

**AUTORI VARI**

**PRIMA LA PRATICA  
POI LA TEORIA**

**ASPETTI DI APPRENDIMENTO  
"INFORMALE" IN MUSICA**

**a cura di  
Mario Baroni**

**EDT** 

*Collana Educazione Musicale EDT/SIEM  
pubblicata sotto il patrocinio scientifico  
della Società Italiana per l'Educazione Musicale*

*Tutti i diritti riservati. È vietata espressamente,  
anche parziale e senza autorizzazione,  
la ristampa o l'uso non autorizzato.  
Non è consentita la ristampa o l'uso non autorizzato  
senza autorizzazione scritta dell'editore.*

EDT 12 EDT srl

Via Pianezza, 17 - 10136 Torino

www.edt.it

info@edt.it

tel. 011-81-78-88-6639-84343

## **IV • I “VIOLINI DANZANTI”.**

### **FARE MUSICA CON IL VIOLINO ATTRAVERSO IL MOVIMENTO**

**Tina Strinning**

#### **ABSTRACT**

This approach suggests that the movement could be used as a didactic, technical and musical tool in learning to play a musical instrument.

It is proposed to do some simple dance steps while playing the violin, to comprehend the surrounding space and to structure music into it.

This work, which takes into account the globality of the child, is an effective pedagogical tool and it is useful both to rhythmic, neurological, artistic learning and to the appropriate instrumental technique.

#### **PRELUDIO**

La didattica del violino<sup>1</sup> si è retta per moltissimo tempo sui dettami di scuole e tradizioni che si sarebbero credute immutabili. Da qualche decennio le sperimentazioni in quest'ambito si sono moltiplicate seguendo a volte dei percorsi poco convenzionali, e questa edizione dei Quaderni della SIEM, consacrata agli approcci d'insegnamento alternativi, potrebbe essere considerata come un ulteriore apporto a questa tendenza.

Sono molto felice di avere l'opportunità di presentare alcune delle riflessioni pedagogiche che ho sviluppato nell'ambito dell'insegnamento/apprendimento del violino. In effetti, nella mia vita di insegnante, ho avuto la fortuna di scoprire, e successivamente di sviluppare, uno strumento didattico originale che ha avuto un enorme impatto sul mio lavoro. Nel mio caso, questo strumento si è trasformato da una condizione di “tentativo alternativo” a quella di “processo imprescindibile”. Oggi,

---

<sup>1</sup> Nel corso del testo il termine “violino” vale anche per “viola”.

dopo 15 anni di esperienza, sono consapevole che i magnifici risultati raggiunti dai miei allievi sono intimamente correlati con questo percorso. Ho chiamato il procedimento “I Violini danzanti”, ed è appunto questo approccio che sto per descrivere nel mio articolo.

È difficile descrivere il movimento. Ho dunque preso la decisione di non appesantire il testo con le descrizioni delle coreografie, che si possono comunque vedere nei numerosi video contenuti nel sito internet “Les violons dansants”. Il mio testo insiste soprattutto sulle ragioni e sui risultati del mio percorso. In effetti, le tecniche propriamente dette sono molto semplici e soprattutto sono da scoprire attraverso la pratica. In più non hanno nulla d’invariabile: ognuno potrà trasformarle secondo le proprie esigenze.

Sono trascorsi più di trent’anni da quando ho debuttato con entusiasmo ed energia come giovane insegnante presso il Conservatorio di Losanna. Nonostante questo, trascorsa una dozzina di anni, ho cominciato a perdere il mio slancio. Alla resa dei conti i risultati mi sembravano poco convincenti: i bambini suonavano rigidamente, questo li rendeva stonati, e i problemi sembravano sempre gli stessi. Apparentemente gli allievi non partecipavano gioiosamente a questa forma di apprendimento e io stessa stavo diventando sempre meno stimolante nei loro confronti. Decisi dunque di concedermi una pausa per prendere le distanze da questa situazione e per provare a vedere le cose da una nuova prospettiva. A dire il vero, richiedendo un anno di congedo al Conservatorio, non ero per niente sicura di voler ricominciare a insegnare. Questa decisione, invece, si è rivelata una delle migliori della mia vita.

Riprendendo a lavorare – perché sono poi effettivamente rientrata – mi sono posta la sfida di cambiare le cose, a qualunque costo. Occorreva, imperativamente, che il mio lavoro portasse a dei risultati reali e che diventasse appassionante, sia per me sia per i miei allievi. Per mettere in atto una dinamica reale e concreta, ho cercato di fare in modo che a ogni suggerimento offerto al bambino corrispondesse un risultato tangibile a breve o a medio termine. Volevo trovare delle soluzioni che permettessero all’allievo di appropriarsi del suo lavoro. Intuitivamente, sentivo che egli doveva diventare protagonista del proprio apprendimento. È questo stato d’animo che mi ha spinto a sperimentare delle cose che sarebbero potute sembrare poco plausibili a quel tempo, ma che oggi sono generalmente condivise da tutti. È ancora questo stato d’animo che mi ha indotta a iniziare una formazione continua presso l’Istituto di ritmica Jaques-Dalcroze a Ginevra. Ed è finalmente questa formazione che mi

dopo 15 anni di esperienza, sono consapevole che i magnifici risultati raggiunti dai miei allievi sono intimamente correlati con questo percorso. Ho chiamato il procedimento “I Violini danzanti”, ed è appunto questo approccio che sto per descrivere nel mio articolo.

