

il Corpo nel Suono – 1 2017

Aracne



il Corpo nel Suono

I

Curatore del progetto
Cristiano Grifone



Il Corpo nel Suono – I

2017

a cura di / *edited by*
Cristiano Grifone

Contributi di / *Contributions by*

Marco Ariano

Paolo Demitry

Philip Feeney

Kim Helweg

Valentina Iadeluca

Han Otten

Jonathan Still

Keith Terry





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXVII
Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.giacchinoonoratieditore.it
info@giacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-0647-1

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: ottobre 2017

Indice / Index

Parte I Italiano

- 9 Premessa. Atti impuri
Cristiano Grifone
- 11 Tra musica e danza. Keith Terry racconta la Body Music in
una intervista di Valentina Iadeluca
Keith Terry
Valentina Iadeluca
- 25 Fluidità, relazionale, di movimento. Verso una musicologia
dell'esperienza musicale quotidiana in ambito coreutico
Jonathan Still
- 37 Ripensare Bizet per rottami metallici e parti di automobili.
Musica per Car-Men
Han Otten
- 53 Farsi Fuori. Fenomenologia del corpo-suono e improvvisa-
zione come evento
Marco Ariano
Paolo Demitry
- 67 Come i danzatori ascoltano la musica
Philip Feeney
- 77 Dalla Sinfonia al Plié. Osservazioni sulla pratica coreomusi-
cale nella lezione di danza classica
Kim Helweg
- 89 Gli autori

Parte II
English

- 97 Foreword. Impure Acts
Cristiano Grifone
- 99 Between music and dance. Keith Terry talks about Body Music in an interview by Valentina Iadeluca
Keith Terry
Valentina Iadeluca
- 111 Mobile, fluid and relational. Towards a musicology of every-day musical experience in the ballet world
Jonathan Still
- 123 Re-imagining Bizet for metal scrapheap and car components. Music for Car-Men
Han Otten
- 139 Setting aside oneself. The phenomenology of “body-sound” and improvisation as an event
Marco Ariano
Paolo Demitry
- 151 How do dancers hear music
Philip Feeney
- 161 From Symphonies to Pliés. Aspects of choreomusical practice in ballet class
Kim Helweg
- 173 Authors

PARTE I
ITALIANO

Premessa

Atti impuri

CRISTIANO GRIFONE

La presente pubblicazione è parte di un progetto nato due anni fa e volto ad approfondire i temi dell'interazione tra musica e danza, tra suono e movimento. "Il Corpo nel Suono" è infatti il nome del convegno che, inaugurato nell'ottobre del 2015, si svolge con ricorrenza annuale presso l'Accademia Nazionale di Danza di Roma.

Di quella esperienza e delle voci che ha fatto e continua a far emergere, abbiamo voluto tentare di registrare gli spunti, le riflessioni, le linee di forza, rinunciando deliberatamente ad una pretesa esaustiva o anche solo panoramica. Queste pagine, come quelle che seguiranno nelle prossime uscite, non vogliono essere gli "atti" del convegno quanto piuttosto la prosecuzione di un percorso, o meglio della molteplicità dei percorsi che il convegno ha già voluto evocare.

Tale molteplicità ha delineato un orizzonte estremamente ampio, l'accesso al quale, quasi paradossalmente, richiede il transito lungo uno stretto corridoio che da un lato rivendichi la possibilità di liberare l'arte dalla condanna dell'"ineffabile", rendendola disponibile alle ricognizioni della parola; dall'altro eviti il discorso estetico con pretese oggettive che confinando l'esperienza artistica nei limiti di un sapere positivo, riduce a sistema, sensibilità costitutivamente arbitrarie.

Tutto ciò non è privo di conseguenze per la forma stessa della pubblicazione; nessuna dissertazione omogenea, ma un discorso intenzionalmente disperso, esplosivo, allusivo; un dispositivo in grado di preservare l'eterogeneità, l'autonomia degli interventi e dei formati di cui è costituito e la cui unità è da ricercarsi in vene sotterranee che da una pagina all'altra possono essere riprese, variate, illuminate altrimenti.

Dalle riflessioni di Jonathan Still sulla definizione delle coordinate entro cui orientare una musicologia del movimento, alle osservazioni di Philip Feeney sulle modalità di ascolto musicale dei danzatori; dagli spunti che Kim Helweg ci offre sull'organizzazione del materiale musicale nella lezione di danza classica, alla testimonianza dell'esperienza di Han Otten come compositore per *Car-Men*, dancefilm di Kylián; dalle parole di Keith Terry attorno alla *Body Music*, agli approfondimenti di Marco Ariano sulla fenomenologia dell'improvvisazione. Percorrendo il crinale che lega suono e movimento, tutte queste pagine attraversano territori diversi e il loro accostamento, il loro montaggio consente di far emergere confronti, chiarimenti, corto circuiti, senza avanzare delle tesi o definire un sistema, ma rivelando invece, l'ambizione di questa raccolta: quella di provare a far luce sulla natura disomogenea del rapporto tra musica e danza, di rivendicarne la sua sostanziale e fertile impurità.

Tra musica e danza

Keith Terry racconta la *Body Music*
in una intervista di Valentina Iadeluca

KEITH TERRY

È difficile trovare una definizione che restituisca pienamente la complessità musicale, culturale, antropologica e anche sociale di Keith Terry. Sembra che ogni aggettivo — batterista, danzatore, etnomusicologo, educatore — gli vada stretto, che non riesca a rappresentarlo pienamente. E non stupisce certo che il viaggio umano e artistico della figura che a partire dalla fine degli anni '70 ha rivitalizzato quella che lo stesso Terry definisce come “la più antica forma di musica mai esistita sul pianeta” — la *Body Music* — sia avvincente e variegato.

Ciò che invece colpisce quando si ha il privilegio di incontrare personalmente Keith Terry e di godere della sua capacità di raccontarsi è che ogni tassello, ogni gradino, ogni passaggio importante nel suo percorso di sviluppo sembra nascere più e prima che dalla teoria da un'esperienza vissuta, assorbita innanzitutto con e attraverso il corpo.

La sua casa a Oakland in California racconta una vita trascorsa spesso lontano dalla West Coast, dedicata a conoscere pratiche musicali distanti e appropriarsene. Una vita a diffondere la *Body Music*. Le pareti, le librerie del suo soggiorno espongono strumenti musicali raccolti nei più svariati angoli del mondo e le fotografie, le registrazioni custodite nel suo studio documentano una moltitudine di progetti nati dallo scambio umano e musicale con artisti incontrati a tante latitudini diverse. Tutto trasuda intercultura, come se proprio questa fosse una delle cifre fondanti che informa e orienta da dentro il suo essere e il suo lavoro di artista.

Siamo seduti a terra, su quel pavimento di legno della sua stanza da danza, dove Keith mette a punto e prova le sue idee. Nonostante

l'acceso interesse che da anni circola intorno al suo nome e alla sua esperienza, è tangibile in lui la mancanza di qualunque forma di ostentazione. Keith Terry emana piuttosto umiltà intellettuale, rispetto per la diversità e una disponibilità sincera a condividere quella sua rotta di navigazione così peculiare, quel suo modo unico e eccezionale di essere artista che da diversi decenni cavalca l'intersezione tra danza e musica e che proprio in quella intersezione esprime se stesso.

Keith, tu sei noto nel mondo per aver riscoperto e riportato all'attenzione del pubblico una forma di arte molto antica. Come tu stesso dici, forse la più antica forma di musica che l'essere umano abbia mai prodotto, la Body Music. Di che cosa si tratta esattamente?

Ho coniato l'espressione *Body Music* nel 1978 per descrivere in realtà una pratica musicale naturale e antica come l'uomo stesso. Si tratta della musica che si può produrre quando usiamo le potenzialità sonore del corpo: battere le mani, schioccare le dita, vocalizzare, ecc. Qualcuno la chiama anche *Body Drumming* o *Body Percussion*, riferendosi all'elemento percussivo di questa forma d'arte. Io trovo che queste definizioni siano in qualche modo limitanti. Amo il termine *Body Music* perché esprime un concetto di musica più ampio rispetto alla sola componente ritmica. Include anche l'uso della voce o di più voci, valorizzando le potenzialità melodiche o armoniche del corpo e la possibilità della copresenza di percussione e melodia in assenza di qualunque altro strumento se non il corpo stesso.

