddivisioni, per separare il silenzio di attesa tipico della musica classica e la musica moderna. Il silenzio infatti che segue l'esposizione del primo tema della terza sonata di Beethoven, non è che si ascolta per se stesso, ma è invece un silenzio denso di attesa per il secondo tema: si sa benissimo che l'opera non è ancora terminata per quante poche sonate si conoscano, o se ne conosca la forma, si sa che seguirà un secondo tema di diverso carattere[3].



Nella musica moderna invece il silenzio spesso assume un significato a se stante, proprio, come il caso ormai storico di 4'33' di John Cage, dove il silenzio è divenuto esso stesso musica, o come in *Dark Intervals* di Keith Jarrett il quale sul pezzo dice: "*(…) se non fai attenzione alle pause è difficile che tu capisca il senso di questo pezzo. Tu pensi alle pause solo come a momenti vuoti, cioè un accordo e …..un accordo e…. ma all'interno delle pause c'è la musica. Gli accordi sostengono la musica, ne sono la struttura compositiva, ma quello che è importante sta all'interno della costruzione. Quelle pause pulsanti…*[4]"

Il silenzio, proprio per la sua specificità, difficilmente passa inosservato. Può sfuggirci i primi secondi, ma se si protrae nel tempo, o ha una giustificazione o crea imbarazzo, soggezione. I motivi per il silenzio, non sono mai banali: le parole possono esserle, i rumori, i suoni, ma se c'è silenzio è sicuramente un momento speciale. Non a caso è associato alla riflessione, alla preghiera…

Dopo questa introduzione, passo ad analizzare in chiave "dalcroziana" alcune applicazioni del silenzio in ambito artistico, cominciando dalla letteratura e più precisamente da una poesia di Federico Garcia Lorca: "Elegia del silenzio".

Il silenzio

Guido Gavazzi

Silenzio, dove porti
il tuo cristallo appannato
di sorrisi, di parole
e singhiozzi di alberi?
Come rendi limpida, silenzio,
la rugiada del canto
e le sonore macchie
che i lontani mari
lasciano sul bianco
sereno del tuo manto?
Chi chiude le tue ferite
quando tra i campi
qualche vecchia noria
pianta il suo dardo lento
sul tuo cristallo immenso?
Dove vai se al tramonto
le campane ti feriscono
e spezzano la tua quiete
stormi di versi
e il gran mormorio d'oro
che cade sopra i monti
azzurri singhiozzando?

L'aria dell'inverno
frantuma il tuo azzurro
e taglia le tue foreste
il lamento silenzioso
di qualche fonte fredda.
Dove posi le tue mani
trovi la spina
del sorriso o il caloroso
fendente della passione.

Se procedi verso gli astri
il solenne cinguettio
degli azzurri uccelli
rompe il grande equilibrio
del tuo teschio nascosto.

Se fuggi il suono
sei suono lo stesso,
spettro di armonia,
fumo di grido e canto.
Vieni per dirci
nelle notti scure
la parola infinita
senza alito e labbra.

Trafitto di stelle
e maturo di musica,
dove porti, silenzio,
il tuo dolore extraumano,
dolore di prigioniero
della ragnatela melodica,
la tua sacra sorgente
cieca ormai per sempre?

Torbide di pensiero
le tue onde oggi trascinano
la cenere sonora
e il dolore del passato.
Gli echi delle grida
che svanirono per sempre.
Il tuono remoto
del mare, mummificato.

