

De la musique avant toute chose

Sul linguaggio musicale e l'educazione alla musica

di Valeri Brainin

1. *Illusione e realtà.*

«Musica prima di tutto»: così Verlaine scriveva a proposito della poesia ne *L'Art Poétique*, e concludeva: «Il resto è letteratura!». Probabilmente in questo caso il poeta si riferiva alla letteratura di second'ordine; ma come ne uscirebbe la musica se fosse sottoposta ad una critica altrettanto severa? Quante volte gli insegnanti si limitano a fornire ai propri allievi poche e generiche nozioni invece di insegnar loro il linguaggio della musica? Quante volte i compositori tentano di stimolare l'immaginazione del pubblico con note illustrative nei programmi di sala, partendo dal presupposto che esso non sarà in grado di capire il loro linguaggio musicale? Questo non è certo un problema nuovo, ma oggi lo si percepisce in maniera più acuta che mai. Il tema di questo intervento è "L'educazione alla musica alla vigilia XXI secolo". Se siamo onesti dobbiamo secondo me ammettere che la nostra cultura musicale (con "nostra" intendo la cultura musicale europea) e di conseguenza il nostro modello di educazione alla musica stanno attraversando un periodo di grave crisi. I segni apparenti del progresso tecnico possono dare l'illusione di un progresso anche culturale, ma sempre di un'illusione si tratta, e non possiamo parlare di come prepararci al XXI secolo finché non avremo abbandonato la confortante ma erronea convinzione che le cose oggi vadano meglio di ieri e che andranno ancor meglio domani. Forse il passato non era poi così negativo; forse può ancora insegnarci qualcosa. Nella peggiore delle ipotesi potremmo prendere esempio dalla padronanza che il pubblico dei "bei tempi andati" aveva del linguaggio musicale. Il famoso didatta russo del pianoforte Heinrich Neuhaus indicava il principale obiettivo dell'insegnamento musicale nel "comprendere e poi emulare Bach"; questo era il suo modo di prepararsi per il futuro.

2. *Compositori e pubblico.*

I sociologi della musica amano illustrare la nostra attuale situazione in questo modo: abbiamo di fronte a noi due versanti opposti: da una parte il compositore, il quale "parla" un linguaggio che richiederebbe una partecipazione attiva; dall'altra parte il pubblico, incapace di tale partecipazione, e che quindi del lavoro del compositore comprende Dio solo sa che cosa. Non ha alcuna rilevanza il fatto che il compositore preveda o meno una partecipazione attiva; potrebbe anche concepire la sua arte come ermeticamente sigillata. Né fa una qualche differenza se gli ascoltatori compiano o meno lo sforzo di capire cosa sta dietro al testo, quale segreto vi si celi. Il problema rimane. Finché la partecipazione attiva di chi ascolta è assente, il linguaggio musicale rimane inintelligibile, e il tipo di percezione del pubblico, nonostante la volontà di capire e anche, talvolta, un certo grado di esperienza e di preparazione specifica, in larga misura di tipo passivo. In questa sede vorrei tentare di dimostrare la connessione tra questo problema e gli obiettivi dell'attuale sistema di educazione musicale, obiettivi che io considero inadeguati al nostro tempo. Spero anche di poter mettere in luce alcuni aspetti teorici che ritengo possano contribuire a risolvere questo conflitto.

3. *Il dominio del linguaggio non coincide con la capacità creativa.*

L'attuale modello di educazione musicale porta il discente ad attendersi una sorta di "rivelazione": di fatto però esso si limita a trasmettere la conoscenza dei segni musicali senza approfondire la comprensione del loro significato. Come si svolge in pratica l'educazione musicale dei bambini? Nell'Europa occidentale essa esiste esclusivamente come parte dell'educazione scolastica

generale, ma nei cosiddetti paesi ex-comunisti troviamo un sistema specifico per l'educazione musicale dei bambini a livello professionale. Io ho avuto modo di insegnare in scuole di entrambi i tipi, generale e specializzato: a Mosca ho potuto lavorare non solamente ad un livello di base - con un gruppo di bambini in una cooperativa edile - ma anche al livello più elevato, nel ginnasio musicale Gnesin per fanciulli particolarmente dotati, e ho insegnato ad entrambi i gruppi contemporaneamente e seguendo lo stesso programma. I bambini al ginnasio Gnesin vengono selezionati per mezzo di due esami, uno nella fase preparatoria pre-scolare e l'altro, due anni dopo, nel corso del primo anno di scuola vera e propria. Oltre ad insegnare nella scuola mi capitava di preparare privatamente dei bambini per l'ammissione alla scuola stessa. Nel corso del mio insegnamento scoprii che la capacità creativa e le cosiddette doti musicali sono due cose alquanto differenti. I bambini che superavano l'esame non erano affatto particolarmente dotati in fatto di capacità creative: lo erano invece, senza eccezioni, per ciò che riguarda la comprensione del linguaggio musicale, il che non è affatto la stessa cosa. Ecco perché tra gli allievi della scuola si trovavano sia veri musicisti di talento che soggetti privi di qualsiasi speranza di poter fare una carriera musicale. Questo fatto però diveniva chiaro solo quando essi raggiungevano l'età adolescenziale. Giunsi perciò alla conclusione che debba essere possibile per qualsiasi bambino, e non solo per quelli particolarmente dotati, apprendere e capire il linguaggio musicale.