Ma indipendentemente da come la chiamiamo, sembra davvero sensato pensare che l'essere umano, prima ancora di percuotere rocce o scavare tronchi per costruire tamburi, abbia usato le mani, i piedi o la sua voce per esprimere le proprie idee musicali.

Nella tua prospettiva la Body Music può essere considerata, quindi, una forma primaria di espressione artistica dell'uomo. Come è arrivata fino a noi oggi?

La *Body Music* è una forma d'arte che non ha mai smesso di esistere ma che ha, di fatto, attraversato il tempo e lo spazio per rimanere vitale in molte parti del mondo, radicandosi nelle tradizioni popolari di questa o quella cultura. Questi stili tradizionali spesso non sono visibili. Vanno scovati. Sono difficili da individuare perché quasi mai

nascono per il palcoscenico. Sono incuneati all'interno dei contesti antropologici cui appartengono. Rappresentano le radici della musica stessa, da cui altre manifestazioni musicali sono poi evolute.

Ci fai qualche esempio?

Parto da casa mia, gli Stati Uniti, dove esiste un vecchio stile di *Body Music* detto *Hambone*.

L'*Hambone* nasce come un derivato della schiavitù. Nel 1739 ci fu nel Sud dell'America, lungo le rive del fiume Stono, una rivolta di schiavi, tutti provenienti per lo più dall'Africa Occidentale. Va detto che l'Africa Occidentale era — e di fatto è ancora oggi — una terra con un repertorio ritmico estremamente interessante e ricco. Questa conoscenza ritmica così evoluta aveva migrato insieme agli schiavi, era approdata in America con loro, dove aveva continuato ad essere custodita e alimentata. Ma le percussioni per questi schiavi non erano soltanto degli strumenti con cui produrre musica. Erano anche il mezzo attraverso cui comunicare messaggi e idee sulla lunga distanza. Pertanto, una delle prime strategie di sedazione della rivolta dello Stono consistette nel togliere agli schiavi proprio i tamburi. A quel punto, privati delle percussioni, gli schiavi cominciarono a utilizzare le possibilità sonore del corpo per produrre ritmo. E proprio da qui, da questo stato di necessità, nacque l'*Hambone*. Parte del vocabolario dell'*Hambone* è poi confluito nel *Jazz*. Il tipico ritmo swing sui piatti che sentiamo nella batteria *Jazz* ancora oggi, ad esempio, viene da lì.

Un altro aspetto interessante di tutta questa vicenda è che l'idea di togliere gli strumenti agli schiavi, dopo la rivolta dello Stono, si diffuse nel paese. Ci fu solo un luogo in tutta l'America in cui fu permesso loro di continuare a usarli: New Orleans. New Orleans ebbe così modo di assorbire, di fare propria l'eredità ritmica afro-occidentale ed è probabilmente per questo che ha giocato un ruolo così determinante nello sviluppo del *Jazz*. Ecco, io trovo affascinante poter ricostruire questi percorsi di sviluppo. Amo dissotterrare le storie contenute all'interno della musica. Mi sembra che in questo modo possiamo comprenderla meglio.

E a parte gli USA?

Le esperienze tradizionali di *Body Music* sono davvero disseminate un po' ovunque, ma come dicevo, non sempre sono facili da identificare. Nel Nunavut per esempio, un'ampia regione del Canada nord-orientale, la popolazione locale degli Inuit pratica una forma particolare di canto detto *Katajjaq*. Nel *Katajjaq* i cantanti, di solito donne, si tengono per le braccia con i volti molto ravvicinati, quasi in contatto fra loro, oscillando dolcemente sul ritmo dell'esecuzione. Da questa posizione, emettono suono non soltanto durante l'espiazione, ma anche durante l'inspirazione. La vicinanza al viso del compagno consente di utilizzare la bocca del partner come cassa di risonanza. Ciò produce un affascinante effetto di distorsione. Sembra quasi un suono elettronico. Il *Katajjaq* comincia spesso in modo lento e rilassato per poi accelerare progressivamente. L'aspetto davvero peculiare è che si tratta di un gioco. E l'obiettivo è quello di far sbagliare — diciamo così — l'avversario. Ogni volta che il canto si conclude a causa dell'errore di una delle due cantanti, entrambe esplodono in una fragorosa risata. E se c'è qualcuno presente ad osservare, spesso ride con loro. È una musica meravigliosa. La più gioiosa che io abbia mai visto.

Se abbandoniamo le Americhe e ci spostiamo in Indonesia, nell'isola di Bali, troviamo una forma di *chanting* vocale poliritmico: il *Kecak*. Il *Kecak* nasce nel 1920 e la storia racconta che fu un pittore europeo, Walter Spies, a stimolarne la creazione. Spies aveva infatti assistito a una esibizione di *Sanyang*, una forma religiosa di musica/danza che induce trance e include un forma di vocalizzazione ritmica analoga al *Kecak*. Spies ne era rimasto profondamente colpito. Propose quindi a un gruppo di Balinesi di lavorare alla creazione di un prodotto artistico simile al *Sanyang*. Voleva però che fosse depurato del suo carattere spirituale in modo che potesse essere rappresentato e goduto anche in contesti laici. I balinesi accettarono. La cultura di Bali ha proprio questa particolarità. È ancorata alle tradizioni ma è allo stesso tempo capace di aprirsi all'innovazione. Il *Kejak* è una forma d'arte spettacolare, ancora praticata e che, tra l'altro, rappresenta per i Balinesi il punto di partenza da cui tanta produzione musicale contemporanea scaturisce. Nella sua forma originale è molto veloce, può contenere più di 20 diverse linee ritmiche e un singolo brano può durare a lungo, anche più

di un'ora, con forti oscillazioni dinamiche, tanto estreme quanto rapide e movimenti coreografati.

Benché in anni recenti siano nati gruppi femminili, i cantanti di *Kejak* sono tradizionalmente uomini, da 20 a 100 persone. Si dispongono in cerchi concentrici, seduti a terra con le gambe incrociate. *Chantano* e rimbalsano contemporaneamente con il tronco, determinando una compressione particolare del diaframma che consente loro di attivare un tipo particolare di respirazione e quindi di sostenere una performance vocale così atletica.

Ma l'*Hambone*, il *Katajjaq* e il *Kecak* sono solo tre esempi fra le tante testimonianze possibili. L'elenco delle manifestazioni di *Body Music* incunee nelle culture del mondo è immenso e potrebbe continuare.

Tradizioni a parte, qual è stato invece il tuo personale viaggio di avvicinamento alla Body Music? Come sei arrivato a battere le mani e schiacciare le dita per produrre musica?

Sono un batterista. E lo sono — direi — da sempre. Nel senso che non ho ricordi di me lontano dalle percussioni. Da piccolo devo essere stato uno di quei ragazzini tremendi che usano come un tamburo tutto quello che passa loro per le mani. E non è un caso che a soli 3 anni i miei genitori abbiano deciso di regalarmene uno. Negli '70 e '80 ebbi il grande onore di lavorare accompagnando degli incredibili ballerini di *Tip Tap Jazz*. È stato attraverso il mio coinvolgimento con questo gruppo, chiamato *Jazz Tap Ensemble*, che tutto è cominciato. Si tratta di un'intera generazione di artisti, oggi tutti scomparsi: Charles "Honi" Coles, Eddy Brown, Steve Condos, Jimmy Slyde, Charles "Cookie" Cooke, the Nicholas Brothers. Il loro modo di ballare non aveva niente a che vedere con Broadway e quel tipo di *Tip Tap*. Avevano la peculiarità di essere sia musicisti che danzatori. Mi piace citarli perché trovo che questo sia un modo per farli vivere ancora. Sono stati per me una grandissima fonte di ispirazione.

Un giorno accompagnavo Charles "Honi" Coles durante un workshop e ebbi l'idea, l'intuizione di provare a trasferire sul mio corpo tutto quello che avevo suonato sino a un attimo prima sulla batteria. Ho cominciato così. Mi sono alzato e sono diventato un *Body Musician*.

Come reagirono i ballerini di Tip Tap di fronte a questo giovane batterista che improvvisamente inizia a sperimentare percuotendo il suo corpo?