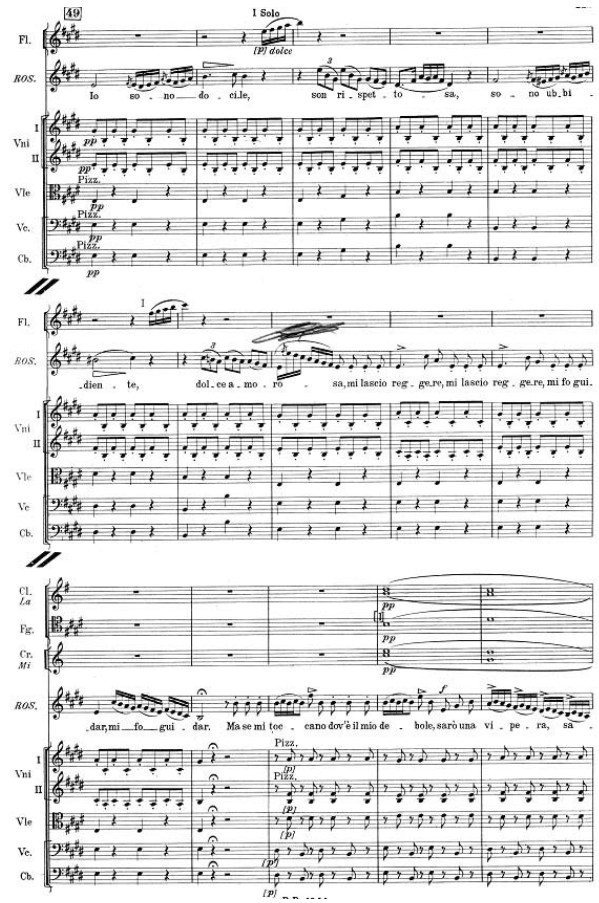
Se Jehova dorme
sali al tuo trono splendente,
spezzagli sulla testa
una stella spenta,
e smettila una volta per tutte
con l'eterna musica,
l'armonia sonora
di luce, e intanto
torna alla tua sorgente
dove nella notte eterna,
prima di Dio e del tempo,
tranquillamente nascevi.

In questa poesia del 1920, Garcia Lorca riesce (e come!) nel difficile compito di dare una connotazione estremamente fisica, tangibile del silenzio. E' infatti lui, innanzitutto, che agendo da sfondo permette di cogliere l'essenza della musica: "*…rendi limpida, silenzio, la rugiada del canto…*", ed è talmente vivo, presente che il Poeta si chiede "*…Dove vai se al tramonto le campane ti feriscono e spezzano la tua quiete…*" . Ma ancora di più, per Lorca il silenzio è talmente corporeo che ne vede il colore "*…L'aria dell'inverno frantuma il tuo azzurro e taglia le tue foreste…*" ma soprattutto (come per Nattiez ecc.) è musica: "*…se fuggi il suono sei suono lo stesso, spettro di armonia, fumo di grido e canto…*".
Poi ovviamente, siccome è Garcia Lorca, ci offre un passo bellissimo in cui ci dice che il silenzio non è umano "*…Trafitto di stelle e maturo di musica, dove porti, silenzio, il tuo dolore extraumano, dolore di prigioniero della ragnatela melodica, la tua sacra sorgente cieca ormai per sempre?…*" ed è prima di tutto "*…torna alla tua sorgente, dove nella notte eterna, prima di Dio e del tempo, tranquillamente nascevi.*"

Dopo la poesia, un esempio di silenzio nelle arti grafiche del '900 con un quadro di Ivo Sferlazzo intitolato proprio "Silenzio".

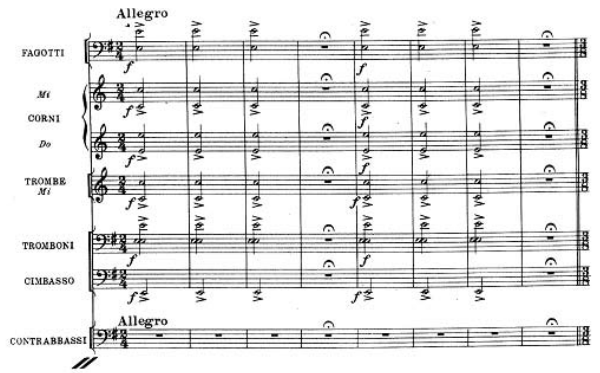
In questo disegno a china della fine degli anni '60, l'artista simboleggia il silenzio in un modo certamente chiaro ma anche un poco angosciante. Dal nero infatti dello sfondo, si stacca una figura maschile, elegantemente vestita seduta su uno sgabello. Mentre la parte inferiore del corpo si confonde con l'oscurità dello sfondo, la parte superiore è chiaramente visibile e lì la cosa che balza prepotentemente agli occhi è la mancanza della bocca nel volto dell'uomo. Tutto è disegnato con cura, le mani, i capelli, gli occhi spalancati e lì dove dovrebbe esserci la bocca, l'artista ha lasciato uno spazio bianco a simboleggiare il silenzio, la mancanza della bocca come organo principale per la produzione del suono lascia certamente interdetti e se l'immagine colpisce per l'innaturalità di quel volto, altrettanto si può dire di una vita in silenzio.