Il caso di una mia allieva costituisce un ottimo esempio di questo fatto. Elina Kelebeeva, una pianista che ora ha quattordici anni, fu bocciata all'esame di ammissione ad una scuola di Mosca, poiché ritenuta inadatta alla carriera di musicista professionista: la commissione giudicatrice la definì priva di talento musicale. Tuttavia, dal momento che non facevo distinzione tra bambini più o meno dotati, la portai avanti come mia allieva; dopo qualche tempo fu ammessa ad un'altra scuola di musica moscovita e vinse una quantità di premi in concorsi pianistici internazionali. Di norma io suddividevo gli allievi in gruppi a seconda delle loro capacità, ma talvolta insegnavo anche a gruppi assortiti casualmente, per vedere come i bambini progredivano al loro interno. Ad esempio, in un caso i bambini vivevano tutti nello stesso edificio, ed io facevo loro lezione nel sotterraneo. Allo scopo di stimolare e motivare i loro genitori promisi un

anno di scuola gratis a coloro che sarebbero riusciti a passare l'esame di ammissione al ginnasio Gnesin: il risultato fu che tutti passarono! Ci si può render conto di cosa questo significhi se si considera che i bambini ammessi ogni anno sono solo trenta in tutta Mosca. Io non penso che ogni bambino debba ricevere un'istruzione musicale di tipo professionale; credo però fermamente che l'istruzione musicale di base dei nostri bambini debba essere radicalmente riformata. La seguente metafora vale a spiegare quanto intendo dire: non c'è da preoccuparsi se non tutti possono *scrivere* un buon romanzo; ma se solo pochi riescono a *capire* un romanzo, allora il problema è davvero serio.

4. L'educazione dell'orecchio non risolve il problema.

Già nel '700 gli insegnanti di musica si resero conto che per sviluppare le capacità di percezione della musica occorreva un tipo di studio apposito; questo tipo di studio, con diverse denominazioni (*solfeggio*, *Gehörbildung*, *ear-training* ecc.) è rimasto praticamente inalterato fino ai nostri giorni. Ma quella che un tempo era un'idea nuova e rivoluzionaria non può più costituire oggi un'adeguata base per l'educazione alla percezione. Avendo insegnato questa disciplina per anni nell'ex-URSS non sono più molto convinto del suo valore. Il solfeggio costituisce materia obbligatoria in qualsiasi istituzione educativa russa, una materia che nella pratica non si insegna quasi più ma che viene pur sempre richiesta in sede d'esame, con prove tese a verificare l'orecchio, la memoria e diverse altre capacità del candidato. Ormai quindi lo scopo di questo insegnamento sembra essere solo quello di preparare gli allievi all'esame, piuttosto che approfondire la comprensione della musica.

Dalla mia esperienza di preparazione privata di allievi della Musikhochschule di Hannover ho tratto la conclusione che l'educazione dell'orecchio (*Gehörbildung*) in questo genere di scuole non ha una funzione definita: anche in istituzioni di livello altamente professionale il problema rimane irrisolto. Resta cioè comunque l'esigenza di una disciplina speciale, il cui scopo sia quello di sviluppare la capacità di percezione della musica. Questa esigenza è tanto maggiore nel campo dell'istruzione musicale a livello non professionale, poiché è probabile che coloro che aspirano ad una carriera di tipo professionale siano dotati di un certo talento naturale. Per

quanto riguarda la situazione in Occidente, dove non esiste un'istruzione dei bambini a livello professionale, questa nuova disciplina è particolarmente necessaria per i bambini meno dotati: senza un ausilio di questo genere lo studio della musica può diventare per essi più una punizione che un piacere. I bambini più dotati possono avere maggiori speranze di sviluppare da soli le proprie capacità, anche se ciò non è per nulla certo.

