

SUONAR DANZANDO: DAL MOVIMENTO DEL BALLERINO AL GESTO DEL MUSICISTA NEI REPERTORI PIANISTICI ISPIRATI ALLE DANZE**DANCING SOUND: FROM THE DANCER'S MOVEMENT TO THE MUSICIAN'S GESTURE IN DANCE-INSPIRED PIANO REPERTOIRES****GIULIA PERSI**

Abstract (IT): Quanto l'approfondimento e l'analisi del movimento corporeo di una danza possono servire per interpretare un repertorio strumentale ispirato a quella tipologia di danza? In questo studio ho esplorato la connessione tra il *movimento*, in particolare quello della danza, e la musica dal punto di vista del *gesto* pianistico, osservando fino a che punto questi due elementi possono fondersi ed influenzarsi tra loro. Dopo aver analizzato una specifica danza folkloristica che era alla base di un repertorio pianistico, ho trasferito al pianoforte determinate caratteristiche dei movimenti della danza osservata. Utilizzando i quattro *Effort* della teoria di Rudolf Laban (*Spazio, Tempo, Peso e Flusso*) come strumento di osservazione e di analisi, il mio obiettivo è stato quello di capire come questo rapporto possa diventare una risorsa per affrontare lo studio di alcuni repertori e come sia in grado di fornirci nuove prospettive per l'interpretazione.

Parole chiave: studio autoetnografico, interdisciplinarietà, Laban Movement Analysis, Embodied Cognition, danze folk, gesto, movimento.

Abstract (EN): How can a detailed analysis of bodily movement in a specific dance contribute to interpreting an instrumental repertoire inspired by that dance genre? In this study, I explored the connection between movement, particularly dance movement, and music from the perspective of pianistic gesture, observing how deeply these two elements can merge and influence each other. After analyzing a specific folk dance that served as the foundation for a pianistic repertoire, I integrated certain movement characteristics observed in the dance into piano performance. Using Rudolf Laban's four Efforts (Space, Time, Weight, and Flow) as tools for observation and analysis, my goal was to understand how this relationship could serve as a resource for approaching the study of select repertoires and provide new perspectives for interpretation.

Keywords: autoethnographic study, interdisciplinarity, Laban Movement Analysis, Embodied Cognition, folk dances, gesture, movement.

[divulgazione audiotestuale]

SUONAR DANZANDO: DAL MOVIMENTO DEL DANZATORE AL GESTO DEL MUSICISTA NEI REPERTORI PIANISTICI ISPIRATI ALLE DANZE¹

GIULIA PERSI

L'idea di esaminare attentamente i *movimenti* di una danza al fine di incorporare alcune delle sue peculiarità in un repertorio strumentale, trasformandole in questo caso in *gesti* pianistici, è nata e si è poi sviluppata sulla base della mia esperienza personale di interprete. In ambito pianistico, infatti, quando affrontiamo una partitura, una delle fasi più importanti è quella nella quale cerchiamo di comprendere l'intenzione musicale dell'autore per poi tradurla in *gesti* che siano efficaci sia da un punto di vista tecnico sia espressivo. Nel corso della mia attività di interprete ho acquisito consapevolezza del potere che ha l'associazione di un concetto o un'immagine specifica sul *gesto* esecutivo al pianoforte. Si è quindi consolidata in me la convinzione che la tecnica e la musica non siano due cose separate; esse invece si intersecano tra loro, diventando imprescindibili l'uno dall'altra. Nella mia pratica strumentale, infatti, ho notato che, quando il *gesto* tecnico si armonizza con il pensiero (musicale o non),

¹Questo studio è stato avviato durante il Master AReMus in Artistic Research presso il Conservatorio Santa Cecilia di Roma, concluso nel marzo 2024. Vorrei quindi esprimere un sentito ringraziamento alla mia tutor, Claudia Calì, per il suo prezioso supporto, la guida e la stimolante collaborazione durante tutto l'anno di Master, che hanno contribuito in modo fondamentale all'avvio e alla progettazione della ricerca. Questo studio pilota rappresenta un punto di partenza che avrò modo di sviluppare e approfondire nel corso del Dottorato in "Discipline Performative: arti, scienze e tecnologie", iniziato a dicembre 2024, presso il Conservatorio L. Marenzio di Brescia e l'Accademia Nazionale di Danza di Roma.

il primo può avvenire in maniera più naturale, rendendo la tecnica un tutt'uno con la musica e rafforzando la mia interpretazione.

Viene spontaneo chiedersi: perché, per questo studio, ho scelto di iniziare proprio dalle danze? Nel 2022 ero alle prese con un repertorio incentrato sulle danze folkloristiche per un recital di pianoforte. Il programma comprendeva: Alberto Ginastera - "Suite de Danzas Criollas", Zoltán Kodály - "Marosszek Dance", Heitor Villa-Lobos - "Ciclo Brasileiro", Fryderyk Chopin - "Mazurka op.6 n.2", Béla Bartók - "Suite op.14" e Franz Liszt - "Rapsodia ungherese n.12". Durante lo studio, ho riflettuto molto sull'interpretazione di ciascun brano e mi sono chiesta se lo studio della danza che era all'origine di ognuno di quei brani potesse fornirmi indicazioni interessanti ai fini della mia interpretazione. Comparando poi le esecuzioni di interpreti affermati e apprezzati dalla critica musicale, ho notato differenze rilevanti proprio in relazione al tempo, al tipo di rubato, agli accenti e al carattere di questi brani. Nella "Mazurka op.6 n.2" di Chopin il pianista russo Vladimir Ashkenazy² esegue il tema (da mis.8) con un tempo rubato, mentre il pianista polacco Arthur Rubinstein³ sceglie un ritmo più regolare; nei finali di frase, invece, Ashkenazy marca sia il primo che il secondo tempo della battuta al contrario di Rubinstein che, sul secondo tempo, preferisce utilizzare un tocco più sfumato. In questa mazurka non ci sono indicazioni per il rubato; nel manoscritto originale, inoltre, Chopin non fornisce indicazioni sul metronomo ma si limita a segnalare "Tempo giusto". Nelle misure 15 e 16, invece, compare l'indicazione "con forza", ma la scelta di marcare o no l'arpeggio finale, come sul battere del primo tempo di mis.16, non è scontata. Sulla base di queste e simili altre osservazioni si è sviluppata in me la curiosità di capire quanto l'analisi e l'*Embodiment* di *movimenti* specifici in alcuni tipi di danze possono fornire connessioni e suggerimenti utili per la nostra pratica strumentale e quindi per la nostra interpretazione. Inoltre, ho notato che, nonostante l'ampia letteratura presente nell'ambito della relazione tra danza e musica,

