

Teoria e prassi dell'educazione sonoro/musicale

Un compendio di nuove idee, o una diversa sistemazione ed elaborazione di idee già affermatesi?

Teresa Camellini

Nella nostra società sopravvivono dei luoghi comuni che si possono ritenere infondati se si pensa alla continua evoluzione del progresso nella trasmissione delle conoscenze, e pertanto inaccettabili. È ancora opinione comune e diffusa che “sapere la musica” consista solo nel saperla leggere e scrivere, o, al più, nel conoscere alcune pagine fondamentali della storia della musica. La “gente della strada” ritiene che la musica si apprenda con sacrifici e metodo, con esercizi sul pentagramma o compiendo diligenti ginnastiche su qualche tastiera senza raggiungere pienamente l'obiettivo. — “Per fare musica bisogna esserci portati” —.

Se consimili luoghi comuni sono in parte giustificabili per la gente comune, sono meno perdonabili presso gli ‘addetti ai lavori’, i quali dovrebbero possedere gli strumenti culturali e la sensibilità per rivelarne la vera natura attraverso la concreta comunicazione quotidiana.

Il problema riguarda, per analogia, non solo la musica, ma tutte le forme di provincializzazione nelle arti, nelle scienze, nelle filosofie che corrono il rischio di cadere nelle forme più oziose di accademismo.

La comunicazione interindividuale non è sempre garantita dal nostro contesto sociale a causa della complessità delle possibilità di fruizione culturale, poiché oggi vi sono intere porzioni di società che possono virtualmente esistere senza conoscere i rispettivi universi di idee, comportamenti e gusti. Forse in quest'ottica si possono spiegare la forte inclinazione dei giovani verso modelli culturali contraddistinti da forti diversità rispetto alla norma comune e parallelamente forme di conformismo che si manifestano in modi diversi a seconda dell'inquadramento elitario. Ciò rende alcune categorie intellettuali chiuse a riccio nel proprio ghetto, nei riti e nei miti che gli altri, gli uomini comuni, non devono capire, e i giovani si identificano con le più svariate forme di produzione musicale, il *rock* in modo particolare, e con tutte le “immagini” che si porta dietro attraverso i mass-media.

Se il “socializzare” ha la funzione di sviluppare un apprendimento, un addestramento a muoversi nella società in cui si vive, è necessario quindi — prima di parlare di educazione musicale, di didattica — riflettere sul significato di socializzazione musicale, pensando a un suo eventuale modello.

Delineare un modello di socializzazione vuol dire entrare a piedi pari nel pieno dominio del modello della competenza musicale, cioè uno stadio di una socializzazione avanzata, per poi delineare i tratti relativi a un processo di creazione del sapere. Se pri-

viamo un soggetto del “sapere oggettuale” gli neghiamo l'esistenza della musica.

La trasmissione delle conoscenze musicali non deve pertanto delegare le proprie responsabilità, o una parte di esse, a modelli della cultura obsoleti. Ne consegue pertanto che la metodologia dell'educazione musicale non è più un fine, ma un campo dove si tracciano percorsi che più ci convengono in funzione dei nostri obiettivi. È necessario quindi mirare all'organizzazione del funzionamento dell'educazione musicale sia nelle strutture di base sia nei singoli settori di attività, privilegiando quelle strutture che hanno il compito di preparare alla trasmissione del “sapere musicale” (in modo particolare i Conservatori e le Università, che a mio avviso oggi più che mai si concentrano su modelli specifici e limitanti della cultura e privilegiano ancora una volta il settore colto della musica occidentale trasformandolo nella storia di una importante musica ma non di tutta la musica).

Una **politica dell'educazione** deve avere come obiettivo il rinnovamento del lavoro scolastico, e per rinnovamento non intendo riferirmi a riforme scolastiche (ormai sono satura delle quasi-mancate riforme che nascono per risanare a pezzi un sistema che non funziona da tempo), ma intendo piuttosto riferirmi al significato che le compete in ambito sociale: la cultura musicale eleva l'uomo nella misura in cui può sviluppare la sua creatività, cioè la capacità di realizzare i propri ideali.

