

**L'apprendimento musicale dei bambini, dalla *Music Learning Theory*
di Edwin E. Gordon alle riflessioni e alle osservazioni in campo
etnomusicologico.**

L'apprendimento della musica possiede un'importanza e un valore inestimabili soprattutto lì dove accompagna lo sviluppo e la crescita del bambino fin dalla più tenera età. Sembra, questa, una convinzione sempre più viva, sebbene, nella nostra società, resti troppo spesso ancorata più ad un'astratta teoria che ad una efficiente e concreta pratica.

Forse bisognerebbe fermarsi a riflettere maggiormente su quelle culture, diverse dalla nostra, in cui la musica è continuamente parte integrante della vita degli individui fin dalla nascita. Senza voler generalizzare o banalizzare, si voglia comunque ricordare come in più culture africane canti e danze costituiscano il fulcro di ogni momento della vita individuale e collettiva e accompagnino alcuni tra i momenti più importanti della crescita dell'individuo: si pensi alle scuole e ai riti di iniziazione di cui ci parlano, tra gli altri, Merriam o Blacking, alla *domba* tra i Venda del Transvaal, alla scuola "bush" a sud del Sahara, alla scuola iniziatica Mukanda in cui i fanciulli sono educati con una rigidissima disciplina fisica e spirituale finalizzata all'ammissione nella società degli uomini e suggellata con la cerimonia della circoncisione e con una rappresentazione di maschere, danze e musica.

Ebbene, la musica ha sempre un ruolo primario in ciascuno di questi momenti e viene insegnata ai bambini fin da quando sono molto piccoli.

L'impressione è che, sebbene la musica sia ovunque, in ogni parte del mondo abitato – e non potrebbe essere altrimenti, giacchè comportamento e manifestazione imprescindibile dall'individuo in quanto uomo – l'atteggiamento nei suoi confronti vada rivalutato in una società come la nostra, dove troppo spesso viene relegata ad un semplice ruolo di intrattenimento o pensata come appannaggio di pochi, anche se insegnata nelle scuole.

Su questo punto, certo, forse abbiamo molto da imparare da altre culture o altre società. E, forse, anche dal passato: nell'antica Cina, ad esempio, la musica era considerata arte destinata a perfezionare l'educazione dei giovani.

È con questa breve riflessione iniziale che giungo allo scopo di questo mio scritto. Desidero qui riportare i concetti fondamentali dell'americano Edwin Gordon, ideatore della *Music Learning Theory*, per confrontarli e affiancarli ad alcune significative testimonianze e ad importanti osservazioni sull'argomento in questione da parte di grandi nomi dell'etnomusicologia, quali Alan Merriam e John Blacking.

Nell'ultimo anno, infatti, mi sono dedicato alla formazione e allo studio delle teorie di Gordon sull'apprendimento musicale dei bambini dai 0 ai 6 anni, ed è con entusiasmo che ho potuto notare come tante tra le idee e le convinzioni dell'americano si avvicinino alle modalità di apprendimento dei bambini in culture diverse dalla nostra, così come ce ne parla Blacking, ad esempio, nella sua opera *Come è musicale l'uomo?*.¹

Come dire: ho ritrovato nell'approccio di Gordon una linea fortunatamente spesso contro corrente che nutre speranze sulla possibilità, se si acquisisce consapevolezza, di concedere alla musica, anche nella nostra società, la giusta importanza e di far sì che tutti possano accoglierla, fin da bambini, come parte integrante del proprio patrimonio espressivo.

Edwin Gordon è ricercatore, docente, autore e conferenziere nel campo dell'educazione musicale. Oggi, a ottanta anni d'età, svolge ancora ricerche e corsi di formazione e ricopre l'incarico di Professor of Music presso la Michigan State University. Ha ricoperto, tra gli altri, il ruolo di Membro del Comitato Editoriale del *Journal of Research in Music Education* e dal 2000 è Presidente Onorario dell'AIGAM – associazione Italiana Gordon per l'Apprendimento Musicale – presso la quale insegna. Di seguito, molto brevemente, alcuni tra i principi fondamentali della sua teoria sull'apprendimento musicale dei bambini.

