

# L'educazione musicale

Il concetto di 'musica' è multivalente: si riferisce da un lato al 'fare', ossia al produrre suoni con lo strumento o con la voce; dall'altro, rimanda invece all'"opera musicale", ossia a un oggetto di conoscenza radicato nella storia e nella cultura – antico o contemporaneo, vicino o remoto – che può essere compreso mediante l'ascolto consapevole. Chiamo consapevole un ascolto che sappia focalizzare il brano, coglierne la struttura, intuirne le relazioni che esso intrattiene con gli altri saperi, e, alla fin fine, scoprirne il "senso". L'Educazione musicale, come disciplina scolastica, si porrà come obiettivo generale di condurre i discenti alla "comprensione musicale"<sup>1</sup>, e per farlo integrerà virtuosamente l'asse epistemico e l'asse poietico, il conoscere e il fare. Da un lato, attraverso l'alfabetizzazione di base, inizierà i discenti alla pratica strumentale; dall'altro, con strategie adeguate, li stimolerà a fruire l'immenso patrimonio storico della cultura occidentale e a conoscere le musiche di altre culture. L'Educazione musicale, dunque, non s'identifica col raccontino nozionistico e banalizzante di alcuni libri di testo, né tanto meno col solfeggio parlato (per fortuna già scomparso dalle nostre scuole) o con gli esercizi di teoria:

essa si riferisce alla "lettura" del testo – solo musicale oppure legato ad altri linguaggi, il verbale, il visivo, il gestuale –, alla sua decodifica e ricodifica, alla capacità di coglierne, a livello cognitivo-emotivo, le suggestive e molteplici implicazioni culturali. Alla stregua di quel che si fa per un canto di Dante, un monologo di Shakespeare, un dipinto di Tiziano. Così intesa, l'Educazione musicale produce consapevolezza, promuove democrazia, e contribuisce al processo generale della formazione giacché sviluppa cognitività e metacognitività, sollecita l'atteggiamento critico, raffina la sensibilità e il gusto, favorisce la partecipazione emotiva e nel contempo il controllo delle emozioni, rafforza il senso di appartenenza ad una tradizione e il rispetto per le altre culture.<sup>2</sup> Va detto, tuttavia, che nella denominazione della disciplina scolastica il recentissimo passaggio dalla dicitura 'Educazione musicale' a 'Musica' sposta l'attenzione in maniera cospicua sul *fare* a scapito del *conoscere*; ma in tal modo si rischia di legittimare l'emarginazione culturale e l'isolamento della musica dagli altri campi disciplinari.

Le chiavi d'accesso alla comprensione musicale sono essenzialmente due: la didattica dell'ascolto e la didattica

della produzione, organizzate con rigore scientifico. Poiché la musica è un'arte temporale, che si svolge e prende forma nel tempo, l'obiettivo primario di una didattica dell'ascolto sarà di condurre lo studente a seguire lo svolgimento del brano nella sua interezza; si ricorrerà pertanto a strategie che attivino processi attentivi e di memorizzazione, nonché processi mentali di secondo livello: saper analizzare e assortire, mettere in relazione, cogliere analogie e differenze. Di volta in volta – e secondo criteri di gradualità e propedeuticità – si stimolerà il discente a confrontarsi con l'opera musicale, a penetrarne i meccanismi, a focalizzarne i punti di aggancio e di snodo, essenziali per la costruzione di una mappa mentale del testo.<sup>3</sup> Dal brano specifico scelto come punto di partenza si lanceranno esche in direzione della contestualizzazione storica e della significazione semantica, mediante rimandi continui da un livello all'altro, che consentano la costruzione e la ristrutturazione costante degli apprendimenti.

Un brano complesso tuttavia sarà reso idoneo ai processi di apprendimento-insegnamento soltanto se il docente lo saprà segmentare in maniera efficace – sulla base delle leggi della percezione e della sintas-

Giuseppina  
La Face  
Bianconi

Docente di Teoria della Musica, Dipartimento di Musica e Spettacolo, Università degli Studi di Bologna.