² Nižnij Novgorod, 1937.

³ Łódź, 1887; Ginevra, 1982.

si riscontra una notevole carenza di studi causa-effetto dove, ad esempio, il movimento corporeo di un danzatore viene confrontato direttamente con il gesto strumentale di un musicista. Per questo motivo, si è rafforzata in me la curiosità di sperimentare in maniera più diretta questa connessione all'interno della mia pratica pianistica. Nello specifico, ho preso in esame la "Mazurka op.6 n.2" di Chopin. Ho osservato e analizzato a fondo la mazurka tradizionale polacca, imparando io stessa i passi principali di questa danza. Sono passata poi all'analisi specifica dei *movimenti* dei danzatori tramite i quattro *Effort (fattori di movimento)*, della teoria di Rudolf Laban: *Spazio, Tempo, Peso e Flusso*. Successivamente, ho analizzato dove e quali fossero le indicazioni che rimandassero alla danza esaminata osservando la mazurka di Chopin sulla partitura. Una volta individuati questi riferimenti, ho provato a trasferire al pianoforte i quattro *Effort* dei *movimenti* più emblematici della danza nei punti dove ho ritenuto esserci una diretta analogia con la danza studiata. L'obiettivo, quindi, è stato rispondere alle seguenti domande di ricerca:

- 1) La conoscenza e l'analisi di una danza in termini di *movimento* corporeo possono influenzare l'interpretazione di un repertorio strumentale ispirato a quel tipo di danza? Se sì, in che modo?
- 2) I 4 *Effort* della teoria di Laban (*Spazio, Tempo, Peso e Flusso*) sono applicabili nell'analisi del *gesto* pianistico? Se sì, in che modo?
- 3) Come cambia la mia interpretazione di questo repertorio quando applico questo processo di analisi?

Attraverso il processo di analisi è stato possibile monitorare i risultati.

1. STATO DELL'ARTE

Per condurre questo studio, è stato necessario approfondire la letteratura in tre diversi ambiti di ricerca:

1. Rapporto tra danza e musica

2. *Embodied Cognition*

3. Rielaborazione di musiche e danze folkloristiche all'interno del repertorio pianistico

Un aspetto chiave della mia ricerca, infatti, ruota attorno al rapporto tra danza e musica; in diverse ricerche ho rilevato che questo rapporto viene esplorato soprattutto all'interno di culture non europee. Tuttavia, questa connessione è stata esaminata principalmente da esperti nel campo dell'etnomusicologia e della coreologia in un'ottica prettamente culturale⁴. Al contempo, molte di queste ricerche suggeriscono quanto la musica può essere intesa come *movimento spaziale* oltre che *movimento sonoro*. Sia la musica che la danza si evolvono nello spazio e nel tempo, rivelando sé stesse nel *movimento corporeo*. Come afferma Judy Van Zile, ricercatrice ed insegnante certificata di *Labanotation*, il *movimento* è una parte così significativa dell'evento musicale che “*un musicista potrebbe essere considerato un ballerino*”⁵.

Un altro concetto importante è quello dell'*Embodied Cognition*⁶, un approccio che mette in relazione l'apprendimento cognitivo con l'esperienza corporea. L'*Embodied Cognition* è stato fondamentale nell'ambito della mia metodologia di ricerca poiché mi ha permesso, dopo aver acquisito i *movimenti* di una danza, di analizzare questi ultimi con più precisione e maggior consapevolezza corporea.

In ultimo, ho ritenuto doveroso approfondire alcuni autori che, forse più di altri, si sono cimentati in modo straordinario nella rielaborazione di musiche e danze folkloristiche all'interno delle loro opere musicali. In particolare, ho ritenuto di dover approfondire le opere di Chopin, Bartók e Liszt poiché sono tra gli autori che, forse

⁴ "The Interrelations of African Music and Dance", 1965; "The cycle of creativity: a case study of the working relationship between a dance teacher and a dance musician in a ballet class", 2021

⁵ Cit. nell'articolo "The Corporeality of Sound and Movement in Performance" di A. Mashino ed E. Seye, 2020.

⁶ "The Role of Embodiment in the Perception of Music", Marc Leman e Pieter-Jan Maes, 2014; "Teaching Embodied Music making: Pedagogical Perspectives from South Asian Music and Dance" N. Sarrazin e S. Morelli, 2016

più di altri, si sono cimentati nella composizione di brani che si riferissero ad un repertorio di musiche o danze popolari, per di più legate principalmente alla loro cultura di appartenenza. Chopin, ad esempio, è riuscito ad integrare in maniera sublime gli elementi distintivi della mazurka polacca⁷ all'interno della sua omonima serie di composizioni per pianoforte. Egli ha composto oltre cinquanta mazurke e, nonostante la rielaborazione della struttura e del materiale tematico, è riuscito a preservare il carattere vivace e ritmico di questa danza. Attraverso la sua maestria compositiva, è riuscito a trasformare la mazurka tradizionale polacca in una forma artistica sofisticata, in cui la danza popolare si fonde armoniosamente con l'espressione emotiva e la complessità strutturale della sua musica per pianoforte⁸.

