

Centro Ricerche e Studi BioMus

Convegno AUTO/BIOGRAFIE CHE VIBRANO. La vita, le cose e i fatti del mondo nelle forme narrativo-musicali
Catania 9 maggio 2015

Maurizio Spaccazocchi

AUTOBIOGRAFIE E FORME MUSICALI VITALI

La **vitalità** espressa dall'uomo è una energia, uno spirito vitale che si manifesta in forme più o meno **attivo-positive** o più o meno **passivo-negative**.

Quindi le **forme dinamiche vitali** possono essere tante e si possono individuare in tutte le nostre azioni quotidiane, nei nostri comportamenti gesto-motori, in tutte quelle condotte temporali come ad esempio il lavoro, il parlare, il cantare, il danzare e naturalmente nella musica in generale.

La musica in questo specifico caso può essere quindi intesa come una vera e propria **esternalizzazione bio-energetica**, una forma **vitale** che si manifesta in termini di energia che si manifesta e si realizza: nel **tempo** (*andamenti, movimenti, velocità, metri, ritmi, scansioni, ecc.*) e nello **spazio sonoro** (*intervalli, vettori melodici, ambiti sonori, accordi, strumentazioni, ecc.*).

Questa introduzione sintetica per giungere a dire che fra le tante analisi che potremmo fare sulle auto/biografie musicali dovremmo pure aggiungere questo nuovo aspetto, questa nuova figura musicale che ci impone di interpretare la narrazione in musica anche come una reale manifestazione di vitalità.

Proviamo, di seguito, ad esporre alcune analisi sul canto auto/biografico, cercando di inserire anche alcuni aspetti che considerano anche il punto di vista delle forme vitali.

Come primo esempio prendiamo in considerazione il noto canto popolare americano *Tom Dooley*:

TOM DOOLEY

HANG DOWN YOUR HEAD TOM DOOLEY, HANG DOWN YOUR HEAD AND CRY, HANG DOWN YOUR HEAD TOM DOOLEY, POOR BOY, YOUR BOUND TO DIE,	ABBASSA LA TUA TESTA TOM DOOLEY ABBASSA LA TESTA E PIANGI ABBASSA LA TUA TESTA TOM DOOLEY POVERO RAGAZZO SEI DESTINATO A MORIRE
I MET HER ON THE MOUNTAIN, AND THERE I TOOK HER LIFE, I MET HER ON THE MOUNTAIN, AND STABBED HER WITH MY KNIFE,	LA INCONTRAI SULLE MONTAGNE E LÀ PRESI LA SUA VITA LA INCONTRAI SULLE MONTAGNE E L'AMMAZZAI CON IL COLTELLO
THIS TIME TOMORROW, RECKON' WHERE I'D BE, IF IT HADN'A BEEN FOR GRAYSON, I'D A BEEN IN TENNESSEE,	QUESTA VOLTA DOMANI, INDOVINATE DOVE SARÒ? SE NON FOSSE STATO PER GRAYSON SAREI STATO NEL TENNESSE
THIS TIME TOMORROW, RECKON' WHERE I'LL BE, DOWN IN SOME LONESOME VALLEY, HANGIN' FROM A WIDE OAK TREE,	QUESTA VOLTA DOMANI, INDOVINATE DOVE SARÒ? IN QUALCHE VALLE SOLITARIA APPESSO A UNA QUERCIA.
HANG DOWN YOUR HEAD TOM DOOLEY, HANG DOWN YOUR HEAD AND CRY, HANG DOWN YOUR HEAD TOM DOOLEY, POOR BOY, YOUR BOUND TO DIE.	ABBASSA LA TUA TESTA TOM DOOLEY ABBASSA LA TESTA E PIANGI ABBASSA LA TUA TESTA TOM DOOLEY POVERO RAGAZZO SEI DESTINATO A MORIRE

Oltre ai significati semantico-narrativi del testo, quindi oltre al fatto nudo e crudo che ci narra di un assassinio di una ragazza e dell'impiccagione del giovane omicida Tom Dooley, questo canto auto/biografico ci propone due cose interessanti:

La prima è la figura narrativa della **mimesi** che nella prima e ultima strofa del canto tiene nascosto il narratore: nel caso nostro è il coro (che quasi come un antico coro greco), oltre ad aprire la storia prende pure una certa posizione di rammarico nei confronti del personaggio Tom Dooley: *povero ragazzo sei destinato a morire*.