5. Suonare non risolve il problema.

Il metodo comunemente adottato per insegnare la musica è quello di insegnare al bambino a suonare uno strumento; in questo modo si suppone che egli giunga da solo a capire la musica. Se solo ciò fosse vero! Coloro che hanno avuto la ventura di strimpellare un po' il pianoforte da giovani, presumibilmente al fine di completare la loro educazione, ricorderanno che il piacere che provavano nel suonare avrà avuto una durata di uno, due o al massimo tre anni, dopodiché si perde ogni interesse e lo studio viene interrotto. Questa successione di eventi è presto spiegata: la capacità del bambino di comprendere il linguaggio musicale non riesce a procedere di pari passo con i progressi in campo strumentale. Suonare diventa perciò un'attività puramente motoria, per di più di una complessità sempre crescente, e ciò porta ad una perdita del piacere di suonare e ad uno stato di generale demotivazione. È altamente probabile che il bambino a questo punto preferisca dedicarsi piuttosto al calcio. E così il normale sistema di educazione musicale fallisce completamente quello che è il suo obiettivo primario, vale a dire educare il pubblico del futuro. Situazioni nelle quali i bambini sono così frustrati da ciò che devono suonare o dalla propria incapacità da cedere alla rassegnazione sono perfino controproducenti. Cantare, da soli o in coro, non aiuta granché, dato che si ha a che fare solo con una parte dell'opera musicale e non con la totalità di essa. L'incapacità di afferrare la ricchezza sonora di un lavoro nella sua interezza conduce all'atrofia della capacità di percezione attiva. Senza una comprensione della natura del linguaggio musicale e senza un approccio completamente nuovo all'insegnamento degli elementi costituenti tale linguaggio, la nostra continuerà ad essere una battaglia contro i mulini a vento.

6. Un "Corso di Linguaggio Musicale"?

Ecco perché ho sviluppato un metodo speciale che io chiamo "corso di linguaggio musicale"; esso è ugualmente adatto ad essere impiegato con bambini e ragazzi, sia a livello professionale che per l'educazione musicale di base, e comprende, oltre ad una completa teoria della musica, un sistema particolare per l'educazione dell'orecchio. È un corso pratico concepito per sviluppare il pensiero musicale, e si è dimostrato adatto per soggetti sia molto che poco dotati. Usando questo metodo con bambini molto dotati sono riuscito a dimezzare il tempo necessario allo studio della teoria nella scuola speciale. Nondimeno, con quei bambini che non erano destinati a diventare musicisti professionisti, è stato possibile raggiungere un livello di comprensione del linguaggio musicale pari a quello dei più dotati e, ciò che più conta, si è suscitato un duraturo interesse per la musica. Come ho già detto, questo fatto non significa che essi debbano diventare musicisti professionisti; anzi, ritengo che ciò non sarebbe per essi augurabile, poiché la comprensione del linguaggio e la capacità creativa sono due cose completamente diverse. Tuttavia, il livello di educazione alla musica che essi raggiungono dovrebbe poter rappresentare uno standard per il pubblico del futuro. Il mio sistema presenta una superficiale somiglianza con il solfeggio come lo si insegna in Russia, ma è qualcosa di sostanzialmente differente. È basato su idee tratte dalla semiotica, dalla teoria dei sistemi e dell'informazione, dalla sociologia della musica, dalla psicologia infantile e da alcune tecniche progressive di educazione dell'orecchio. In sostanza il corso ha come obiettivo lo sviluppo delle capacità di percezione musicale; il mio compito principale, secondo la mia visione, è quello di aiutare i miei allievi a sentire, ascoltare e capire la musica. Sia l'analisi dettagliata dei brani musicali che quella degli elementi che costituiscono il linguaggio musicale, nonché i primi tentativi di composizione, sono basati su abilità e conoscenze già acquisite durante il corso - un corso il cui scopo è quello di insegnare la musica come linguaggio. Questa materia è piuttosto difficile per l'insegnante, mentre per l'allievo, qualsiasi sia la sua età e il suo talento, essa è semplice e naturale. Purtroppo la situazione è di solito esattamente inversa.

Ovviamente, quale suo scopritore, considero questo tipo di studio di vitale importanza: colui che, avendo compiuto una scoperta, non la

esponde con una luce di fanatismo negli occhi può attendersi ben scarso seguito. Tuttavia mi sono posto il compito di descrivere la mia teoria senza (spero) risultare confuso o noioso. Non perderò molto tempo per dimostrare come la musica possa divenire un canale per le energie dello spirito: su ciò si è detto e scritto a sufficienza. Come scriveva Sant'Agostino, «L'anima prende coscienza del Creatore attraverso la musica», e ancora: «Colui che fa musica incontra Dio due volte»; ma questa è un'eccessiva semplificazione. La voce di Dio rimarrà non udita non solo da coloro la cui anima è sorda, ma anche da quelli che pur volendo udire non ne comprendono il linguaggio. Sarete in grado di capire il Discorso della Montagna nella sua lingua originale? Questo paragone può apparire forzato, ma io sono convinto che il linguaggio musicale possa risultare del pari come un libro chiuso per coloro che non ne abbiano fatto uno studio particolare. Una simile affermazione è stata fatta anche a proposito della comprensione di altre forme d'arte, ma in quel caso essa è solo parzialmente vera. Il linguaggio musicale ha due caratteristiche peculiari. In primo luogo la sua grammatica è altamente organizzata. Un'opera musicale può essere prodotta seguendo le regole di tale grammatica o anche contraddicendole, ma anche quando esse sono disattese non è possibile apprezzarla senza conoscere ciò che è stato in effetti ostentatamente ignorato. In secondo luogo è impossibile seguire e comprendere la musica solamente per mezzo del cervello e dell'orecchio: anche i muscoli sono necessari al processo percettivo-cognitivo, e i riflessi muscolari richiesti non solo sono estremamente sottili e complessi ma richiedono un allenamento particolare. È questa complessa interazione di funzioni intellettuali e motorie che rende indispensabile per il bambino iniziare lo studio del linguaggio musicale in tenera età. Ma è sempre stato così? No, non sempre.