2. CORNICE TEORICA DI RIFERIMENTO: LABAN MOVEMENT ANALYSIS (LMA)

Per riuscire ad analizzare e poi comparare i *movimenti* di una danza con il *gesto* tecnico al pianoforte, era necessario trovare un comun denominatore per mettere in relazione questi due elementi apparentemente così distanti. In questo senso, la teoria di Rudolf Laban⁹ (LMA) ha assunto un ruolo chiave all'interno della ricerca, divenendo così la mia cornice teorica di riferimento; questa è riuscita a fornirmi gli strumenti necessari

⁷ “The Polish Folk Mazurka”, Anne Swartz, 1975

⁸ “Chopin's Mazurkas and the Myth of the Folk”, Barbara Milewski, 1999.

⁹ Rudolf Laban (1879-1958) è stato un coreografo, danzatore, teorico del *movimento* e pedagogo ungherese. È considerato una figura di spicco nel campo della danza moderna e del teatro fisico ed ha svolto un ruolo significativo nello sviluppo delle teorie e delle pratiche relative al *movimento* umano, influenzando l'educazione fisica, la danza ed altre discipline. Oltre alla LMA, ha ideato un sistema di notazione chiamato *Labanotation* che ha permesso di registrare coreografie e *movimenti* in modo dettagliato. Questa notazione è divenuta uno strumento prezioso nell'insegnamento e nella documentazione della danza e del teatro.

per analizzare i *gesti* del musicista e i *movimenti* del danzatore in modo coerente e sistematico.

La *Laban Movement Analysis* (LMA) è una teoria che si concentra sull'analisi dettagliata di come il corpo si muove nello spazio e nel tempo¹⁰. All'interno di questa teoria emergono quattro elementi fondamentali chiamati *Effort*; secondo Laban, essi sono dei pilastri essenziali per comprendere e analizzare il *movimento* umano in termini sia fisici che psicologici. Questi quattro *Effort*, o *fattori di movimento*, sono: *Spazio, Tempo Peso, e Flusso*¹¹. Laban sostiene che ogni *movimento* umano coinvolge i quattro *Effort*, combinati in varie modalità, e la sua indagine si concentra sulla valutazione della qualità del *movimento*. Laban, infatti, collega i quattro *Effort* alla partecipazione interiore della persona, espressa attraverso *attenzione, intenzione, decisione e adattamento*. Questa teoria ha avuto un impatto significativo su diverse discipline, tra cui la danza, la recitazione, la psicologia del movimento e la progettazione coreografica. Il suo lavoro ha contribuito a trasformare il modo in cui il corpo viene compreso ed utilizzato in vari contesti artistici e educativi.

Ecco una tabella che illustra le caratteristiche dei quattro *Effort* della teoria di Laban utilizzati nel corso del mio studio come strumenti di osservazione ed analisi dei *movimenti* di una danza folk.¹²

¹⁰ "Laban per tutti", J. Newlove e J. Dalby, 2004.

¹¹ "Effort", 1947. Nel 1948 con "Modern Educational Dance" e nel 1950 con la seconda edizione di "The Mastery of Movement on the Stage," pubblicata postuma nel 1960, Laban applica le sue ricerche sull'*effort* anche in contesti creativi ed espressivi.

¹² "L'effort di Laban", Il saggio è stato pubblicato in origine con il titolo di "Principi di Rudolf Laban applicati all'analisi coreografica. Un'esperienza didattica", in F. Falcone (a cura di), *La danza tra il pubblico e il privato. Studi in memoria di Nadia Scafidi. Atti della Giornata di Studi AIRDanza, 2009*, Aracne, Roma 2013, pp. 151-174.

EFFORT	TIPOLOGIA
SPAZIO	Diretto o Flessibile
TEMPO	Improvviso o Sostenuto
PESO	Forte o Leggero
FLUSSO	Libero o Controllato

[Tab. 1 - "I 4 Effort"]

3. METODO

Per la conduzione di questo studio pilota, ho optato per un approccio autoetnografico, partendo dall'assunto che tale metodologia mi avrebbe consentito di esplorare e narrare in modo più completo e personale le mie esperienze ed interpretazioni riguardo all'indagine. La scelta di adottare un approccio autoetnografico è stata motivata anche dalla coerenza con il sistema di autovalutazione impiegato nella fase di analisi. Ho ritenuto che questo sistema fosse la scelta più appropriata per delineare uno studio che dirigesse l'attenzione verso l'essenza qualitativa della mia pratica individuale¹³. Per analizzare i materiali, invece, ho scelto il sistema della *Content Analysis*¹⁴; era necessario, infatti, seguire una procedura rigorosa che mi consentisse di analizzare i contenuti dei video e delle partiture con più precisione ed affidabilità. Specifico infine che, nel corso dell'indagine, farò riferimento al termine *movimento* per indicare la motricità globale del corpo utilizzata nella danza, mentre con il termine *gesto* mi riferirò all'abilità fine delle dita, dei polsi e delle braccia, impiegati sia singolarmente che in sinergia, all'interno della tecnica pianistica.

¹³ T. E. Adams, C. Ellis, S. H. Jones, 2017; M. Méndez, 2013; S. Denshire, 2014.

¹⁴ "Content Analysis: An Introduction to Its Methodology", Klaus Krippendorff, 1980.

