

Empatia in orchestra

di Aurelio Canonici

info@aureliocanonici.com

This contribution tries to highlight the complexity of the relationships that exist between the conductor and the orchestral players, in light of the different personalities that are present in an ensemble of instrumentalists. The conductor has to deal with an incredibly varied “musical instrument” such as an orchestra, where individuals characterized by sometimes very dissimilar backgrounds and sensibilities must be harmonized and coordinated. To accomplish this task, which requires artistic temperament but also psychological finesse, the conductor must relate to his collaborators with authority combined with a singular mixture of empathic ability, intuition and creativity.

Keywords: orchestra, conductor, leadership, music

"L'ascolto «profondo» di una musica venuta da altre epoche è sempre un gesto di empatia nei confronti del passato. E, come tutti i gesti di empatia, ci trasporta oltre i limiti del Sé, liberandoci verso l'esterno, verso il mondo".

Jeremy Eichler, *L'eco del tempo*

È risaputo che la musica, rispetto alle altre arti, pone un rapporto particolare tra creatore e fruitore. La musica ha infatti bisogno di un interprete, prima di poter giungere all'ascoltatore: dal pittore si arriva subito a chi guarda un quadro, senza filtri; dal poeta altrettanto immediatamente si giunge a chi legge una poesia. Ma tra il compositore e chi ascolterà un brano musicale ci vuole appunto un interprete (un pianista, uno strumentista, un cantante, un direttore alla guida di un'orchestra), qualcuno che ha prima decifrato uno spartito, lo ha compreso, lo ha assimilato, e lo offre quindi all'ascoltatore, a sua volta lui stesso anche un interprete che, dotato di minore o maggiore sensibilità, di minore o maggiore cultura, sa cogliere con più o meno pertinenza le diverse esecuzioni musicali e le loro rispettive differenze.

Un interprete in musica è poi assolutamente necessario in quanto se è vero che la notazione dello spartito, della partitura, restituiscono con molta

precisione l'altezza delle note, la loro articolazione, la dinamica richiesta, la velocità di esecuzione del brano, ogni spartito pone però comunque molte domande e finché rimane una pagina stampata è ancora totalmente privo di quella vita che solo l'esecuzione potrà dare.

Ci sono dunque diversi gradi di empatia in questa sequenza che dal compositore arriverà all'ascoltatore. Il primo grado è quello che solitamente si suole definire ispirazione, ovvero la capacità che il genio ha mostrato nella storia della musica di cogliere (secondo qualcuno da una fonte ultraterrena) un materiale di base (melodico, ritmico, armonico, timbrico, formale, architettonico) e di ampliarlo attraverso il lavoro compositivo. È stato detto che la musica di Mozart viene dal cielo mentre quella di Beethoven invece va verso il cielo, ed entrambe si incontrano alla stessa inarrivabile altezza. Questa è ovviamente la dimensione più misteriosa, quella che abbiamo chiamato ispirazione e che, se non è forse ancora propriamente una forma di empatia, è comunque la capacità del compositore di diventare come un raddomante, dotato di una sorta di capacità telepatica, nel saper cogliere da una dimensione altra un materiale preesistente per sottoporlo ad uno sviluppo artistico.

Ciò porta alla creazione e alla definizione dell'opera d'arte, del capolavoro, che fa partire poi una sorta di "catena empatica" alla quale prima accennavamo, che inizia dal compositore, che deve saper prima intuire e sviluppare un germe creativo, prosegue poi con l'interprete, che deve saper risalire alle intenzioni del compositore, e che le deve infine successivamente portare in vita durante un concerto per, come abbiamo detto, offrirle all'ascoltatore, che anche a suo modo interpreterà i suoni.

Sul lavoro dell'interprete parlò in maniera molto acuta il grande pianista Arturo Benedetti Michelangeli, in un'intervista rilasciata nel 1968 in Svizzera e reperibile su YouTube. Nelle sue risposte, tra le altre cose si coglie che l'interpretazione è "una riproduzione fedele, un entrare nella sensibilità dell'autore, nelle intenzioni dell'autore, non è una sovrapposizione di altre intenzioni". "La sensibilità deve essere al servizio della musica e delle

intenzioni dell'autore". "Bisogna essere rispettosi del testo, e questo comporta tante cose, e anche una cultura filologica".