7. Consumatori di musica ieri e oggi.

Per esaminare questo argomento volgiamoci innanzitutto a quella che è stata "l'età d'oro" della musica, cioè il XVIII secolo. Mozart affermava, a buon diritto, che la sua musica suscitava l'interesse della gente comune come quello del pubblico più colto. Queste parole ci sono state tramandate e naturalmente acquistano un peso particolare in virtù della personalità di chi le ha pronunciate, ma anche un compositore

meno noto, un Wagenseil per esempio, avrebbe potuto affermare la stessa cosa, e per quanto ne sappiamo potrebbe anche averlo fatto. I compositori del Settecento erano influenzati da particolari circostanze proprie di quel periodo storico. Non senza ragione Hermann Hesse scrive nel suo romanzo *Das Glasperlenspiel* ("Il gioco delle perle di vetro") che la vera musica è quella scritta prima del 1800. Al tempo di Mozart e Haydn si verificò una coincidenza particolarmente fortunata di due processi storici indipendenti, come se le curve che li rappresentano in un grafico immaginario si fossero incrociate proprio in quel momento; la prima di tali curve si riferisce all'evoluzione della società, la seconda allo sviluppo del linguaggio musicale quale organismo vivente. Mi occuperò prima di tutto delle tendenze in campo sociale.

Come dice il proverbio, "chi paga i suonatori sceglie la canzone". Se dividiamo approssimativamente la storia in periodi a seconda di chi ha finanziato le arti, possiamo affermare che prima del XVIII secolo i musicisti erano pagati dalla Chiesa, nel corso del XVIII secolo dall'aristocrazia, nel XIX dalla borghesia e nel XX da chiunque volesse o voglia pagarli. Sembra ad un primo sguardo che tra tutti questi mecenati è stata la Chiesa ad esercitare la maggiore influenza sul compositore; ma se consideriamo la questione più da vicino vediamo che le commissioni da parte della Chiesa spesso lasciavano al compositore un certo margine di libertà, dato che solitamente esse coincidevano con le sue necessità spirituali. Con le corti nobiliari la situazione era più complessa, poiché i lavori commissionati non erano sempre necessariamente di natura spirituale. Comunque l'aristocrazia dette prova di essere la classe sociale più raffinata culturalmente, una classe nel cui *iter* educativo tipico era compresa un'istruzione musicale che possiamo definire assai approfondita anche considerandola alla luce degli standard attuali. Mozart ha rappresentato un'eccezione in quanto primo compositore veramente libero nella storia della musica europea, libero non solo in senso filosofico ma letterale, nel senso che comunemente si attribuisce a questo termine. Far marameo al suo padrone e andare a guadagnarsi la vita da "libero professionista" a Vienna non fu solo il gesto orgoglioso di un genio ribelle; questo era proprio il momento in cui l'aristocrazia veniva gradualmente soppiantata dalla borghesia nel ruolo di sostegno alle arti. Già cominciava ad apparire una prima forma di "industria della musica", che però a quel tempo

era ancora finanziata prevalentemente da una classe nobiliare ricca, musicalmente raffinata e incline all'edonismo. Allorché la borghesia ebbe preso il posto dell'aristocrazia nel tessuto sociale, ne scardinò il dominio anche in campo economico; ma la sua pretesa di essere diventata la "portatrice della fiaccola della cultura" venne frustrata da un sostanziale mutamento di determinate circostanze. Da Beethoven in poi la musica strumentale, fino ad allora di natura "assoluta", fu sempre più concepita per esser compresa da un pubblico borghese, e venne fornita di "stampelle" sotto forma di associazioni extramusicali. E qui ci tornano alla memoria le parole di Verlaine che ho citato nel titolo di questo scritto, "De la musique avant toute chose".

