

La moderna concezione dell'attività direttoriale considera la direzione di coro e d'orchestra come una disciplina altamente professionale che ha per base uno studio tecnico-metodologico e che ha sviluppato un concetto didattico nell'approccio a tale attività.

In questa disciplina l'attività pratica assume un ruolo fondamentale e decisivo; tuttavia alcuni aspetti teorici e metodologici (studio della partitura, rapporto del fenomeno sonoro col gesto, fraseggio ecc.) possono essere analizzati anche con la mediazione del linguaggio verbale e/o scritto.

La presente trattazione si configura come un approccio propedeutico atto ad affrontare le caratteristiche e i problemi che stanno alla base della tecnica direttoriale e in particolare di quella gestuale. Il libro è suddiviso in diciassette capitoli ognuno dei quali si articola in moduli variabili per numero; nei moduli si alternano cinque argomenti: la materia didattica, gli esempi musicali, l'analisi tecnica degli esempi, le figure, gli esercizi (divisi in esercizi esclusivamente di tecnica gestuale ed esercizi tecnico-musicali che richiedono anche l'intervento di strumenti o voci).

1.1 Delimitazione della materia trattata

Il gesto appartiene a quelle attività dell'uomo che fondamentalmente dipendono da elementi oggettivi (in quanto veicolo di linguaggio cui è affidata la comunicazione fra le persone) e soggettivi (in quanto istintività e segno di caratteristiche personali).

Gli sforzi di ricondurre l'attività direttoriale ad elemento analizzabile quasi scientificamente sono risultati in parte indirizzati all'aspetto psicologico o in parte hanno prodotto manuali, alcuni dei quali elaborati con grande competenza musicale,¹ ma di fatto rivolti a persone già dotate di una sostanziosa preparazione compositiva ed esperienza direttoriale.

Questo lavoro si propone di prendere in esame alcuni elementi oggettivi, nel tentativo di codificare alcuni fondamenti tecnici di un'attività che rimane in ogni caso consistentemente affidata alle caratteristiche diversificate di ciascun direttore. Il manuale dunque è rivolto a chi inizia questa attività: l'obiettivo è quello di descrivere una base tecnica e di individuare alcuni esercizi idonei al consolidamento di un codice gestuale semplice e chiaro nei confronti degli esecutori, che sono i destinatari più immediati dell'attività direttoriale e quindi della gestualità.

¹ HERMANN SCHERCHEN, *Handbook of conducting*, Oxford University Press, 1989, reprinted 2002; trad. *Manuale del direttore d'orchestra*, a cura di G. Deserti, ed. Curci, 1986

MAX RUDOLPH, *The grammar of conducting*, Schirmer Books

EUGENIO CONSONNI, *Istruzione e direzione del coro*, ed. Eco, Milano 1988

KURT THOMAS, *Metodo di direzione corale*

ELIZABETH GREEN, *The modern conductor*, Prentice Hall

KURT REDEL, *Battere il tempo o dirigere*, BMG-Ediz., 2007

HIDEO SAITO, *The Saito Conducting Method*

ADRIANO LUALDI, *L'arte di dirigere l'orchestra*, Ulrico Hoepli, Milano I ed. 1940, II ed. 1949

LAZARE SAMINSKY, *L'arte di dirigere l'orchestra*, saggio contenuto nel volume omonimo di Adriano Lualdi, Milano 1940

ADONE ZECCHI, *Il direttore di coro*, Milano 1965

KURT THOMAS, *Metodo di direzione corale*, a cura di M. Boschini, Milano 1998

GIORGIO TAGLIABUE, *L'attività direttoriale: pratica e disciplina*, serie di articoli pubblicati da "La Cartellina" ed. Suvini Zerboni

SEBASTIAN KORN, *Direzione ed esecuzione corale. Le possibilità, i limiti*, a cura di F. Gatti, Milano 1994

PIER PAOLO SCATTOLIN, *Propedeutica alla direzione. Manuale didattico con esercizi ed esempi musicali tratti dalla musica strumentale e vocale*, Quaderni della rivista "Farcoro", n. 5, Aerco (Associazione Emiliano-Romagnola Cori), Bologna 2001

ANDREA LANDRISCINA, *Manuale di direzione*, libro elettronico

FABRIZIO DORSI, *La manualistica direttoriale nel Novecento: contributo per una rassegna*, in *Affetti musicali. Studi in onore di Sergio Martinotti*, a cura di Maurizio Padoan, ed. Vita e pensiero, Milano 2005, p. 399-416

ENNIO NICOTRA, *Introduzione alla tecnica della direzione d'orchestra secondo la scuola di Ilya Musin*, ed. Curci, 2008

BROCK McELHERAN, *Conducting Technique For Beginners and Professionals*, Oxford University Press, 1989

Queste limitazioni di premessa sono necessarie per chiarire che anche l'attività direttoriale, come ogni attività didattico-artistica non può essere racchiusa in schemi e tanto meno limitarsi alla parte teorica affidata a uno scritto: la pratica, l'esperienza, le personali risoluzioni ai problemi sono la vera fonte di un esercizio che punti realmente alla formazione didattica.