In questo modo assume significato una **educazione sull'ambiente** che tiene in considerazione istituzioni come ad esempio le Università per gli anziani e i Teatri, o che inventa o reinventa forme operanti per un sapere sociale i cui obiettivi contenutistici siano diversi da quelli demandati alla scuola, ma siano tuttavia della stessa levatura in merito alla qualità costitutiva e scientifica. L'analisi di alcuni esempi di realtà europee, il pensiero di musicisti e pedagogisti e la verifica di sperimentazioni mirate a tali obiettivi ritengo siano il punto di partenza per cominciare a costruire tramite questa rubrica l'ampio intreccio del lavoro sull'educazione musicale: **non si deve costruire un bambino prospettandogli già la sua specializzazione** sin dalla scuola materna, ma pensando che “l'educazione” gli fornisca gli strumenti per scoprire la sua creatività in modo da poter operare nel futuro le proprie scelte. L'arte della musica prima di essere oggetto di indagine e di quesiti della pedagogia o della psicologia “è modo d'essere e di rispondere dell'uomo”. La realtà sonora da cui è

attornata l'esistenza è una realtà non semplice né semplificabile proprio per la realtà ipercomplessa dell'uomo, cioè per la "storicità" dell'individuo umano. Mettere in relazione i due universi presuppone un modo di ragionare in forma aperta senza porre i limiti del sapere dell'uno e dell'altro, senza disgiungere la realtà sonora dalla realtà dell'individuo.

È bene notare che una certa ideologia della didattica musicale non è assoluta, ma relativa, e nasce da precise spiegazioni storiche.

La concezione euristica della musica ha sviluppato la ricerca musicale solo nella direzione di alcuni particolari parametri del suono, primo fra tutti l'altezza (melodia), dando minore importanza ad altri aspetti del suono: la forza, il colore timbrico, la risonanza, la dislocazione spaziale, le relazioni con il movimento del corpo, con gli aspetti fonici della parola, con la simbologia di un popolo. Anche culture tonalmente più avanzate e complesse della nostra (quella indiana, ad esempio) non perdono di vista questi parametri.

Esiste spesso una divisione del lavoro musicale che separa il mondo degli ascoltatori da quello dei musicisti, i quali sono a loro volta suddivisi tra compositori ed esecutori. È bene notare che nella storia dell'umanità c'è stato un altro approccio: quello di tipo improvvisativo che sopravvive oggi nel jazz. In questo caso compositore, esecutore ed ascoltatore si identificano nella stessa persona.

Oggi non esiste la difficoltà tecnica di memorizzare e archiviare il testo musicale perché ormai c'è il registratore. Fino a pochi decenni fa il pentagramma, per un musicista occidentale, era una necessità inevitabile. Oggi ha ancora una sua funzione importante (il trasferimento da un codice all'altro è sempre un'interessante operazione culturale) ma non è più necessario come surrogato universale della memoria del nostro cervello. Oggi abbiamo strumenti più simili alla nostra mente, che fanno rivivere tutti i parametri del suono e non solo le altezze e le durate.

Assistiamo da una parte al ritardo con cui nel nostro paese si sono affermati i metodi storici della didattica musicale europea, elaborati da maestri quali Kodály, Orff, Dalcroze e altri ancora, dall'altra a un certo ritardo storico di questi ottimi metodi rispetto alla rivoluzione recente provocata dall'introduzione dei mezzi tecnologici di produzione, duplicazione e diffusione di massa della musica. Ad esempio Kodály ci ha insegnato che una vera didattica musicale può solo partire dalla cultura popolare. Non si tratta di una questione di repertorio; il problema è che oggi la musica "popolare" non è più la musica tramandata oralmente in una determinata regione geografica, ma è la "popular music", la musica che ascolta il popolo e cioè la musica dei mass-media, e in prevalenza il *rock* nordamericano. Se cercassimo davvero delle differenze morfologiche tra musica "popular" e musica folk loricata, scopriremmo, con una certa sorpresa, che il *rock* ha radici molto più antiche di quanto si pensi, che ha assimilato musiche nere e bianche, popolari e colte.

Allora la differenza non è nella morfologia del brano ma nei *media* che lo trasportano, nel fatto che nuovi strumenti (radio, televisione, sintetizzatori, computer)

possono creare suoni nuovi e trasmetterli ovunque. Siamo di fronte a una forma di cultura diffusa che ha precise spiegazioni sociali e tecnologiche.