È difficile descrivere il movimento. Ho dunque preso la decisione di non appesantire il testo con le descrizioni delle coreografie, che si possono comunque vedere nei numerosi video contenuti nel sito internet “Les violons dansants”. Il mio testo insiste soprattutto sulle ragioni e sui risultati del mio percorso. In effetti, le tecniche propriamente dette sono molto semplici e soprattutto sono da scoprire attraverso la pratica. In più non hanno nulla d’invariabile: ognuno potrà trasformarle secondo le proprie esigenze.

Sono trascorsi più di trent’anni da quando ho debuttato con entusiasmo ed energia come giovane insegnante presso il Conservatorio di Losanna. Nonostante questo, trascorsa una dozzina di anni, ho cominciato a perdere il mio slancio. Alla resa dei conti i risultati mi sembravano poco convincenti: i bambini suonavano rigidamente, questo li rendeva stonati, e i problemi sembravano sempre gli stessi. Apparentemente gli allievi non partecipavano gioiosamente a questa forma di apprendimento e io stessa stavo diventando sempre meno stimolante nei loro confronti. Decisi dunque di concedermi una pausa per prendere le distanze da questa situazione e per provare a vedere le cose da una nuova prospettiva. A dire il vero, richiedendo un anno di congedo al Conservatorio, non ero per niente sicura di voler ricominciare a insegnare. Questa decisione, invece, si è rivelata una delle migliori della mia vita.

Riprendendo a lavorare – perché sono poi effettivamente rientrata – mi sono posta la sfida di cambiare le cose, a qualunque costo. Occorreva, imperativamente, che il mio lavoro portasse a dei risultati reali e che diventasse appassionante, sia per me sia per i miei allievi. Per mettere in atto una dinamica reale e concreta, ho cercato di fare in modo che a ogni suggerimento offerto al bambino corrispondesse un risultato tangibile a breve o a medio termine. Volevo trovare delle soluzioni che permettessero all’allievo di appropriarsi del suo lavoro. Intuitivamente, sentivo che egli doveva diventare protagonista del proprio apprendimento. È questo stato d’animo che mi ha spinto a sperimentare delle cose che sarebbero potute sembrare poco plausibili a quel tempo, ma che oggi sono generalmente condivise da tutti. È ancora questo stato d’animo che mi ha indotta a iniziare una formazione continua presso l’Istituto di ritmica Jaques-Dalcroze a Ginevra. Ed è finalmente questa formazione che mi

ha permesso di creare e sviluppare i “Violini danzanti” e di ottenere gli entusiasmanti risultati che ne sono derivati.

## I “VIOLINI DANZANTI”: GENERALITÀ

L'idea di base è quella di offrire al bambino un apprendimento globale che gli permetta di svilupparsi tanto sul piano personale che su quello musicale. Questa è anche una delle motivazioni che mi hanno spinto a frequentare il corso di formazione continua presso l'istituto Jaques-Dalcroze a Ginevra dal 1998 al 1999: il fondamento della ricerca elaborata da Émile Jaques-Dalcroze, infatti, riguarda la globalità dell'essere, e punta allo sviluppo della personalità del bambino attraverso la musica, il movimento, l'espressione.

Seguendo questa formazione, ho immediatamente cercato di sperimentare gli esercizi realizzati durante i corsi di ritmica suonando nello stesso tempo la mia viola. Con il mio strumento “mobile”, ero in grado di generare, da sola, sia la musica sia i movimenti. Ho subito dovuto constatare, però, che un “semplice” passo di valzer interferiva drammaticamente sul meccanismo strumentale: l'arco non rispondeva più ai miei ordini e dita e piedi confondevano i loro movimenti. È pur vero che, se mantenere semplicemente la pulsazione di base battendo il piede è già un elemento che si aggiunge al complesso gioco del violinista, lo spostamento del peso corporeo da una gamba all'altra, l'asimmetria dei movimenti dei due piedi e anche gli ordini cerebrali richiesti dai movimenti degli esercizi di ritmica, diventano elementi davvero perturbatori.

Ho dunque formulato l'ipotesi che se fosse stato possibile risolvere questa situazione conflittuale, il suonare il violino avrebbe potuto beneficiarne, perché, come sottolinea Dalcroze: «Uno dei migliori mezzi per assicurare l'indipendenza di ogni movimento isolato sembra essere quello di provocarne la consapevolezza esercitandolo simultaneamente con diverse parti del corpo e con altri movimenti contrastanti di cui non deve subire l'influenza riflessa» (Jaques-Dalcroze 1945, p. 112). Il gioco strumentale si basa essenzialmente su movimenti isolati che devono restare indipendenti gli uni dagli altri e che dunque non devono subire la loro reciproca “influenza riflessa”. Con il suonare noi provochiamo la coscienza di ciascuna delle nostre azioni in rapporto alle altre e apprendiamo a non permettere che si influenzino reciprocamente.

Chi suona uno strumento ad arco è particolarmente soggetto a questi movimenti contrastanti. Infatti, per realizzare un unico risultato sonoro, ognuno dei due lati del corpo ha un proprio ruolo e soprattutto viene utilizzato in maniera differente: il sinistro crea la melodia lavorando di agilità con le dita della mano, mentre il destro deve sostenere il suono attraverso il peso, la velocità e la spazialità dei movimenti dell'intero braccio. Ogni parte deve essere indipendente dall'altra restando, nello stesso tempo, intimamente collegata. Gli impulsi neurologici sono dunque complessi e il lavoro muscolare deve essere estremamente preciso e simultaneo per creare la nettezza del suono.