A conclusione di questa breve carrellata di esempi, espongo tre diverse applicazioni del nostro soggetto in ambito musicale, cominciando con l'aria di Rosina nel Barbiere di Siviglia di Gioacchino Rossini "Io sono docile".



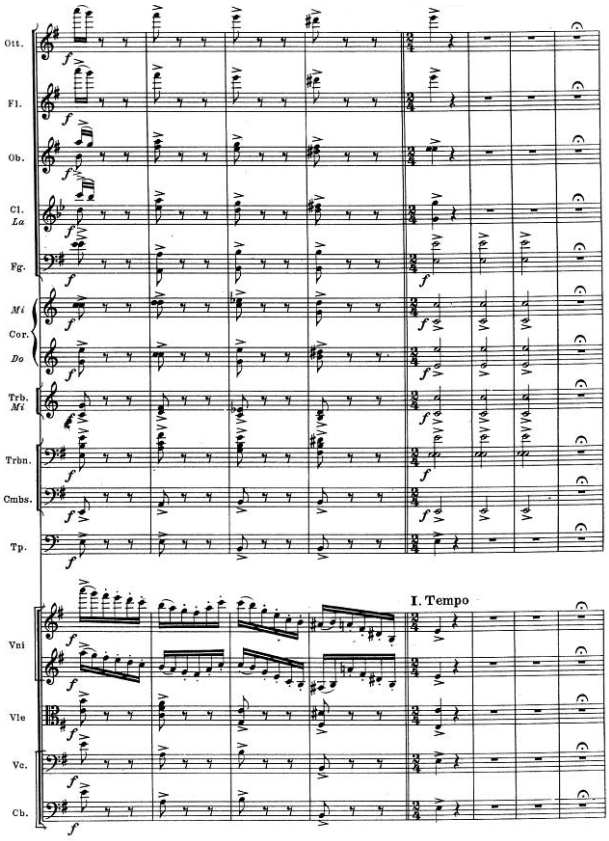
In questo caso il silenzio ha una grandissima valenza di tipo teatrale in quanto "incarna" il cambiamento, o meglio la precisazione caratteriale di Rosina. Nella sua aria infatti, ella inizia cantando "*io sono docile, sono rispettosa, sono ubbidiente, dolce amorosa, mi lascio reggere che si fa reggere, mi fo guidar*" … poi silenzio ed ecco presentarsi il vero volto

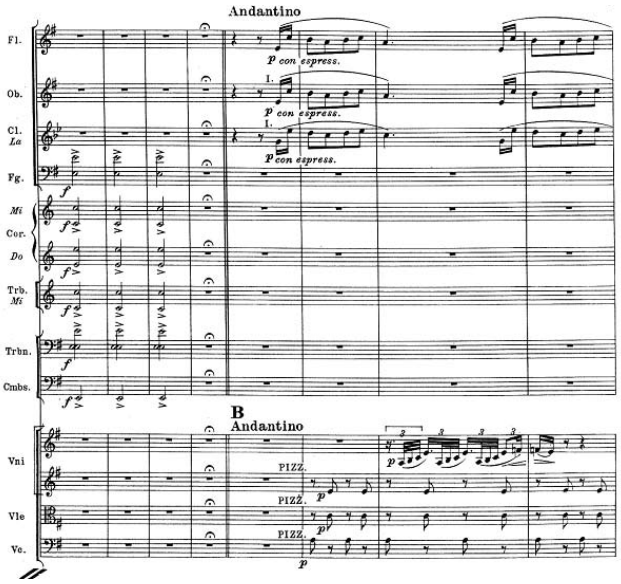
di Rosina: "*ma se mi toccano dov'è il mio debole, sarò una vipera…*" ecc. Musicalmente Rossini conclude la prima parte con una classica cadenza IV – I, avendo però sempre tenuto un pedale di Mi, dopodichè parte immediatamente sul V grado e rafforzando l'orchestra con l'entrata dei fiati (corni, fagotti e clarinetti, prima c'era stato solo il flauto con brevi risposte alla parte vocale).