Passo ora al successivo argomento, il linguaggio musicale. Esso nel corso della sua evoluzione è diventato sempre più complesso, come ho già detto, cosicché l'esigenza di "stampelle" per comprenderlo si è fatta sempre più forte: ma questo processo non può continuare per un tempo indefinito. In una società relativamente ricca, le masse hanno raggiunto un livello di benessere economico tale da consentire loro di finanziare le arti. Il linguaggio musicale, che finora era servito come un utensile a doppio taglio sia per la musica colta che per quella di consumo, sta esso stesso spaccandosi in due, e ora che a "pagare i suonatori" sono milioni di *teenagers* la catastrofe è già sulle nostre teste. La funzione sociale dei valzer della famiglia Strauss e della *pop-music* è la stessa, ma tra i due generi vi è un abisso spirituale incolmabile. Io non credo che la cultura possa essere "democratica" in senso stretto, per quanto questa affermazione possa suonare scandalosa in un democratico consesso. La musica delle masse può benissimo produrre musicisti di talento, in fondo il talento può essere applicato a qualsiasi attività, a prescindere dal suo maggiore o minor valore spirituale; tuttavia, per la sua stessa etimologia latina, la parola "cultura" implica un tipo di processo che è incompatibile con la produzione di massa. Che ci piaccia o no, la cultura è sempre stata e sempre sarà elitaria, e questo non ha nulla che vedere con il numero di persone che ne possono godere ma piuttosto con la sua capacità di nobilitare la società a livello generale. Per riassumere, ci sono oggi più consumatori di musica "seria" di quanti ve ne fossero nel '700. Essi sono in minoranza rispetto ai consumatori di altri generi di musica, sì da apparire come una sorta di *élite*; ma il modo in cui costoro recepiscono la musica ci obbliga ad

esprimere forti riserve sull'influenza culturale che la musica stessa esercita su di essi. D'altra parte, una maggioranza può essa stessa costituire un'*élite* (potete usare un altro termine se questo non vi piace) se tale maggioranza viene educata, fatta crescere e tratta fuori dal grigio anonimato per diventare un complesso di *individui*.

8. La comprensione comporta l'anticipazione.

Per continuare la nostra trattazione in merito al linguaggio musicale dobbiamo prima di tutto accordarci sul significato stesso del termine. Noi tutti lo usiamo presupponendo di voler significare la stessa cosa; tuttavia si tratta di un concetto estremamente complesso, e molti musicologi, ben lontani dal convenire sul suo significato, ne negano addirittura la pertinenza. Dal momento che ogni linguaggio sottende un pensiero, propongo di impiegare l'espressione "*pensiero musicale*" per aiutarci a capire cosa si intende per *linguaggio musicale*.

Il noto psicologo Piaget distingueva tre specie di pensiero:

- senso-motorio
- visivo
- riflessivo

Di solito, quando usiamo il termine "pensiero" ci riferiamo al pensiero riflessivo; tuttavia la percezione musicale è alquanto differente e richiede un tipo di pensiero prevalentemente pre-concettuale e senso-motorio. Come affermava Piaget, «l'intelligenza senso-motoria è basata sulla percezione e sui movimenti». Questi ultimi sono reazioni inconsce del nostro corpo e delle nostre corde vocali che forniscono le informazioni all'intelletto, e l'elaborazione di tali informazioni a livello intellettuale è anch'essa largamente inconscia. Secondo me esistono due tipi di percezione: *acquisizione* e *previsione*. Io vedo qualcosa e dico a me stesso "lo vedo A", senza trarre alcuna ulteriore conclusione: questo è ciò che io chiamo *acquisizione*. Ma vi è un'altra possibilità: io vedo qualcosa e mi dico "Vedo A, ma probabilmente sto per vedere B": questa è percezione di tipo *predittivo*. Porterò prima di tutto alcuni esempi per illustrare ciò che intendo dire. Quando parliamo con qualcuno che tartaglia, noi sentiamo il bisogno di completare parole e frasi per lui. Un altro esempio: durante una normale conversazione noi incoraggiamo il nostro interlocutore con cenni e brevi espressioni d'assenso.

Ciò che noi facciamo in queste situazioni si chiama “prognosi testuale”. La capacità di anticipare prontamente è essenziale per la comprensione del testo. Quando ascoltiamo un testo insolito può capitare che tutte le nostre previsioni risultino sbagliate; ma se non sentissimo comunque la necessità di anticipare ciò che c’è “dietro l’angolo” non saremmo in grado di comprendere il tutto. È altresì evidente che non possiamo anticipare ciò che sta per venire senza conoscere la lingua. Ricorrerò ora ad una metafora: un testo è come un dramma in prosa o come un film nel quale gli elementi del linguaggio sono gli attori. Dietro ogni attore vi è un “tipo”, e tale tipo rappresenta una costante che compare anche negli altri film. Marilyn Monroe sarà dunque il tipo “bomba sexy”, Vincent Price sarà il “cattivo”, Louis de Funès il “buffone”. Il *tipo* non coincide con il *ruolo*; in parte lo determina, lasciando tuttavia un certo margine di fluttuazione. Se andiamo a cercare una parola nel vocabolario troviamo un certo numero di differenti accezioni della parola stessa che, prese tutte assieme, costituiscono il suo “tipo”. Nel caso delle parole, conoscere una lingua significa riconoscere tali “tipi” intuitivamente. Quando leggiamo un testo a noi sconosciuto, richiamiamo dall’inconscio tutti i testi che conosciamo nei quali gli elementi del linguaggio compaiono nei medesimi “tipi”, essendo il comportamento del simbolo quello che sentiamo di poter prevedere allorché ci imbattiamo in una determinata parola. Il pensiero musicale comporta l’intuizione di tali probabilità e la formulazione di adeguate previsioni.

