

La performance musicale: ottimizzazione di un'esperienza con giovani professionisti

Di Alessandra Seggi

Docente di Pedagogia Musicale - Conservatorio Statale di Musica di Cagliari

Riassunto

Questa indagine esamina il problema della performance musicale e la relazione docente-studente in un percorso che vede sviluppare nel soggetto una propria potenzialità e autodeterminazione specifica ottimizzando la qualità di presenza sia nell'attività di apprendimento che nella performance musicale.

"Le parole insegnano, gli esempi trascinano.
Solo i fatti danno credibilità alle parole."
S. Agostino

Introduzione

L'atto esecutivo nella performance musicale-strumentale ha costituito l'argomento di questa breve ricerca. In particolare si sono rilevati, attraverso l'ascolto e l'osservazione, gli effetti concreti prodotti nello strumentista dopo un riaggiustamento delle sue capacità di attenzione e concentrazione. Nello specifico si è analizzato se dopo aver ricevuto un breve accompagnamento, secondo il Metodo Rességuier, nel musicista si presentavano, durante l'esecuzione strumentale, delle variazioni significative e udibili. Si è osservata la trasparenza dell'**atto comunicativo** naturalmente sostenuto da uno stato **attentivo** che ha presupposto la completa presenza del soggetto nell'agire musicale sia sul piano mentale che fisico.

Durante la pratica esecutiva, infatti, l'interprete tende a trasferire, anche inconsapevolmente, su un piano gestuale un'idea sonora. Attraverso l'atto esecutivo rende leggibili le relazioni che si stabiliscono all'interno di questa idea. Tali atti sono anche la causa diretta sia della qualità espressiva sia della qualità sonora del risultato acustico nel suo insieme. L'esecuzione è così il risultato di un'interazione tra un piano di pensiero (ciò che si vuole ottenere) e ed un sistema flessibile di programmazione gestuale (atta ad ottenerlo). Grazie a questa reciprocità l'interprete può fare degli aggiustamenti in tempo reale sull'intenzionalità espressiva specifica, scegliendo così come, quando ed in che modo controllare la propria prestazione.

I musicisti quando suonano utilizzano il loro corpo per interagire costantemente con il loro strumento ed in particolare, nel contatto con lo strumento a fiato, si può rilevare come le mani e le labbra operino simultaneamente nella dimensione della produzione e della ricezione attivandosi entrambi e contemporaneamente per sentire ed agire.

Inoltre, nella performance musicale ci sono gesti produttori, propri per produrre il suono, e gesti d'accompagnamento che coinvolgono tutto il corpo e sono movimenti apparentemente meno necessari ma in realtà altrettanto funzionali al risultato sonoro. Questi riguardano la postura del musicista, la mimica facciale, e tutti quei micro gesti che apparentemente non hanno una risultante sonora. Grazie a queste manifestazioni fisiche si può analizzare il contenuto espressivo attraverso indicatori osservabili realmente presenti nell'esecuzione dal vivo.

Descrizione dello studio

Durante un'esecuzione strumentale il gesto così come la postura richiede una totale **aderenza nell'atto comunicativo** per mantenere costante lo stato d'efficacia e **tenuta** durante tutta la performance. Si è quindi voluto verificare come poteva modificarsi la qualità dell'esecuzione praticando un breve accompagnamento allo strumentista prima della sua performance.