Un esempio di nuovo utilizzo del silenzio da parte dei compositori moderni, è quello di Ligeti, che nel brano "Nouvelles aventures" è riuscito a far terminare la sua musica con un silenzio! Ciò materialmente è stato possibile, inserendo una semplice pausa al termine del brano, ma è il direttore d'orchestra, che rimanendo con la bacchetta sollevata fa capire che il brano non è terminato. Solo quando egli l'abbassa, la musica può dirsi conclusa ed eventualmente partire l'applauso. Questo ovviamente può verificarsi da quando la musica tonale è finita e non c'è più la cadenza conclusiva. Ora, in pratica, il brano finisce quando non c'è più suono, e lì Ligeti ha inserito la sua pausa, conferendo a quel silenzio un significato proprio.

Ultima citazione, è quella della sinfonia de "La forza del destino" di Giuseppe Verdi.
In questo caso l'uso del silenzio, della pausa, non è qualcosa in più, per separare, evidenziare o racchiudere. Qui il silenzio è protagonista assieme ai tre mi del tema principale, anzi è sicuramente tema egli stesso. L'inizio infatti della sinfonia e di tutta l'opera è costituito da tre mi, pausa con corona, altri tre mi e di nuovo pausa. Se generalmente si dice che con le prime tre note della quinta di Beethoven è il destino che batte alla porta, a Verdi per





materializzare il destino ne basta una, ripetuta tre volte e circondata da silenzi…
Dopo questa presentazione all'unisono, l'orchestra si dipana con un disegno incalzante che va a concludersi nuovamente sui tre mi all'unisono. Silenzio. Mi mi mi. Silenzio. Poi finalmente l'orchestra si può liberare e sebbene gli archi continuino con le stesse note di prima, il motivo che suonano i fiati è decisamente diverso, quasi cantabile, tanto è vero che Verdi alla dicitura *allegro agitato e presto*, sostituisce un *andantino*. ■

NOTE

[1]Keith Jarrett, Presentazione dell'album *Spirits*, ECM Records, Graefelfing, 1985.

[2]Pierre Boulez, *Note di apprendistato*, Edizioni Einaudi, Torino, 1968.

[3]Jean-Jacques Nattiez, *Musicologia generale e semiologia*, Edizioni EDT, Torino, 1989

[4]Keith Jarrett, *Il mio desiderio feroce*, Edizioni Socrates, Roma, 1994.

Questo articolo è tratto dalla tesi di Certificato Dalcroze di Guido Gavazzi

Il prossimo numero della Rivista della Associazione Italiana Jaques-Dalcroze verrà pubblicato alla fine di Settembre 2006.
Invitiamo soci e lettori ad inviare, entro la fine di Luglio 2006, i loro contributi (articoli, esempi di lezioni, foto, etc.), che saranno pubblicati in base ai contenuti e allo spazio disponibile.