1.2 Aspetti generali

L'azione del direttore ha la caratteristica di coinvolgere tutto il corpo, principalmente capo, braccia, busto, gambe. La comunicazione attraverso cui si veicola la volontà espressiva e, di conseguenza, l'interpretazione, si manifesta con le infinite sfumature dell'espressione corporea; in termini linguistici si può definire il corpo come il "canale" nella comunicazione fra direttore ed esecutore. Del corpo sono coinvolti sia le componenti più evidentemente fisiche (es. i muscoli che con la loro capacità elastica esprimono tensione e distensione) sia le caratteristiche legate alla psicologia (es. lo sguardo che da solo può esprimere l'atmosfera musicale e anche essere di supporto alla tecnica gestuale), quindi alla sfera prettamente emotiva. Il corpo perciò può ritenersi un insieme di articolazioni con funzioni gestuali che appartengono a più livelli espressivi; si possono distinguere all'interno di queste funzioni comunicazioni di carattere primario e/o di supporto.

1.3 Nomenclatura preliminare:

la figura, l'unità di misura/movimento, il punto nodale, il piano di lavoro, le caratteristiche del movimento gestuale

Nella presente trattazione sono adoperati alcuni termini quali la figura, l'unità di movimento, il punto nodale, il piano di lavoro che costituiscono elementi codificati del linguaggio tecnico.

Le cosiddette figure servono a **ordinare** secondo immaginari disegni **l'insieme dei movimenti** che le braccia compiono nell'aria per indicare la misura del tempo musicale. Questi disegni possono essere ricondotti di volta in volta a figure geometriche di croci, triangoli, e altro;² essi sono inscrivibili in un sistema di assi cartesiani costituito da una linea perpendicolare al terreno (asse delle "ascisse") che rappresenta la linea del **levare** e da una linea orizzontale (asse delle "ordinate") che rappresenta il **piano di lavoro**.

Ogni figura è in relazione con una misura o battuta, o con parte di essa nei tempi composti ed è composta da più movimenti corrispondenti a ogni singolo movimento che le braccia compiono nell'atto di dirigere (da destra verso sinistra, dall'alto verso il basso, etc.) e che sono in relazione con i tempi di ogni misura o battuta: per esempio la battuta in 4/4 ovvero misura in quattro tempi corrisponde alla figura in quattro movimenti e la battuta in 3/4 ovvero misura in tre movimenti corrisponde alla figura in tre movimenti.

La relazione figura-battuta può avvenire secondo rapporti diversi; ciò che definisce questi rapporti con l'unità di misura è l'**unità di movimento**. I rapporti possono essere di un movimento gestuale per ciascuna unità della battuta nel caso in cui ogni movimento di una figura sia coincidente con ogni tempo della misura. Nell'Es. 1 ogni asta verticale indica su quale punto della battuta avviene la coincidenza fra movimento e tempo della misura.

² Vedi cap. 3, p. 36-38.

2

Impostazione del corpo

Il corpo con le sue varie componenti è il tramite fondamentale nella comunicazione fra direttore ed esecutore: prima ancora di analizzarlo nella sua veste gestuale, è necessario osservarne alcune caratteristiche di postura e di impostazione nell'atteggiamento generale.

2.1 L'equilibrio nella posizione del corpo: la posizione "neutra"

Prima che l'azione del dirigere si manifesti nel primo atto, il corpo, come espressione di uno stato psichico, assume un atteggiamento di equilibrio fisico, corrispondente a una sorta di distacco emotivo, ma di grande concentrazione psicologica. È quella che si può indicare come la **posizione neutra**, dove all'equilibrio esterno del corpo ne corrisponde uno interno, che tende a rilassare ogni muscolo del corpo e ne ricerca il baricentro fisico e psichico. La *posizione neutra*, se correttamente individuata, aiuta il corpo a trovare una postura di massima stabilità prima di iniziare l'attività direttoriale e aiuta a rilassare i muscoli corporei, soprattutto quelli delle gambe. Soprattutto agli esordi dell'esercizio tecnico e della esperienza pratica è consigliabile che il direttore annetta molta importanza a questo momento preparatorio, che col tempo diventerà sempre più breve e automatico, ma comunque fondamentale e necessario. All'inizio questa posizione va studiata e cercata: si tratta di un atteggiamento corporeo che implica la posizione eretta, in cui tutto il peso poggia sulle piante dei piedi; per avere la massima mobilità gestuale (funzione primaria), l'appoggio del corpo (funzione di supporto alla gestualità) deve avvenire con il massimo equilibrio.