La procedura metodologica si articola in quattro fasi principali, esemplificati all'interno della tabella sottostante (Tab.2).

Per prima cosa (*Content Analysis, Fase 1a*), ho scelto di orientarmi su un brano pianistico ispirato a una danza folkloristica, poiché ho ritenuto che ci fosse una connessione più profonda tra la danza stessa e la composizione musicale rispetto a un brano che non fosse direttamente influenzato da una forma di danza specifica. Ho pensato infatti di iniziare la mia indagine con le mazurke di Chopin; quindi, ho selezionato il materiale audiovideo per studiare in modo approfondito i *movimenti* della mazurka tradizionale polacca scegliendo infine la “Mazurka op.6 n.2” come brano di riferimento. Ho preferito di iniziare dalla mazurka, anziché da altre forme di danze popolari, poiché in rete è tra le danze di cui è possibile trovare numerosi video con danzatori che la eseguono in maniera tradizionale. Ciò consente un'osservazione più dettagliata e un'analisi accurata dei *movimenti* distintivi di questo ballo. Sappiamo che Chopin, nelle sue mazurke, rielabora in modo raffinato e originale il materiale di questa danza tradizionale; tuttavia, già ad un primo sguardo, ho osservato che nella “Mazurka op.6 n.2”, come in altre della raccolta, si possono trovare riferimenti più espliciti alle caratteristiche della mazurka polacca. In altre composizioni, invece, Chopin si ispira probabilmente ad altre tipologie di danze, come l'Oberek¹⁵ e la Kujawiak¹⁶, le quali differiscono dalla mazurka “standard” in elementi come la velocità, gli accenti e il carattere.

¹⁵ L'Oberek è una delle cinque danze tradizionali polacche (mazurka, oberek, kujawiak, polonaise e krakowiak). È una danza vivace ed energica in ritmo ternario, con accenti sui tempi deboli delle battute pari.

¹⁶ La Kujawiak è un'altra delle cinque danze tradizionali polacche caratterizzata da movimenti eleganti e fluidi; presenta anch'essa un ritmo ternario ma il tempo è rubato e il carattere lirico ed espressivo.

FASI DELLO STUDIO	PROCEDURA SEGUITA
<i>Fase 1</i>	<p>Content Analysis:</p> <p>a) Selezione del materiale → scelta della tipologia di danza e scelta del repertorio pianistico associato a quella danza; selezione di materiali audiovisivo per analizzare la danza</p> <p>b) Codifica qualitativa → definizione dei <i>movimenti</i> principali e della struttura della danza</p> <p>c) Analisi qualitativa → analisi dei <i>movimenti</i> della danza tramite i 4 <i>Effort</i> di Laban</p>
<i>Fase 2</i>	<p>Embodiment della danza:</p> <p>Pratica e acquisizione dei passi principali della danza</p>
<i>Fase 3</i>	<p>Analisi dello spartito:</p> <p>Studio dello spartito ed analisi della struttura, della melodia, della dinamica, degli accenti e di altre indicazioni segnalate dall'autore in relazione alla danza di riferimento</p>
<i>Fase 4</i>	<p>Applicazione dei 4 Effort di Laban al pianoforte e diario di bordo:</p> <p>Trasferimento e trasformazione dei <i>movimenti</i> della danza al <i>gesto</i> pianistico</p>

[Tab. 2 - "Tavola Riassuntiva Metodo"]

♩ = 63 (d. = 63)
sotto voce

Op. 6 Nr 2

2

1 2 3 4 5

p *legato*

6

p

11

cresc. *f* *con forza*

♯

[Fig. 1 - "Mazurka op.6 n.2" F. Chopin, ediz. "G. Henle Verlag" 2003, Monaco]

All'interno dell'edizione "G. Henle Verlag" dell'opera di Chopin, sono presenti due versioni della "Mazurka op.6 n.2": quella destinata alla stampa e quella manoscritta (indicata con "2a"). Ho deciso di considerare la prima poiché è quella solitamente scelta per le esecuzioni e le registrazioni (Fig.1). Un aspetto importante da considerare per questa edizione è il fatto che il metronomo che indica il valore di 63 per la semiminima è quasi certamente spurio; molto probabilmente la pulsazione è riferita alla minima¹⁷. Questa osservazione è importante proprio alla luce delle differenze di tempo tra la mazurka e le altre due danze polacche di cui sopra.

Successivamente alla selezione del materiale sono passata alla codifica qualitativa dei dati (*Fase 1b*), ovvero all'analisi dei *movimenti* e della struttura di questa danza. Per quanto riguarda i *movimenti* fondamentali della mazurka ho fatto riferimento alla

¹⁷ Vedi note dell'edizione "Henle" delle mazurke di Chopin.

descrizione di Henri Cellarius, insegnante e teorico della danza francese, il quale ne aveva individuati quattro fondamentali:

- Il *Pas glissé devant* (passo scivolato davanti)
- Il *Pas de basque sauté* (passo di basco saltato)
- Il *Pas boiteux* (passo zoppo)
- Il *Coup de talon* (colpo di tallone)¹⁸

Ho selezionato quindi una serie di video dove la mazurka viene eseguita sia da amatori sia da professionisti ed ho osservato i tratti comuni e le differenze tra queste esecuzioni. Da queste osservazioni è derivata la formulazione di una struttura di base della mazurka¹⁹.