Come si vede il ritardo è doppio: i metodi affacciatisi in Italia in questi ultimi decenni ci lasciano tuttavia orfani rispetto alla complessità dei nuovi compiti che la musica, come canale di comunicazione, si trova ad affrontare.

È necessario quindi individuare dove e come operare un apporto costruttivo all'educazione culturale musicale per contribuire alla formazione della società odierna.

Oggi si parla abbastanza spesso della scuola dell'obbligo come contenitore per la educazione al suono e alla musica, si parla di rado di educazione all'interno dei Conservatori, anche se è stato recentemente riconosciuto l'insegnamento della didattica. Non si parla di come trasmettere la cultura ai giovanissimi che iniziano gli studi musicali.

L'educazione musicale oggi potrebbe assumere un ruolo particolarmente importante e decisivo nel panorama delle esperienze che si orientano verso una nuova concezione del fare e del fruire musica, ma spesso tale concezione è stata applicata solo attraverso pacchetti di esperienze e non attraverso una sperimentazione regolata da obiettivi di metodo e di contenuto che tengano presenti gli elementi tipici della nostra contemporaneità, elementi che non si ritrovano nella storia della musica e nella pedagogia dei tempi passati.

Non voglio rinnegare il valore e l'importanza di un insegnamento tradizionale e la conoscenza delle opere del passato che ritengo indispensabili per la formazione culturale, voglio però ricordare che nel frattempo i giovani hanno la possibilità di conoscere il linguaggio dei nostri tempi riguardo alle altre arti e scienze.

Anche un'indagine molto superficiale all'interno della scuola ci dimostra subito quanto l'educazione artistica sia assai più avanti di quella musicale.

Io credo che la novità di un metodo non consista tanto in un compendio di nuove idee, quanto in una diversa sistemazione delle idee già affermatesi.

Nei Conservatori si deve quindi parlare di educazione musicale creativa, come si deve parlare di educazione culturale creativa sull'ambiente.

Il rapporto positivo con l'arte del passato, la profonda coscienza e la volontà di operare nella problematica odierna, la necessità di tenere sempre presenti la situazione e l'evoluzione delle altre arti sono premesse dichiaratamente rivolte all'ambito della didattica musicale.

Non è accettabile che i giovani lascino la scuola ignorando praticamente l'esistenza della musica a loro contemporanea.

In questo secolo l'evoluzione stilistica della musica ha subito una accelerazione paragonabile alla velocità del progresso scientifico. Fra la musica del 1950 e quella del 1993 passa una differenza molto più grande di quella verificatasi nel periodo che va dal 1700 al 1900.

Intendo quindi riaffrontare in questa rubrica la conce-

zione dell'educazione e della didattica della musica, inserendo tali concetti nelle diverse realtà (la scuola dell'obbligo, i Conservatori, l'ambiente) privilegiando in modo particolare questi ultimi due (i Conservatori e l'ambiente), poiché vi sono altre riviste specialistiche che si occupano in modo particolare della scuola dell'obbligo.

Ritengo inoltre che «l'introduzione sistematica di elementi della prassi compositiva in una didattica mirata all'educazione al suono e alla musica favorisca lo sviluppo della creatività nel soggetto incrementando la sua capacità di analisi» (*La musica e l'infanzia*, a cura di Teresa Camellini, Milano, Unicopli, 1991).

UN MODELLO E I CONTENUTI PRINCIPALI DI UNA PROPOSTA

MANIFESTO

Una proposta per i Conservatori di musica e per la università e tutte le istituzioni che promuovono il "sapere musicale".

Gli elementi della genesi relativa all'elaborazione del seguente "manifesto" sono estratti da considerazioni di natura concettuale sui contenuti e sui modelli della prassi compositiva in funzione di una applicazione della pratica dell'analisi.

I ragionamenti si sviluppano su tre direzioni tra loro connesse: quella sociale, quella della metodologia e quella dei dati linguistici relativi ai contenuti.

ASPETTI SOCIOLOGICI

«L'educazione musicale è un diritto di ogni cittadino. L'"originalità" intesa come novità, la "ricchezza di idee" nell'inventare e nell'organizzare, l'"apertura di idee", e la capacità di far fluire il pensiero sono gli atteggiamenti più significativi di un comportamento creativo» (TERESA CAMELLINI, *La musica e l'infanzia*).