**Uno strumento insostituibile, in questa prospettiva, è il laboratorio musicale, inteso come spazio/tempo ideale dove si creano le condizioni di attività cognitive e metacognitive; dove, grazie a strategie didattiche basate sul modello 'prassi-teoria-prassi', il fare si integra felicemente col sapere, la conoscenza musicale – linguistica e storica – con l'aspetto tecnico-pratico.**

si musicale – e se condurrà il discente a verbalizzare il discorso musicale, ossia a descriverlo con linguaggio appropriato, con un lessico ricco e articolato: un lessico che non sia l'estrinsecazione pura e semplice di un'impressione momentanea, ossia il prodotto di un ascolto "proiettivo" in cui la musica è intesa come «campo aperto di stimoli in risposta ai quali prendono forma emozioni, esperienze personali, scene, fantasie;<sup>4</sup> ma un lessico che, viceversa, dia ragione di ogni definizione, di ogni immagine, di ogni epitetto, motivi i collegamenti fra gli elementi tecnici e l'interpretazione del senso e sia perciò l'espressione di un ascolto "competente", critico, basato sul decentramento, sulla distinzione fra il soggetto che ascolta e l'oggetto sonoro percepito. Si tratta, in breve, di non bloccarsi al "che cosa ti viene in mente all'ascolto di questa musica? quali sentimenti ed emozioni essa ti ha provocato?" – così recita una metodologia invalsa ed ampiamente divulgata negli anni passati – bensì di favorire la costruzione della conoscenza puntando al "come è costruita questa musica? quali sono le sue funzioni? quale rapporto s'instaura fra gli elementi strutturali, il contesto storico, la significazione?"<sup>5</sup>

La didattica della produzione, dal canto suo, inizierà il discente alla pratica musicale, sia nel campo dell'esecuzione, sia in quello più arduo e complesso della composizione e dell'improvvisazione. Ma esecuzione, composizione, improvvisazione, in una scuola non professionalizzante, difficilmente possono essere dei fini in sé: sono piuttosto lo stru-

mento grazie al quale l'allievo sperimenta dall'interno alcune delle strutture musicali evidenziate in sede d'ascolto; quelle strutture che, se ben assimilate e "agite" praticamente, consentono una comprensione più intrinseca, più "tecnica", del fatto musicale. Eseguire da soli o in gruppo brani vocali e strumentali, produrre in modo controllato semplici elaborati musicali porta il discente a comprendere il funzionamento di un costruito musicale e la sintassi sulla quale esso si fonda; attiva capacità creativo-compositive di base per l'elaborazione di semplici forme musicali, vuoi esemplate su modelli storici, vuoi – nella limitata misura in cui ciò è possibile – prodotte *ex novo*.

Uno strumento insostituibile, in questa prospettiva, è il laboratorio musicale, inteso come spazio/tempo ideale dove si creano le condizioni di attività cognitive e metacognitive; dove, grazie a strategie didattiche basate sul modello 'prassi-teoria-prassi', il fare si integra felicemente col sapere, la conoscenza musicale – linguistica e storica – con l'aspetto tecnico-pratico. Nel laboratorio si può esercitare appieno quella prassi riflessiva che è essenziale per la ri-costruzione degli apprendimenti: in esso si può smontare e rimontare il 'testo' musicale, lo si può sezionare, analizzare nelle componenti tecniche e ricomporre, connettendolo a prerequisiti conoscitivi e operando possibili collegamenti interdisciplinari. In questo senso, il laboratorio non è soltanto il luogo dove si suona, si canta, si compone e s'improvvisa; è lo spazio/tempo in cui ascolto, esecuzione, composizione,