9. La comprensione comporta la percezione creativa.

Non ho spazio sufficiente per descrivere in dettaglio il mio metodo d’insegnamento, ma vorrei esporne alcuni punti. Come insegnante, per approfondire lo sviluppo del pensiero musicale, io devo innanzitutto stabilire *quale tipo* di linguaggio musicale sia quello più “probabile”, ossia quello nel quale le relazioni tra i simboli ricorrono più frequentemente e con maggior chiarezza. Nell’ambito della musica classica ritengo che il linguaggio che risponde in maggior misura a questi requisiti sia quello dei primi lavori di Beethoven.

Innanzitutto devo stabilire quali relazioni tra simboli siano le più “probabili” in questo tipo di linguaggio, dopodiché posso passare alle meno

probabili e quindi ai linguaggi meno “prevedibili”. Il problema tuttavia non è quello di conoscere la probabilità *teorica* di ciascuna ricorrenza ma piuttosto di interiorizzare tale probabilità non secondo uno schema fisso ma come una tra le molteplici possibilità. Io mi aspetto A, ma invece capita B; questo non deve sconcertarmi, ma piuttosto incoraggiarmi a ristrutturare la configurazione prevista, risolvendo così il conflitto nella mia percezione.

La comprensione istantanea non è il risultato di una riflessione ma piuttosto di un’alterazione nell’intero sistema di relazioni. Il disturbo dell’inerzia percettiva è un modo per attirare l’attenzione su un potenziale elemento d’informazione, ma non è esso stesso informazione. L’informazione si ha solo con la risoluzione dello stato di disturbo dell’inerzia percettiva, allorché l’ascoltatore riconosce che si è verificata una delle possibili relazioni tra gli elementi. Tale relazione può anche non essere evidente, ma è comunque probabile e statisticamente rilevante; anche se essa non si è mai verificata prima, è sempre stata una delle possibilità. Ciò significa, come dice Pierre Boulez, “rendere inevitabile l’innatismo”; e Ferdinand de Saussure definisce il linguaggio “una riserva di forme che sono state o *potrebbero essere* concepite”. Informazione non è ciò che è comprensibile, ma ciò che è compreso.

Io vedo il ripristino dell’inerzia percettiva dopo un disturbo come il processo essenziale per la ricezione dell’informazione. In questo caso, una novità non costituisce *tout court* un elemento d’informazione: solo una novità che viene compresa può definirsi tale. Il fatto che un dato testo sia o meno altamente ordinato al suo interno non fa molta differenza agli effetti della quantità di informazioni trasmesse: il massimo dell’informazione si avrà in presenza del più elevato fattore di rielaborazione ordinatrice dell’informazione stessa nell’ascoltatore. La reazione estetica è il piacere di ricreare l’ordine dopo il disturbo creato dal testo nella percezione dell’ascoltatore. Una reazione di tal genere comporta sempre una certa resistenza, una sorta di conflitto tra ascoltatore e compositore, nella quale entrambi vincono e perdono allo stesso tempo. Perché una tale reazione si verifichi è necessario non soltanto *udire* (nel senso di un’acquisizione passiva), fornendo alla percezione estetica i necessari “materiali da costruzione”, ma anche *ascoltare* in modo attivamente predittivo. Solo allora l’ascolto si attua ad un livello superiore, quello della “percezione totale” o, in altre parole, della

comprensione. Naturalmente non si può avere previsione senza una precedente acquisizione: purtroppo l'educazione musicale spesso si occupa solamente di quest'ultimo aspetto, e lo sviluppo della capacità predittiva si verifica per lo più per caso, come una sorta di effetto collaterale.

Per sviluppare i riflessi motori inconsci è necessario trovare una connessione tra reazioni conscie e inconscie. Per quanto riguarda il pensiero melodico, Guido d'Arezzo aveva già scoperto tali reazioni, teorizzando la solmisazione come metodo d'insegnamento. Io propongo di impiegare una particolare combinazione di solmisazione assoluta e relativa, nonché una speciale forma di solmisazione ritmica. A questo scopo ho studiato tutti i sistemi dei quali ho potuto avere notizia e ho fatto uso di tutto ciò che mi è sembrato significativo; tuttavia la cosa più importante non è avere il giusto strumento, ma il giusto obiettivo.