«È impossibile poter capire totalmente l'arte delle generazioni precedenti se non si possiede un vivo senso e una comprensione autentica del presente e se non si partecipa consapevolmente alla vita che ci circonda» (IGOR STRAWINSKY, *Poétique musicale*, Nouvelle édition, "Le Bon Plaisir", Librairie Thon, Paris 1952, p.18).

CONTENUTI E LINEAMENTI METODOLOGICI

«L'introduzione sistematica di elementi di prassi compositiva nell'insegnamento della musica fin dall'infanzia favorisce lo sviluppo della creatività, della soggettività, quindi della capacità di porsi dinanzi a qualsiasi tipo di ascolto sonoro e musicale e di saperlo analizzare (analisi: metodo di studio che consiste nello SCOMPORRE materialmente e idealmente un tutto nelle sue componenti per esaminarle una per una traendone le debite conclusioni).

«Ogni forma melodica, ritmica, polifonica, armonica, dal momento in cui viene acquisita, memorizzata, storicamente

definita, dev'essere riscoperta partendo dall'elemento minimo e più interno della musica: il SUONO inteso come materiale e nucleo che può generare infiniti rapporti possibili.

«COMPORRE partendo dal suono anziché dalla forma, ritrovando però nella forma il risultato dei processi di produzione, è a mio avviso centrale nella definizione di un insegnamento interessato agli elementi di una prassi compositiva. In questo senso e in questa direzione l'approntamento e la disponibilità di una certa gamma di materiale sonoro diventano la condizione primaria per svolgere l'insieme della attività preparatorie necessarie per operare nell'ambito della produzione sonoro/musicale utilizzando l'ampio campo dei suoni indeterminati e determinati. Le azioni dell'"aggregare" e del "disgregare" hanno lo scopo di evidenziare, in un contesto selettivo, l'atto creativo vero e proprio in funzione di ciò che è stato determinato in partenza (obiettivo finale).

«Lo sviluppo della capacità tecniche relative alla pratica strumentale rappresenta anch'esso un atto creativo nella misura in cui si sperimentano e si ascoltano, a livello individuale, le possibilità sonore, per poi adottare tecniche esecutive adeguate alle scelte compositive.

«Dall'apparente disordine che deriva da una sperimentazione iniziale, dove il comportamento creativo è legato alla spontaneità, è necessario indirizzare la produzione verso progetti ordinati per superare l'atto improvvisativo iniziale e prendere coscienza dell'atto compositivo.

«Tutte le operazioni relative all'atto dell'inventare possono passare a un livello superiore se si comincia ad agire su combinazioni di singole componenti sonoro/musicali, a porsi delle problematiche in merito a innovazioni del "modo" di produrre sino a giungere all'idea musicale»

(T. CAMELLINI, *La musica e l'infanzia*, *Atti del convegno internazionale sull'analisi musicale*, Trento, 1991).

DATI LINGUISTICI FONDAMENTALI

«TIMBRO: parametro del suono che OPERA delle differenze in merito alle scelte degli strumenti sonoro/musicale e FUNZIONA come ACCUMULATORE della DURATA, dell'INTESITÀ' e dell'ALTEZZA.

«Il TIMBRO come ACCUMULATORE contiene la FREQUENZA e lo SPESSORE o QUANTITÀ del suono.

«GRANA SONORO/MUSICALE (per grana si intende la fitta rete delle sonorità che compongono il tessuto musicale) elemento complesso per mezzo del quale si costituiscono diversi assemblamenti o diradamenti sonori collegati all'applicazione dei parametri del suono.

«Un PAESAGGIO SONORO contiene ELEMENTI SONORO/MUSICALI attraverso le dimensioni COLORISTICHE (altezza, durata e PROFONDITÀ), DESCRITTIVE e FUNZIONALI.

«Ogni paesaggio SONORO, ogni paesaggio MUSICALE raccontano la propria esistenza attraverso le loro componenti: LA MUSICA RACCONTA SE STESSA.

«E... LA MUSICA RACCONTA SE STESSA NEL RAPPORTO CON GLI ALTRI LINGUAGGI»

(Dal *poster* a cura di Teresa Camellini, *Convegno Internazionale sull'Analisi Musicale*, Trento, 1991).