Nella *posizione neutra* le **gambe** sono leggermente divaricate e generalmente allineate su un asse orizzontale rispetto al fronte degli esecutori (alcuni direttori preferiscono tenere il piede sinistro leggermente avanzato, per lasciare uno spazio "privilegiato" alla gestualità della mano destra); esse appoggiano sui **piedi** impostati con le punte lievemente aperte verso l'esterno; le **braccia** si dispongono distese lungo i fianchi e completamente rilassate. Il **busto** e il **capo** risultano in posizione eretta, ma non irrigiditi: in questa maniera hanno la possibilità di ruotare liberamente e intorno al proprio asse verticale; è bene ricordare che la rotazione del busto nell'atto di dirigere può essere indipendente da quella del capo.

Esercizi di tecnica gestuale

2 - Posizione neutra, rilassatezza e naturalezza dei movimenti

Il primo obiettivo da raggiungere nella tecnica direttoriale è quello della completa rilassatezza muscolare e naturalezza della posizione neutra e dei movimenti rotatori: sono l'espressione della concentrazione e della calma interiore che sono i primi ma fondamentali caratteri che si trasmettono agli esecutori.

Lo studio della **posizione neutra** serve a ricercare tale equilibrio: si deve controllare che tutti i muscoli siano rilassati, nel "sentire" il proprio corpo, e nello scaricare il proprio peso verso il basso. Per raggiungere questa equilibrata distensione di tutto il corpo, sono utilizzabili esercizi ginnici atti allo scioglimento muscolare.

2.1 - Scioglimento dei muscoli delle gambe

Questi esercizi si prefiggono lo scopo di raggiungere lo scioglimento dei muscoli delle **gambe** e il contemporaneo slancio delle **braccia** in maniera morbida e controllata; devono essere eseguiti iniziando dalla posizione del corpo **neutra**, cioè eretta e con i piedi leggermente divaricati.

1. Flessione del **busto** eretto sulle **ginocchia**, che nel piegamento risultano leggermente divaricate per permettere l'equilibrio della figura corporea.

2. Alla flessione delle ginocchia si accompagna contemporaneamente un innalzamento verticale e parallelo delle braccia: nel momento della massima flessione delle ginocchia le braccia raggiungono di slancio la posizione più alta; è anche utile che la velocità della flessione e dell'innalzamento delle braccia siano costanti nel ritmo.
3. Successivamente si può variare la velocità della flessione e di conseguenza quella dello slancio della braccia; ma soprattutto all'inizio è consigliabile che sia lenta, in modo che chi si esercita possa assumere il controllo dei muscoli interessati.
4. Saltelli su entrambe le **gambe** con le braccia lungo i fianchi.
5. Saltelli alternando le due **gambe** con le braccia aperte.

2.2 - Rilassatezzazza delle braccia

Questi esercizi mirano a ottenere la rilassatezzazza delle **braccia** quando esse sono lungo i fianchi del busto.

1. Caduta delle braccia dalla posizione di estensione parallela in avanti verso il basso lungo i fianchi senza alcun freno o intervento inibitorio.
2. Caduta delle braccia verso il basso e lungo i fianchi questa volta dalla posizione di estensione parallela verticale (fig. 3).
3. Slancio delle braccia in senso orizzontale, movimento eseguito di scatto e con energia, lasciando successivamente ricadere le braccia con la naturalezza del proprio peso lungo i fianchi.
4. Slancio delle braccia in alto nella stessa maniera dell'esercizio precedente: in entrambi i casi è importante non fermarsi quando si raggiunge con le braccia slanciate il punto massimo di estensione, ma le fasi di tensione e di ricaduta in distensione delle braccia a causa del proprio peso devono costituire momenti consecutivi facenti parte di un unico movimento.

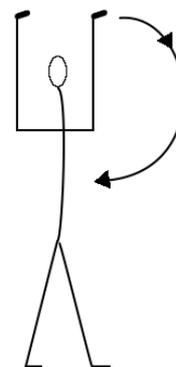


fig. 3

2.3 - Indipendenza dei movimenti del capo, del busto e delle gambe

Questi esercizi sono consigliabili per ottenere l'ammorbidimento e l'indipendenza dei movimenti del **capo**, del **busto** e delle **gambe**. È importante eseguire questi esercizi molto lentamente e senza alcun irrigidimento; solo gli esercizi 5 e 6 possono essere variati nella velocità di esecuzione.

1. Rotazione di 360° prima in senso orario e poi antiorario del capo reclinato in maniera da sfiorare il petto, la spalla, la parte superiore della schiena e infine la spalla opposta per ritornare alla posizione iniziale.
2. Torsione del busto assieme al capo, in posizione eretta, di 90° verso destra e poi, dopo essere ripassati per la posizione iniziale, verso sinistra.
3. Rotazione simile a quella del precedente esercizio, ma solo del capo.
4. Torsione del busto che compie il movimento come descritto precedentemente, ma in maniera indipendente, però, dal capo, che rimane fermo rivolto in avanti.
5. Rotazione delle braccia distese parallelamente in avanti: le mani descrivono prima in senso orario, poi antiorario, piccoli cerchi che si allargano gradualmente; dopo aver raggiunto nella descrizione del cerchio un grande diametro si restringono gradualmente; nel ripetere è utile graduare e variare la velocità.
6. Rotazione delle braccia distese lateralmente (fig. 4) con un braccio aperto verso destra e l'altro verso sinistra; i movimenti avvengono con lo stesso procedimento dell'esercizio precedente: le mani si muovono in senso circolare prima in senso orario, poi antiorario, allargandosi e restringendosi gradualmente con mutamenti graduali della velocità.