Erano incuriositi e attratti dalla svolta musicale verso cui mi stavo dirigendo. Due di loro in due momenti diversi mi presero da parte e mi dissero sostanzialmente la stessa cosa. Pensavano che stessi approdando a una forma artistica molto simile all'*Hambone*, la loro musica di quando erano ragazzi. Nonostante questa similarità entrambi erano d'accordo sul fatto che le configurazioni ritmiche da me individuate e la maniera in cui le distribuivo sul corpo fossero diverse dall'*Hambone*, che fossero innovative. E mi incoraggiarono a insistere e a continuare. Li ho presi alla lettera. Dopo quarant'anni, continuo e insisto ancora.

So che quasi subito tu hai messo a punto i Rhythm Blocks, una delle tue idee più riprodotte e praticate nel mondo. L'efficacia e la maneggevolezza che caratterizza i Rhythm Blocks fa sì che se ne faccia un uso estensivo, non solo in ambito performativo ma anche nei contesti della didattica della musica e del movimento. Ci spieghi di cosa si tratta?

È vero. Ho iniziato a lavorare ai *Rhythm Blocks* molto presto, già nel 1978. Si tratta di un modo di mappare il corpo per identificare certi pattern di movimento e suono in base al numero di *beats* da cui sono composti. Si procede dall'alto verso il basso. L'1 è un singolo *clap*, il 2 è un *clap* più un colpo di petto, il 3 è un *clap* più due colpi di petto, il 4 è un *clap* più due colpi di petto più un colpo sulla coscia, e giù a scendere fino a 9. Per più di 10 anni ho sperimentato soltanto con i numeri dispari: 1-3-5-7-9. Si inizia sempre con un singolo *clap* e i numeri dispari, quindi, hanno una dislocazione simmetrica rispetto ai due lati del corpo. Questo li rende più accessibili. A un certo punto mi resi conto che potevo includere nel gioco anche i numeri pari, e come puoi immaginare, lì si è aperto un mondo.

Nel tempo tu hai maturato una tua cifra, un tuo stile originale e assolutamente riconoscibile di fare Body Music, dentro cui sono confluite, come in un buon cocktail, le tue personali spinte creative e i lasciti di alcuni di quegli stili tradizionali di cui, come abbiamo visto, sei un attento conoscitore. Parlacene di questo processo.

Penso di aver sviluppato il mio "modo" di fare *Body Music* in forma non dissimile da qualunque altro processo di maturazione artistica. Tutto nasce grazie a un lavoro costante di studio, di pratica e di sperimentazione. È vero che gli stili tradizionali hanno giocato un ruolo

fondamentale nel mio percorso di sviluppo. È come se mi sedimentassero dentro per poi esplodere in qualche cosa di nuovo, un'idea che diverge da quelle radici senza perderne però completamente la traccia. Una specie di compostaggio culturale in cui le idee entrano, fermentano e riemergono in una forma nuova. Ho incubato, per esempio, l'idea dei *Rhythm Blocks*, nello stesso periodo in cui stavo studiando il *Solkattu* con T. Ranganathan. Il *Solkattu* è un tipo di notazione verbale sillabica propria del Sud dell'India che si applica allo studio di una percussione, il *Mridangam*, e che connota anche specifici passi della danza classica tipica di questa regione, il *Bharatanatyam*. Uno di quei casi fortunati in cui musica e danza condividono lo stesso vocabolario. Il *Ta-ka* è, per esempio, un 2, il *Ta-ki-ta* è un 3, il *Ta-ka-di-mi* è un 4. Soltanto anni più tardi mi resi conto che i *Rhythm Blocks* non erano altro che una traduzione sul corpo attraverso l'uso dei numeri di questi pattern caratteristici del *Solkattu*. Erano la loro "fiscalizzazione".

Come hai sviluppato una curiosità specifica per questo o quello stile tradizionale? E che cosa ha significato per te appropriarti di queste forme artistiche?

È difficile dare una risposta univoca su che cosa abbia mosso la mia curiosità in questo senso, che cosa mi abbia spinto a volere conoscere una tradizione più nel dettaglio, a volerla studiare. L'input può essermi venuto dalla lettura di un articolo, l'ascolto di un brano, la visione di un concerto. Ogni volta che sento scorrere qualcosa di vero, di urgente nella musica rimango in qualche modo affascinato. Mi sono appassionato al *Katajjaq*, per esempio, dopo essere venuto in contatto con una suggestiva registrazione di due cantanti Inuit che mi fu fatta ascoltare ad Amsterdam. Già da quel primo ascolto era evidente per me che quella musica avesse una sua meravigliosa unicità, qualcosa che meritava di essere compreso meglio. Il *Kecak* è un amore che mi segue da più di trenta anni. Partecipai come studente a dei seminari di *Kecak* tenuti da maestri balinesi qui in California. Da quell'esperienza scaturì una collaborazione artistica con I Wayan Dibia, un progetto che abbiamo chiamato *Body Tjak*, volendo onorare il nostro tentativo di fondere armonicamente in quell'esperienza sia la *Body Music* che il *Kecak*. Si tratta di una collaborazione che, a partire dal 1980, prosegue senza soluzione di continuità da diversi decenni.

Erano comunque anni molto diversi da ora. Era il mondo prima della rete. Non c'era modo di appropriarti di competenze musicali specifiche se non andando a scovare qualcuno che in carne e ossa potesse trasmettertele. Il trasferimento di conoscenze richiedeva necessariamente uno scambio umano con la ricchezza e anche i limiti — in termini di reperibilità di materiali — che questo comportava. Si doveva avere una grande motivazione, perché non era semplice.

Tu nasci come batterista. Eppure uno spettatore che assista a una tua performance di Body Music fa fatica a etichettarti, a discernere in te il musicista o il danzatore. Tu come ti definiresti? Qual è il tuo rapporto, la tua storia con la danza? E in che modo per te la Body Music è anche danza?

Penso alla *Body Music* come al link, all'elemento di collegamento tra la danza e la musica. È la zona grigia, il vero punto di sovrapposizione tra queste due forme d'arte. Personalmente mi definisco un musicista, probabilmente perché è così che mi sono formato. E non ho mai propriamente studiato danza. Anche se sicuramente sono stato molto influenzato da quei ballerini di *Tip Tap Jazz* che accompagnavo da giovane. La danza è venuta fuori in me molto naturalmente, mentre cercavo la *Body Music* sul mio corpo, cercavo di tradurre il mio pensiero musicale in suono e in un suono che potesse essere chiaramente percepito. L'aspetto interessante è che non ho mai forzato per fare in modo che sembrasse "danza". La danza emergeva dalla musica. Un gesto, una sequenza funzionale in questo senso era spesso anche "bella", aveva una sua propria fluidità. Ho semplicemente assecondato quello che il mio corpo mi chiedeva di fare.

Che consiglio daresti a un musicista che vuole praticare Body Music? O a un danzatore?

Direi a entrambe di studiare sia musica che danza. Le percussioni o la batteria, per esempio, per quel che riguarda la parte musicale, così da accrescere le proprie competenze ritmiche e acquisire una comprensione dell'architettura, della forma in musica.

Per la danza, invece, qualunque stile davvero agganciato alla pulsazione, ritmicamente nitido, che alleni una motricità globale — come la danza africana, la *step dancing*, la *bharatanatyam*, il flamenco, ecc.

Un background di questo tipo, un radicamento ritmico sia per quel che concerne la componente musicale che motoria, può essere sicuramente di aiuto. Poi c'è l'uso della voce, il canto e con esso l'educazione dell'orecchio per sviluppare la percezione delle altezze, degli intervalli e le capacità melodiche e armoniche. In questa idea di musica, si cerca di valorizzare — e quindi di estendere e potenziare — tutte le possibilità espressive del corpo, nessuna esclusa.

Qual è il tuo rapporto con la notazione?

Per me la notazione è un modo di richiamare alla memoria qualcosa che ho già imparato attraverso il corpo. E amo partire innanzi tutto da un apprendimento di tipo fisico perché ho l'impressione di imparare meglio e più in profondità. Utilizzare il corpo per apprendere mi permette di attivare parti del cervello diverse da quelle che utilizzo quando leggo o scrivo una partitura. Imparo naturalmente, meglio, con più emozione, e soprattutto ciò che imparo è destinato a permanere più a lungo. Una volta che sono in grado di “fare” qualcosa, a quel punto procedo ad attribuirgli un segno, fisso quell'oggetto su uno spartito. Così da poterci tornare in qualunque momento ne abbia bisogno.