La seconda è la figura narrativa della **diegesi** in cui il narratore è in questo caso palese (palese, nel caso nostro è il personaggio principale della storia, Tom Dooley, che tra l'altro si mostra cosciente delle sue azioni e di ciò che dovrà subire per quanto ha fatto: *la incontrai... e là presi la sua vita, questa volta...sarò... appeso a una quercia*).

Queste figure sono presenti anche nelle normali narrazioni e auto/biografie letterarie, ma in questo caso, è ciò non è un caso da poco, e che queste figure cantano e dunque con il canto il grado di comprensione e di interpretazione assume un altro significato e valore, che potrebbe rendere a volte più ambigua, più ridicola, più sentito o meno la credibilità del racconto auto/biografico stesso.

A tale scopo basterà pensare al noto canto auto/biografico *Auschwitz* che, appunto chi canta questa volta è addirittura un morto:

Son morto

Ch'ero bambino

Son morto

Con altri cento

Passato per un camino

Ed ora

Sono nel vento

Ecc.

In breve il tema della credibilità di un'auto/biografia cantata, a volte, può correre dei rischi o altre volte ancora può caricarsi ulteriormente di senso per rendersi ancor più potente ed incisiva.

In termini del tutto generali e teorici, un testo auto/biografico letto così come la scrittura ce lo può mostrare, ha un grado di effabilità e/o di ineffabilità molto meno "rischioso" del "prodotto" che si può venire a creare nel momento in cui a questo medesimo testo si aggiunge una linea melodica più o meno pertinente ai suoi significati semantici, un accompagnamento armonico-ritmico-strumentale più o meno rispettoso della figura melodica cantata, un partecipazione di un coro do di uno o più solisti, ecc.

Questi e tanti altri "ingredienti" che possono intervenire in una versione cantata di un testo auto/biografico possono inevitabilmente produrre un complesso gioco di convergenze e/o di divergenze che in vari modi e forme possono arricchire o impoverire il potenziale comunicativo di quella specifica auto/biografia musicale.

Ritorniamo ora al nostro Tom Dooley, e cerchiamo di eseguirlo secondo le indicazioni che ci vengono indicate dallo spartito musicale che ci richiede quella sua tipica melodia e quei suoi tipici accordi da eseguire alla chitarra, non dimenticando che la prima e l'ultima strofa è cantata dal coro mentre le altre dal solista:

Ritornello

Hang down your head, Tom Doo-ley, Hang down your head and cry, Hang down your head, Tom

Doo-ley, Poor boy, you're bound_ to die. *Fine* I met her on the moun-tain, And

there I took her life, I met her on the moun-tain, And stabbed her with_ my knife.

THIS TIME TOMORROW,
RECKON' WHERE I'D BE,
IF IT HADN'A BEEN FOR GRAYSON,
I'D A BEEN IN TENNESSEE,

THIS TIME TOMORROW,
RECKON' WHERE I'LL BE,
DOWN IN SOME LONESOME VALLEY,
HANGIN' FROM A WIDE OAK TREE,

HANG DOWN YOUR HEAD TOM DOOLEY,
HANG DOWN YOUR HEAD AND CRY,
HANG DOWN YOUR HEAD TOM DOOLEY,
POOR BOY, YOUR BOUND TO DIE.

Ad una veloce analisi noteremo subito queste seguenti cose:

- Una armonia tonale di Sol maggiore trattata in modo molto elementare e con un basilare e non certo esuberante accompagnamento accordale chitarristico.
- Una melodia basata in modo molto evidente sulla scala pentafonica di **re mi sol la si** che ci conferma la grande diffusione popolare nel mondo delle scale pentafoniche.
- Una articolazione ritmica del testo cantato che si presenta molto simile, se non quasi identica, alla ritmica-prosodica del parlato. In breve il testo ritmico-cantato si potrebbe recitare e apparire molto reale anche all'interno di un contesto narrativo parlato.
- Il momenti del coro (gruppo di voci) aprono e chiudono la storia in forma biografica e pubblica (il gruppo che canta è una chiara manifestazione pubblica di un evento narrativo privato).