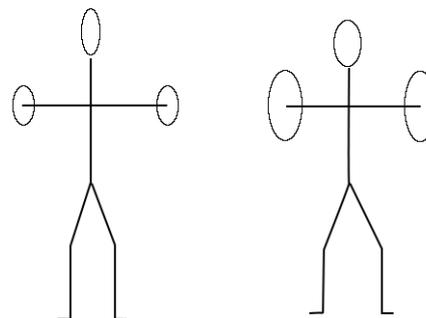


fig. 4

2.2 Il primo atteggiamento di comunicazione: la posizione di partenza

La posizione neutra è l'atteggiamento in cui inizia la concentrazione psicologica del direttore ma è ancora distaccata la pulsione emotiva nei confronti della musica che sta per prodursi: il corpo rilassa ogni muscolo e si prepara all'attività.

La successiva fase è quella della **posizione di partenza**, che è la prima vera comunicazione musicale fra il direttore e gli esecutori. Le braccia, che nella **posizione neutra** sono abbandonate lungo i fianchi, si alzano come fossero sollevate da fili e si appoggiano su un **piano** immaginario, posto frontalmente davanti al direttore all'altezza della vita: si costituisce così la **posizione di partenza**, che è di fondamentale importanza perché stabilisce la collocazione delle braccia e quindi del gesto sul **piano di lavoro**, cioè il punto di riferimento visivo per gli esecutori e il luogo dove il gesto del direttore compie i suoi movimenti per comunicare. Una corretta impostazione del piano di lavoro rende agevole l'attività direttoriale ed evita l'eccessivo accumulo di tensione muscolare del corpo.

Esercizi di tecnica gestuale Naturalezza della posizione di partenza

2.4 - Dalla *posizione neutra* a quella di *partenza*

Lo spostamento delle braccia dalla *posizione neutra* a quella di *partenza* consta di tre fasi.

- Si sollevano le braccia dalla posizione neutra di 90° con movimento molto lento, raggiungendo così la posizione che in ginnastica si dice delle "braccia avanti";
- successivamente a questa posizione, in cui le braccia sono stese in avanti con i palmi rivolti verso il basso, attraverso l'articolazione del gomito avviene il piegamento all'interno dell'avambraccio e all'esterno del braccio, in modo che si ottenga l'arrotondamento generale degli arti superiori, quasi un ideale abbraccio;
- dalla *posizione di partenza* (o *piano di lavoro*) le braccia ricadono senza alcun freno sulla *posizione neutra*, lasciando che esse per effetto del proprio peso dondolino come "a penzolini"; ciò serve a ristabilire quella situazione di assoluta rilassatezza che è la caratteristica della *posizione neutra* (fig. 5).

La *posizione di partenza* e il *piano di lavoro* devono risultare il più naturali possibile, senza irrigidimento muscolare e impaccio per la postura; a tale scopo sono consigliabili gli esercizi del capitolo 1.

Lo stabilire la *posizione di partenza* è il primo atteggiamento musicale di comunicazione; quest'atto preparatorio è gestualmente legato a una situazione musicale di attesa e rappresenta il silenzio prima del suono, un silenzio che è già musica (fig. 6). La *posizione di partenza* varia in relazione alla situazione musicale dell'inizio; un cambiamento della posizione di partenza può determinare anche uno spostamento del *piano di lavoro* rispetto alla sua posizione standard. Ma non solo il *piano di lavoro* è soggetto a variazioni: l'atteggiamento stesso delle braccia nella posizione di partenza può subire modificazioni a seconda dell'avvenimento musicale che prefigura.

La posizione standard delle **braccia** è leggermente arcuata all'interno per mezzo dell'articolazione del gomito; i palmi delle mani sono tendenzialmente rivolti verso il basso, ma possono ruotare fino a tracciare un piano obliquo (il pollice viene a trovarsi nella parte superiore del piano). I **gomiti**

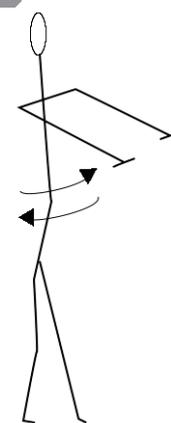


fig. 5



la posizione di partenza

fig. 6

3

Le figure principali

La **figura** è la schematizzazione, la razionalizzazione dei movimenti in una battuta o in parte di essa. Ogni figura possiede due movimenti fondamentali: quello iniziale e quello finale, che corrispondono rispettivamente al *battere* e al *levare* della battuta.

Il movimento iniziale, quello che si arresta sul punto/tempo forte della battuta (il *battere*) è generalmente di direzione verticale; il senso di caduta che esso determina nel suo spostamento dall'alto al basso è in relazione con l'attacco di un'emissione sonora: il suo moto rappresenta il movimento che l'archetto compie nello sfiorare la corda, oppure quello della bacchetta che percuote uno strumento a percussione.