Gordon è convinto che esista un momento particolare molto importante nella vita dell'essere umano per l'apprendimento della musica e individua tale momento nel periodo che va dalla nascita all'età prescolare. La *Music Learning Theory* si basa sulla convinzione che il bambino possa apprendere la musica con le stesse modalità di apprendimento del linguaggio. I bambini, fin da neonati, sono infatti immersi nei suoni del parlato degli adulti che li circondano (contesto); pian piano cominciano a fare dei tentativi di imitazione dei suoni, attraverso risposte prima casuali poi intenzionali

¹ JOHN BLACKING, *Come è musicale l'uomo?*, LIM, Roma, 1986.

(contenuti), e, per tentativi ed errori, saranno infine in grado di decifrare il codice della lingua della cultura di appartenenza (contesto). Solo più tardi, a scuola, impareranno a leggere e scrivere.

Allo stesso modo, sostiene Gordon, i bambini dovrebbero essere immersi nei suoni musicali fin dalla più tenera età, e si dovrebbe lasciarli interagire spontaneamente e liberamente con essi, in modo tale da poterli sperimentare attraverso le proprie possibilità e i propri tempi. Attraverso un ampio vocabolario di ascolto (contesto)², i bambini arriveranno all'imitazione dei *pattern* tonali e ritmici³ (contenuti) proposti dall'insegnante o dal genitore dopo il canto e, infine, alla capacità di interagire intenzionalmente e con competenza in modo musicale (contesto). La teoria musicale e la lettura della musica arriveranno solo dopo, alla fine del processo, al contrario di quello che generalmente si fa, e cioè insegnare ai bambini le nozioni teoriche o a leggere la musica senza che abbiano ancora avuto la possibilità di interiorizzare i suoni e di imparare a percepirla in Audiation.⁴

La teoria è vasta, complessa e molto affascinante, ma non è mia intenzione approfondirne qui i diversi aspetti o i diversi contenuti. Gordon applica nella pratica i principi della *Music Learning Theory* attraverso fasi e stadi sequenziali che corrispondono alla crescita e allo sviluppo musicale del bambino.⁵

Ciò che mi preme sottolineare, qui, sono quegli aspetti e quelle idee della teoria che sembrano trovare un parallelo nelle osservazioni e nelle descrizioni di Blacking e Merriam sull'apprendimento musicale dei bambini in culture diverse dalla nostra. D'altro canto "l'etnomusicologia è in grado di provocare una rivoluzione nel mondo

² Insegnanti o genitori canteranno per i bambini dei brevi canti tonali o ritmici senza parole che prevedano tutti i metri e tutti i modi (maggiore, minore, dorico, frigio, locrio, lidio ecc ecc...).

³ Brevi cellule o frammenti musicali tonali o ritmici, con un significato o una funzione musicale, attraverso sillabe neutre ("pam" o "bah") che vengono proposti al bambino per dargli la possibilità di apprendere i suoni così come apprende il linguaggio. I *pattern*, in altre parole, potrebbero essere paragonati alle parole del discorso.

⁴ "Audiation" è un termine coniato dall'autore col quale intende la capacità di percepire la musica nella propria mente, di comprenderla e di pensarla anche quando non è o non è più fisicamente presente. Gordon sostiene che il pensiero sta al linguaggio come l'audiation sta alla musica. Audiation è la capacità, anche, di anticipare mentalmente passaggi in musica familiare o di prevederli in musica sconosciuta; è la capacità di riconoscere, durante l'ascolto, le altezze fondamentali di un pezzo e la sua sintassi (modo e metro).

⁵ Nel percorso di "Audiation preparatoria" Gordon prevede tre fasi (acculturazione, imitazione e assimilazione) e sette stadi specifici, che vanno dall'assorbimento alla coordinazione.

della musica e dell'educazione musicale, purchè si sviluppi fino in fondo come metodo ...”⁶

Il punto di partenza, lo ho già chiarito, è una riflessione molto ben esplicitata da una frase di Blacking in *Come è musicale l'uomo?*:

[...] la maggior parte di noi vive molto al di sotto delle sue potenzialità, a causa della natura oppressiva della maggior parte della società.⁷

Gli fa eco l'affermazione seguente, tratta dall'introduzione del testo di Gordon *L'apprendimento musicale del bambino dalla nascita all'età prescolare*:

[...] una società in cui soltanto poche persone, rispetto a quante lo desiderano intensamente, sono in grado di capire la musica e di esprimersi musicalmente cantando o suonando uno strumento.⁸

Si può modificare questa situazione? Sicuramente è innanzitutto doveroso acquisirne consapevolezza, se si vuole agire nel modo più costruttivo ed efficiente possibile.