- I momenti del solista sono contenuti fra l'introduzione e il finale corale, creando così una teatralizzazione dell'auto/biografia che alterna il coro-pubblico con il solista-privato portando a chiudere comunque l'autobiografia in forma pubblica-corale.

Vediamo ora altri aspetti che invece concorrono alla comprensione della forma vitale di questo canto auto/biografico:

Tutto il canto ha un testo di ben 5 strofe che vengono tutte cantate sulla stessa linea melodica che è sintetizzabile nella ripetizione delle prime 8 battute dello spartito musicale poco prima riportato.

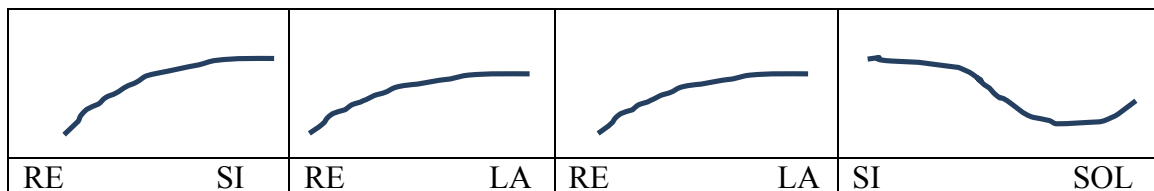
Sulle otto battute le frasi melodiche sono 4, delle quali le prime tre hanno un vettore ascendente e l'ultima, quella conclusiva, discendente.

Ora per comprendere meglio il gioco vitale di questa semplice linea melodica, prendiamo come esempio le prime due battute, cioè la prima frase (*Hang down your head Tom Dolley*) realizzata sul tracciato нотale **re re re mi sol si si**.

Per vivere meglio la potenzialità energetica nascosta in questo tracciato нотale, cerchiamo di memorizzare nel corpo e nella mente i suoni che determinano quello che viene definito l'*intervallo quadro*, cioè quell'intervallo che raccoglie l'ambito più evidente all'interno del quale si muovono le altre note che ora potremmo anche definire di "riempimento" del tracciato o del percorso del frammento melodico considerato.

Ecco che avremo chiaro ed evidente che i punti dominanti che determinano l'*intervallo quadro* sono dato dall'intervallo di *sesta maggiore re-si*.

Prendendo quindi in considerazione tutte e 4 le frasi musicali e definendo il loro specifico intervallo quadro, dimostreremo di essere in presenza dei seguenti slanci energetico vitali che qui sotto indichiamo graficamente:



Siamo quindi di fronte a tre slanci di vitalità dal vettore ascendente e a uno, quello finale, dal vettore discendente.

Ma l'aspetto che più ci interessa è far notare che tutti i primi tre intervalli quadri sono ascendenti su uno spazio нотale che non è comunque limitato o ristretto: una *sesta maggiore*, e *due quinte giuste* che comunque mettono in risalto una vitalità, se non molto positiva, ma abbastanza sufficiente per non disegnare tratti di vita negativi. E così pure il quarto e ultimo intervallo quadro discendente (**si-sol**) essendo una *terza maggiore* mantiene un certo senso di positività anche legato al fatto che questo tipo di intervallo è molto frequente nei contesti ludico-infantili.

Da tutto ciò, anche se in modo molto sintetico, possiamo mettere in evidenza la seguente situazione nel rapporto fra il testo e la melodia di Tom Dooley: le strofe della narrazione auto/biografica narrano di eventi molto negativi (l'uccisione di una giovane ragazza e l'inevitabile condanna a morte per impiccagione del suo giovane assassino), ma questi eventi vengono un poco "alleggeriti" dalla vitalità, se pur non esagerata, dalla linea melodica sulla quale vengono riportati dal coro e dal solista autobiografo.