L'ultimo passaggio della *Content Analysis* è stata l'analisi qualitativa dei dati (*Fase 1c*), ovvero la descrizione dei *movimenti* principali della danza tramite i 4 *Effort* di Laban. Come descritto in precedenza, Laban individua quattro *fattori di movimento* nella sua teoria: lo *Spazio*, che può essere *Diretto o Flessibile*, il *Tempo*, che può essere *Improvviso o Sostenuto*, il *Peso*, che può essere *Leggero o Forte* e il *Flusso*, che può essere *Libero o Controllato*. Nella sezione dedicata all'analisi, illustrerò come ho attribuito a ciascun *movimento* distintivo della mazurka una valenza specifica in relazione a ciascuno dei quattro *Effort*.

Dopo aver completato la fase della *Content Analysis* sono passata alla pratica dei *movimenti* principali della mazurka (*Fase 2*). Per imparare i passi ho considerato un video tutorial di due danzatori che spiegano in modo chiaro i *movimenti* principali di questa danza. Nel video non vengono esplicitati i nomi dei passi ma si può intuirne la tipologia considerando anche la descrizione di Cellarius. Ho quindi acquisito e memorizzato tutta la sequenza del video e l'ho poi eseguita più volte per alcuni giorni;

¹⁸ Questi *movimenti* verranno analizzati nello specifico nel capitolo sull'analisi.

¹⁹ Vedi capitolo sull'analisi.

nel mentre, mi sono concentrata anche sulle sensazioni corporee evocate da questi *movimenti*.

Dopo il processo di *Embodiment* della mazurka, ho proseguito con l'analisi dello spartito (*Fase 3*). L'obiettivo è stato quello di individuare tutti gli elementi scritti che fossero un chiaro riferimento ai *movimenti* principali della mazurka studiata: ho considerato la struttura delle frasi e della melodia, l'accompagnamento della mano sinistra, gli accenti, le dinamiche e le indicazioni scritte (ad esempio: "con forza", "leggero", ecc.). Ho quindi associato ad ogni passaggio o sezione musicale un *movimento* specifico della mazurka, segnalando anche i corrispettivi *Effort*.

Nell'ultima fase del metodo (*Fase 4*) sono entrata "nel vivo" della questione. Ho applicato infatti gli *Effort* della danza ai *gesti* tecnici utilizzati per eseguire i vari passaggi musicali al pianoforte. Ho ricercato quindi un tocco, una direzione e una *gestualità* precisi per ogni passaggio, proprio in relazione alla tipologia di ogni *Effort*. Questo quarto passaggio è stato coadiuvato da un lavoro di *report*, una sorta di diario di bordo durante il quale ho osservato ed analizzato gli effetti di questo procedimento sulla mia pratica strumentale.

4. ANALISI

Attraverso il processo di analisi delle quattro fasi del metodo mi è stato possibile descrivere nel dettaglio i risultati di questo studio e, conseguentemente, rispondere a ciascuna delle domande di ricerca poste nell'introduzione. Dopo la selezione del materiale necessario per avviare lo studio (*Content Analysis, Fase 1 a*), è stato necessario definire la struttura della mazurka polacca (*Fase 1 b*).

Nata in Polonia all'incirca nel XVI secolo come danza popolare, la mazurka è un ballo di coppia in ritmo ternario che si è diffusa in tutta Europa, anche nei ceti medi, a partire dal 1700. Presenta una velocità moderata ed è caratterizzata da accenti sul secondo o terzo tempo della battuta, marcati da un colpo di tacco. All'interno della mazurka sono

presenti dei passi principali, mentre il resto della danza viene improvvisato. Per il mio studio ho riassunto i *movimenti* principali in tre tipologie, anche facendo riferimento a Cellarius: il *Passo saltellato* (che, per caratteristiche di *Effort* simili, ho accumulato al *Passo zoppo*), il *Passo scivolato*, che può essere sia in avanti che in orizzontale, e il *Colpo di tallone*, presente alla fine di ogni frase musicale (in alcuni casi questo viene sostituito da un saltello verticale sul posto). Nei video selezionati, infatti, è presente un'alternanza e una combinazione di questi *movimenti*. In aggiunta ai passi caratteristici, ho racchiuso in due sezioni, *Sezione A* e *Sezione B*, la struttura base di questa danza. La *Sezione A* è costituita principalmente da un'alternanza tra il *Passo saltellato* e il *Colpo di tallone*, il quale cade sul secondo o terzo tempo della battuta finale di una frase; nella *Sezione B*, invece, sono il *Passo scivolato* e il *Colpo di tallone* ad alternarsi e, a volte, ritroviamo nuovamente anche il *Passo saltellato*. Il *Passo saltellato* è un *movimento* orizzontale che avviene solitamente in avanti o lateralmente. Coinvolge principalmente la parte inferiore del corpo, la quale esegue piccoli saltelli con le gambe; il *movimento* è contenuto, con enfasi sul secondo o terzo tempo. Il *Colpo di tallone*, invece, è un *movimento* anch'esso contenuto ma al contempo incisivo, diretto e verticale. Nel *Passo scivolato*, infine, i *movimenti* orizzontali sono liberi e ampi; i danzatori percorrono spazi più estesi e spesso arricchiscono il passo con delle giravolte. Con l'ultima parte della *Content Analysis (Fase 1c)* ho descritto ognuno dei tre passi della mazurka con una delle due tipologie di tutti e quattro gli *Effort*. Il risultato che ne è derivato è illustrato nella Tab. 3.