Non vi è simmetria spaziale tra i movimenti del braccio destro e quelli del braccio sinistro: la parte sinistra del nostro corpo è poco mobile e lavora verticalmente per appoggiare le dita sulla tastiera, mentre nello stesso tempo la parte destra esegue un movimento laterale. In più, tutto questo avviene all'altezza della parte superiore del corpo, in maniera "orizzontale", e l'azione strumentale del violinista (a differenza di quella di altri strumentisti) si appoggia su uno spazio che davanti a sé è vuoto. L'appoggio verticale (effettivo) è pressoché inesistente nell'azione strumentale del violinista: si tratta dunque di imparare a trasferire mentalmente questa azione sulla nostra verticalità, percependo, ad esempio, il famoso "peso del braccio", che, di fatto, riposa sull'aria... Senza dubbio, l'azione strumentale del violinista è focalizzata sulla parte alta del corpo. Le difficoltà insite nell'apprendimento di questo strumento avranno la tendenza a bloccare la mente su azioni molto precise, creando spesso delle tensioni e delle emozioni negative.

Alla luce di quanto appena descritto, ho immaginato che se si fossero aggiunti anche gli arti inferiori con una serie di movimenti contrastanti rispetto a questa complessità, l'apprendimento sarebbe stato facilitato e i movimenti stessi avrebbero potuto diventare più fluidi e naturali. Ho inoltre ipotizzato che focalizzando l'attenzione su altre forme di resistenza, le tensioni correlate con le difficoltà specifiche dello strumento avrebbero avuto la tendenza a dissolversi. In breve, se fosse stato possibile danzare suonando, la tecnica strumentale ne avrebbe guadagnato, e il suonare sarebbe diventato più libero e disteso. Dopo aver lavorato con diverse generazioni di allievi principianti, posso ora assicurare che tutto questo si è realmente avverato.

Possiamo notare presso questi bambini:

- in generale, un apprendimento accelerato dello strumento;
- una particolare facilità nell'uso dell'arco: i movimenti sono ampi e non

sono limitati dai confini dell'arco stesso; anche lo spazio circostante viene utilizzato;

- un'attitudine e una gestualità corporea coerenti con i contenuti musicali e con la loro espressione;
- un'introduzione del vibrato molto precoce nel corso dell'apprendimento: il vibrato richiede una grande facoltà di dissociazione perché è un'azione continua che non deve subire alcuna influenza da parte di altri impulsi, e, d'altro canto, non deve perturbare l'azione dell'arco;
- pochi problemi ritmici e un migliore senso della pulsazione;
- e, soprattutto, molto piacere nel suonare e nel trasmettere il proprio entusiasmo.

Fondando i movimenti delle due parti alte del corpo su pulsazioni e movimenti più fondamentali situati nella parte bassa, si constata che gli impulsi neurologici diventano simultanei. Inoltre, attraverso l'esercizio complesso dei passi e dello spostamento del corpo nello spazio, l'uso dell'arco diventa più facile e naturale migliorando così la qualità sonora. Il fatto di provocare la coscienza dell'indipendenza di ciascun movimento isolato esercitandolo simultaneamente con i movimenti dei passi alleggerisce e rende l'apprendimento notevolmente più rapido. Il tutto si rivela un lavoro nello stesso tempo ludico e serio per i bambini, che mostrano un evidente piacere nel vincere i conflitti neurologici.

Come afferma Dalcroze: «La gioia nasce il giorno stesso in cui prendiamo coscienza di un progresso in noi [...]. Il fatto stesso di migliorare, grazie ad uno sforzo di volontà, anche una serie di atti senza importanza, è sufficiente a rinforzare la fiducia in noi stessi» (Jaques-Dalcroze 1920, p. 93). La tecnica dei “Violini danzanti” è essenziale, e comporta alcuni semplici passi di danza che ora verranno descritti.

## **Il valzer**

Il valzer è utilizzato per la musica ternaria. Si esegue facendo seguire ad un passo più lungo due passi più piccoli sul posto (<http://violons.dansants.jonglor.net/explications.html>). La scoperta del valzer e del suo impatto sul modo di suonare dei miei allievi è stato uno dei fattori scatenanti per tutta la mia ricerca. Seguendo una mia intuizione avevo chiesto a un mio allievo di suonare qualche battuta del suo brano con un grande passo laterale e due piccoli passi sul posto. Erano stati necessari alcuni tentativi prima di trovare la giusta coordinazione, ma

poi il risultato era stato folgorante! Quel brano in tempo ternario, poco prima eseguito un maniera un po' rapida e statica, era diventato, come per magia, improvvisamente musicale. Un appoggio naturale sul primo tempo, con il secondo e il terzo tempo più leggeri che riportavano di nuovo al primo tempo in maniera fluida...

I passi del valzer hanno la stessa durata nel tempo, ma un'“ampiezza” differente. Per modificare l'“ampiezza” di un movimento in un tempo determinato occorre adattare la propria energia. Stiamo dunque parlando dell'alchimia che si realizza tra tempo, spazio ed energia, uno dei concetti basilari di Jaques-Dalcroze:

L'intervento soggettivo [...] dal quale dipende il significato espressivo o estetico del gesto [...] imprime al movimento (musicale o corporeo) le qualità della sua energia [...] questa conferisce al gesto la sua forza, il suo peso, le sue sfumature e il suo valore plastico, modificando i rapporti reciproci dello spazio e del tempo all'interno dei quali il gesto si iscrive (Bachmann 1984, p. 47).