Ecco che, da questa messa a fuoco del rapporto fra il testo e le melodia di una auto/biografia musicale ci si impone, subito di seguito, di trattare un'altra tipo di analisi: quella che ci invita ad evidenziare, in ogni canto auto/biografico, la presenza di due funzioni che si oppongono e cioè: quella che chiameremo la **Funzione comunicativo-narrativa** in opposizione a quella che chiameremo la **Funzione espressivo-emotiva**.

Queste due funzioni si contrastano poiché:

1. La prima ha il primario scopo di far passare il maggior numero di dati e informazioni attraverso il messaggio verbale del testo.
2. La seconda, al contrario, si esalta tanto più maggiormente quanto più il tasso emotivo presente nella melodia è alto.

Questo significa che un testo quanto più sarà sostenuto da una melodia (o musica in generale) a basso tasso emotivo, tanto più si potrà parlare di una maggiore esaltazione o promozione della sua *funzione comunicativo-narrativa*.

Diversamente, una melodia quanto più si esprimerà in termini emozionali, tanto più andrà a problematizzare la comprensione del suo testo, fino a dimostrare che, in extremis, una musica ad alta funzione espressivo-emotiva non ha bisogno di un testo, qualunque esso sia. In questo caso potremmo sostenere che è la musica stessa, nella sua più ampia manifestazione espressivo-emotiva, a “parlare”, a comunicare il suo specifico stato *emo-affettivo*.

Inoltre, è bene non dimenticare che la **funzione comunicativo-narrativa**, proprio per i contenuti che vuole trasmettere, tenderà ad impegnare con prevalenza in nostro **emisfero sx** (logico, analitico, maschile, ecc.), mentre la **funzione espressivo-emotiva**, per la sua tipica specifica caratteristica esaltazione sensoriale, tenderà ad impegnare con prevalenza il nostro **emisfero dx** (creativo, emotivo, passionale, femminile, ecc.).

Ecco quindi un'altra forma d'analisi da realizzare nei confronti di un canto auto/biografico per poter meglio valutare la presenza del potenziale *comunicativo-narrativo* o del potenziale *espressivo-emotivo*, come si potrà notare cantando questi due frammenti di testo tratti da due canti biografici di Fabrizio De Andrè:

BOCCA DI ROSA

<i>Lam</i>	<i>Mi</i>	<i>Lam</i>
<i>La chiamavano bocca di rosa metteva l'amore metteva l'amore</i>		
	<i>Mi</i>	<i>Lam</i>
<i>la chiamavano bocca di rosa metteva l'amore sopra ogni cosa</i>		
	<i>Mi</i>	<i>Lam</i>
<i>appena scese alla stazione del paesino di Sant'ilario</i>		
	<i>Mi</i>	<i>Lam</i>
<i>tutti si accorsero con uno sguardo che non si trattava di un missionario.</i>		

In questo caso siamo in presenza di una melodia che si “muove” utilizzando un tono quasi recto, una corda di recita che richiama molto la prosodia se non la recitazione di una preghiera pur molto

accelerata. Il frammento non evidenzia tratti emotivi a tal punto che con questo canto possiamo confermare il detto ambasciatore non porta pene, come a dimostrare che ci porta una informazione, un messaggio, non essendo direttamente coinvolto, non lo fa in veste altamente e-motivata.

Inoltre lo stesso bisogno di far passare in breve tempo il maggior numero di dati narrativi, conferma ulteriormente la presenza di un narratore che ha, come urgenza primaria, il bisogno di comunicare il maggior numero di parole nell'unità di tempo, e questo rende meccanica e non emotiva la melodia molto articolata di questo frammento cantato.

LA STORIA DI MARINELLA

[Am] Questa di Marinella è la storia [Dm] vera

[G] che scivolò nel fiume a prima [C] ve [Am] ra

[A7] ma il vento che la vide così [Dm] bella

[Dm6] dal fiume la portò sopra una [E7] stella [Am] la.