Abbiamo parlato prima del rapporto tra Body Music e tradizione e della difficile reperibilità di queste manifestazioni artistiche, almeno fino a pochi anni fa, prima cioè dell'avvento del web. Penso che tu abbia giocato un ruolo determinante nella promozione della visibilità di questo patrimonio musicale — per così dire — sommerso. Credo anche che tu sia l'artista che di recente ha acceso interesse, curiosità, se non addirittura passione intorno alla Body Music, sia a livello di performers che di pubblico. Sei d'accordo con me?

Direi che sono probabilmente la persona che da più tempo la pratica. E ho sicuramente viaggiato molto portando questa idea di musica in giro per il mondo con me, facendola conoscere. Per tanti anni ho avuto l'impressione di essere in qualche modo il solo fra gli artisti contemporanei a esprimermi attraverso la *Body Music*. C'erano invece probabilmente altri che come me sperimentavano la relazione tra musica e corpo. Ma non sapevamo dell'esistenza gli uni degli altri. Lavoravamo isolati.

Immagino che questo senso di isolamento — a parte gli stili tradizionali — possa essere stato talvolta difficile da gestire. Che cosa ti ha spinto a continuare?

Ero spinto da una motivazione intrinseca, mia. Era bello farlo. E il riscontro del pubblico o dei partecipanti ai miei workshop è stato sempre molto incoraggiante. La *Body Music* entusiasma. Probabilmente perché ricorda qualcosa di ancestrale, una specie di memoria cellulare. È come tornare a casa, risvegliare una musicalità genetica, che appartiene all'uomo da sempre. In questo senso è facile e accessibile.

Nel 2008 tu dai vita in California all'International Body Music Festival (IBMF), che nell'estate del 2018 vedrà in Ghana l'alba della sua X Edizione. L'appeal del Festival è palpabile. A confermarlo non sono solo i numeri — più di duemila persone lo scorso autunno a Parigi — ma la visibilità dell'evento sui social, promossa dal basso, i post e repost dei partecipanti stessi. Come sei arrivato dal sentirti un artista isolato a promuovere un evento collettivo di queste dimensioni?

Ho sempre avuto questa fantasia, via via che viaggiavo, conoscevo, mi confrontavo con *Body Musicians*, che praticavano stili tradizionali o contemporanei. Immaginavo l'impatto che avrebbe avuto poter mettere un giorno questi artisti insieme sullo stesso palco. Dare visibilità, in particolare alla *Body Music* della tradizione, farla parlare con le forme più moderne di *Body Music*. Con la creazione del Festival nel 2008 è accaduto proprio questo. Ti racconto un aneddoto divertente e esemplificativo. All'inizio della prima edizione, tornavo dall'aeroporto portando verso il loro albergo sullo stesso van due cantanti Inuit di *Katajjaq* del Nord del Canada e alcuni membri del gruppo di *Body Music* contemporanea *Barbatuques* di San Paolo del Brasile. Le prime abbassavano i vetri della macchina chiedendomi di accendere l'aria condizionata perché avevano caldo, mentre i secondi tiravano su i finestrini infastiditi dal freddo. Ecco, avevo la storia della *Body Music* e il mondo intero in una macchina. E questo era entusiasmante. Così, attraverso queste differenze, ci siamo conosciuti e riconosciuti. Abbiamo scambiato idee e ci siamo integrati. E la *Body Music* ha cominciato a essere una forma d'arte non solo sempre più sincretica, ma anche più diffusa e praticata. Il successo del Festival ha in qualche modo

sorpreso anche me. Ha accresciuto la mia consapevolezza delle potenzialità sociali insite in questo modo di far musica. I partecipanti che ci seguono non sono necessariamente musicisti. Diamo loro modo di accedere sia ai workshop che alle performance realizzate dagli artisti stessi. E anche questo aspetto è stimolante, perché abbassa le barriere tra artista e pubblico e restituisce alla musica un profondo valore aggregante.

Quali sono, secondo te, i benefici di questa pratica artistica? Cosa succede a chi pratica Body Music?

Lo sviluppo e potenziamento di competenze ritmiche è l'aspetto più evidente. Ma prima ancora di questo, direi la soddisfazione, la gioia di farlo. È davvero meraviglioso vedere in che modo le persone possano accendersi durante un workshop di *Body Music*. Talvolta inizia a circolare all'interno dei gruppi una specie di euforia. È palpabile. E credo che questo possa avere a che vedere con l'impatto neurologico di questo tipo di attività. Il continuo passaggio dalla mano sinistra alla mano destra, dal lato sinistro al lato destro, dalla parte superiore a quella inferiore del corpo: tutto ciò, oltre a sviluppare un migliore equilibrio, una migliore coordinazione, permette alle nostre parte dominanti di non dominarci più. Questo aspetto in particolare ci apre a nuove possibilità e da qui si alimenta un diffuso senso di libertà e controllo sulla propria esperienza. Tutto questo è *empowering*.

Seguendo questa direzione, pensi che fare Body Music possa avere anche una qualche valenza terapeutica?

Credo di sì. Penso in realtà che la *Body Music* possa essere curativa sia per l'individuo singolo che per la società. Mi è capitato recentemente di avere una serie di piccoli ictus. Questi episodi, nella loro evidente spiacevolezza, mi hanno comunque fatto apprezzare il valore terapeutico di questo tipo di attività. La *Body Music* ha aiutato il mio processo di recupero, consentendomi di riappropriarmi della parte sinistra del mio corpo che era stato indebolito dagli *stroke*. Sono riuscito in qualche modo a ricablare il mio cervello, stabilendo piste neurologiche alternative e quindi ad aggirare il danno. Ma c'è un altro aspetto importante. Anni fa mi capitò di ascoltare alla radio un'intervista al famoso neurologo Oliver Sacks. Nel corso di quella trasmissione

Sacks ebbe modo di dire qualcosa che ancora oggi risuona dentro di me. Affermò, cioè, che a suo parere la maggior parte dei disturbi o delle malattie mentali potessero essere impattati dalla musica. I problemi mentali — spiegava Sacks — sono il risultato di un processo di disconnessione che avviene il più delle volte in due direzioni: ci si disconnette da noi stessi, si esiliano parti di noi e ci si disconnette dagli altri, dal contatto con la realtà fuori di noi. Io credo che la *Body Music*, riportandoci massicciamente al corpo, spingendoci nel corpo, abbia il potere di ripristinare un rapporto fisico, primario con il proprio sé. Se poi si fa *Body Music* in gruppo, l'azione di fare musica insieme sviluppa una forma di sincronizzazione collettiva, che ci riconnette in modo molto concreto alla società, all'altro fuori di noi. Il portato benefico di tutto questo a me pare evidente.

In che modo la Body Music rappresenta per te anche una forma di promozione di valori, un modo — si potrebbe dire — di “fare politica”?

Al di là della musica, al di là della danza, la *Body Music* ha, come vedevamo, una sua forma intrinseca di forza, una sua energia. È un veicolo accessibile praticamente a chiunque che riesce a modificare la prospettiva da cui guardare noi stessi, gli altri, il mondo fuori di noi. Non c'è bisogno di molto. Bastano i corpi. Produrre musica insieme, fare ritmo insieme in modo così fisico, sviluppare la sincronizzazione, l'*entrainment*. . . Questi canali sono come degli acceleratori di gioia, di entusiasmo, di relazione. Promuovono l'incontro. Lo approfondiscono. E ciò rende possibile il cambiamento ad altri livelli.

Durante il Festival del 2015 a Bali abbiamo messo insieme un gruppo di 500 performers locali per realizzare un grande spettacolo di *Kecak*, che abbiamo chiamato il *Kolossal-Cak*. C'erano due villaggi che avevano avuto delle controversie nel 1920 e che da allora non parlavano né cooperavano fra loro. Semplicemente si ignoravano. Li abbiamo coinvolti entrambi, e questa iniziativa li ha forzati a lavorare insieme. Da lì, da quel tipo di esperienza musicale corporea condivisa hanno ricominciato a relazionarsi, superando le loro storiche ragioni di conflitto. Una cosa analoga è accaduta qui a San Francisco. Ancora una volta il Festival del 2011 ha dato il via alla cooperazione tra un gruppo di artisti turchi e greci. Questa collaborazione è andata oltre il

Festival stesso dando vita a un progetto che ancora oggi è in corso e, soprattutto, a tutte le amicizie che da lì sono nate. Ecco, per me questa è l'essenza del mio lavoro. L'essenza della *Body Music*.