Il movimento finale avviene in direzione ascendente (il *levare*) obliqua (da destra a sinistra) per le figure in tre o più movimenti, maggiormente verticalizzato per la figura in due movimenti: è il respiro prima dell'attacco del suono, il gesto da cui si misura la velocità del ritmo.

3.1 La figura in quattro movimenti

Una battuta in quattro tempi è comunemente in relazione con una figura composta di quattro movimenti cosiddetta *a croce*: l'asse verticale e l'asse orizzontale di questa immaginaria croce coincidono rispettivamente con il primo e terzo movimento della figura, mentre i tratti che servono a unire da destra verso sinistra i due assi della croce coincidono con il secondo e quarto movimento.

La figura in quattro movimenti può essere schematizzata come nella fig. 19. Nella sua relazione con la battuta in quattro tempi la figura *a croce* risulta funzionalizzata al massimo, poiché permette per mezzo dei due assi, ovvero dei due movimenti più lineari, di essere in relazione con gli accenti principali della battuta, quello sul primo e quello sul terzo tempo; i tratti di collegamento fra i due assi mettono in relazione la figura in quattro movimenti con gli accenti deboli, quelli sul secondo e quarto tempo.

Tale figura è impostata su traiettorie di segmenti rettilinei che rendono la figura spigolosa con fermate del gesto sui punti nodali. Se si considera la frase musicale come un flusso di suoni collegati fra di loro, occorre rendere più scorrevole il gesto nel suo insieme, quindi è necessario porre la figura su un piano di lavoro omogeneo; inoltre per dare particolare rilievo all'ultimo movimento (il *levare*) si possono legare i quattro movimenti come nella fig. 20.

Rispetto alla figura schematizzata, la figura con gesto legato prevede lo spostamento del punto nodale 4 (per omogeneità del moto delle braccia) dall'apice verticale al *piano di lavoro* vicino al punto nodale 1; così facendo tutti i punti nodali risultano si-

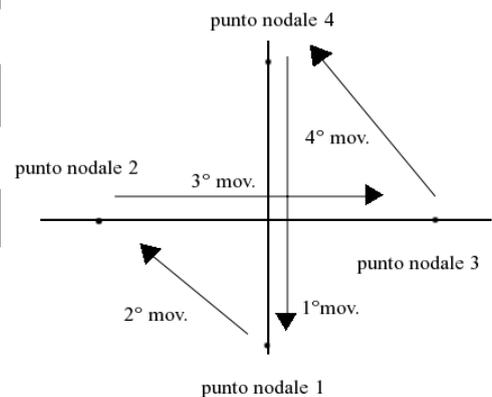


fig. 19

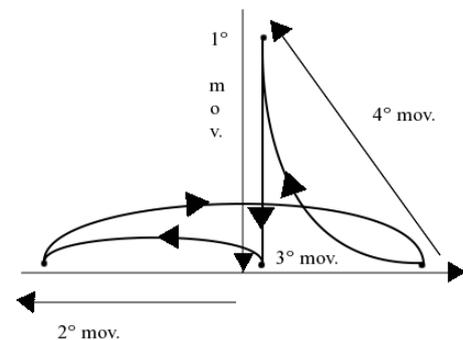


fig. 20

tuati sullo stesso piano e i movimenti assumono l'aspetto come si vede nella fig. 21.

3.2 La figura in tre movimenti

Una battuta in tre tempi è comunemente in relazione con una figura composta di tre movimenti cosiddetta *a triangolo* perché paragonabile a tale figura geometrica; il cateto verticale, quello orizzontale e l'ipotenusa di questo immaginario triangolo coincidono rispettivamente con il primo, il secondo e il terzo movimento, come disegnato nella fig. 22.

Per rendere più fluido il gesto nel suo insieme si possono legare i tre movimenti come appare nella fig. 23, in cui i primi due *punti nodali* sono sullo stesso *piano di lavoro* e il terzo più alto e nella fig. 24, in cui la figura *legata* ha tutti i *punti nodali* sullo stesso piano.