Fulcro e momento fondamentale per l'apprendimento musicale del bambino è, per Gordon, la possibilità di ascoltare l'intera gamma di suoni, metri e modi che appartengano alla sua cultura fin dalla nascita, nel momento importantissimo dell'“acculturazione”:

L'obiettivo dell'acculturazione è quello di fornire una guida musicale informale non strutturata al bambino che gli dia familiarità con i modi e i metri che prevalgono nella musica della sua cultura di riferimento. [...] Il bambino ha bisogno di ascoltare moltissimo fin da subito.⁹

Il termine ci riporta all'“inculturazione” di cui parla Herskovits: “l'esperienza di apprendimento per cui l'uomo, nel corso della sua vita, acquista una sempre maggiore

⁶ JOHN BLACKING, *Come è musicale l'uomo?*, op. cit., p. 28.

⁷ Idem, p. 126.

⁸ EDWIN E. GORDON, *L'apprendimento musicale del bambino dalla nascita all'età prescolare*, introduzione all'edizione italiana di Andrea Apostoli, Curci, Milano, 2003, p. 6.

⁹ Idem, pp. 50-53.

competenza nella cultura di cui fa parte.”¹⁰ Anche per Gordon “il bisogno di acculturazione in musica non finisce mai”.¹¹

L'autore spiega che è importante proporre al bambino anche quei ritmi o quei modi generalmente considerati più complessi per lui, affinché li assimili fin da subito e affinché non incontri particolari problemi poi, quando sarà più grande, con quegli stessi ritmi e modi.

È esattamente quello a cui sono abituati i bambini Venda di cui ci parla Blacking:

I bambini Venda ascoltano ogni tipo di musica tradizionale sin dai primi anni, anche se sono in grado di assorbire soltanto i ritmi e i motivi più semplici.¹²

E, altrove:

I canti infantili sono la prima musica Venda che i bimbi imparano ad eseguire, ma certo non la prima che ascoltano; verosimilmente avranno già ascoltato quelle della danza nazionale (*tshikona*), della danza di iniziazione prematrimoniale (*domba*) e dei molti canti della birra, che avranno assillato le loro orecchie quando ancora erano portati sulla schiena, assicurati con delle fasce, dalle loro madri.¹³

Gordon ci tiene più volte a sottolineare come, affinché ci sia apprendimento da parte del bambino, è necessario che ne vengano rispettati i tempi e che lo si lasci interagire liberamente e spontaneamente ai suoni ponendosi nei suoi confronti come guida, modello, e non come insegnante formale. L'istruzione formale non può che arrivare solo quando il bambino ha già assimilato la maggior parte dei contenuti musicali inerenti alla propria cultura musicale di riferimento. Prima di questo momento, la regola è la guida informale¹⁴ e un avvicinamento alla musica tramite il gioco. Ai bambini deve essere data la possibilità di rispondere alla musica in modo imitativo¹⁵ attraverso giochi con precise finalità pedagogiche.

¹⁰ Tratto da ALAN MERRIAM, *Antropologia della musica*, Sellerio Editore, Palermo, 1983, p. 153

¹¹ EDWIN E. GORDON, *L'apprendimento musicale del bambino dalla nascita all'età prescolare*, op. cit., p. 45.

¹² Tratto da ALAN MERRIAM, *Antropologia della musica*, op. cit., p. 157.

¹³ JOHN BLACKING, *Come è musicale l'uomo?*, op. cit., pp. 107, 108.

¹⁴ Con tale formula l'autore intende una educazione indiretta, durante la quale i bambini non vengono forzati a rispondere alla musica ma semplicemente esposti ad essa.

¹⁵ L'imitazione avverrà del tutto spontaneamente, i bambini non saranno forzati ad imitare, ma invitati indirettamente a farlo attraverso il gioco.