La ricerca si è svolta con un gruppo di studenti frequentanti l'ultimo anno della Scuola di Specializzazione in Didattica della Musica presso il Conservatorio Statale di Musica di Cagliari. Gli studenti, tutti strumentisti professionisti, ed in età compresa tra 20 e 30 anni, hanno eseguito un brano, della durata circa di due minuti, di fronte ai colleghi che seguivano in veste di pubblico. Al termine dell'esecuzione lo strumentista, in un'altra aula, è stato sottoposto ad una breve esperienza d'accompagnamento della durata di circa 10/15 minuti. L'incontro si è svolto da seduti in posizione non simmetrica con un contatto della mano di breve durata. Nel frattempo i colleghi hanno compilato un questionario scritto (vedi sotto) al fine di rilevare tutti i dettagli dell'esecuzione riguardo al suono, alla relazione con il proprio strumento, alla postura e al tono muscolare, alla respirazione, alle espressioni del viso ed alle strategie di autovalutazione. Al termine dell'esperienza lo

strumentista è entrato nuovamente in aula ed ha eseguito, per la seconda volta, lo stesso brano musicale alla presenza degli stessi ascoltatori.

Al termine di questa seconda performance i colleghi hanno risposto di nuovo alle domande. Il questionario era articolato in 32 quesiti di cui 4 sulle qualità del suono, 2 sulla relazione dello strumentista con il proprio strumento, 11 sulla postura, il tono fisico, il respiro, gli appoggi, 4 su comportamenti di auto-valutazione musicale, ed infine 4 sullo sguardo ed il viso. Inoltre 5 domande al termine di ogni gruppo di quesiti erano "altro" in modo da lasciare spazi d'interventi personali al di fuori dei singoli item del questionario.

I quattro incontri realizzati, della durata di due ore ciascuno, si sono svolti nei mesi gennaio e febbraio 2008 per un totale di otto ore di lavoro e sono stati preceduti da altri 5 incontri, svolti nei mesi novembre-dicembre 2007, di lavori collettivi atti ad instaurare un'efficace relazione interpersonale.

Altro aspetto da rilevare è che nessuno degli studenti conosceva i fini del presente lavoro proprio per evitare eventuali condizionamenti nelle risposte, solo al termine del progetto ho esposto loro le finalità di tutta la ricerca.

Risultati dello studio

I risultati emersi hanno evidenziato un miglioramento globale della qualità musicale nella seconda performance. Questo miglioramento si è evidenziato in tutti gli aspetti puntualizzati nel test ed ha riguardato tutti i partecipanti attivi. Complessivamente è notevolmente cambiata la qualità del suono sia nell'attacco, nel vibrato che nel fraseggio di tutto il brano eseguito. Il suono è stato rilevato più morbido, brillante, pastoso, pulito, energico, naturale, con più ampie escursioni dinamiche. La relazione con il proprio strumento è sembrata più simbiotica, in contatto più diretto, più aderente. La postura ed il tono muscolare hanno subito modifiche rispetto alla prima performance, in particolare la posizione assunta durante la seconda esecuzione è risultata più stabile, comoda, sicura, posata e ben appoggiata. Anche il rapporto del musicista con lo spazio è stato vissuto con maggior agio e, nella gran parte dei casi, è stato notato un ritorno a sé che emergeva da una postura concentrata sul proprio essere in quel momento. Per le stesse ragioni non è stato rilevato un atto d'autovalutazione da parte del musicista in quanto concentrato sull'ascolto di sé più che a ciò che c'era intorno: l'esecuzione è stata più disinvolta, sicura e presente. Si è notato come, nella seconda performance, i movimenti erano più lenti e controllati ed anche come, alla presenza di piccoli errori, l'interprete non sembrava esserne in alcun modo condizionato mantenendo un livello costante di **tenuta** per tutta la durata dell'interpretazione.

In generale si è osservato un miglioramento delle capacità strumentali, come se si avesse in potenza una migliore capacità di traduzione di un pensiero (appartenente esclusivamente al musicale) in un gesto (appartenente esclusivamente al piano fisico) che lo rende sonoro e lo attualizza.