indagine storica, sguardo interdisciplinare sono strettamente intrecciati; dove è possibile costruire un "sapere euristico", ossia un sapere disposto ad essere continuamente investigato, problematizzato e ri-costruito.<sup>6</sup> Un'accezione simile di laboratorio impedisce che, nel far musica, si giochi al ribasso attestandosi all'imitazione casereccia della *pop star* di turno e quindi alla semplice riproposizione di modelli consumistico-televisivi; oppure, all'opposto, che lo si concepisca come luogo deputato alla scoperta dei "talenti". Senza escludere che esso possa anche propiziare la manifestazione precoce di qualche "talento" musicale da indirizzare verso i traguardi del concertismo, lo scopo principale del laboratorio sarà di diffondere la cultura musicale, offrendo al giovane cittadino un incontro "tecnico" con prodotti rilevanti del pensiero musicale, sia pure di limitata difficoltà. E sarà il luogo nel quale il discente maturerà una consapevolezza basilare: che la "creatività" non s'identifica con lo spontaneismo, non è sinonimo di estro impulsivo, non germoglia dal nulla ma, al contrario, si nutre di tecniche e dati acquisiti che vengono costantemente rielaborati e ristrutturati; che essa non è dunque avulsa dall'applicazione, dalla disciplina, dall'autocontrollo,<sup>7</sup> ossia dai fattori indispensabili per l'acquisizione delle conoscenze ma anche, e soprattutto, per la formazione del carattere.

<sup>1</sup> In ambito italiano il modello più fertile di 'comprensione musicale' è tuttora quello elaborato e discusso in M. DELLA CASA, *Educazione musicale e curricolo*, Bologna, Zanichelli, 1985, 2<sup>a</sup> ed. 2002.

<sup>2</sup> Per le funzioni formative dell'educazione musicale, cfr. DELLA CASA, *Educazione musicale e curricolo* cit., p. 20 sg.; nonché vari contributi negli Atti del convegno *Educazione musicale e Formazione* (Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo, 12-14 maggio 2005), a cura di G. La Face e di F. Frabboni, Milano, FrancoAngeli, in corso di stampa.

<sup>3</sup> In questi ultimi vent'anni la Psicologia della musica ha chiarito molti meccanismi sottesi all'elaborazione della "mappa mentale". Particolarmente interessante e fruttuosa anche a livello didattico risulta la teoria

elaborata da Irène Deliège (cfr. p. es. *Cue Abstraction as a Component of Categorisation Processes in Music Listening*, «Psychology of Music», XXIV, 1996, pp. 131-156; un contributo specifico di Deliège, in prospettiva didattica, comparirà in lingua italiana negli Atti del convegno cit. alla nota 2).

<sup>4</sup> DELLA CASA, *Educazione musicale e curricolo* cit., p. 65.

<sup>5</sup> Ho cercato di esemplificare tale procedura applicandola al Lied *La trota* di Franz Schubert e a un brano del *Carnaval* op. 9 di Robert Schumann: G. LA FACE BIANCONI, "La trota" fra canto e suoni. *Un percorso didattico*, «Il Saggiatore musicale», XII, 2005, pp. 77-123 (il fascicolo, introdotto da un contributo di Franco Frabboni su *Educazione estetica e mente plurale*, raccoglie le relazioni svolte in due corsi di ricerca-formazione su "Musica

e cultura a scuola" promossi dall'Ufficio Scolastico Regionale per l'Emilia Romagna a Ferrara nel febbraio 2004 e dall'Ufficio Scolastico Regionale per la Puglia a Mesagne nel settembre-ottobre 2004); EAD., *Le pedate di Pierrot. Comprensione musicale e didattica dell'ascolto*, in *Musikalische Bildung. Erfahrungen und Reflexionen / Educazione musicale. Esperienze e riflessioni*, a cura di F. Comploi, Brixen /Bressanone, Weger, 2005, pp. 40-60.

<sup>6</sup> Cfr. il bel saggio di F. FRABBONI, *Il laboratorio*, Roma-Bari, Laterza, 2004.

<sup>7</sup> Due riferimenti per tutti: L. VYGOTSKIJ, *Immaginazione e creatività nell'età infantile*, Roma, Editori Riuniti, 1972; J. S. BRUNER, *Carattere e presupposti della creatività*, nel suo *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, Roma, Armando, 1968, pp. 41-58.