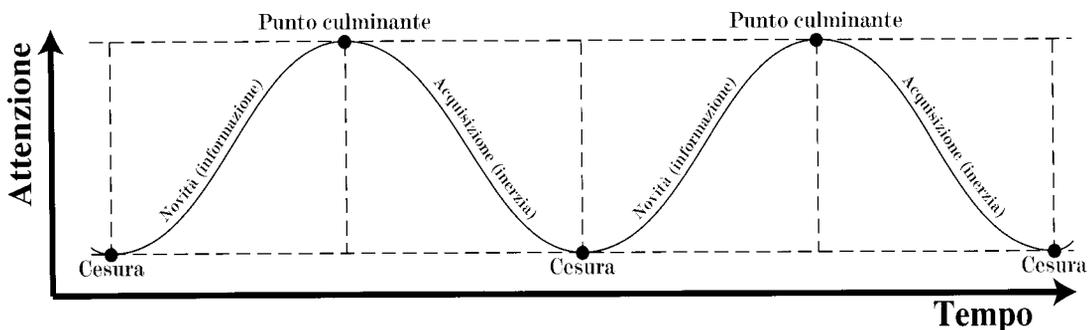
10. La comprensione comporta la segmentazione e la partecipazione all'atto compositivo.

Allo scopo di verificare come funziona il processo di percezione predittiva si può compiere il seguente esperimento. Prendete un qualunque testo in versi o in prosa che sia sconosciuto a tutti i presenti: cominciate col chiedere quale sia la prima lettera del testo. Ovviamente alla prima lettera si può arrivare solo tirando a caso. Direte che la prima lettera è, poniamo, una A, e proseguirete chiedendo di indovinare via via le lettere successive fino alla fine del testo. Il significato dell'esperimento sta nel fatto che il processo di ricezione dell'informazione si modella sotto l'influenza dell'anticipazione percettiva. Un esperimento analogo può essere attuato per dimostra-

re il medesimo fenomeno riferito ad un testo musicale: tonalità, metro e ritmo vengono dati, e l'obiettivo è indovinare la melodia. È chiaro che un simile esperimento può risultare utile anche a scopo didattico. Un esperimento del genere è stato condotto da C. Shannon², il fondatore della teoria dell'informazione, e io ne faccio menzione in questa sede perché vorrei attirare l'attenzione su di un punto che Shannon non ha considerato. Le lettere indovinate e quelle non quelle non indovinate formano delle catene, che indicano fasi di percezione passiva e fasi nelle quali si verifica un disturbo di tale percezione o, in altre parole, fasi di "agnizione" e fasi di novità. Potete notare che le fasi di novità si accompagnano ad un aumento dell'attenzione, mentre le fasi di "agnizione" sono caratterizzate da un rilassamento della stessa. La transizione tra fasi di novità e di "agnizione" può essere considerata il culmine del processo percettivo di base, e la transizione opposta come una cesura.

Il periodo compreso tra le cesure costituisce un'unità dotata di significato nel testo così come l'ascoltatore lo interpreta. È chiaro che questa unità può essere dotata di significato ma può anche risultarne totalmente priva se essa non corrisponde all'"unità dotata di significato" concepita dal compositore. Qual è dunque il suo significato? Esso si palesa solo allorché l'ascoltatore riesce ad afferrarne le peculiari relazioni intrinseche ed estrinseche. Ciò accade in un momento di "rivelazione", nel quale la fase di "agnizione" illumina retrospettivamente la fase di novità e la rende intelligibile.

Nel comporre un brano musicale l'autore concepisce certe determinate suddivisioni. Quelle che noi concepiamo quando ascoltiamo il brano sono tuttavia alquanto differenti. Le suddivisioni concepite dal compositore rappresentano la struttura originale, "inerte", del testo musicale; le nostre invece sono un disturbo di tale inerzia.



L'informazione si ottiene su due livelli: al più basso si ha il verificarsi della suddivisione percettiva per sé, con il ripristinarsi dell'inerzia in corrispondenza del punto culminante (simili situazioni sono ciò che nelle storie di spionaggio o nei polizieschi si chiama "il momento della verità"). Al livello più alto le suddivisioni dell'ascoltatore vengono portate a coincidere con quelle del compositore, cosicché il testo è restituito al suo stato originario. Senza una suddivisione del testo, sia esso musicale o di qualsiasi altro genere, la comprensione non è possibile. Ecco perché nel mio metodo d'insegnamento io raccomando che una particolare attenzione venga dedicata, nelle prime lezioni con bambini di quattro o cinque anni, ad una particolare tecnica di "sezionamento di un testo musicale" e alla sua applicazione pratica.

Io uso il gioco di indovinare un testo musicale nelle sue tre dimensioni (ritmo, melodia e armonia) per stimolare l'ascolto predittivo, ma non solo per questo. Allorché il mio allievo cerca di indovinare l'intero testo, egli è costretto come effetto collaterale ad attivare la sua capacità ricettiva. Per questo un corso di linguaggio musicale o, come lo chiamo io, un corso per lo sviluppo del pensiero musicale, è al tempo stesso educazione dell'orecchio e teoria musicale "uditiva". Pensare in anticipo significa partecipare all'atto compositivo, per cui un tale corso è anche un corso di composizione. È per questo che una rilevante parte di questo sistema è costituita da un precoce avviamento alla composizione, ciò che d'altra parte non dovrebbe meravigliare nessuno. Fino al XIX secolo tutti coloro che studiavano musica componevano anche, in un modo o nell'altro. Conoscere una lingua non significa solamente capirla ma anche essere in grado di scrivere nella lingua stessa, se non un romanzo almeno una lettera comprensibile. Fra l'altro, la composizione costituisce per lo studente uno stimolo a superare la propria "inerzia linguistica", cosa questa che rappresenta anch'essa un nodo cruciale del processo di apprendimento. Ogni livello contiene informazioni non ancora assimilate, che il discente stesso può integrare in un nuovo stato d'inerzia.