Se si fissano in precedenza i rapporti tra la porzione di spazio e la frazione di tempo, è indispensabile, per inserirvi dei movimenti proporzionali, che noi siamo maestri del nostro meccanismo corporeo, perché una forza insufficiente potrebbe far superare la misura dello spazio o accorciare la durata, oppure una rigidità o un'esitazione eccessiva lascerebbero incompleta la frazione di spazio o farebbero superare la durata (Dalcroze 1920, pp. 39-40).

Questo concetto di “tempo, spazio ed energia” è molto eloquente per illustrare l'uso della parte destra del nostro corpo. Per servire il ritmo e l'espressione, noi impariamo ciascun colpo d'arco con fattori di velocità, di lunghezza, di peso e soprattutto con una sapiente miscela di tutti questi elementi. Danzando il valzer, dunque, si ritrova naturalmente una diversa energia sul primo tempo in rapporto agli altri due, ed è appunto questa differenza che crea il senso del ternario in musica.

La danza ha un ascendente sulla musica e agisce sul modo di condurre l'arco. Prendiamo ad esempio una serie di quarti con un colpo d'arco *detaché*. Per creare un fraseggio ternario l'arco deve conferire un'energia particolare sui primi tempi che vengono eseguiti alternativamente con un'arcata in giù ed una in su. Durante la danza ogni misura si appoggia alternativamente a destra e a sinistra. Danzare il primo tempo a destra eseguendo un'arcata in giù e a sinistra eseguendo quella in su facilita notevolmente la comprensione di questi appoggi che permettono di evitare la sensazione binaria derivata dalla nostra naturale tendenza ad accentuare tutte le arcate in giù.

Il valzer è inoltre un supporto efficace per un corretto apprendimento delle legature a tre in una sola arcata. Molto spesso, una serie di tre semiminime legate diventano una serie composta da due minime e una semiminima legate. Alcuni bambini fanno veramente molta fatica a non fermarsi dopo il terzo tempo, mentre altri riescono più facilmente procedendo per imitazione; comunque vada, ci sono forti ragioni per supporre che l'allievo a casa, da solo, si eserciti su questo genere di legatura in maniera non corretta.

Utilizzando i passi di danza, è davvero impossibile incorrere in questo problema perché il terzo passo è “piccolo”. Danzando qualche misura prima di iniziare a suonare, l'apprendimento di questa combinazione è spesso assimilato rapidamente e correttamente anche in assenza del maestro. Mi sembra che la difficoltà del fraseggio ternario consista nel percepire ogni misura come “levare” della seguente, sulla quale ci si appoggia per continuare su quella che segue ecc. Se questa ipotesi fosse giustificata, il movimento “circolare” generato richiederebbe un'energia che si rinnova costantemente traendo origine da essa stessa.

L'“arresto” sulla fine della battuta (che aggiunge, di fatto, un tempo alla battuta) potrebbe essere causato da un bisogno di riposo e di respirazione, di cui si sente la necessità prima di lanciarsi nel movimento seguente. Seguendo una logica simile, ma a proposito di un'azione leggermente differente, Marie Laure Bachmann invita a notare che «il movimento continuo volontario è ancora estraneo ai piccolissimi, in ragione del dosaggio e della distribuzione dell'energia che questo presuppone» (Bachmann 1984, p. 208). Parrebbe evidente che per il bambino la percezione ternaria sia meno naturale di quella binaria. Per questa ragione penso che occorra integrarla al più presto al fine di poter approfittare dell'apporto neurologico e musicale che questo lavoro e questi contenuti sono in grado di offrire.

## **Il passo-pic**

Mi servo di questo passo, il cui nome di fantasia richiama il suono che la sua realizzazione produce, per integrare la sensazione del tempo binario. Si esegue facendo un passo laterale con il piede destro (passo) e riportando successivamente il sinistro accanto al destro senza scaricarvi il peso del corpo (pic) e in seguito un passo a sinistra riportando il piede destro, ugualmente senza scaricarvi il peso.

Utilizzo questo passo in molte occasioni diverse. Durante le prime lezioni, i miei allievi danzano il passo-pic come pulsazione di base per introdurre le doppie velocità o le doppie lunghezze. Danzano le semi-minime con i piedi e suonano gli ottavi o le minime all'inizio semplicemente battendo le mani, in seguito eseguendo dei suoni pizzicati (con la mano sinistra o con la destra), infine con l'arco o alternando diverse combinazioni di arco e pizzicato. Le occasioni ludiche, in quest'ambito, sono infinite e offrono molteplici occasioni per esercitare la flessibilità muscolare e neurologica del bambino.

È anche possibile definire più chiaramente le misure ritmicamente più complicate attraverso la consapevolezza della posizione dei piedi all'interno di queste: come abitualmente si segnalano i tempi forti marcando delle barre verticali sulla partitura, così ogni passo ha una sua posizione all'interno della misura. In una misura in quattro tempi, per esempio, danzando il passo-pic, sappiamo che ogni volta che appoggiamo il piede destro siamo certi di essere all'inizio della battuta. Ed è inoltre un mezzo molto efficace anche per assicurarsi del numero di tempi trascorsi.

Tutti gli esercizi di tenuta e di sviluppo muscolare possono essere accompagnati da passi di danza che li collocano all'interno di un sistema ritmico. Non diventeranno che più divertenti. Sono convinta che occorra approfittare il più possibile di ogni situazione per fornire al bambino il massimo di vissuto nell'ambito della pulsazione ritmica. Più le sue sensazioni saranno incorporate attraverso un vissuto ritmico, più i suoi movimenti saranno armoniosi. Con i miei allievi, ma soprattutto con quelli più piccoli, preferisco sostituire il metronomo con i passi. Infatti il lavoro di comprensione e di applicazione del ritmo su una pulsazione fisica, anche se inizialmente un po' esitante o fluttuante nel tempo, mi sembra comunque ampiamente soddisfacente, dal momento che punto più alla sensazione di appoggio del ritmo sulla pulsazione che alla regolarità di quest'ultima.