Raccolgo le mie cose. Mi accompagna all'ingresso di casa. E mentre attraversiamo il vialetto che separa lo studio dalla sua abitazione principale, con quelle stesse mani mature e capaci che avranno battuto non so quanti *clap*, mi mostra con mal celato orgoglio tutte le piante del suo giardino. Lo osservo muoversi con agilità. E osservo me stessa. Vedo oscillare in me quel bagliore di nutrimento e soddisfazione che mi si accende dentro quando ho modo di incontrare uno spirito creativo e vibrante, da cui sento di avere molto da imparare. Eppure Keith Terry non incute timore. Da vero musicista qual è, sa promuovere la sintonizzazione fra sé e l'altro. Sa che il segreto consiste, prima di tutto, nel respirare insieme.



Vai al contenuto multimediale 1

PART II
ENGLISH

Foreword

Impure Acts

CRISTIANO GRIFONE

This publication is part of a project which began two years ago, aimed at deepening the themes of interaction between music and dance, between sound and movement. “Il Corpo nel Suono” is in fact the name of the convention which, inaugurated in October 2015, is held annually at the National Academy of Dance in Rome.

From this experience and the voices it has created and continues to create, we wanted to attempt to record the ideas, the reflections, the strengths, deliberately giving up an exhaustive report or even just a simple overview. The pages, such as those that will follow in the upcoming publications, are not intended to be the proceedings of the conference, but rather the continuation of a path, or rather the multiplicity of the paths that the conference has desired to evoke.

This multiplicity has outlined an extremely wide horizon, the access to which, almost paradoxically, requires transit along a narrow corridor that on one hand claims the possibility of freeing art from the condemnation of the “ineffable”, making it available to the reconnaissance of the word; on the other, avoid the aesthetic discourse with objective pretenses that confining the artistic experience within the limits of a positive knowledge, transforms an arbitrary sensitivity into a system.

This is not without consequences for the very form of the publication; without homogeneous dissertation, but a deliberately dispersed, bursting, allusive discourse; a device able to preserve the heterogeneity, the autonomy of the interventions and the formats of which it is constituted and whose unit is to be found in the underlying veins that can be taken from one page to another, varied and illuminated otherwise.

From the reflections of Jonathan Still on the definition of the coordinates within which to orient a musicology of movement, to Philip Feeney's observations on the ways of listening to music of dancers; from the insights that Kim Helweg offers on the organization of musical material in the ballet class, to the recount of Han Otten's experience as a composer for *Car-Men*, Kylián's dancefilm; from Keith Terry's words about *Body Music*, to the insights of Marco Ariano on the phenomenology of improvisation. Through the ridge linking sound and movement, all these pages pass through different territories and their approach, their assemblage allows to make comparisons, clarifications, short circuits, without advancing theses or defining a system, but revealing ambition of this collection: with the intention to shed light on the inhomogeneous nature of the relationship between music and dance, to claim its substantial and fertile impurities.

Between music and dance

Keith Terry talks about Body Music
in an interview by Valentina Iadeluca

KEITH TERRY

It is difficult to find a definition that fully suits Keith Terry's musical, cultural, anthropological and social complexity. Any adjective — drummer, dancer, ethnomusicologist, educator or community animator — would ultimately be inadequate. It would essentially be underrating him. Having been revitalizing, since the late 1970s, what he calls “the oldest form of music ever on the planet” — Body Music — it is not surprising that his human and artistic journey is both fascinating and varied.

What is striking when you have the privilege of meeting Keith Terry and enjoying his ability to explain himself is that every piece and every important step in his development seems to be born from an experience absorbed through the body, far more than theory.

His house in Oakland, California, reveals a life often spent far away from the West Coast, devoted to discovering and understanding distant musical practices around the world. A lifetime spent spreading the Body Music. The walls and the shelves of his living room house a collection of musical instruments from different traditions. The videos in his studio record a myriad of projects born out of the musical exchange with artists from many different latitudes. Everything exudes intercultural, as if this were a key feature shaping and directing his being and his work as an artist.

We are sitting on the wooden floor of his dance room where Keith works out and tests his ideas. Despite the fact that Keith is well-known and internationally acknowledged, he emanates intellectual humility, respect for diversity and a sincere willingness to share his

peculiar path, his unique and outstanding way of being an artist who for decades has been harnessing the intersection between dance and music, and using that intersection to express himself.

Keith, you are world renowned for having rediscovered and brought to the attention of the public a very ancient form of art: as you say, perhaps the oldest form of music human beings have ever produced, Body Music. What is it exactly about?

I coined the term “Body Music” in 1978 to describe a musical practice, which is natural and ancient like man himself. This is the music that can be produced when we use the sound potential of the body—clapping, slapping, snapping, stepping and vocalizing. It also goes by other names, such as Body Drumming or Body Percussion, underlying the percussive feature of this art form. I prefer the term Body Music because I often incorporate the voice, providing melody and harmony, expressing a more complete musical experience, broader than solely the rhythmic aspect. Regardless of what we call it, it is likely the oldest music on the planet. Before slapping rocks or hollowing logs to build drums, early people probably used hands, feet, and voice to express their musical ideas.

From your perspective Body Music can be considered, therefore, a primary form of human artistic expression. How did it evolve to its present forms?

Body Music is a form of art that has never ceased to exist, since it has spanned time and space to survive in many parts of the world, rooted in the traditions of various cultures. These traditional styles are often not visible and can be difficult to detect because they often do not exist in a form that is performative. They are wedged within the anthropological contexts of the culture where they reside. They represent the roots of music, itself.

Would you give us some examples?

In the United States there’s a traditional style of Body Music called Hambone. Hambone was an outcome of slavery. The story goes, in 1739, in the southern part of the United States, along the banks of the Stono River, there was a slave rebellion, mostly West Africans. It must

be said that West Africa was, and is still today, a land with an extremely interesting and rich rhythmic vocabulary. Through the Trans-Atlantic slave trade, this evolved rhythmic knowledge arrived in the Americas. For the slaves drums were not just the instruments with which to produce music. It was also the means by which they communicated long-distance messages and ideas. Therefore one of the strategies of responding to the Stono uprising consisted of the slave owners removing the drums from the slaves. The slaves, deprived of their drums, began to use the sound possibilities of the body to produce their rhythms. Precisely from this state of necessity, Hambone was born. Some of this rhythmic vocabulary that evolved into Hambone, later became incorporated into jazz, such as the jazz “ride” rhythm we hear in jazz drumming still today. Another interesting aspect of this story is that after the Stono uprising the idea of removing instruments from slaves spread throughout the region, until there was only one place where they were allowed to keep their drums: New Orleans. This historic antecedent explains why New Orleans has played such a decisive role in the evolution of rhythmic music and jazz in the new world. I find it fascinating to be able to retrace these development paths. I love to unveil the stories embedded in the music. In such a way, in my view, we can have deeper understanding of the music and the people who created it.

And beyond the US?

Traditional Body Music styles are found throughout the world, but as I said, they are not always easy to find. In Nunavut, for example, a region in norther-eastern Canada, the Inuit people practice a particular form of overtone singing called Katajjaq. In Katajjaq, singers, usually women, stand facing each other very closely, holding their partners arms, they sway gently while singing. In that position they make a sound both during exhalation and inhalation and the proximity to the partner’s face allows them to use the partner’s mouth as a resonator. This produces a distortion effect, almost an electronic sound. The Katajjaq often starts slowly and gently then accelerates progressively. My favorite aspect is that it is a game. And the goal is to steer the opponent wrong. Whenever the song ends because of a mistake of one of the two singers, they both explode into laughter.

And if there is audience present to watch they often laugh with them. It's a wonderful music. The most joyous I've ever seen.

If we leave the Americas and travel to Indonesia, on the island of Bali, we find a form of polyrhythmic vocal chanting: Kecak. Kecak was born in the 1920's and history tells us that its creation was instigated by Walter Spies, a European painter. Spies had heard a Sanyang trance dance performance, a religious form of music/dance that involves rhythmic chanting similar to Kecak. He was attracted to this chanting and proposed to the Balinese people to work on the creation of an alternative art form using the chanting, but secular, so it could be enjoyed in non-religious contexts, as well. The Balinese people agreed. . . A specific feature of Bali's culture which I find unusual – while steeped in tradition, they are also open to innovation. The Kecak is a spectacular and still practiced form of art, which by the way is the basis for much of Bali's contemporary performance art. In its context, it is often very fast, it can involve 20 or more rhythmic parts. A piece can last for an hour or so, with strong dynamic oscillations and choreographed movement.