MOVIMENTO	TIPOLOGIA DI EFFORT
PASSO SALTELLATO	Spazio Diretto
	Tempo Sostenuto
	Peso Leggero
	Flusso Controllato
PASSO SCIVOLATO	Spazio Flessibile

	Tempo Sostenuto
	Peso Leggero
	Flusso Libero
COLPO DI TALLONE	Spazio Diretto
	Tempo Improvviso
	Peso Forte
	Flusso Controllato

[Tab. 3 - “Gli *Effort* dei 3 movimenti principali della mazurka”]

Durante la fase successiva di *Embodiment (Fase 2)*, ho osservato e poi interiorizzato le sensazioni corporee che ho avuto durante l’esecuzione dei tre *movimenti* principali della mazurka. Ho percepito l’orizzontalità e il controllo delle gambe nel *Passo saltellato*, la verticalità e la pesantezza dei *movimenti* nel *Colpo di tallone*, e la libertà e la leggerezza di tutto il corpo nell’esecuzione del *Passo scivolato*.

Nell’analisi dello spartito (*Fase 3*), ho individuato sia le *Sezioni A e B* sia i *movimenti* della mazurka corrispondenti ai passaggi musicali contenuti al loro interno. Ho preso in considerazione le misure dalla numero 8 (dal terzo movimento compreso) alla numero 48 (fino al secondo movimento compreso), e dalla 56 alla 72, poiché in questi punti emergono i temi principali della mazurka. Le misure dalla 1 alla 8 (fino al secondo movimento) e dalla 48 alla 56 (secondo movimento compreso) fungono da introduzione o da transizione; pertanto, per adesso, non le ho inserite all’interno di questa analisi. Ho individuato quindi come *Sezione A* la parte compresa tra mis.8 e mis.16 (fino al secondo movimento). All’interno della *Sezione A* ho segnalato il *Passo saltellato* da mis.8 a mis.12 (primo tempo) e da mis.13 a mis.16 (primo tempo); questa scelta deriva dall’osservazione sia della linea melodica che degli accenti. La melodia, infatti, presenta un ritmo puntato di crome nel primo tempo della battuta con successiva semiminima nel secondo tempo, la quale “attira” un appoggio maggiore da parte della mano; ho notato quindi un richiamo al *Passo saltellato*, compreso di enfasi

sul secondo tempo. Questa struttura ritmico-armonica, insieme all’osservazione del *Passo saltellato* nella danza, mi hanno spinto inoltre a pensare ad un tempo più preciso e non troppo rubato (vedi Rubinstein). La *Sezione B*, invece, anche se priva del *Colpo di tallone*, è compresa tra mis.16 (terzo movimento) e mis.24. Nel secondo tempo di mis.12, invece, l’accento posto sulla mano destra, insieme al fatto che la mano sinistra “perde” il terzo accordo rendendo quindi più incisivo il passaggio, mi ha subito fatto pensare al *Colpo di tallone*. L’indicazione “con forza” di mis.15, unita all’accento sul battere di mis.16, mi hanno suggerito la stessa indicazione, portandomi a pensare, per coerenza di stile, che anche l’arpeggio della mano sinistra sul secondo tempo di mis.16 debba essere eseguito “marcato”, dando quindi “ragione” all’interpretazione di Ashkenazy (Fig.2).

[Fig. 2 - “La Sezione A nella Mazurka op.6 n.2 mis. 8-16”]

Nella parte che va da mis.16 a mis.32, invece, ho individuato come *Sezione B* il passaggio da mis.16 a mis.24, che coincide anche con il *Passo scivolato*, e come *Sezione A* il passaggio da mis.25 a mis.32. In questo caso, l’idea del *Passo scivolato* mi è venuta spontanea osservando la direzione della linea melodica della mano destra, che suggerisce orizzontalità e fluidità; inoltre, è presente anche l’indicazione “leggiero”, termine che mi rimanda alla leggerezza del *Passo scivolato* e delle

giravolte. Una suggestione curiosa, infatti, è stata quella di essermi immaginata il *movimento* di una giravolta quando ho osservato la mis.20: le note della mano destra che sembrano girare su loro stesse e il cambio improvviso di tempo dato dall'utilizzo della terzina, hanno contribuito alla creazione di questa immagine (Fig.3).

[Fig. 3 - “Le Sezioni B e A nella Mazurka op.6 n.2 mis. 16-32”]

Nella *Sezione B* che va da mis.32 a mis.48 ho individuato un’alternanza di *Passo scivolato*, *Colpo di tallone* e *Passo saltellato*. L’idea del *Passo saltellato*, da mis.37 a mis.40 e da mis.45 a mis.48, mi è stata suggerita dalla melodia della destra che si appoggia sul secondo tempo e dalla pulsazione ritmica della sinistra insieme a quella della voce inferiore della mano destra. Ho ritrovato invece il *Colpo di tallone* anche nel secondo e terzo tempo di mis.40, per via degli accenti su entrambe le mani, e, anche se in modo meno esplicito, a mis.48. Infine, all’inizio della *Sezione B*, troviamo la parola “gajo”; questo, insieme alla struttura della melodia della mano destra da mis.32 a mis.36 e da mis.41 a mis.44, mi ha subito rimandato alla fluidità, all’attitudine e all’espressività dei danzatori durante l’esecuzione del *Passo scivolato* (Fig. 4).

[Fig. 4 - “La Sezione B nella Mazurka op.6 n.2 mis. 32-48”]

L’ultima parte del brano, da mis.56 a mis.72, è identica alla *Sezioni A* precedenti; pertanto, ho segnalato le stesse indicazioni (Fig.5).

[Fig. 5 - “La Sezione A nella Mazurka op.6 n.2 mis 56-72”]

Attraverso l'ultima fase di questo processo (*Fase 4*) mi è possibile rispondere alla seconda domanda della mia ricerca: i 4 *Effort* della teoria di Laban (*Spazio, Tempo, Peso e Flusso*) sono applicabili nell'analisi del *gesto* pianistico? Se sì, in che modo? Ho riassunto la spiegazione di come questo sia possibile all'interno della Tab.4.