Si noti la somiglianza con gli Ewe di cui parla A. M. Jones, nel testo riportato da Merriam:

Non esiste l'insegnamento diretto o l'istruzione scolastica: tutto avviene spontaneamente. Si comincia da bambini e se si hanno attitudini musicali si viene incoraggiati dal proprio padre o dagli altri suonatori. All'inizio ci si avvicina all'arte attraverso il gioco ...¹⁶

Vicina al concetto di guida informale di Gordon, è soprattutto la seguente osservazione di McPhee circa i bambini balinesi:

Sembra che il maestro non insegni, almeno dal nostro punto di vista. Egli si limita a trasmettere; rende concreta l'idea musicale, fornisce degli esempi agli allievi e lascia che loro facciano il resto.¹⁷

Fulcro di un buon processo di apprendimento musicale è, dunque, oltre al momento continuo dell' "acculturazione", quello dell'imitazione.

Scrive Gordon:

L'imitazione rappresenta un enorme beneficio per il bambino e una tappa fondamentale. Più il bambino è piccolo, meglio imparerà ad imitare.¹⁸

Se si presta attenzione alle osservazioni degli etnomusicologi sull'apprendimento della musica in altre culture ci si ritrova forse a chiedersi perché, nella nostra, l'imitazione spontanea è così troppo spesso trascurata a favore di processi meccanici di memorizzazione o di atteggiamenti richiestivi negativi nei confronti dei bambini. Si leggano le seguenti parole di Merriam:

La forma più semplice e indifferenziata di apprendimento della musica si realizza attraverso l'imitazione che, nella maggior parte dei casi, ha luogo durante i primi anni di

¹⁶ Tratto da ALAN MERRIAM, *Antropologia della musica*, op. cit., p. 156.

¹⁷ Idem, p. 160.

¹⁸ EDWIN E. GORDON, *L'apprendimento musicale del bambino dalla nascita all'età prescolare*, op. cit., pp. 45, 46. Qui l'autore si riferisce all'imitazione, da parte del bambino, dei *pattern* cantati ritmici e/o tonali propostigli dall'adulto. Gordon sostiene che all'inizio si debba utilizzare, coi bambini, solo ed esclusivamente la voce, e che si debba arrivare allo strumento musicale solo quando abbiano imparato e interiorizzato i contenuti musicali della propria cultura di riferimento.

apprendimento. [...] Sono molte le prove a dimostrazione del fatto che l'imitazione è un momento centrale dell'apprendimento musicale.¹⁹

L'autore riporta alcune osservazioni di altri studiosi. Se ne considerino due su tutte:

Deansmore fa la seguente affermazione a proposito degli Indiani americani:

“...l'unica allusione all'apprendimento dei canti è la seguente: quando si eseguono i canti per accompagnare le danze i giovani imparano stando vicini ed osservando i maestri di tamburo.”

Mead ci fornisce alcuni dati più precisi sull'imitazione tra i Manus della Nuova Guinea:

“Tutte le volte che si danza, i più bravi percussionisti del villaggio mettono insieme un'orchestra di tamburi a fessura di ogni dimensione. I bimbi di 4 o 5 anni seggono davanti a un tronco vuoto o a un pezzo di bambù e lo percuotono senza mai stancarsi seguendo il ritmo dell'orchestra. A questo periodo in cui il bimbo imita senza problemi ne segue un altro in cui il bambino ormai giunto a dieci o dodici anni, diventa timido e incapace di suonare in pubblico...”²⁰

Non si vogliano comunque tralasciare alcune tecniche di insegnamento piuttosto interessanti cui fa cenno Merriam, che sembrano essere, talvolta (ma non sempre!), così lontane dalla nostra società, come quelle che si basano su punizioni fisiche, minacce, costrizioni, premi o permessi.

Si presti ora attenzione ad un altro fattore considerato di primaria importanza da Gordon: quello del rapporto tra l'apprendimento della musica e quello del linguaggio. Come si è accennato all'inizio, per il ricercatore americano il bambino dovrebbe imparare la musica secondo gli stessi processi e gli stessi tempi di apprendimento del linguaggio:

L'apprendimento della musica avviene con modalità molto simili a quelle del linguaggio, sebbene essa non sia una vera e propria lingua. Una guida strutturata o non strutturata, ricevuta in famiglia, è necessaria per sviluppare la comprensione del linguaggio musicale, e dovrebbe avere le stesse caratteristiche di quella che i genitori mettono in atto

¹⁹ ALAN MERRIAM, *Antropologia della musica*, op. cit., p. 155.