L'indirizzo di posta elettronica da utilizzare è sabineoetterli@tiscali.it

TEMA: Interiorizzazione del ritmo ♪♩♪♩♩

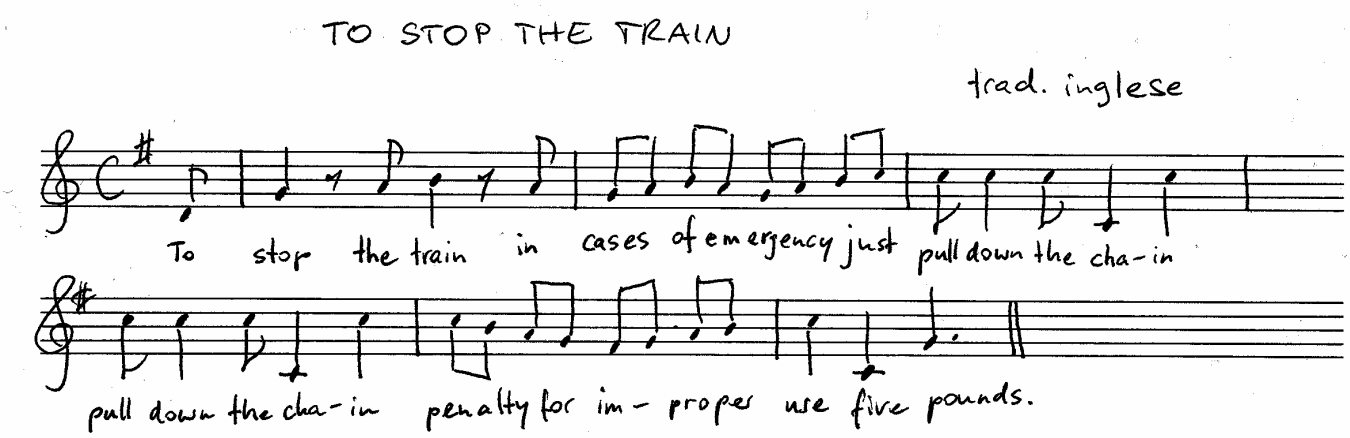
1. Nella prima fase gli allievi esplorano tante possibilità come creare dei suoni corporei (body percussion): battere le mani, battere sulle gambe, sul petto, sulla pancia, sulle guance e così via. Si invitano anche a sperimentare l'azione e reazione corporea rispetto ai battiti, per esempio: battere sul braccio, il quale si sposta e colpisce la coscia, la quale si alza di conseguenza e cade a terra.

2. L'insegnante suona ora una pulsazione su un tamburello e il gruppo improvvisa i vari modi esplorati, prima mantenendo semplicemente la pulsazione, poi inventando sopra dei ritmi a libera scelta. L'insegnante può chiedere agli allievi di mostrare singolarmente le varie soluzioni e i ritmi che hanno creato. Il gruppo li imita.