Anche se non in maniera plateale, questo frammento cantato, a differenza di *Bocca di Rosa* inizia a “muoversi” in forma un poco più emotiva trasmettendo oltre ai dati narrativi anche un lieve coinvolgimento passionale. Infatti l'ambito vocale di questo frammento oltre ad essere più ampio sia articola più lentamente, a tal punto da permettersi la vocalizzazione dell'ultima parola di questa strofa: *ste-e-e-e-la*.

Comunque, tendenzialmente, possiamo affermare che un tradizionale canto auto-biografico non cerca livelli espressivo-emotivi evidenti poiché non è questo il suo scopo.

Cerchiamo di dimostrare questo aspetto iniziando ad analizzare questo altro testo:

POOR LONESOME COWBOY

<p>I AIN'T GOT NO FATHER, I AIN'T GOT NO FATHER, I AIN'T GOT NO FATHER, TO BUY THE CLOTHES I WEAR.</p>	<p>NON HO NESSUN PADRE, NON HO NESSUN PADRE, NON HO NESSUN PADRE, PER COMPRARE I VESTITI CHE INDOSSO.</p>
<p>I'M A POOR, LONESOME COWBOY, I'M A POOR, LONESOME COWBOY, I'M A POOR, LONESOME COWBOY AND A LONG WAYS FROM HOME.</p>	<p>SONO UN POVERO, COWBOY SOLITARIO, SONO UN POVERO, COWBOY SOLITARIO, SONO UN POVERO, COWBOY SOLITARIO E MOLTO LONTANO DA CASA.</p>
<p>I AIN'T GOT NO MOTHER, I AIN'T GOT NO MOTHER, I AIN'T GOT NO MOTHER TO MEND THE CLOTHES I WEAR.</p>	<p>NON HO NESSUNA MADRE, NON HO NESSUNA MADRE, NON HO NESSUNA MADRE PER RIPARARE I VESTITI CHE INDOSSO.</p>
<p>I AIN'T GOT NO SISTER, I AIN'T GOT NO SISTER, I AIN'T GOT NO SISTER TO GO AND PLAY WITH ME.</p>	<p>NON HO NESSUNA SORELLA, NON HO NESSUNA SORELLA, NON HO NESSUNA SORELLA PER ANDARE A GIOCARE CON ME.</p>
<p>I AIN'T GOT NO BROTHER, I AIN'T GOT NO BROTHER, I AIN'T GOT NO BROTHER TO DRIVE THE STEERS WITH ME.</p>	<p>NON HO NESSUN FRATELLO, NON HO NESSUN FRATELLO, NON HO NESSUN FRATELLO PER GUIDARE I MANZI CON ME.</p>
<p>I AIN'T GOT NO SWEETHEART, I AIN'T GOT NO SWEETHEART, I AIN'T GOT NO SWEETHEART TO SIT AND TALK WITH ME.</p>	<p>IO NON HO UNA FIDANZATA, IO NON HO UNA FIDANZATA, IO NON HO UNA FIDANZATA, CHE POSSA SEDERSI E PARLARE CON ME.</p>
<p>I'M A POOR, LONESOME COWBOY, I'M A POOR, LONESOME COWBOY, I'M A POOR, LONESOME COWBOY AND A LONG WAYS FROM HOME.</p>	<p>SONO UN POVERO, COWBOY SOLITARIO, SONO UN POVERO, COWBOY SOLITARIO, SONO UN POVERO, COWBOY SOLITARIO E MOLTO LONTANO DA CASA.</p>

Dalla struttura del testo, oltre al buon numero di strofe, si notano le tante ripetizioni della medesima frase. Questa modalità non appare la miglior cosa per attrarre l'interesse dell'eventuale ascoltatore, e quindi potremmo fare una riflessione in merito al fatto che possano esistere delle auto-biografie che, forse, hanno più bisogno di essere cantate per se stessi che per gli altri. Non è certo un caso che il titolo (e nel testo stesso, cioè nell'unica strofa che si ripete due volte) sia presente il concetto di solitario, *lonesome*, una condizione che giustificherebbe il bisogno di un *dirsi* (cantando), di un *me la canto e me la ascolto da solo*.