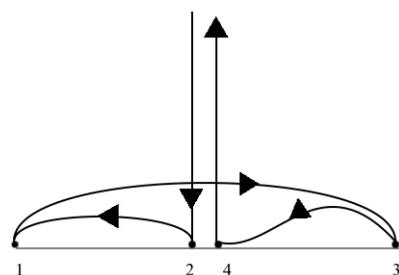


fig. 21

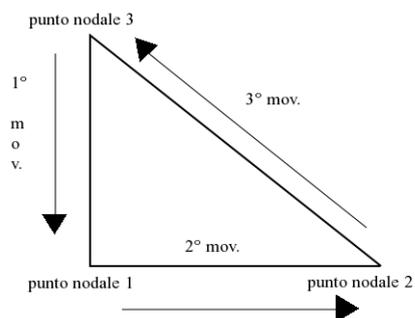


fig. 22

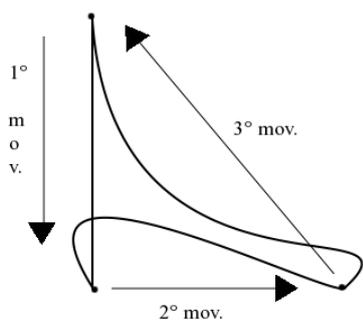


fig. 23

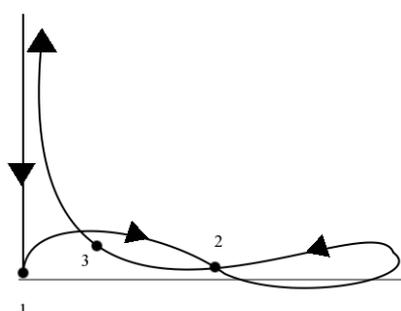


fig. 24

3.3 La figura in due movimenti

Una battuta in due tempi è comunemente in relazione con una figura detta *alla breve*, composta di due movimenti e schematizzata nella fig. 25. La battuta è costituita di un accento forte sul punto nodale 1 e uno debole sul 2.

La figura nella semplicità del suo disegno assomiglia al modo di indicare gestualmente il *tactus* nella musica antica, con il movimento di *depositio* dal punto nodale 2 al punto 1, e di *elevatio* dal punto nodale 1 al punto 2.

Nella moderna direzione tale figura che procede con *movimenti a scatti* è utilizzata quasi esclusivamente dal polso quando occorre scandire un tempo assai veloce (un *Presto* in 2/4 o in 2/2) oppure una suddivisione di un tempo in uno.

Quando i due movimenti coinvolgono tutto il braccio lo schema di fig. 25 si trasforma in un gesto musicale e si modifica in una

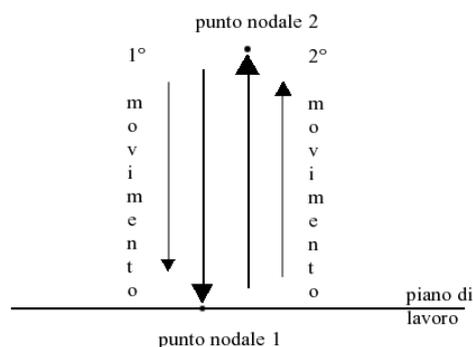


fig. 25

5

Relazione fra gesto e alcune principali figurazioni ritmiche

A parte qualche esempio di variazione dinamica presente nel cap. 4, in genere finora si è sempre sottinteso una continuità neutra di suono alla base di ogni gesto: ogni tratto del braccio (nel descrivere le figure) più o meno ampio, più o meno veloce ha rappresentato una serie di suoni *legati* senza ulteriori indicazioni ritmiche o modi d'attacco particolari (*staccato*, *sforzato* etc.).

In questo manuale per gli esercizi e le esemplificazioni figurative è stato scelto prevalentemente come unità di misura il valore di semiminima per ogni tratto della figura e quindi per ogni movimento gestuale; ogni semiminima è legata alla successiva e il gesto rappresenta le semiminime legate. In realtà a ogni altra indicazione ritmica e a ogni altro modo d'attacco corrisponde un gesto adeguato.

Anche se queste corrispondenze non sono mai univoche, si possono individuare alcuni casi esemplificativi fra gesto e suono: si elencano in questo capitolo le relazioni fra gesto e alcune figurazioni ritmiche e, nel capitolo successivo (cap. 6), quelle fra gesto e alcuni modi d'attacco.

5.1 Figurazioni coincidenti con l'unità ritmica, con suoi multipli e sottomultipli

Nel rapporto con l'unità ritmica si possono distinguere tre casi:

1. figurazione ritmica composta da unità di tempo coincidenti ognuna con l'unità di movimento:

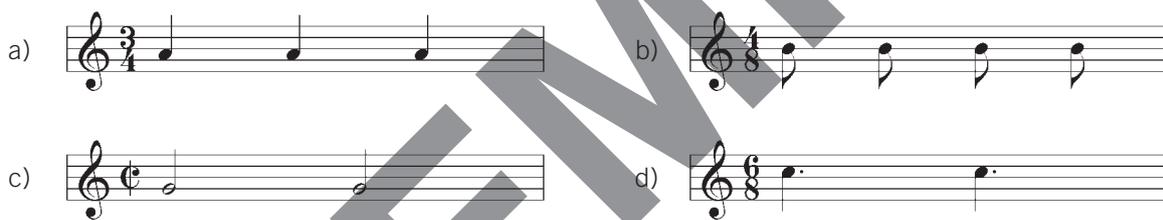


fig. 31 a-d

la regolarità ritmica dell'andamento musicale, previsto nelle battute dei quattro casi della fig. 31, necessita di una regolare e continua scansione della figura in due, tre, quattro movimenti, ciascuno di uguali dimensioni.¹⁹