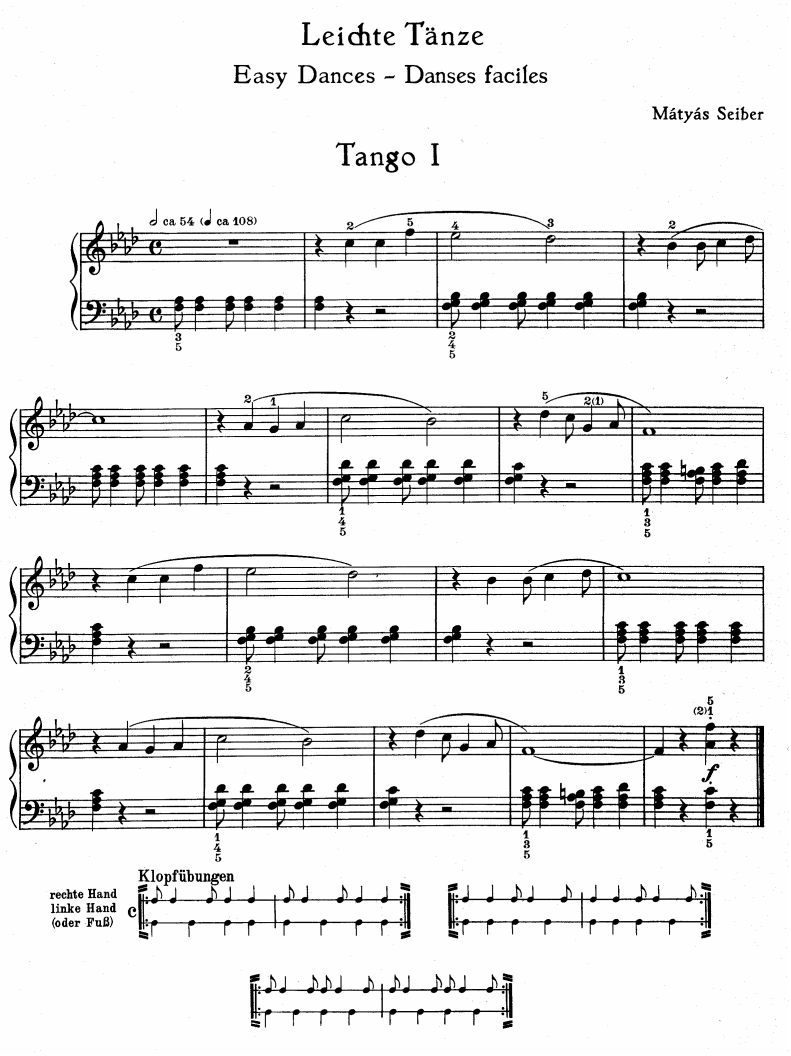
3. L'insegnante batte ora il ritmo preciso che ha scelto come tema della lezione e chiede al gruppo di eseguirlo usando dei suoni e movimenti corporei che hanno esplorato. Dovranno fissare una sequenza di movimenti in modo da poterli ripetere.

4. Disposti in cerchio, uno dopo l'altro presenta la propria soluzione corporea del ritmo per 4 volte, seguito dal gruppo che lo imita per altre 4 volte (solo/tutti) e così via, possibilmente senza interrompere il flusso.

5. L'insegnante suona o canta ora la canzone "To stop the train", dove ad un certo punto appare il ritmo sperimentato. Senza anticipare quando e quante volte questo ritmo si verifica. Il gruppo è invitato a camminare la pulsazione, eseguendo la propria soluzione di body percussion solo quando sente e riconosce il ritmo. Una volta eseguito correttamente, si passa all'analisi di quando e quante volte risulta il ritmo.



6. Lavoro finale in coppie: su un Tango di Matyas Seiber, da "Leichte Tänze, Edition Schott, creare un dialogo in movimento. Uno rappresenta la melodia, l'altro rappresenta l'accompagnamento (ritmo imparato). A seconda del livello di preparazione degli allievi, l'insegnante può facilitare la realizzazione, per esempio: la persona che rappresenta la melodia (essendo di una qualità contrastante) potrebbe tenere un foulard, con il quale descrive le diverse frasi nello spazio, mostrandone bene l'inizio e la fine. La persona dell'accompagnamento "interrompe" in qualche modo queste linee melodiche con il ritmo.



Può nascere di tutto, dalle storie buffe di due personaggi a rappresentazioni astratte.
Lo scopo è più che altro sviluppare l'autonomia dell'allievo nel riconoscere, gestire ed eseguire il materiale musicale, nonché saper ascoltare e collaborare con l'altro. ■

La rivista accetta pubblicità di libri, riviste, CD e altro.
Per informazioni su modalità e tariffe scrivere a: info@dalcroze.it

seminari estivi che si terranno presso la Scuola di Movimento e Danza "Alessandra De Grandi" (Associazione Culturale), in Via Vittorio Veneto 18 – Luino (Va): info: ava.husain@aspti.ch

18/21 luglio 06: RITMO E'… (rivolto ad insegnanti, educatori, animatori, studenti universitari dei DAMS, dei Conservatori e a tutti coloro che desiderano mettersi in gioco!)
Questo seminario intende porre al centro dell'attenzione il valore e l'importanza del ritmo quale motore e fonte di energia musicale, corporea, espressiva e comunicativa. La ritmica sviluppa la comprensione degli elementi musicali quali pulsazione, tempo, ritmo, fraseggio, durata, forma mediante il movimento. Esplora tutti gli aspetti del rapporto tra musica e movimento così come quelli tra creatività e tecnica. La voce - radicata nel nostro essere fisico ed emozionale – è il nostro strumento musicale ed espressivo per eccellenza.
L'obiettivo del seminario è quindi scoprire la musicalità e l'espressività del corpo e della voce.