Non essendo una sovrapposizione di altre intenzioni personali, ma appunto un entrare esclusivamente nella sensibilità del compositore, questo mostra un autentico atteggiamento empatico, quello di colui il quale desidera sentire e cogliere le emozioni provate dal suo interlocutore, in questo caso un compositore alle volte vissuto secoli prima.

Se è vero che la musica, come scrivevamo in apertura, ha un posto particolare tra le arti, è anche vero che tra gli interpreti musicali il direttore d'orchestra ha anche lui un ruolo molto diverso rispetto ai colleghi strumentisti. Per il violinista il suo strumento è un qualcosa da poter padroneggiare dopo ore, settimane, mesi e anni di studio, svolto in totale solitudine. Analoga cosa per un pianista, per chi suona uno strumento a fiato oppure delle percussioni. Un rapporto personale, confidenziale, di simbiosi tra esecutore e strumento, fatto di diteggiature, di fiato, di vibrato, di arco, di corde, di materiali costruttivi dello strumento, perfezionati giorno dopo giorno anche grazie a capacità quasi artigianali, come quelle ad esempio dell'oboista che per giorni ottimizza le proprie ance, migliorando la produzione e l'emissione del suono.

Il direttore d'orchestra invece suona uno strumento musicale molto particolare, fatto di esseri umani, dotati di personalità differenti, formati da sensibilità vicine ma alle volte anche molto lontane tra loro: l'orchestra. In che senso personalità differenti, e sensibilità lontane? Chi suona uno strumento ad arco, ad esempio, perfeziona per anni movimenti davvero millimetrici delle dita, mentre chi suona uno strumento a fiato è concentrato in misura maggiore sull'ottimizzare l'emissione del respiro. Chi suona invece nella sezione delle percussioni coordina le due mani per restituire di una partitura gli elementi di perfezione e esattezza ritmica. E vi sono differenze di ruolo non solo tra sezione e sezione, di un'orchestra, ma anche all'interno di una stessa "famiglia", come quando ad esempio, negli archi, chi sta nei violini primi ha spesso il compito di suonare in maniera molto espressiva linee melodiche, chi invece è nei violini secondi restituisce "motori" ritmici, chi è

nelle viole equilibra una voce centrale e chi sta nei violoncelli e nei contrabbassi dà il fondamento armonico. Gli ottoni sottolineano spesso i momenti più eroici e fonicamente possenti, mentre i legni dialogano con gli archi, alle volte raddoppiandoli, e le percussioni danno la punteggiatura della scrittura, esaltando la “pronuncia” strumentale. Chi suona in un’orchestra nel corso di una vita intera, in una di queste sezioni, si immedesima principalmente col suo strumento e col compito che spesso questo strumento e la sua sezione sono chiamati dal compositore a mettere in opportuno risalto. Ne consegue una differente sensibilità in questi strumentisti e un differente approccio che il direttore d’orchestra può sviluppare nel rivolgersi al componente di una piuttosto che di un’altra sezione dell’orchestra, chiedendo cose diverse, più adatte di volta in volta al gruppo strumentale coinvolto, e usando anche un linguaggio con sfumature differenti a seconda dello strumentista al quale si sta in quel momento rivolgendo. Quando il direttore deve rivolgersi in prova a chi deve suonare una melodia espressiva userà parole diverse e richieste diverse rispetto a quando deve rapportarsi con chi deve potenziare il suono di un passaggio, o con chi deve dare risalto a un basso, una linea scura di sostegno, oppure a chi ha il compito di rendere smagliante e scintillante la resa ritmica di una frase.

Abbiamo detto che il direttore “suona” questo complesso e variegato strumento, anche se dobbiamo aggiungere il termine che più comunemente viene usato, in quanto il direttore allo stesso tempo “dirige” l’orchestra. Potremmo dire che il direttore idealmente “suona” quando con il suo gesto traduce nell’aria i segni e le indicazioni tratte dalla partitura, secondo codici consolidati e comprensibili da qualunque orchestra del mondo, anche se personalizzati dal temperamento di ogni singolo maestro. Il direttore invece “dirige” sì quando fa suonare l’orchestra, ma anche quando coordina il lavoro degli orchestrali, alle volte molto numerosi, divisi in archi, fiati, percussioni, prime parti, seconde parti, professori d’orchestra, e alle volte coristi, solisti vocali e strumentali. Essi devono amalgamarsi, devono capire priorità, ruoli, funzioni solistiche, di accompagnamento, coloristiche e timbriche, secondo

l'interpretazione che il direttore ha sviluppato e perfezionato durante lo studio della partitura, che solo lui al momento conosce e che piano piano deve trasmettere a tutti.