Discussione

Lo studio ha rilevato dei miglioramenti nella performance musicale producendo anche uno stato di benessere generalizzato, di maggior presenza, di sicurezza a livello fisico ed individuale. I musicisti hanno sentito di avere più strumenti di controllo della loro abilità come se ci fosse stato uno sblocco che gli avesse permesso di accedere a modalità fisiche e di pensiero che non pensavano di possedere. Si è concretizzato un ritorno dell'individuo a sé, realizzando un contatto intimo e profondo senza per questo chiudersi all'esterno. Tutto ciò ha reso possibile lo stabilirsi di uno stato di presenza alla situazione reale saldo, ed allo stesso tempo pronto all'incontro con gli altri. Questo nuovo **stato d'essere** ha rianimato la curiosità, il desiderio di conoscere aspetti nuovi all'interno di una consuetudine musicale ormai nota e familiare come suonare in pubblico. Come sostiene la Sclavi (Sclavi 2003) "lo "stupore"(ed emozioni analoghe) se preso sul serio ci induce a riflettere sui cambiamenti inattesi, non previsti, di scenari, ci costringe a rendere esplicite le aspettative profonde (le premesse implicite) che davamo per scontate." Suonare è diventato un nuovo modo di ascoltarsi, più interiore, dove lo strumento si è trasformato in naturale prolungamento dell'individuo ed il suono è diventato l'elemento che ha dato voce al rinnovato ordine. E, come affermava Varela (Varela 1992) "E' nei momenti del breakdown, in altre parole quando *non* siamo esperti del nostro micro-mondo, che riflettiamo e analizziamo, cioè diventiamo come dei principianti che cercano di arrivare a svolgere con disinvoltura il compito del momento."

Conclusioni

L'esperienza qui esposta evidenzia lo strettissimo legame tra l'espressione musicale e la fisicità concreta e coerente rispetto alla finalità che la motiva. Questa potenzialità espressiva musicale ha trovato un'uscita fluida e coesa nel momento in cui ci siamo sentiti autorizzati e riconosciuti in quel atto specifico. La qualità della comunicazione e della relazione che si è stabilita all'interno di un gruppo è diventata la condizione indispensabile per avere una chiara **coscienza di sé** nel mantenimento costante di uno stabile equilibrio emotivo. Proprio queste qualità hanno reso possibile attivare un processo di ascolto interiore e sonoro nel "qui e ora" dell'esperienza che interprete e pubblico hanno di volta in volta vissuto. La cura nell'interazione

comunicativa e relazionale tra i membri del gruppo ha facilitato l'esserci individuale e collettivo e questo ha creato il clima giusto nel quale potersi esprimere, esporsi in prima persona affidandosi completamente all'essere nel presente in quel preciso momento pur non conoscendo le finalità del lavoro a cui si partecipava. I test avvenivano in condizioni atipiche in quanto chi suonava si trovava a farlo di fronte ad un pubblico di esperti sapendo di essere sotto osservazione da più punti di vista e chi ascoltava doveva farlo prendendo contemporaneamente in considerazione molti aspetti dell'esecuzione.

L'applicazione del Metodo ha consentito un miglioramento della qualità di presenza nella performance musicale sviluppando la capacità di una maggiore e consapevole **autonomia** nel monitorare in tempo reale il proprio corpo aggiustando di momento in momento, e quindi anche durante le esecuzioni, gli eventuali squilibri che si sarebbero potuti presentare. Il percorso che, alla luce di queste considerazioni si può tracciare, potrà condurre l'interprete a sviluppare una propria potenzialità ed autodeterminazione cosciente quanto libera.

Come detto questa migliore capacità di traduzione di un pensiero musicale in un gesto fisico potrebbe costituire la base per una nuova didattica strumentale in cui le competenze musicali di un individuo, sintetizzate in un'idea, trovano nello stesso individuo il gesto più appropriato alla sua sonorizzazione. In questa traduzione il Metodo sembra facilitare l'esperienza diretta del suonare a sostegno dell'idea astratta che lo motiva. Si tratta di ripensare una didattica strumentale che valorizzi a pieno la musicalità individuale legata al proprio **essere in prima persona e in aderenza con la situazione reale**. Una sorta di rispecchiamento, di risonanza intima che accolga uno stato d'essere presente in costante collegamento e consonanza fra sé, il proprio strumento e la musica.