28/31 agosto 06: CANTARE IL CORPO, DANZARE LA VOCE (per allievi di livello intermedio e avanzato [post-certificato e licenza])
Materie offerte:
Voce-improvvisazione:
Metteremo al centro del lavoro la voce come fonte di emozione (espressione, piacere, scoperta dei registri e dei timbri). L'emozione come materia vocale permetterà di dar voce ai sentimenti, all'emotività di una situazione, di un testo, di una canzone.
Movimento – Plastique
Il corpo e il movimento attraverso gli elementi di energia e peso, centro e periferia, spazio, dinamica nel loro significato plastico ed espressivo. Questa esperienza in funzione della pratica alla composizione d'assolo o in gruppo.
Laboratorio di composizione:
In questa parte i partecipanti avranno modo di sviluppare con la supervisione delle insegnanti alcuni temi finalizzati ad una performance o ad una creazione collettiva.

seminari che si terranno a Roma a partire dall'autunno 2006:

21/22 ottobre 06: Maria Michela Taddei e Lucia Giovanna Martini: SEMINARIO DI RITMICA DALCROZE "Spaziare nella musica" (per insegnanti della scuola materna/elementare) info: millitad@tin.it

25/26 novembre 06: Sabine Oetterli: SEMINARIO INTRODUTTIVO ALLA RITMICA DALCROZE info: sabineoetterli@tiscali.it

20/21 gennaio 07: Louisa Di Segni: SEMINARIO DI IMPROVVISAZIONE (specifico per musicisti) info: sabineoetterli@tiscali.it

Appuntamenti

24/25 febbraio 07: Ava Loiacono-Husain: SEMINARIO SU VOCALITA' E EDUCAZIONE DELL'ORECCHIO NEL METODO DALCROZE (per musicisti, attori, danzatori) info: ava.husain@aspti.ch

10/11 marzo 07: Giovanna Martinelli: SEMINARIO MUSICA AL NIDO COL METODO DALCROZE info: giovanna.martinelli@gmail.com

24/25 marzo 07: Maria Luisa D'Alessandro: SEMINARIO INTRODUTTIVO ALLA RITMICA DALCROZE "Movimentati ascolti" info: isadalessandro@katamail.com

21/22 aprile 07: Karin Greenhead: SEMINARIO DI RITMICA DALCROZE APPLICATA AL REPERTORIO (specifico per musicisti) info: sabineoetterli@tiscali.it

19/20 maggio 07: Susanne Martinet: SEMINARIO DI ESPRESSIONE CORPOREA "La musica del corpo" info: sabineoetterli@tiscali.it

Chi siamo

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@tiscali.it)
Vice Presidente:
Ava Loiacono-Husain
(ava.husain@aspti.ch)
Segretaria:
Benedetta Loy
(benedetta.loy@fastwebnet.it)

Consiglio Direttivo:
Maria Luisa D'Alessandro
(isadalessandro@katamail.com),
Guido Gavazzi
(guido@musicamadeus.it),
Ava Loiacono-Husain
(ava.husain@aspti.ch),
Sabine Oetterli
(sabineoetterli@tiscali.it),
Maria Michela Taddei
(millitad@tin.it)
Coordinatrice Nord Italia:
Ilaria Riboldi
(ilaria.riboldi@tiscali.it)

Vi invitiamo ad iscrivervi all'AIJD: le modalità di iscrizione, i moduli e l'importo della quota annuale si trovano sul sito dell'Associazione alla pagina **http://www.dalcroze.it/33.html**

Il bollettino è stato curato da Benedetta Loy e Maria Luisa D'Alessandro