PASSO SALTELLATO		COLPO DI TALLONE		PASSO SCIVOLATO	
EFFORT	GESTO PIANISTICO	EFFORT	GESTO PIANISTICO	EFFORT	GESTO PIANISTICO
SPAZIO DIRETTO	- Attacco dei tasti diretto e nitido -Direzion musicale orizzontale	SPAZIO DIRETTO	- Attacco dei tasti diretto e incisivo -Direzion musicale verticale	SPAZIO FLESSIBILE	- Attacco dei tasti più morbido -Direzion musicale orizzontale
TEMPO SOSTENUTO	- Tempo sostenuto e preciso	TEMPO IMPROVVISO	- Tempo/gesto veloce e sicuro	TEMPO SOSTENUTO	-Tempo sostenuto, libero e poco e rubato
PESO LEGGERO	- Utilizzo misurato del peso di dita e braccia	PESO FORTE	-Utilizzo maggiore del peso di dita e braccia	PESO LEGGERO	-Utilizzo misurato del peso di dita e braccia
FLUSSO CONTROLLATO	-Gestualità generale ridotta	FLUSSO CONTROLLATO	-Gestualità generale ridotta	FLUSSO LIBERO	-Gestualità generale più ampia, anche con le braccia

[Tab. 4 - "Applicazione degli *Effort* al pianoforte"]

Infine, nell'analisi conclusiva di questo studio, mi è stato possibile rispondere anche alle altre due domande di ricerca, ovvero se e in che modo la conoscenza e l'analisi di una danza in termini di *movimento* corporeo possono influenzare l'interpretazione di un repertorio strumentale ispirato a quel tipo di danza e come cambia la mia interpretazione di questo repertorio quando applico questo processo di analisi. La riflessione che ne è seguita ha generato diverse e interessanti osservazioni nel contesto del mio studio pianistico. In primo luogo, ho notato come il brano oggetto di studio,

la “Mazurka op.6 n.2” di Chopin, abbia acquisito una nuova vitalità e si sia arricchito dei momenti distintivi e caratteristici della danza osservata; nel corso di questo processo, il brano ha preso vita con colori e sfumature che prima, molto probabilmente, non avrei saputo immaginare. Per di più, ho osservato come questo metodo di studio e questo sistema di interpretazione nuovi abbiano notevolmente potenziato la mia ispirazione e motivazione intrinseca durante le sessioni di studio. Questo coinvolgimento attivo si è riflesso sia nel processo di apprendimento sia nell’esecuzione finale del brano. Inoltre, dopo aver approfondito il lavoro di *Embodiment* e acquisito i *movimenti* principali della danza, ho osservato una sorprendente immediatezza nel trasferimento degli *Effort* al pianoforte, accompagnata da un aumento della consapevolezza corporea. Questo ha comportato un vantaggio tangibile per me, consentendomi una maggiore consapevolezza e controllo nell’espressione musicale, e contribuendo in modo significativo all’evoluzione del mio approccio interpretativo²⁰.

CONCLUSIONI

Quanto alla rilevanza di questo studio, ritengo assuma un’importanza notevole per gli artisti, poiché apre la possibilità di considerare il musicista come un artista a tutto tondo. L’idea di considerare il musicista come un artista completo sottolinea l’importanza di oltrepassare i confini tradizionali delle discipline artistiche. Questo

²⁰Si segnala, a integrazione della trattazione, un video che mostra due esecuzioni della Mazurka di Chopin da parte dell’autrice, registrate rispettivamente prima e dopo lo studio. Il confronto tra le due interpretazioni mira a evidenziare il processo di *embodiment* sviluppatosi nel corso della ricerca. Nel video è inoltre presente un breve esempio di *embodiment* della danza, volto a chiarire ulteriormente il legame tra gesto musicale e movimento corporeo. Il video è disponibile al seguente link: <https://youtu.be/U-UeNI0kXOY>

approccio olistico permette al musicista di esplorare non solo la tecnica e la teoria musicale, ma anche di immergersi in altre espressioni artistiche, come la danza nel caso specifico del mio studio. Inoltre, l'adozione di modalità di studio interdisciplinari e multimediali non solo arricchisce l'esperienza artistica, ma consente anche una reinterpretazione più dinamica e attuale del repertorio passato. Attraverso questa prospettiva contemporanea, gli artisti possono avvicinarsi alle opere dei maestri del passato in modo innovativo, riscoprendo e rinnovando il significato di tali opere attraverso nuove connessioni e interpretazioni. Questo approccio interdisciplinare, dunque, non solo offre agli artisti nuove prospettive e stimoli creativi, ma contribuisce anche a rompere gli schemi convenzionali, promuovendo una visione più ampia e interconnessa dell'arte e della pratica artistica. Per quanto riguarda i risvolti futuri di questa ricerca, si aprono diverse possibilità. In ambito artistico, ad esempio, coinvolgere ballerini e studiosi di etnomusicologia potrebbe offrire una prospettiva più ampia e approfondita su come le diverse forme artistiche possono interagire e influenzarsi reciprocamente. Questa collaborazione potrebbe, inoltre, generare progetti interdisciplinari innovativi, unendo le arti in modi creativi e unici. Un ulteriore aspetto interessante da integrare in questa ricerca potrebbe essere sicuramente l'utilizzo di interviste. Condurre colloqui con colleghi ed esperti potrebbe portare alla luce osservazioni nuove e stimolanti, arricchendo ulteriormente la prospettiva della ricerca. L'utilizzo di interviste rappresenterebbe un prezioso strumento per esplorare in dettaglio le esperienze e le opinioni degli artisti coinvolti nel processo di integrazione di *movimenti* provenienti da diverse discipline artistiche nella pratica musicale. Nel contesto didattico, invece, si potrebbe considerare l'inclusione del *movimento* creativo come una componente fondamentale nello sviluppo del musicista. Introdurre pratiche che coinvolgano l'esplorazione del *movimento* corporeo potrebbe non solo arricchire l'approccio didattico, ma anche favorire lo sviluppo di una maggiore consapevolezza fisica negli studenti, contribuendo così a una formazione più completa e integrata dell'individuo.