Quindi un cantare lamentoso diretto a se stessi, come un volersi *ribadire addosso* la condizione di negatività, la visione rassegnata di quel momento o di quel proprio periodo dell'esistere.

Ora proviamo a cantare **POOR LONESOME COWBOY** come la sua musica lo richiede, cioè ripetendo sulla medesima melodia tutte le sue otto strofe:

I ain't got no father. I ain't got no father. I ain't got no father. To buy the clothes I wear.

A E7 A E7 A A E7 A E7 A

Si potranno notare subito i seguenti aspetti musicali:

La struttura frastica (il costrutto melodico a brevi frasi, che è poi tipico di molti canti narrativi) Essendo un canto maschile, questa tonalità, è abbastanza collocata in un ambito medio-grave e quindi cantato con tono rilassato e non teso, e già questo aspetto ci può indicare una condizione psicologica di accettazione del proprio stato, di una mancanza di reazione che, appunto, richiederebbe una maggiore condotta tensiva, nevrotico-muscolare.

Il canto così ripetuto nelle sue frasi e in questo tono si presenta come statico sul piano emotivo.

Ecco allora come questi aspetti mettono in risalto una esecuzione che si realizza sulla base di una prossemica di vicinanza intima, che verrebbe a confermare ciò che dall'analisi del testo avevamo individuato: una narrazione per se stessi, come in altri casi capita nei molti canti auto-biografici di genere Talkin' blues, come ad esempio questo frammento di testo tratto dal repertorio del famoso cantante e chitarrista J. Lee Hooker:

I was born in Mississippi and raised up in Tennessee

I was born in Mississippi and raised up in Tennessee

I been gettin' on freight trains ever since i was twelve years old.

Ritorniamo ora ad analizzare gli intervalli quadri presenti in POOR LONESOME COWBOY:

In questo semplice spartito si noteranno, attraverso l'esecuzione cantata degli *intervalli quadri* dedotti dalle quattro brevi frasi del canto, le seguenti caratteristiche

1. *4 vettori melodici discendenti*, che caratterizzano una scarsa vitalità e quindi una direzionalità negativa, verso terra, che si lascia "prendere" dalla gravità piuttosto che cercare di opporsi e quindi di re-agirla.
2. Scarsa azione energetica generale che mette in risalto un forma di vitalità negativa, vicina ad uno stato psicofisico di debolezza, rilassatezza, abbandono.
3. Sul piano psicologico siamo in presenza di uno stato di accettazione, rassegnazione che da forma e figura ad una lamentazione poco vitale che, tra l'altro, trova conferma dai vari tratti

di significato che si ripetono monotoni nel testo. Quindi questa melodia ben si “intona” con i tratti di scarsa vitalità già espressi semanticamente nel testo strofico di questo brano.

In breve siamo in presenza di una forma musicale molto meno vitale di quella che avevamo incontrato in *Tom Dooley*. E per comprendere ancor meglio questa differenza di vitalità musicale, basterà cantare anche una sola strofa di *Poor Lonesome Cowboy* per capire come possa “riprendersi” sul piano psicofisico vitale:

I'M A POOR, LONESOME COWBOY,
I'M A POOR, LONESOME COWBOY,
I'M A POOR, LONESOME COWBOY
AND A LONG WAYS FROM HOME.

Chi vuole potrà pure cantare, sulla melodia di *Poor Lonesome Cowboy*, una sola strofa di *Tom Dooley* per verificare quanto il *Poor boy your're bound to die* possa perdere un buon tasso di vitalità energetica.

Riprendendo ancora il lavoro su POOR LONESOME COWBOY è giusto sapere che ogni modo di eseguire un canto auto-biografico sarà pur sempre una diversa maniera di manifestare una personale forma vitale. Il contesto e le tattiche esecutive applicabili a questi canti possono dar vita a forme vitali musicali diverse. Come ad esempio capiterebbe se applicassimo la tattica del *cambio di tonalità* ad ogni strofa di questa canto (ricordiamo che questa tattica è molto diffusa nel canto popolare e auto-biografico, ed è pure presente in alcune versioni di *Tom Dooley*):

LA

I AIN'T GOT NO FATHER,
I AIN'T GOT NO FATHER,
I AIN'T GOT NO FATHER,
TO BUY THE CLOTHES I WEAR.