Nel celebre film "Prova d'orchestra" Fellini mostrava, attraverso numerose "interviste", che mentre ogni orchestrale è legato al "suo" strumento, ritenendolo per un motivo o per l'altro di volta in volta il migliore, il più espressivo, il più possente, il più raffinato, il direttore d'orchestra invece, utilizzando solo una semplice e anonima bacchetta, ha a che fare con uno strumento incorporeo, ma composto da tantissime e differenti personalità, e non privilegia un timbro piuttosto che un altro ma l'unione di essi o quello più adatto ad esprimere una determinata emozione.

Riguardo al ruolo del direttore il grande maestro Claudio Abbado ha più volte dichiarato che la sua funzione (alla guida dei *Berliner*) non era certo quella di capo, di leader, di colui il quale comanda, ma semplicemente di musicista tra i musicisti, con una differente specializzazione: se i professori d'orchestra risultano essere coloro i quali sono specializzati nel padroneggiare il meglio possibile il proprio strumento, il direttore, non suonando durante un concerto nulla, ha la spiccata attitudine invece a coordinare il lavoro degli altri.

E qui entriamo nel vivo dell'argomento principale di questo scritto, ovvero quello dell'utilizzo dell'empatia nel delicato lavoro che avviene sì durante un concerto orchestrale, ma ancora di più durante le precedenti prove nelle quali direttore e orchestrali interagiscono e cercano insieme di portare ad un livello di eccellenza un'esecuzione musicale.

Il direttore ha innanzitutto il compito di ascoltare i singoli orchestrali e le sezioni, le famiglie dell'orchestra (archi, legni, ottoni, percussioni). Deve altresì spronare gli strumentisti ad ascoltarsi tra di loro. Deve saper spiegare quando una linea musicale suonata da qualcuno è di importanza secondaria, e quando invece un'altra è fondamentale, da mettersi in luce. Alle volte, per contro, una linea apparentemente poco significativa, se posta in rilievo, attraverso un modo di suonarla più espressivo, può donare un colore nuovo ad un passaggio e questo fa appunto parte dell'interpretazione che il direttore

ha precedentemente consolidato e che ha il compito di trasmettere ai suoi collaboratori, gli strumentisti.

Ascoltando in prova un'orchestra con la quale un direttore collabora per la prima volta, il maestro può alle volte modificare la sua interpretazione, mettendo più in luce elementi di eccellenza che scopre durante il lavoro e magari mettendo più in secondo piano passaggi che quella determinata orchestra non potrebbe realizzare al meglio, o come lui avrebbe immaginato. La sua capacità empatica gli può suggerire di insistere in prova nella ripetizione di un passaggio, per perfezionarlo, se intuisce che gli orchestrali hanno piacere a migliorare un determinato aspetto (coloristico, di intonazione, di assieme, di fraseggio); può portarlo a capire quando lodare uno strumentista, oppure se e quando invece spronarlo verso un risultato che ancora non arriva. Può intuire, se non è il caso di insistere oltre, quando addirittura abbreviare una prova, dopo una seduta particolarmente intensa e faticosa, "regalando" a tutti un maggiore momento di riposo, di tempo libero. La sua propensione verso l'empatia può suggerirgli, attraverso l'esempio, come portare gli orchestrali ad armonizzare il loro modo di suonare verso un risultato comune, verso un'armonia collettiva nella quale nessuno deve prevaricare gli altri. In questo caso i singoli orchestrali devono annullare la propria individualità ma allo stesso tempo possono valorizzarla: la annullano in quanto non devono tendere a primeggiare, a prevaricare, ma la realizzano e la valorizzano potendo singolarmente suonare secondo la sensibilità che negli anni hanno individualmente coltivato, nutrendola di cultura e perizia manuale.

Il direttore può capire fino a quando insistere con un orchestrale nella continua ripetizione di un passaggio che non viene suonato correttamente, o in maniera soddisfacente secondo le sue aspettative, fermandosi però prima che questo generi eccessivo stress e paura poi durante un concerto.