Bibliografia

AAVV, *Neurofenomenologia. La scienza della mente e la sfida dell'esperienza cosciente*, a cura di M. Cappuccio, B. Mondadori, Milano, 2006

Boella L., *Sentire l'altro. Conoscere e praticare l'empatia*, Raffaello Cortina, Milano, 2006

Clarke E., *Processi cognitivi nell'esecuzione musicale*, in Enciclopedia della Musica, *Il sapere musicale*, Einaudi, Torino, 2002

Delalande F., *Le condotte musicali*, tr. it. Clueb, Bologna, 1993

Giannelli M. T., *Comunicare in modo etico*, Raffaello Cortina, Milano, 2006

Schön D., Akiva-Kabiri L., Vecchi T., *Psicologia della musica*, Carocci, Roma, 2007

Sclavi M., *L'arte di ascoltare e mondi possibili. Come si esce dalle cornici di cui siamo parte*, B. Mondadori, Milano, 2003

Seggi A., Casti F., *Dal pensiero al suono*, in Letterature Straniere, Quaderni della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Università di Cagliari, Carocci Editore, Roma, 2002.

Seggi A., *La musica complessa, Riflessioni intorno alla mente, al corpo, alla musica ed alla tecnologia*, in MusicInTouch, catalogo delle manifestazioni di ricerca, SpaziomusicaRicerca, Cagliari, 2005

Seggi A., *Frammenti e rifrazioni intorno all'arte, alla mente, alla musica e alla neuroestetica*, in MusicInTouch, catalogo delle manifestazioni di ricerca, SpaziomusicaRicerca, Cagliari, 2006

Sloboda J. A., *La mente musicale*, tr. It. Il Mulino, Bologna, 1985

Sloboda J. A., *Doti musicali e innatismo*. In Enciclopedia della Musica, *Il sapere musicale*, Einaudi, Torino, 2002

Varela F. J., *Un know-how per l'etica*, tr. It. Laterza, Roma, 1992

Ringraziamenti

Un sentito ringraziamento va a Daniela Usala e Fabrizio Casti per i loro suggerimenti e per alcuni scambi di idee che mi hanno fatto vincere l'iniziale titubanza ad intraprendere questo lavoro.

Tavole e illustrazioni

Questionario relativo alle consegne di ascolto con la sintesi delle risposte date.

Domande sull'esecuzione strumentale	Performance 1	Performance 2
1) Come potresti definire, con alcuni aggettivi, il suono di X?	duro, chiuso, impacciato, sordo, poco vibrato, preciso, fisso, un po' ingolato, sfuggente, meccanico, aggressivo	morbido, aperto, pastoso, brillante, elastico, pulito, vibrato, meno aggressivo, più bello
2) A tuo parere c'era tono, energia nel suono di X?	si, a volte utilizzata più nel movimento che nel suono; un po' artificiale, eccessiva pressione	maggior controllo, più morbidezza e naturalezza nel tono
3) Provando ad ascoltare ad occhi chiusi, come definiresti il suono di X?	trattenuto, un po' calante, insicuro	disteso, maggiori variazioni dinamiche, definito, sicuro, definito
4) L'attacco del suono è stato preciso?	non sempre è stato pulito e preciso.	più preciso
5) Altro		

6)	La relazione di X con il suo strumento durante l'esecuzione, come potresti descriverla?	faticosa, timorosa,	stabile, simbiotica, sincronizzata, in contatto con lo strumento
7)	A tuo parere c'è stata aderenza tra X ed il suo strumento?	un po' bloccato, non molto	si, maggiore rispetto alla prima esecuzione,
8)	Altro		
9)	Puoi descrivere la postura del corpo di X?	rigida, sbilanciata, chiusa, tesa, raccolta, ferma	rilassata, disinvolta, eretta, sicura, ben appoggiata
10)	A tuo parere c'era tono nel corpo di X?	poco tonico, più rigidità che tono,	più tono, più energia,
11)	La posizione assunta da X durante la performance a tuo parere era stabile?	non sempre, ferma ma non appoggiata	più stabile, comoda,
12)	La postura di X in che relazione era con lo spazio circostante?	non sempre a proprio agio, occupava molto spazio,	occupava meno spazio, maggior agio, poco immerso nello spazio intorno,