Se la pulsazione è vissuta fisicamente, l'apprendimento sarà più integrato. Il metronomo arriverà in seguito, come strumento ludico per lanciare delle sfide sul tempo o per controllare la regolarità di quest'ultimo. Gli allievi che hanno suonato "con i loro piedi" trovano poche difficoltà nell'adattarsi al metronomo e sorridono scoprendo che il metronomo non li segue... Invece chi non conosce questo lavoro, incontra più difficoltà nel mettere in connessione il suono (o uno stimolo visivo) con la percezione corporea. L'apparecchio rimane un oggetto esterno e la comprensione della pulsazione rimane qualche cosa di virtuale. Apprendere

il ritmo sulla base della propria pulsazione permette anche di ottenere, oltre ad un'integrazione olistica della musica, un approccio organico alle espressioni musicali tali quali il rubato, il rallentando o l'accelerando.

Anche l'attacco può essere compreso più facilmente attraverso i movimenti dei piedi. In effetti, non si può appoggiare un piede senza averlo prima sollevato. Quando solleviamo un piede come per iniziare a marciare, il movimento del corpo segue in modo naturale. Possiamo aggiungere la respirazione (inspirare quando si solleva il piede ed espirare quando lo si appoggia) e in seguito amplificare questo gesto con tutta la parte superiore del corpo per trovare un'attitudine corporea in coerenza con il tempo scelto e con il fraseggio musicale.

### **L'anatra zoppa**

Questo passo, che pure ho identificato con un nome di fantasia, si ottiene unendo il valzer e il passo-pic (<http://violons.dansants.jonglor.net/explications.html>) e viene usato per l'integrazione ritmica della musica in tempi ineguali, come il 7/8 o i 5/8. Il passo di valzer sostiene il tempo ternario e il passo-pic quello binario. Nell'Europa occidentale queste indicazioni di tempo non si incontrano facilmente, ma stanno comunque diventando sempre più comuni in seguito all'inserimento nella nostra cultura di musiche tradizionali di ogni parte del mondo, fatto a sua volta legato all'emigrazione sempre più massiccia delle popolazioni. Per i bambini questi ritmi non costituiscono un problema se sono introdotti precocemente. Tuttavia per stabilire il senso di una corretta pulsazione è consigliabile iniziare facendo suddividere tutti gli ottavi di ogni tempo.

Introducendo i passi più grandi (sul primo tempo del valzer e sul primo tempo del passo-pic) rendiamo evidente anche la pulsazione. Si possono in seguito togliere i passi più leggeri, e il movimento generale rimarrà lo stesso. Una misura in 7/8 potrà dunque diventare un valzer con un grande passo solo leggermente più ampio, che non sarà necessariamente il primo tempo: dipende da dove lo si incontra all'interno della misura (per es. 2, 2, 3).

Dal momento in cui il fatto di danzare tutti i passi è ben interiorizzato, io propongo agli allievi di eseguire i piccoli passi “incollando” i piedi al suolo maniera che non si muovano più realmente. Se a questo punto immaginano il movimento conservandone la sensazione muscolare, la suddivisione dei tempi si instaura interiormente.

La pratica dei movimenti corporei risveglia delle immagini mentali. Più le sensazioni muscolari sono forti, più le immagini diventano chiare e precise e più, di conseguenza, l'abilità metrica e ritmica si sviluppano naturalmente, perché l'abilità nasce dalla sensazione. L'allievo che è in grado di marciare a tempo secondo ritmi stabiliti, non ha che da chiudere gli occhi per poter immaginare di continuare a marciare metricamente e ritmicamente. Di fatto continua a effettuare gli stessi movimenti semplicemente pensandoli. La precisione e il dinamismo ben regolato degli automatismi muscolari sono la garanzia della precisione degli automatismi di pensiero e dello sviluppo delle capacità immaginative (Dalcroze 1920, p. 63).

## **Il granchio**

Anche il passo del granchio – il nome è ancora una volta di fantasia – si utilizza per le musiche binarie (<http://violons.dansants.jonglor.net/explications.html>). Con questo passo, l'allievo è invitato a spostarsi nel modo seguente: si esegue un passo laterale con il piede destro, si appoggia il piede sinistro accanto al destro, e poi si riparte verso destra. Si può eseguire il granchio lateralmente, in linea retta, procedendo in avanti oppure indietreggiando. Lo si può utilizzare per girare, sia con cerchio interno (con il centro del cerchio di fronte a sé) che con cerchio esterno (con il centro del cerchio dietro di sé). Per cambiare direzione si utilizza un "pic" sull'ultimo tempo.

Disponiamo ora, dunque, di diverse soluzioni per dotare la musica di una propria coreografia. Inutile sottolineare che tutti questi passi sono modificabili in funzione delle necessità musicali. Per spostarsi, ad esempio, un valzer potrebbe diventare: passo (grande)-passo-"pic".

## **METTERE LA MUSICA NELLO SPAZIO**

Per "coreografare" la musica, io intendo il fatto di suonare un brano spostandosi per la sala eseguendo contemporaneamente diversi passi di danza. In generale si tratta di prendere una direzione differente per ogni frase e di cercare delle simmetrie allo scopo di costruire un'"immagine" coerente del brano musicale. La coreografia può anche comportare dei momenti di immobilità (suonare senza danzare) e, eventualmente, può essere improvvisata.