Il direttore può far imparare ai suoi orchestrali, durante una prova, dalle diverse caratteristiche e punti di forza che le differenti famiglie strumentali hanno: facendo suonare un determinato passaggio, uno strumentista ad arco

può imparare cosa è il respiro da uno strumento a fiato oppure da un cantante; uno strumentista a fiato può imparare cosa è il vibrato ascoltando una sezione di violini; un violoncello può migliorare uno staccato ascoltando un fagotto e tutti - archi e fiati - possono perfezionare la loro precisione ritmica in un passaggio ascoltando con maggiore attenzione le percussioni. In questo senso la fantasia del direttore d'orchestra, durante una prova, è praticamente aperta verso l'infinito nel saper intuire che chiedendo ad un determinato orchestrale di suonare davanti a tutti un determinato passaggio, questo può fornire da modello per gli altri suoi colleghi orchestrali sempre in virtù di questo bene comune da raggiungere collettivamente.

Quella del direttore d'orchestra è stata definita leadership "trasparente": a differenza di un'azienda, dove i collaboratori ignorano in larga misura cosa fa il loro manager, chiuso magari in un ufficio, o davanti al suo computer o addirittura in viaggio, il maestro deve interagire con gli orchestrali condividendo con tutti loro la sua strategia, i suoi suggerimenti. Interrompendo un passaggio in prova per chiedere ad uno strumentista di suonare in modo diverso, dà indicazioni in maniera appunto trasparente, ascoltate da tutti anche se rivolte al singolo e che devono mirare a produrre un risultato migliore, istantaneamente.

Chi scrive questo breve contributo ha personalmente visto le prove tenute da Leonard Bernstein a Roma assieme all' Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia nel 1989. Il grande direttore sapeva con inesauribile creatività motivare gli orchestrali e soprattutto plasmare e modificare il suono. Ad esempio all'inizio della Sinfonia n. 4 di Ciaikovskij, nel *Leitmotiv del fato*, Bernstein riuscì ad ottenere una sonorità molto più possente, corposa e rotonda, "sfidando" corni e tromboni, dicendo loro dopo la prima lettura del passaggio qualcosa come: "è tutto qui quello che sapete fare"? Questa scherzosa "sfida" produsse, alla ripetizione del passaggio, il desiderio da parte degli orchestrali coinvolti di suonare con una forza infinitamente maggiore, senza sfociare nella volgarità ma diventando molto più espressiva, epica, eroica. Nella stessa Sinfonia, nel terzo movimento, Bernstein ottenne

dall'orchestra un suono autenticamente russo semplicemente mimando sul podio una danza cosacca, ottocentesca, popolare e suggerendo così un suono molto più evocativo e vicino allo spirito della composizione. Oppure in Richard Strauss (nel poema sinfonico *Don Juan*), dopo aver ascoltato l'assolo del primo violino, scritto con una linea ascendente seguita da una discendente, ottenne un fraseggio davvero più persuasivo e descrittivo semplicemente suggerendo all'esecutore di risuonarlo pensando al senso della frase: "vorrei...ma non posso" (chiesto in perfetto italiano). Questa semplice indicazione suggerì al violinista di suonare la frase ascendente in maniera incalzante e propositiva, e di cedere nello scendere della melodia verso il grave, suggerendo l'imminente crisi e declino di Don Giovanni, insita nella trama del poema sinfonico in questione.

Se gli orchestrali devono in qualche modo annullare la loro personalità, come abbiamo visto, questo accade esattamente anche per il direttore, anche se sta sopra ad un podio e apparentemente guida gli altri: anche lui deve mettere da parte la sua individualità per cercare di capire quale è l'autentico cuore pulsante di una partitura, di un autore, di un compositore, per far arrivare unicamente all'ascoltatore e al pubblico quello, senza interferenze personali, esattamente come diceva Arturo Benedetti Michelangeli, senza sovrapporre altre intenzioni a quelle originali del compositore.

Come recita il frammento di Aristotele, riportato da Strabone, «*Ho plásas efánisen*», l'artefice deve nascondersi dietro la propria opera (fragm. 162 Rose).

Bibliografia:

Francesco Attardi, Giuseppe Pasero, *Leadership trasparente. Direzione d'orchestra e management d'azienda*, Franco Angeli, 2004

Suggerimenti d'ascolto:

Arturo Benedetti Michelangeli:

<https://youtu.be/oqhzMK2dxkA?si=K-Pcd03lr0pdfywb>

Claudio Abbado:

<https://youtu.be/4YcmIohczpQ?si=KvqtyW62zDUY1uUN>

Leonard Bernstein:

<https://youtu.be/qB8pz7lvRuM?si=xtzu6yzL5NhjSyso>

Sergiu Celibidache:

https://youtu.be/KOq_mSIvIbI?si=1TaWO7G3wNQdrJZ6