SI

I'M A POOR, LONESOME COWBOY,
I'M A POOR, LONESOME COWBOY,
I'M A POOR, LONESOME COWBOY
AND A LONG WAYS FROM HOME.

DO

I AIN'T GOT NO MOTHER,
I AIN'T GOT NO MOTHER,
I AIN'T GOT NO MOTHER
TO MEND THE CLOTHES I WEAR.

RE

I AIN'T GOT NO SISTER,
I AIN'T GOT NO SISTER,
I AIN'T GOT NO SISTER
TO GO AND PLAY WITH ME.

MI

I AIN'T GOT NO BROTHER,
I AIN'T GOT NO BROTHER,
I AIN'T GOT NO BROTHER
TO DRIVE THE STEERS WITH ME.

FA

I AIN'T GOT NO SWEETHEART,
 I AIN'T GOT NO SWEETHEART,
 I AIN'T GOT NO SWEETHEART
 TO SIT AND TALK WITH ME.

SOL E LA (ripetere due volte quest'ultima strofa prima in Sol e poi in tonalità di La)

I'M A POOR, LONESOME COWBOY,
 I'M A POOR, LONESOME COWBOY,
 I'M A POOR, LONESOME COWBOY
 AND A LONG WAYS FROM HOME.

Questa “nuova” versione di *Poor Lonesome Cowboy*, mette in evidenza una nuova forma vitale che mostra le seguenti caratteristiche:

- *In espansione.* Siamo in presenza di un canto che si dilata in una ottava ascendente con tutti i caratteri energetico-vitali che possono inevitabilmente emergere.
- *Crescente.* Siamo in presenza di una crescita, di un aumento, di una amplificazione che non può fare a meno di realizzarsi sulla base di una energia vitale più presente.
- *Dal rilassato al contratto.* Si inizia con una voce bassa e rilassata e si termina con una voce tesa e contratta, e quindi siamo in presenza di un mutamento psicofisico e bio-energetico importante. Potremmo dire che questa esecuzione passa da un stato negativo ad uno positivo.
- *Dal debole al forte.* Sul piano dinamico-energetico il graduale passaggio da uno stato di debolezza a uno di forza ci conferma che la riserva di energia del cantore auto-biografo è ben gestita, cioè controllata con gradualità e sicurezza.
- *Aumento del carico emotivo.* Il percorso evolutivo di questa “nuova” versione disegna un tracciato che porta ad esprimere con più coscienza e presenza emotiva l'intero canto.
- *Ribadire con più carica energetica la propria condizione.* Quello che nella versione originale monotonale (tutta in La e quindi tutta su un ambito grave-rilassato) era assente, ora è qui presente con sempre più coscienza: da un carattere di accettazione del proprio stato negativo vitale si passa ad una reazione che porta alla manifestazione-esaltazione di una energia che, a poco a poco, si rinnova per affermare il desiderio di mutare la propria condizione di vita.

Quindi ogni canto o musica auto-biografica ha sempre bisogno di essere studiata e analizzata nel suo personale momento o contesto esecutivo, come forma espressivo-comunicativa indicatrice di quella specifica condotta dinamica musicale vitale.

A questo punto potremmo giungere a sostenere che tutti i canti e tutte le musiche del mondo sono comunque delle auto/biografie (non coscienti) in quanto sono tutte *dichiarazioni sonore energetico-vitali* che possono manifestarsi in termini di positività o di negatività.

In breve, ogni canto, come ogni musica ci “dice” prima di tutto come “sta” dal punto di vista biologico-energetico-vitale.

Ecco perché, anche fuori da tema specifico delle auto-biografie, tutte le musiche del mondo ci “parlano” di un *mindful body* che ci sta dichiarando il suo stato di vitalità.