Kecak groups were traditionally male, however female groups have emerged in recent years. The number of performers in a group can range from 20 to 100 or more people. Sitting on the floor or ground with crossed legs and forming concentric circles, they chant and bounce at the same time, resulting in a special compression of the diaphragm that allows them to activate a particular type of breathing and thus to support this athletic vocal performance. But Hambone, Katajjaq and Kecak are just three of the many possible examples. The list of Body Music found in world cultures is immense.

What was your personal path towards Body Music? How did you come to clap your hands and snap your fingers to produce music?

I'm a drummer. I've always been a drummer, in that I cannot recall a time in my life that I did not play drums. As a child I must have been one of those kids who were using everything they could get their hands on to drum. So, when I was only 3 years old, my parents decided to give me my first drum. In the '70s and '80s, through my involvement with the performing group, The Jazz Tap Ensemble, I had the great honor of working with an amazing generation of

Tap dancers — jazz tap, not the Broadway style — including Charles “Honi” Coles, Eddy Brown, Steve Condos, Jimmy Slyde, Charles “Cookie” Cook, and the Nicholas Brothers. I like to mention their names because I find this to be a way of keeping them alive even though they’ve passed away. They were a great source of inspiration for me. Once I was playing drums, accompanying Charles “Honi” Coles in a workshop, when I had the idea to displace the rhythms I was playing on the drums on to my body. I stood up, and became a body musician.

How did the Tap dancers react to this young drummer who suddenly started doing Body Music?

They were intrigued and attracted by the musical turn I was taking. Two of them – Charles “Honi” Coles and Charles “Cookie” Cook in two different moments took me aside and they basically told me the same thing. They thought what I was doing was similar to the Hambone they had done in their youth. But the way it moved and the rhythms I was incorporating were different. They both encouraged me to pursue what I was doing. I took their advice, I’m still pursuing it.

I know that quite soon you started to develop the Rhythm Blocks, one of your most widely disseminated ideas. The effectiveness and usability of Rhythm Blocks makes it extensively used not only in performance but also in the contexts of music and movement education. Could you tell us what it is about?

It’s true. I started to work at Rhythm Blocks very early on, already in 1978. It is a way of mapping the body to identify patterns of motion and sound based on the number of beats from which they are composed. You proceed from top to bottom with your hands. 1 is a single clap, 2 is a clap plus a chest, 3 is a clap plus two chests, 4 is a clap plus two chests plus a thigh, and this proceeds down the body, ending with the feet, to 9-Rhythm Block. For more than 10 years I only experimented with odd numbers: 1–3–5–7–9. It always starts with a single clap and the odd numbers then have a symmetrical patterning over the two sides of the body. This symmetry makes them more accessible. About 10 years later I realized that I could include even

numbers in the patterning and, you can imagine, it was like another world had opened up.

Over time you have developed your own original and absolutely recognizable style of Body Music in which you mingled, like in a good cocktail, your personal creative ideas and the legacy of some of those traditional styles you have an in-depth knowledge of. Would you please say something about this process?

I think I have developed my “way” of making Body Music in a non dissimilar way to any other artistic maturing process. Everything is born thanks to constant study, practice and experimentation. It is true that traditional styles have played a role in my development path. It’s as if they settled and then exploded into something new, into an idea that diverges from those roots without losing their trace. A kind of artistic composting, where ideas come in, break down, then re-emerge in a new form. About the time I was developing the Rhythm Blocks, I was studying Solkattu with T. Ranganathan. Solkattu is a type of South Indian syllabic verbal notation that is part of the study of the classical South Indian drum, the Mridangam, and also conveys specific dance steps in the classical South Indian dance, Bharatanatyam. One of those wonderful occurrences where music and dance share the same language, same vocabulary. The Ta-ka is, for example, a “2”, Ta-ki-ta is a “3”, Ta-ka-di-mi is a “4”. Only after many years did I realize that the Rhythm Blocks were, in a way, a translation or physicalization of these Solkattu numerical patterns into and on to body.

How did you develop a specific curiosity about this or that traditional style? And what did it mean for you to adopt these artistic forms?

It is difficult to provide an unambiguous answer about what has moved my curiosity in this sense, what has led me to want to deepen my knowledge of a particular tradition, to want to study it. The input may have come from reading an article, listening to a song, watching a concert. Every time I hear something that’s real, or urgent in music, I’m fascinated. I was keen on Katajjaq, for instance, after listening in Amsterdam to a recording of two Inuit singers. Right from that first listening it was obvious to me that that music had a wonderful uniqueness, something that deserved to be better understood. The

Kecak is a love that has been following me for more than forty years. I participated as a student at Kecak workshops held by Balinese masters in California. From that experience came an artistic collaboration with I Wayan Dibia, a project we call Body Tjak, a mix of my style of Body Music with Kecak. This is a collaboration that has been continuing seamlessly for several decades, since 1980. However, those years, that era, were very different from now. It was the world before the internet. There was no way of getting specific musical skills unless you were going to find someone in the flesh who could teach you. The knowledge transfer necessarily required a human exchange with the wealth and also the limitations, in terms of availability of materials, that this entailed. You had to have a great motivation because it was not easy.

You're a drummer. Yet a spectator who watches you in a Body Music performance finds it hard to label, to discern in you, the musician or the dancer. How would you define yourself? What is your relationship, your story with dance? And how Body Music is also dance for you?

I think of Body Music as the link between dance and music. It's that gray area, the real point of overlapping between these two forms of art. Personally I call myself a musician, because that's my training. Also I have never formally studied dance. Although I was definitely influenced by those Tap dancers who I accompanied as a young man. The dance came out of me very naturally while I was looking for Body Music on my body, trying to translate my musical thoughts into a sound that could be clearly perceived. The interesting aspect is that I never forced myself to make it look like "dance." Dance emerged from the music. A gesture, a functional sequence in this sense was often also "beautiful" and had its own fluidity. I simply followed what my body was asking me to do.

What advice would you give to a musician who wants to practice Body Music? Or to a dancer?

I would tell them to study both music and dance. Percussion or drumming, for example, regarding the musical component, to increase rhythmic skill and to understand musical forms, the architecture. Concerning dance, any style that is coupled with pulse, rhythmically

sharp, that is able to develop a global motility, such as African or step dancing, bharatanatyam, flamenco etc. Such a background, a precise and rigorous rhythmic rooting for both the musical and the movement components, can add high training value. Then there is the use of the voice, and with it, ear training to develop sense of pitch, intervals and melodic/harmonic skills. In such an idea of music, we try to value, and thus extend and enhance, all the expressive possibilities of the body.

What is your relationship with notation?

Notation for me is a way of recalling something I've learned through the body. I prefer starting with physical learning first because I seem to learn it on a deeper level. Using the body to learn allows me to activate parts of the brain other than those I use when reading or writing a score. I learn better with more emotion, and above all, when I learn in this physical, somatic way, it stays with me longer. Once I'm able to "do" the music, then I translate it into musical notation, on a score. So that I can go back any time I need it.

Earlier we talked about the relationship between Body Music and tradition, whose expressions were hard to access until a few years ago before the advent of the internet. I think you played a decisive role in promoting the visibility of this musical submerged legacy. I also believe that you are the artist who has recently boosted interest, curiosity, or even passion about Body Music, both on the part of the performers and the audience. Do you agree with me?

I would say that I am a person who has been practicing Body Music for a long time. And I definitely traveled a lot, bringing this idea of music with me, making it known around the world. For many years I had the impression that I was somehow the only contemporary artist to express himself through the Body Music. There may have been others who, like me, experienced the relationship between music and body but we did not know of each other's existence. We have had worked in isolation.

I guess that this sense of isolation, apart from traditional styles, may have been sometimes difficult to handle. What prompted you to continue?

I was driven by my own intrinsic motivation. I've always loved the way it feels to do body music. And the feedback of the audience or participants in my workshops has always been very encouraging. Body Music excites. Perhaps because it reminds us of something ancestral, like a cellular memory, something very old in our history. It's like coming home, awakening a congenital musicality that has always belonged to man. In this sense it is easy and accessible.

In 2008 you created in California, the International Body Music Festival (IBMF), whose tenth edition will be held in the summer of 2018 in Ghana. The appeal of the Festival is palpable. This is confirmed not only by the numbers of attending people, more than two thousand last fall in Paris, but also by the visibility on social networks, a bottom-up process achieved through posts and reposts of the participants themselves. How did you go from feeling you were an isolated artist to promoting a collective event of this size?