Collocare la musica nello spazio offre molti vantaggi. Innanzi tutto questo è un mezzo molto efficace per sviluppare il senso della

quadratura musicale. Molto rapidamente, il bambino coglie e integra l'equilibrio ritmico e metrico delle due, quattro o otto battute. Per iniziare questo lavoro sulla quadratura, e prima di apprendere una coreografia vera e propria, possiamo servirci di un esempio di valzer. Questa soluzione permette di percepire che quattro misure sono passate senza avere il bisogno di contare: si esegue il primo passo lungo a destra con il piede destro, il secondo passo lungo in avanti con il piede sinistro, un terzo indietro con il piede destro e infine il quarto a sinistra con il piede sinistro. Saremo dunque ritornati al punto di partenza, pronti per iniziare le quattro misure successive. Le coreografie permettono anche di comprendere la struttura del brano musicale, e questo arricchisce, evidentemente, anche la qualità dell'interpretazione. L'assimilazione del brano diventa dunque molto più rapida e facile da memorizzare.

Con la danza, suonare senza partitura diventa molto presto una realtà, senza aver bisogno di pensarci e di associare a questa situazione delle sensazioni di insicurezza. In primo luogo perché dobbiamo staccarci, necessariamente, dal leggio, e in secondo luogo perché l'ancorare la musica a movimenti e direzioni si rivela una preziosa risorsa di integrazione dell'esecuzione stessa, come arriverò a chiarire più avanti. In più, la coreografia rimane garante della struttura, e il brano continua qualunque cosa succeda. Se ci si perde all'interno di una linea melodica, ci si può ritrovare facilmente su punti chiave, come l'inizio di una misura o di una frase; se ci si perde con i piedi, non è drammatico, e si è grado di rientrare rapidamente facendo riferimento ai tempi forti. Personalmente non ho mai dovuto notare un vuoto di memoria in una presentazione coreografica dei miei allievi.

Questo tipo di lavoro richiede di ripetere una frase su passi precisi e in posizioni spaziali distinte. Tutti i sensi sono coinvolti. Pensiamo a cosa può verificarsi quando appoggio il secondo dito sulla tastiera, faccio un passo con il piede destro, l'arco esegue un'arcata in su, io vedo il tetto della casa vicina dalla finestra, sento un do ecc. Che questi fatti siano coscienti o no, l'assimilazione musicale, neurologica e muscolare avviene in maniera olistica.

Quando si definiscono delle coreografie, non sempre si ha la possibilità di lavorare nella sala prevista per il concerto. Talvolta dobbiamo accontentarci anche di un'aula piccola. Questo richiede dunque di immaginare la scena: la distanza dalle pareti, quella dall'altra o dalle altre persone quando previste, la lunghezza dei passi che si possono eseguire. Questo richiede ancora di diventare indipendenti da riferimenti visivi precisi

(che potrebbero non esistere più in un altro luogo), facendo riferimento piuttosto a se stessi e/o all'altro nello spazio. A questo scopo può essere utile e divertente esercitarsi spostando a diverse riprese il perimetro della scena o il pubblico immaginario.

Un'altra pratica ludica che permette di apprendere a dosare la propria energia in funzione dello spazio consiste nel definire sul suolo i punti di partenza e di arrivo delle diverse frasi musicali. A questo scopo si possono utilizzare diversi oggetti come cerchi, fogli di carta o altro, magari scrivendo su questi il nome delle note da eseguire in quel momento. Oppure ci si può servire anche di parametri unicamente virtuali. Suonando, l'allievo passa attraverso questi riferimenti e cambia direzione ad ogni frase.

Possiamo definire la distanza tra questi punti in funzione della lunghezza della frase, ma si può anche decidere che due frasi identiche non dovranno coprire la stessa distanza in funzione delle diverse dinamiche che si vogliono realizzare. Questo potrebbe equivalere a fare dei passi più piccoli percorrendo una distanza più breve oppure, secondo la creatività del bambino, scegliere di fare una deviazione per arrivare nello stesso punto. La cosa più interessante per l'insegnante è di lasciare che il bambino s'ingegni lui stesso per trovare delle soluzioni.

È poi possibile giocare sulle dinamiche: forte, piano, crescendo etc. Anche la danza muta, ossia il danzare la coreografia di un brano senza suonarlo, è una esperienza interessante. L'ascolto interiore è, infatti, inscindibile da questa prestazione, poiché la danza è intimamente legata alla musica. È certamente più semplice e naturale cantare la musica interiormente che contare ciascun passo. Il risultato può diventare un momento artistico intenso: a volte, durante questo esercizio, è evidente una grande presenza di concentrazione e di ascolto interiore. È una buona occasione per prendere consapevolezza della nozione di "silenzio" in musica. Che questo silenzio sia sonoro o gestuale (non muoversi, per esempio), il bambino ha la possibilità di rendersi conto dell'importanza della pulsazione all'interno di questo "vuoto", cosa che gli permette di renderlo vivo. Può inoltre arrivare a sentire che l'espressione continua anche durante le pause.