11. Il linguaggio musicale di ieri e di oggi.

E dunque, cosa succede se consideriamo il linguaggio musicale da un punto di vista storico alla luce delle idee che ho finora illustrato?

Quando in una certa epoca la probabilità che un

particolare elemento del linguaggio appaia è così elevata che il successivo verificarsi di tale eventualità è pressoché automatico (ossia in una situazione nella quale noi sappiamo in anticipo in che rapporto un dato simbolo si presenterà rispetto ad altri simboli) vi è un'esigenza generalmente sentita di ridurre tale probabilità. Perciò ad una tale epoca ne segue un'altra nella quale vengono assimilati nuovi elementi di linguaggio, dopodiché il ciclo si ripete. In questo processo possiamo evidenziare due curve: una rappresenta le aspirazioni del pubblico, l'altra quelle del compositore. Può darsi benissimo il caso che i compositori siano più propensi a rinnovare il linguaggio di quanto lo possa essere il pubblico; questa è l'impressione che riceviamo oggi. Tuttavia Bach rimase sconosciuto in vita non perché precorresse il suo tempo ma perché i suoi contemporanei lo consideravano un conservatore. È stato nella seconda metà del '700 che queste due curve (che rappresentano le aspettative di compositori e pubblico per quanto riguarda l'evoluzione del linguaggio musicale) si sono intersecate, dando vita ad un periodo di equilibrio instabile. Successivamente la curva del pubblico si è mantenuta bassa, mentre quella del compositore è salita rapidamente. Il comportamento della curva del pubblico è determinato in parte da circostanze di ordine sociale (cioè dall'avvento della borghesia nel ruolo di sostegno alle arti, come dicevamo più sopra) e in parte dai seguenti fattori:

- Delusione riguardo agli ideali illuministici.
- Ascesa del movimento romantico e crescente importanza dell'individuo.
- Risveglio di culture periferiche (anche extraeuropee)
- Crescente alienazione dell'individuo, isolamento, diminuzione del bisogno interiore di contatti sociali.

Possiamo quindi individuare nell'evoluzione del linguaggio musicale i seguenti periodi:

1. Prima del XIX secolo

Linguaggio pan-europeo con "dialetti" regionali.

2. Durante il XIX secolo

Diversi linguaggi nazionali, con "dialetti" rappresentati dagli idiomi personali dei diversi compositori.

3. Nel XX secolo

Linguaggi individuali, con "dialetti" rappresentati da determinati lavori.

Finché si può parlare di un linguaggio musicale comune, ci si può aspettare di poterlo comprendere sulla base della familiarità con un numero

rilevante ma comunque non eccessivo di testi. Nell'800 questo già costituiva un problema, ma nel XX secolo è diventato praticamente impossibile. Se la prossima generazione non produce un tipo di ascoltatore totalmente nuovo la cultura musicale occidentale sarà giunta alla fine. Non dobbiamo farci ingannare dalla enorme produzione di dischi e CD, dalle sale da concerto esaurite, dalla proliferazione di festival e concorsi: per quanto impressionanti questi fenomeni possano sembrare, essi non sono che gli ultimi sussulti della nostra cultura musicale agonizzante. Una parte degli ascoltatori nasconde a sé stessa la propria incapacità di comprendere la musica, un'altra parte invece la nasconde agli altri. Il paradiso che è andato perduto all'inizio del XIX secolo non può tornare, un simile concorso di circostanze non si verificherà mai più; ma esiste un'altra possibilità. Io propongo l'introduzione nei nostri sistemi educativi di una nuova

disciplina, il cui obiettivo sia quello di ricostruire quella "cultura del pubblico" che ormai non può più tornare autonomamente. Non nego che si possa conservare l'involucro della vecchia cultura per molto tempo, ma la sua essenza finirà inevitabilmente per morire di fame. Non dobbiamo farci ingannare dalle folle di fedeli che vanno in chiesa a Natale o a Pasqua. La maggior parte di costoro non è mossa da una esigenza spirituale. È solo un modo, puramente terreno, di passare il tempo.

Traduzione di Damiano Giorgi

¹«Et tout le reste est littérature».

²Shannon, C.: *Predskazanie i entropija anglijsko-go pečatnogo teksta. Raboty po teorii informacii i kibernetike* (Predizione ed entropia nel testo inglese stampato. Articoli su teoria dell'informazione e cibernetica), Moskva 1963, pp. 669-686.