2. figurazione ritmica composta da unità di tempo o durate che sono ognuna un multiplo in rapporto all'unità di movimento: in un *adagio* in 2/4 ma suddiviso in quattro movimenti²⁰ o in un tempo *moderato* in 4/4 ma con una pulsazione in due minime,²¹ come si vede nella fig. 32, il *levare* che precede il terzo e il primo punto nodale (in *battere*), costituiti rispettivamente dai segmenti 2-3 e 4-1, ha un tragitto più ampio del segmento 1-2 e 3-4. Nei due casi proposti infatti non vi sono attacchi di suono sul secondo e sull'ultimo quarto della battuta; è necessario quindi ampliare le dimensioni del secondo e dell'ultimo movimento della figura *a croce*

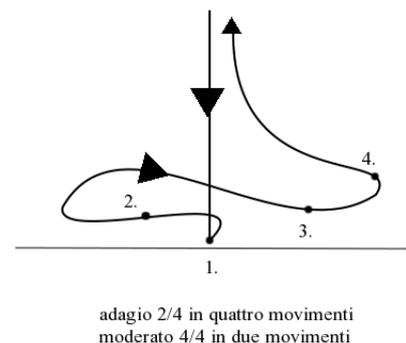


fig. 32

¹⁹ Vedi rispettivamente i cap. 3.3, 3.2 e 3.1, p. 36-38.

²⁰ La semiminima perciò è un multiplo rispetto alle crome della suddivisione: in questo caso il gesto tende a modellarsi nella figura in due pur nella pulsazione in quattro oppure si configura con due movimenti suddivisi.

²¹ Le minime sono il multiplo della semiminime e il gesto si organizza come descritto nella nota 20.

per preavvertire i due attacchi di suono sul primo e terzo punto nodale della battuta. Perciò se nel contesto musicale non intervengono altri fattori di natura espressiva o di qualità di emissione, la figura assume una fisionomia diversa da quella standardizzata della semplice battitura del tempo.

3. figurazione ritmica composta da unità di tempo o durate che sono ognuna un **sottomultiplo** in rapporto all'unità di movimento: è necessario, in questo caso scandire la figura legando il più possibile tutti i movimenti per evitare qualsiasi accentazione della regolare figurazione ritmica, salvo specifiche indicazioni di partitura.²²



fig. 33 a-b

5.2 Figurazioni puntate. Rimbalzo e impulso

In una figurazione densamente ritmica (fig. 34) ogni movimento del braccio è arricchito da un piccolo **rimbalzo** sui punti nodali della figura: maggiore è il valore della nota col punto (fig. 35), più ampio è il *rimbalzo*.



fig. 34



fig. 35

Il *rimbalzo* sui punti nodali è utilizzabile in tutti i movimenti del gesto relativi a figurazioni ritmiche caratterizzate da una distanza tra i primi due valori del tipo:

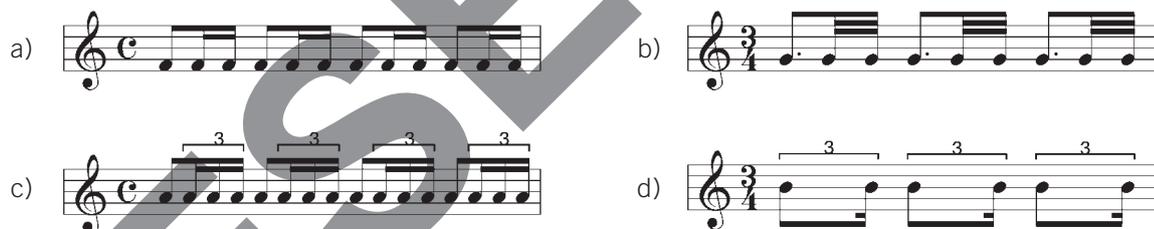


fig. 36 a-d

Le dimensioni del *rimbalzo* sono dunque proporzionali al valore della distanza fra le prime due note di ogni figurazione.

La proporzionalità è comunque relativa anche alla frequenza dell'unità di tempo e all'intensità del suono.

Il *rimbalzo* ad esempio tende a ridursi con l'aumento della frequenza dell'unità di tempo e ad annullarsi nei tempi più veloci per non appesantire il gesto. In una situazione sonora molto ricca, come nell'esempio seguente (Es. 27), il *rimbalzo* è incrementato da uno scatto del braccio che definiamo *impulso*.

²² Vedi cap. 8 e 8.1, p. 82-90.

In relazione al fraseggio il *legato* e lo *staccato* costituiscono due elementi musicali che si riflettono in maniera diretta e profonda nella gestualità, tanto da produrre tecnicamente caratterizzazioni specifiche.

6.1 Il *legato*

In un contesto musicale in cui vi sia una situazione generale di *legato*, il gesto si configura e si esprime unendo e legando i vari movimenti della figura con continuità di andamento. Nel collegamento fra un movimento e l'altro il braccio smussa le angolazioni che esso compie nei punti nodali. Per esigenze del contesto musicale può succedere che non tutti gli angoli subiscano tale smussamento: in questa maniera le figure subiscono notevoli trasformazioni. Una modificazione in questo senso della figura in quattro movimenti con un tempo *moderato* avviene eliminando le angolazioni sui punti nodali 2 e 3, come nell'esempio a fianco (fig. 40).