I bambini adorano creare le proprie coreografie, e sono spesso molto creativi. Dimostrano inoltre molto piacere a presentare in scena la loro esibizione. Beninteso, c'è un'età per tutto. Questo genere di espressione è un gioco molto serio per i bambini fino ai dieci, undici anni. Con il crescere dell'età diventano spesso più timidi e hanno l'impressione che tutto questo sia un po' puerile, a meno che non si tratti di un lavoro di

gruppo (vedi il caso dei *Ministrings*). Le ragazze manifestano generalmente una maggiore scioltezza dei ragazzi.

Il lavoro di gestione dello spazio con gli allievi è appassionante. Il modo in cui il bambino si appropria dell'universo che lo circonda è rappresentativo della sua personalità e la sua osservazione permette al docente di aiutarlo a trovare un proprio spazio. Con questo lavoro sulla coreografia si sostiene lo sviluppo del bambino rinforzando insieme alla sua presenza scenica e musicale anche la sua personalità. Ecco qualche spunto iniziale per avvicinare questo lavoro di coreografia:

- L'allievo canta o suona il brano spostandosi liberamente per la stanza, cercando un passo coerente con la musica;
- Allievo e insegnante fanno il punto:
  - dove arriva la battuta?
  - quante frasi ci sono?
  - le frasi sono composte da più parti?
  - ci sono similitudini, una quadratura, qualche cosa che richiama...?
  - bisogna camminare su tutti i tempi o solo su quelli forti?
  - ci sono note in levare? Gli arrivi sono realmente dei punti finali oppure sono delle sospensioni momentanee?
  - forte, dolcemente, crescendo o decrescendo?
- In funzione dello spazio disponibile si immaginano le differenti frasi nello spazio, si sceglie un luogo di partenza e uno di arrivo per ogni frase (possiamo posizionare dei cerchi su questi punti, oppure mettere a terra dei fogli di carta con disegnata la prima nota della frase);
- Rifinire la coreografia, scegliere dei passi, inventarne altri;
- Ogni frase è lavorata singolarmente, ballando e cantando, in seguito utilizzando suoni pizzicati, poi mimando il movimento dell'arco, e ancora suonando o in silenzio ecc.;
- Per finire: presentare questo lavoro al pubblico!

La definizione e l'orientamento nello spazio, l'organizzazione e la strutturazione di questo stesso spazio, la valutazione delle distanze e di percorsi calcolati, fanno parte integrante della ritmica. Uno dei suoi ruoli non è forse quello di rendere visibile, trasponendolo sul piano dello spazio circostante, le manifestazioni temporali ed energetiche della musica, così come le diverse modalità dello spazio sonoro? A sua volta questa favorisce, grazie alle diverse parti del corpo che si muovono durante gli spostamenti, la relazione tra le diverse componenti di spazio, tempo ed energia che troviamo alla base di tutte le attività infantili (Bachmann 1984, p. 318).

## I MINISTRINGS

Non posso parlare dei “Violini danzanti” senza far riferimento ai Ministrings. In effetti, in aggiunta ai miei allievi individuali, questo gruppo di bambini è stato un terreno straordinario per lo sviluppo della mia ricerca, così come la danza è certamente stata una componente incontestabile della loro presenza scenica e della loro energia entusiasmante. I Ministrings sono un ensemble di strumentisti ad arco che ho creato presso il Conservatorio di Losanna esattamente dieci anni fa. Da allora, essi non hanno realizzato meno di un centinaio di concerti, tra i quali si possono ricordare anche delle belle avventure, come una tournée a Istanbul, o i due concerti con l’Orchestra da camera di Losanna. Hanno anche ottenuto, a tre riprese, il primo premio con menzione alla finale nazionale del Concorso Musicale Svizzero della Gioventù. Nel 2014 sono inoltre previste due tournées, una in Slovacchia e una in Francia.

Questo gruppo è composto da 20 a 30 bambini. I più piccoli vi accedono dopo un solo anno di esperienza strumentale e vi restano generalmente quattro o cinque anni. I più grandi ritornano spesso per sostenere il gruppo durante i concerti. In questo modo si instaura una bella sinergia pedagogica e un forte sentimento di appartenenza. Questo gruppo suona soprattutto musiche tradizionali, che abbiamo chiamato “viaggio”. Molto del loro repertorio è presentato con diverse coreografie collettive. Tutto si svolge senza partiture e, soprattutto, i giovani musicisti sono i soli maestri sul palco, perché nessuno dirige l’ensemble. In effetti, lasciare ai bambini la totale responsabilità della loro presentazione porta come risultato quello di renderli profondamente presenti e partecipativi. Inoltre, si stabilisce tra loro un senso di lealtà che li spinge tutti a dare il meglio di se stessi. Le immagini sono più eloquenti delle parole, dunque vi propongo di scoprirli andando a vedere i video sul sito internet dei Ministrings. Vedrete dei bambini pieni di vitalità, trascinati gli uni dagli altri che, spinti da una forza e da uno slancio comune, arrivano a splendidi risultati espressivi. Dopo dieci anni di esperienza posso dire con sicurezza che il lavoro sul movimento è stato un elemento essenziale nel lavoro con questo gruppo. I bambini dimostrano un piacere evidente nel cercare, nel creare e nel danzare insieme. I più grandi sono altrettanto motivati, e gli effetti scenici di questa mobilità aggiungono alla prestazione dell’ensemble un indiscutibile apporto artistico. Per l’intero gruppo, il movimento è un fattore di coesione molto potente.

## CONCLUSIONI

A conclusione di questa presentazione dei “Violini danzanti”, mi piacerebbe provare a rispondere ad alcune domande che mi sono state frequentemente rivolte.

1) Questo lavoro non sovraccarica ulteriormente ciò che già chiediamo al bambino per l'apprendimento tecnico dello strumento?