As I traveled for many years as a touring musician, I was meeting traditional and contemporary styles of Body Musicians in many parts of the world. I had long had the fantasy of imagining the impact that these artists could have if put together on the same stage. I wanted to give visibility, especially to traditional Body Music, and to juxtapose that with the most modern forms of Body Music. The 2008 International Body Music Festival realized this vision. I'll tell you a funny and exemplary anecdote. At the beginning of the first edition I was taking some musicians to their hotel from the airport. In the van were two Inuit Katajjaq singers Nunavut, Canada, and some members of Barbatuques, a Brazilian contemporary body music group. The first group lowered the windows of the car asking me to turn on the air conditioner. because they were hot while the second group, numb with the cold, raised the windows. Here I had the history of Body Music and the whole world in a one van. And that was exciting. So, through these differences, we have met and recognized each other. We shared ideas and integrated with each other. And Body Music began to be an art form, more synergistic as well as more widespread. The success of the IBMF has somewhat surprised me too. It increased my awareness of the social potential of this way of making music. Participants who follow us possess a wide range of music/dance skills.

The Festival gives these participants access to both the workshops and the performances made by the artists themselves. And this aspect is also stimulating because it lowers the barriers between artist and audience and gives the music the power of bringing people together.

What do you think are the benefits of this artistic practice? What happens to those who practice Body Music?

The development and enhancement of rhythmic skills is the most obvious aspect. But even before that I would say the satisfaction, the joy of doing so. It's really wonderful to see how people can enliven during a Body Music workshop. Sometimes a kind of euphoria begins to circulate within the groups. It's palpable. And I think this may have to do with the neurological impact of this type of activity. The continuous passages from left to right, right to left, and up and down the body – in addition to developing better balance and coordination, allows our dominant parts not to dominate anymore. This aspect especially points us to new possibilities and hence a sense of freedom and control over our own experience. All this is empowering.

Following this line of reasoning, do you think the Body Music can also have some therapeutic value?

I think so. I actually think that the Body Music can be curative for both the individual and society. I recently happened to have a series of small strokes. These episodes, in their obvious discomfort, have made me appreciate the therapeutic value of this type of activity. Body Music helped my recovery process, allowing me to re-occupy the left side of my body that had been weakened by stroke. I have somehow succeeded in recapturing my brain, establishing alternative neurological tracks and then getting around the damage. But there is another important aspect. Years ago I heard an interview with the famous neurologist Oliver Sacks on the radio. During that broadcast Sacks said something that still resonates with me today. He said that, in his opinion, most mental illness or illnesses could be impacted by music. Mental health problems, explained Sacks, are the result of a disconnection process that happens often in two directions: we disconnect from ourselves, and disconnect from others, from reality outside ourselves. I believe that Body Music, bringing a heightened

awareness of our body to ourselves, has the power to restore a physical relationship, primary with one's own self. If we then make Body Music with a group of people, the action of making music together develops a form of collective synchronization which reconnects us in a very concrete way to society, to the others outside ourselves. The benefit of all this seems obvious to me.

How do you think the Body Music is a way to promote social values, a way - you might say - to "make politics"?

Beyond music, beyond dance, Body Music has, as we have seen, its intrinsic form of strength and energy. It is accessible to anyone and it changes the perspective from which to look at ourselves, others, and the world outside us. There is no need for anything else. The bodies are enough to produce music together, rhythm together, in such a physical way, develop synchronization, entrainment . . . These channels are like accelerators of joy, enthusiasm, and relationships. They promote the meeting. They deepen it. And this makes it possible to change on other levels. During the 2015 International Body Music Festival in Bali we put together a group of 500 local artists to make a spectacle show of Kecak, which we called the Colossal-Cak. There were two villages involved in the project that had had disagreements in the 1920s and since then they haven't talked or cooperated with each other. We had both groups to participate and this project forced them to work together. From there, from that shared bodily music experience, they have begun to relate, overcoming their historical conflicts. I hear from friends that these two villages are continuing to communicate since their experience with the Colossal Cak. A similar thing happened here in San Francisco. Once again the IBMF began a process of cooperation between a group of Turkish and Greek artists in 2011. This collaboration went beyond the Festival itself, giving life to a project that is still ongoing and, above all, to all the friendships that have been born there. This, for me, this is the essence of my work. The essence of the Body Music.

I collect my things and Keith takes me to the door. As we cross the driveway that separates the studio from the main house he proudly shows me all the plants in his garden. Plants nurtured by the same

hands that have made innumerable claps while making Body Music. I watch him moving agilely. And then I look at myself. I observe that a glow of nourishment and satisfaction that comes to me when I meet a creative and vibrant spirit, from which I feel I have much to learn. However, despite his outstanding artistic dimension, being with Keith Terry feels somehow natural. He has the amazing gift to make you feel at ease. Probably because he knows, being the great musician he is, how to synchronize his breath to the breath of the people around him. He knows that this is the key to real attunement.



Multimedia content 1

Authors

Marco Ariano

Marco Ariano (Rome, 1961) is a drummer, sound researcher, cross-media artist. He has passed through jazz, ethnic music and contemporary experimentations. His deconstructive approach has led him to a distinguishing practice based on the improvisation, through a research path that is on the border between art and philosophy.

Theatrical–video–poetical as well as sound elements, are often present in his works. *Idiomidiofoni*, *La Vacuità Splendente*, *Sentire Offendente*, *Linea che separa offrendo*, *Diaspore Diafoniche*, *n frammenti limbici*, *Degli Insetti – entomofonie immaginali*, *Quaderno Cinese* are some of his interdisciplinary works.

Marco is the founder of some improvisational practice ensembles such as *Opera Mutica*, *Xubuxue*, *K Mundi*, *Ensemble Intondo*.

He has performed with a wide range of musicians including Alvin Curran, Giancarlo Schiaffini, Vincent Courtois, Tom Harrell, Mike Mainieri, Michel Godard, Blixa Bargeld, Elio Martusciello, Simone Pappalardo, Okapi, Akzderu, Jamilia Jazylbekova, Roberto Bellatalla, Alipio C Neto, Famoudou Don Moye, Theodosii Spassov, Antonello Neri. In addition Marco has collaborated with artists groups including Marcello Sambati/Dark Camera, Fabrizio Crisafulli/Il Pudore Bene in Vista, Giovanna Summo, Alessandra Cristiani, Isabella Bordoni, Jennifer Scappettone, Pietro D'Agostino, Walter Paradiso, Teppei Nogaki.

Marco tours extensively in Europe and America to take part in festivals as well as to give lectures and workshops at universities and artistic–cultural institutions. Marco Ariano is staff percussionist at the *Accademia Nazionale di Danza*, Rome.

www.marcoariano.idra.it

Paolo Demitry

Paolo Demitry is a pianist and a composer. After having graduated from *Conservatorio di Santa Cecilia*, Rome, he started to address the relationship between acoustical instruments and electronic music, focusing on the interaction between sound and image. In 1990 his work on some unpublished fragments of Roberto Rossellini's movie, won the *Trento Cinema – La Colonna Sonora* contest, chaired by Ennio Morricone.

In 1997 he joined the *Compagnia CMP Michele Pogliani* as project creator and composer of several works commissioned by *Romaeuropa Festival*, *Montpellier Danse*, *deSingel Antwerp*, *The Place London*, *Suzanne Dellal Center Tel Aviv*, *Festival Internazionale Inteatro Polverigi*, *AddaDanza*, *La Versiliana Festival*, *Civitanova Danza*. Furthermore he composed music for the *Balletto di Toscana*, *Teatro Nuovo Torino* and for the choreographer Adriana Borriello.

In 2004 he was a co-founder of the PIDYEFFE Coolective, a musicians and dancers' collective, whose goal is to merge the hip hop underground culture and the contemporary dance. Besides his work as composer Paolo Demitry collaborates as accompanying pianist with such choreographer as Ismael Ivo, Birgit Cullberg, Adriana Borriello, Cristiana Morganti, Beatrice Libonati, Nina Watt, Susana Hayman.

Since 2001 he has been working as staff pianist at the *Accademia Nazionale di Danza*, Rome.