13)	C'è stata aderenza fisica di X durante la performance? E se sì, da cosa puoi dire di averlo rilevato?	si, dalla posizione del corpo, corrispondenza tra energia corporea e sonora,	maggior aderenza rilevabile dalla postura del corpo, maggior corrispondenza tra energia corporea ed energia sonora prodotta, migliore qualità del suono,
14)	Hai notato stabilità nell'appoggio dei piedi?	poca stabilità, oscillazioni del busto,	posizione più ferma sulle gambe, più stabilità
15)	La posizione delle spalle ti sembrava aperta o chiusa?	chiuse, rigide,	più aperta,
16)	Il respiro potresti dire che era regolare?	non sempre, trattenuto, irregolare	sì, regolare
17)	Altro		
18)	Hai notato se il tono muscolare e la postura delle spalle, delle braccia e del busto abbia subito variazioni durante l'esecuzione?	in relazione all'andamento lento/veloce del brano, teso,	più costante ed energico durante tutta l'esecuzione, più stabile e posato,
19)	Se sì, in quali momenti?	in relazione alla velocità del brano,	più omogeneo durante tutto il brano
20)	Quali comportamenti hai osservato che te lo fanno ipotizzare?	i cambi di postura, movimento delle spalle,	spalle rilassate, corpo sincronizzato con quello dello strumento,
21)	Hai avuto l'impressione che l'esecutore mettesse in atto strategie di autoregolazione dell'energia durante l'esecuzione del brano?	alcune volte	preparandosi al cambio di velocità del brano,
22)	Se sì, in quali momento?	quando c'è un cambio di velocità, all'attacco del brano,	preparandosi al cambio di velocità del brano,
23)	Quali comportamenti hai osservato che te lo fanno ipotizzare?	alcuni irrigidimenti delle spalle, modifiche nella postura	occhi socchiusi, movimento sullo strumento prima di attaccare,
24)	Hai avuto l'impressione che l'esecutore si stesse auto-valutando (in modo positivo o negativo) durante l'esecuzione?	a volte	no perché estraneo a ciò che c'era intorno, disinvolto,
25)	Se sì, quali comportamenti hai osservato che te lo fanno ipotizzare?	espressione del viso,	
26)	Se hai notato comportamenti di auto-valutazione negativa durante l'esecuzione: in seguito a questi, hai notato cambiamenti particolari nell'esecuzione?	no, a volte	no
27)	Se hai notato comportamenti di auto-valutazione positiva durante l'esecuzione: in seguito a questi, hai notato cambiamenti particolari nell'esecuzione?	gradualmente l'esecuzione si stabilizzava	no
28)	Come vedevi il viso di X?	a momenti rilassato, a momenti preoccupato, attento, teso	concentrato, rilassato, presente
29)	Lo sguardo di X come potresti descriverlo?	concentrato, preoccupato,	concentrato ed espressivo, stabile, concentrato sulla musica, noncurante dell'esterno, ritorno a sé,
30)	A tuo parere ci sono stati momenti di tensione in X rilevabili dal viso?	a volte	no
31)	A tuo parere ci sono stati momenti di tensione in X rilevabili da altri elementi fisici?	tra un tempo ed un altro del brano	il corpo asseconda la performance con naturalezza,
32)	Altro		i movimenti erano più lenti e controllati, anche in presenza di errori l'esecutore non sembra condizionato da questi,

Aprile 2008