Al contrario, la consapevolezza dei movimenti e delle sensazioni così come le ripetizioni che questo lavoro neurologico richiede, costituiscono un grande apporto a tutti gli aspetti dello studio strumentale. Il bambino integra queste qualità e le riporta naturalmente nei suoi modi di esercitarsi.

2) È il caso di sottrarre del tempo alle lezioni strumentali, già fin troppo corte, per occuparsi anche di questo genere di lavoro?

Rispondo senza esitazioni: sì, prendevi questo tempo! Per iniziare, riservategli qualche minuto di ogni lezione e chiedete al vostro allievo di ripeterlo anche a casa. Costaterete che anche il risultato tecnico diventerà subito più rapido e, alla resa dei conti, più efficace. Per preparare le coreografie potrete anche raggruppare insieme più allievi.

3) Gli allievi (o i loro genitori) non potranno essere disorientati da questo approccio didattico quando la loro richiesta è solo quella di imparare a suonare il violino?

Con i miei allievi ho iniziato a danzare fin dal principio. Per loro, dunque, il movimento è implicitamente correlato con lo studio dello strumento. Gli esercizi che ho descritto diventano un reale lavoro su loro stessi e ci sono numerosi magnifici momenti nei quali li ho potuti osservare lavorare con concentrazione ripetendo senza stancarsi allo scopo di raggiungere i loro obiettivi. Quando il raggiungimento di un obiettivo richiede uno sforzo maggiore, affrontano le difficoltà come una sfida e sono veramente molto fieri dei loro risultati. Penso che sia dovuto al fatto che questo è un lavoro globale su loro stessi e, per questo, un lavoro che sentono come proprio (cosa che spesso non accade con gli esercizi puramente violinistici). In virtù di questa globalità, l'allievo partecipa al proprio processo di apprendimento. In questi momenti, essi sembrano comprendere intuitivamente l'obiettivo dei loro sforzi: l'armonizzazione di tutte le facoltà del proprio essere.

Nella musica, così come in tutti gli altri ambiti, una presa di coscienza non può aver luogo se non nel momento in cui determinati imperativi esterni vengono ad opporre una resistenza alle tendenze naturali. Cercando di favorire questa

presa di coscienza, la Ritmica, che “ha come scopo l’armonizzazione di tutte le facoltà dell’essere”, fa dell’introduzione progressiva delle resistenze nell’esercizio dei ritmi naturali – corporei e musicali – uno dei suoi più importanti principi educativi (Bachmann 1984, p. 236).

4) Dunque, tutti gli allievi arrivano a danzare?

Sì, certamente tutti gli allievi possono danzare. E per rispondere alla parte sottointesa della domanda: no, la danza non arriva a trasformare un bambino privo di qualunque attitudine innata per il violino in un allievo brillante. È interessante notare che i bambini con movimenti di danza statici e poco fluidi, sono spesso coloro che suonano anche in maniera meno espressiva e sembrano avere meno facilità sullo strumento. Come rileva Jaques-Dalcroze: «Non esiste un musicista affetto da un difetto di espressione musicale ritmica che non possieda questo stesso difetto anche a livello corporeo» (Dalcroze 1965, p. 41). Per l’insegnante la danza diventa dunque un nuovo punto di partenza per sviluppare la musicalità (e l’atteggiamento corporeo) di questo genere di allievi. Ciò che è certo è che tutti i bambini, nei limiti delle loro possibilità, trarranno profitto dall’apporto globale dei “Violini danzanti”.

5) L’assetto tecnico, l’ascolto e la cura riservata alla creazione del suono costituiscono degli elementi irrinunciabili nello studio del violino: come conservare questi elementi anche durante la danza?

Effettivamente la danza è un elemento supplementare. Non dobbiamo lasciare che influenzi negativamente le qualità violinistiche. Ma in nessun caso ho potuto constatare che la danza abbia deteriorato il modo di suonare in maniera irreparabile; piuttosto ho verificato il contrario.

Questo mi conduce, per terminare, a porre l’accento su due degli elementi positivi dei “Violini danzanti” che mi sembrano particolarmente importanti:

- focalizzando l’attenzione su problemi di ordine diverso, le tensioni riguardanti le difficoltà legate allo strumento tendono a dissolversi;
- attraverso il lavoro sulla globalità, l’allievo partecipa come reale protagonista al proprio processo di apprendimento. Il lavoro dell’insegnante ne esce dunque notevolmente alleggerito: non si combatte più *contro*, ma *per e con*.

*Traduzione di Anna Modesti*

## Bibliografia

BACHMANN Marie Laurie, 1984, *La Rythmique Jaques-Dalcroze*, Neuchâtel, La Baconnière.

BERCHTOLD Alfred et al., 2004, *Emile Jaques-Dalcroze: la musique en mouvement*, Genève, Institut Jaques-Dalcroze.

JAQUES-DALCROZE Émile, 1945, *La Musique et nous. Notes de notre double vie*, Genève, Perret-Gentil.

JAQUES-DALCROZE Émile, 1920, *Le Rythme, la musique et l'éducation*, Paris, Lerolle et Cie (*Il ritmo, la musica, l'educazione*, a cura di Luisa Di Segni-Jaffé, Torino, EDT 2008).

## Sitografia

*Composizioni per bambini di Tina Strinning*, <http://www.jonglor.net>

*I Violini danzanti*, <http://violons.dansants.jonglor.net>

*I Ministrings*, <http://ministrings.jonglor.net>

*Tina Strinning*, <http://www.tinastrinning.ch>