BIBLIOGRAFIA

- ADAMS, T. E., HOLMAN JONES, S., & ELLIS, C.** (2015). *Autoethnography: Understanding Qualitative Research*. New York, NY: Oxford University Press.
- BARBACCI, S.** (2002) *Labanotation: a universal movement notation language*, «Journal of Science Communication», 1(1), pp. 87–96.
- BARTÓK, B.** (1977) *Scritti sulla musica popolare*, a cura di Diego Carpitella, Torino: Bollati Boringhieri.
- BARTÓK, B.** (1950) *The Influence of Peasant Music on Modern Music*, «Tempo», 14, pp. 19–35.
- DAVIDSON, A. P.** (2021) *'The cycle of creativity': a case study of the working relationship between a dance teacher and a dance musician in a ballet class*, «Research in Dance Education», 22(3), pp. 323–341.
- DENSHIRE, S.-A.** (2014) *On auto-ethnography*, «Current Sociology», 62(6), pp. 831–850.
- ELLIS, C., ADAMS, T. E., & BOCHNER, A. P.** (2010) «Autoethnography: An Overview» in *Forum: Qualitative Social Research*, 12(1), pp. 1-18
- FALCONE, F.** (2020) *Tecniche di danza contemporanea. Percorsi di studio tra teorie e pratiche*, Roma: Audino Editore
- FELFÖLDI, L.** (2001) «Connections Between Dance and Dance Music: Summary of Hungarian Research» in *Yearbook for Traditional Music*, n. 33, pp. 159–166.
- GODØY, R. I., & LEMAN, M.** (2010) [a cura di] *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*, New York: Routledge.
- HOERBURGER, F.** (1960) «On Relationships between Music and Movement in Folk Dancing» in *Journal of the International Folk Music Council*, n. 12, p. 70.
- HOERBURGER, F.** (1958) «Dance Notation and Folk-Dance Research» in *Journal of the International Folk Music Council*, n. 10, pp. 62–63.

- HOERBURGER, F.** (1965) «Dance and Dance Music of the Sixteenth Century and Their Relations to Folk Dance and Folk Music» in *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, n. 7, pp. 79–84.
- JOHNSON, M.** (2015) «Embodied Understanding» in *Frontiers in Psychology*, n. 6, art. 875.
- JOHNSON, M. L.** (1997) «Embodied Musical Meaning» in *Theory and Practice*, n. 22/23, pp. 95–102.
- KNUST, A.** (1959) «An Introduction to Kinetography Laban (Labanotation)» in *Journal of the International Folk Music Council*, n. 11, pp. 73–76.
- KRIPPENDORFF, K.** (2004) *Content Analysis: An Introduction to Its Methodology*, Thousand Oaks: SAGE Publications.
- LEMAN, M. & MAES, P.-J.** (2015) «The Role of Embodiment in the Perception of Music» in *Empirical Musicology Review*, n. 9(3-4), pp. 236–246.
- MARTIN, G.** (1965). «Considérations sur l’analyse des relations entre la danse et la musique de danse populaires» in *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, n. 7(1/4), pp. 315.
- MASHINO, A., & SEYE, E.** (2021). «The corporeality of sound and movement in performance» in *World of Music*, n. 9(1), pp. 25–45.
- MÉNDEZ, M. G.** (2013). «Autoethnography as a research method: advantages, limitations and criticisms / La autoetnografía como un método de investigación: ventajas, limitaciones y críticas» in *Colombian Applied Linguistics Journal*, n. 15(2), pp. 279–287.
- MITCHELL, R. W., & GALLAHER, M. C.** (2001). «Embodying Music: matching music and dance in memory» in *Music Perception*, n. 19(1), pp. 65–85.
- NEWLOVE, J., & DALBY, J.** (2018) *Laban per tutti. La teoria del movimento di Rudolf Laban. Un manuale*, Roma: Carocci.
- NKETIA, J. H. K.** (1965). «The interrelations of African music and dance» in *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, n. 7(1/4), pp. 91.
- PÁVAI, I.** (2022). «Zoltán Kodály and Hungarian Dance» in *Studia Musicologica*, n.

62(3–4), pp. 309–326.

REYNOLDS, W. C. (1974). «Foundations for the Analysis of the Structure and Form of Folk Dance: A Syllabus» in *Yearbook of the International Folk Music Council*, n. 6, pp. 115–135.

SACHS, C. (2015) *Storia della danza*, Milano: Feltrinelli. Sachs, C. (2015).

SARRAZIN, N., & MORELLI, S. (2016). «Teaching Embodied Musickmaking: Pedagogical Perspectives from South Asian Music and Dance» in *College Music Symposium*, n. 56.

SWARTZ, A. (1975). «The Polish Folk Mazurka» in *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, n. 17(1/4), pp. 249.

TORP, J. (2013). «Musical movement: towards a common term for music and dance» in *Yearbook for Traditional Music*, n. 45, pp. 231–249.

VARGYAS, L. (1964). «Bartók's melodies in the style of folk songs» in *Journal of the International Folk Music Council*, n. 16, pp. 30–34.

VON LABAN, R., & LAWRENCE, F. C. (1974) *Effort; economy of human movement*, London: MacDonal & Evans.

WEISSMANN, J. S. (1950). «Bartók's Piano Music» in *Tempo*, n. 14, pp. 8–19.