Philip Feeney

Composer and pianist, Philip Feeney (b.1954), studied composition at the *University of Cambridge* with Robin Holloway and Hugh Wood, and later with Franco Donatoni in Rome at the *Accademia di Santa Cecilia*. He is best known for his work in dance, which he first encountered in Italy and has since worked with many companies, including *Northern Ballet Theatre*, *Rambert Dance Company*, *the White Oak Project* and *the Martha Graham Company*. He has collaborated with many choreographers including Michael Pink, Didy Veldman, Michael Keegan-Dolan, Derek Williams, David Nixon, Adam Cooper and Sara Matthews, and his works have been performed by dance companies as diverse as

Northern Ballet Theatre, Rambert Dance Company, Cullberg Ballet, Boston Ballet, Fabulous Beast, Scottish Dance Theatre, Milwaukee Ballet, in addition to more than forty works for *Ballet Central*.

From 1991–95 he lectured in composition at *Reading University*. He is currently composer in residence for *Ballet Central* and has been a longstanding accompanist at the *London Contemporary Dance School*. His work takes him across the world, having recently given a series of lectures at the *Institute del Teatre* in Barcelona, and has been invited twice to speak at the international seminar, “*il Corpo nel Suono*” (2015, 2016), held at the *Accademia Nazionale di Danza* in Rome.

www.philipfeeney.com

Kim Helweg

Danish composer, Kim Helweg (b. 1956) is staff pianist at *The Royal Danish Ballet*, as well as founder and head of the Musical Accompaniment for Dance (MAD) at the *Danish National School of Performing Arts*.

He has composed music for more than 50 dance performances (*The Royal Danish Ballet and orchestra, Rambert Dance Company and London Musici, Stuttgarter Ballett and Orchestra, Arc Dance Company, Tivolis Dance Theater, Corpus, Finnish National Ballet among others*), 3 Symphonies (*Aalborg Symphony Orchestra, Collegium Musicum*), 2 concertos for cello and orchestra, 3 concertos for 2 pianos and orchestra (*Buenos Aires Philharmonic Orchestra and Collegium Musicum*) and the Opera Stalingrad. On top of this a long row of chamber music and solo works. Most performed are the works for 2 pianos.

Since 1992 his works have been commissioned from Italy, Canada, Argentina, Brazil, Finland, Germany, Holland, Sweden, USA and England. The CD-labels are Chandos, Olympia, Rondo, Focus, IRCO and Classico among others. Kim Helweg has been répétiteur at *The Royal Danish Ballet* since 1989 and Head of the MAD education since 2008. He has been given lectures about Choreomusical subjects at several Institutions as *Cincinatti University, Tallinn University, Brasilia University, IFB Brasilia, Riga University, Vilnius University, Hochschule für Musik und Theater Rostock, Belgrade University, The Royal Danish and*

Swedish Ballet Schools, Stavanger University among others. 4 lectures have been published in The Danish Dance Magazine “Terpsichore”.

He received twice the 1st prize for new music for the Danish Radio Concert Orchestra (1985 and 1988), an EBU prize in Italy for the Anti Musical “Kreutzer Sonata” (1986) and recently he has received 2 important prizes for his longtime work for dance (2015 and 2017).

<http://ankerstjernemusic.dk/>

Valentina Iadeluca

Valentina Iadeluca is a singer, and an Orff–Schulwerk music and movement teacher and educator. She is also the President of the *CDM onlus Centro Didattico Musicale*, a music school in Rome. Her interest in the “person” who makes music and in the relation between voice, sound, dance, and emotion became her bridge toward gaining a second Master Degree in Clinical Psychology and in attending in Spain a 4-year training in Body Psychotherapy. Valentina is now working as a Counselor and Hakomi Therapist at the *M.E.T.A Counseling Clinic* in Portland Oregon, US. She knows Keith Terry since 2007. By inviting him several times to teach at the CDM and translating him, she has strongly contributed to the dissemination of his ideas in Italy.

www.valentinaiadeluca.it

Han Otten

Han Otten composes music for Film and Dance.

During his music studies at the Utrecht Conservatory he already started doing soundtracks for Amsterdam Film Academy’s student-movies. He has been scoring films ever since and has created scores for a large number of feature films and worked with Peter Greenaway, among many others. Working on these soundtracks he recorded with diverse european orchestras.

His first modern dance score was “Pork” (1994) for Paul Selwyn Norton, after this he worked extensively with Leine and Roebana and began a long lasting collaboration with Hungarian-Dutch choreographer Krisztina de Chatel which comprises 11 pieces to date. A double

bill with two of these pieces premiered in Amsterdam's city theatre last September.

He started working with Jiří Kylián for "Car-men" (2006) a dance film which won awards all over the world, and created 4 more soundtracks for Kylian, among these this year's 'Scalamare'.

He recently created the music for "Peter Pan" (choreography by Emanuele Soavi) by the Bayerisches Staatsballett in Munich and music for "Playing God" (Karen Jurschick) which premiered during Montreal's Hotdocs festival.

www.hanotten.com

Jonathan Still

After a career as a ballet accompanist for companies including *English National Ballet and Ballett der Deutschen Oper*, Berlin, Jonathan joined the *Royal Academy of Dance* (RAD) from 1999–2013 in the capacities of music lecturer, staff pianist and executive music producer on syllabus development projects. In 2010 he gained an MA with distinction in Music Education from *University College of London (UCL) Institute of Education*. Since 2011, he has been the recipient of an AHRC studentship to pursue a PhD at the same institute, supervised by Lucy Green, researching everyday problems of theorizing music in ballet education and training. He now works as a freelance musician and music producer in London.

www.jonathanstill.com

Keith Terry

Keith Terry is a percussionist/ rhythm-dancer/ educator whose artistic vision has straddled the line between music and dance for more than four decades. As a soloist he has appeared in such settings as *Lincoln Center, Bumbershoot, NPR's All Things Considered and Morning Edition, PRI's The World, the Vienna International Dance Festival, and the Paradiso van Slag World Drum Festival* in Amsterdam. His groups — *Corposonic, Slammin All-Body Band, Crosspulse Percussion Ensemble, Crosspulse Duo with Evie Ladin, Professor Terry's Circus Band Extraordinaire, and Body*

Tjak (with I Wayan Dibia) — have performed in a variety of venues, including *Joe's Pub*, WNYC, and *Lincoln Center Out-of-Doors (NYC)*, *Grand Performances*, *LACMA Jazz*, *the Roxy*, and *the Skirball Center (LA)*, *SFJazz*, *Vancouver Island MusicFest*, *Woodford Festival* in Australia, and the *Bali Arts Festival*. In addition, Keith has performed with a wide range of artists including Charles “Honi” Coles, Turtle Island Quartet, Bill Irwin, Jovino Santos Neto, Barbatuques, Gamelan Sekar Jaya, Kenny Endo, Freddie Hubbard, Tex Williams, Robin Williams, and Bobby McFerrin. As a producer he has created 5 CDs and 4 DVDs for Crosspulse Media.

From 1998 to 2005 Keith was on the faculty at *UCLA's Department of World Arts and Cultures*, where he designed and taught a dozen courses on the relationship of music and dance; deep listening; synchronicity, time, and timing; and intercultural communication in the arts. In 2006 he conceived and directed the first *International Body Music Performance Project* for the *Orff Institute* in Salzburg. Keith tours extensively in the Americas, Asia, and Europe, where his Body Music performances, workshops, residencies and choreographic commissions are popular among professional performers and educators. Keith Terry is a 2008 Guggenheim Fellow and the Founding Director of *Crosspulse*, a 32-year old Oakland, California-based arts organization dedicated to rhythm-based intercultural music and dance. Keith is also the Founding/ Artistic Director of the *Crosspulse* project, the *International Body Music Festival (IBMF)*, an annual 6-day Festival which explores the language of body music from culture to culture. Now in its tenth year, IBMF has been produced in San Francisco/Oakland, US; Sao Paulo, Brazil; Istanbul, Turkey; Bali, Indonesia; Paris, France.

www.crosspulse.com

il Corpo nel Suono

I. *il Corpo nel Suono 1 – 2017*

ISBN 978-88-255-0647-1, formato 17 × 24 cm, 184 pagine, 13 euro

Compilato il 12 ottobre 2017, ore 18:40
con il sistema tipografico \LaTeX 2 ϵ

Finito di stampare nel mese di ottobre del 2017
dalla tipografia «System Graphic S.r.l.»
00134 Roma – via di Torre Sant’Anastasia, 61
per conto della «Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale» di Canterano (RM)