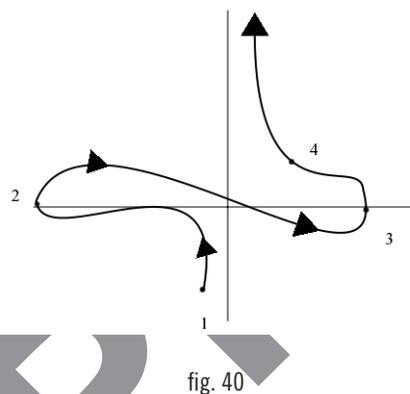


fig. 40

Nella figura in tre movimenti possono essere eliminate le angolazioni dei punti nodali 1 e 2 in modo che il percorso dal punto nodale 3 all'1 avvenga di scatto (fig. 41).

Un altro tipo di modificazione mantiene solamente l'angolazione sul punto nodale 2, come nell'esempio della fig. 42.

Possono essere eliminati anche tutti i punti nodali nella trasformazione proposta nell'esempio della fig. 43.

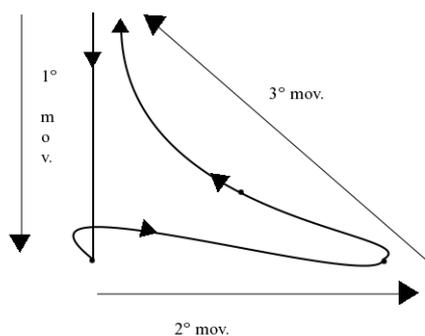


fig. 41

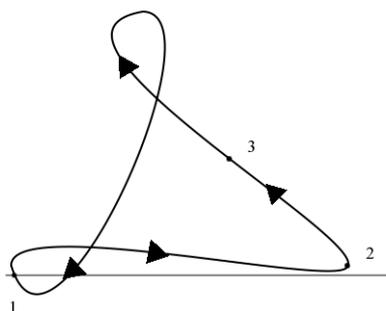


fig. 42

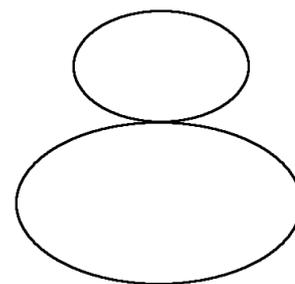


fig. 43

Nella figura in due movimenti il suo asse può essere spostato dal piano verticale a quello orizzontale ed entrambe le angolazioni sui punti nodali scompaiono, in luogo di una figura simile a un “otto” coricato, schematizzata nell’esempio della fig. 44. In ogni figura dunque è sempre possibile legare o scandire qualunque punto nodale; la fisionomia della figura è soggetta perciò alla relativa modificazione; anche la velocità può influire sulla sua fisionomia oltre che sulla sua dimensione, secondo il medesimo esempio della fig. 44.

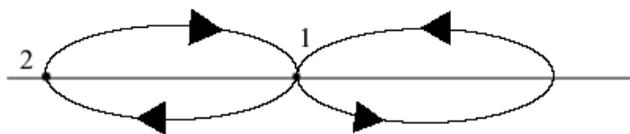


fig. 44

Esercizi di tecnica gestuale

5 - Variazioni nella scansione della figura

- 5.1 - L'esercizio consiste nella scansione della figura in quattro con *rimbalzo* su tutti i punti nodali.
- 5.2 - L'esercizio consiste nel ripetere la figura in quattro smussando in ogni ripetizione i punti nodali a iniziare dal secondo e in successione il terzo e infine il quarto: il termine smussare significa ridurre al minimo il contatto con il punto nodale che va appena toccato, accorciando la dimensione del gesto e annullando il *rimbalzo*.
- 5.3 - L'esercizio consiste nell'alternanza di gesti con e senza *rimbalzo* per esempio secondo la seguente sequenza: collocamento del gesto con *rimbalzo* sul punto nodale 1, smussando successivamente i punti nodali 2 e 3; ripresa del gesto con *rimbalzo* sul punto nodale 4.
- 5.4 - In questo esercizio si applica il *rimbalzo* sul punto nodale 1, annullandolo su tutti gli altri punti nodali.
- 5.5 - In questo esercizio il *rimbalzo* è annullato su ogni punto nodale e la figura in quattro risulta ridotta al minimo e molto legata.

6.2 Lo *staccato*

Lo *staccato* comporta un'emissione di suono più o meno accorciata a seconda della qualità del suo modo d'attacco; tre sono gli aspetti che determinano la relazione del gesto con questa riduzione della durata sonora:

1. La permanenza sul punto nodale si abbrevia in un rapporto quantitativo al tipo di *staccato*: più *staccato* è il suono, minore è tale permanenza, come nell'Es. 29.