²⁰ Ibidem.

per stimolare il bambino a produrre le prime vocalizzazioni nel processo graduale di acquisizione della lingua madre.²¹

Si sottolinei innanzitutto l'importanza che per Gordon rivestono i genitori anche per quanto riguarda la musica. Nella nostra società, invece, spesso si lascia che il bambino riceva semplicemente un ascolto monotono e passivo che proviene dalla radio o dalla televisione, oppure si aspetta che sia più grande e che ci pensino poi gli insegnanti. Ad ognuno il suo compito e il suo lavoro, certo, ma forse che i bambini non imparano a parlare dai genitori e non si aspetta che siano gli insegnanti a scuola ad insegnarglielo? Si voglia ancora una volta notare come Gordon non faccia altro che evidenziare l'importanza e la necessità di un atteggiamento che in altre culture è così spesso naturale e spontaneo: leggendo le osservazioni degli etnomusicologi, si può spesso notare come in culture diverse dalla nostra i bambini siano circondati dalla musica fin da subito, i genitori e gli altri adulti cantano e danzano con e per loro continuamente e da sempre, in un continuo assorbimento di suoni e ritmi!²²

Ma si torni all'associazione tra musica e linguaggio. Blacking, che osserva le modalità di apprendimento musicale dei bambini Venda, nota che:

I Venda imparano a comprendere i suoni della musica così come comprendono la lingua.²³

E, più avanti:

I bambini imparano questi canti allo stesso modo del linguaggio, ovvero come concetti finiti e non, gradualmente, attraverso una progressione musicale. [...] Essi sintetizzano questi canti con un procedimento di ellissi, non diverso da quello tipico del linguaggio infantile.²⁴

²¹ EDWIN E. GORDON, *L'apprendimento musicale del bambino dalla nascita all'età prescolare*, op. cit., p. 15.

²² Non ho scelto casualmente il termine, ma mi ricollego al primo stadio di Audiation preparatoria della teoria di Gordon, quello dell'assorbimento, appunto, durante il quale i bambini, in fase di acculturazione, ascoltano e raccolgono i suoni musicali presenti nell'ambiente con concentrazione, in quello che troppo spesso gli adulti considerano un "non fare niente" da parte del bambino. "Si tratta, invece, del non far niente più proficuo che esista: un'attività interiore talmente intensa da non lasciargli energie, nemmeno per il più piccolo movimento" (Andrea Apostoli, *Ascolta con lui, canta per lui*, Curci, Milano, 2005, p. 26).

²³ JOHN BLACKING, *Come è musicale l'uomo?*, op. cit., p. 59.

²⁴ Idem, pp. 107, 110.

Ma un altro elemento avvicina le teorie dell'americano Gordon alle osservazioni del britannico Blacking: l'importanza, in musica, del movimento e del respiro.

Per Gordon non si può essere musicali se non c'è movimento. La musica è movimento attraverso lo spazio. Solo una corretta coordinazione del respiro al movimento e al flusso muscolare del corpo permette di concepire e comprendere internamente il tempo e il ritmo, sentito, quest'ultimo, non semplicemente come una rigida serie regolare di pulsazioni, ma come flusso temporale articolato in raggruppamenti di tempi. Gordon sostiene che per essere musicali è necessario "mettere il tempo dentro allo spazio". Per far questo si deve esser capaci di accogliere in sé un movimento rilassato a flusso continuo nella convinzione che il cervello non possa percepire il ritmo fintanto che il corpo non glielo trasmette. "Il corpo sa prima che il cervello conosce".

Durante le fasi di guida informale, nelle quali l'insegnante si pone come modello musicale per il bambino, Gordon crede che, dopo aver ricevuto una acculturazione sufficiente e aver imparato ad imitare le proposte musicali dell'adulto²⁵, il bambino sia pronto per imparare a coordinare le proprie risposte musicali e il proprio canto al respiro e al movimento. È solo alla fine del procedimento, dunque, che si deve chiedere al bambino di sottolineare col corpo, con le mani e coi piedi, il ritmo che ascolta. Spesso, invece, si chiede ai bambini di farlo prima ancora che abbiano avuto la possibilità di ascoltare, comprendere, assorbire e interiorizzare i diversi ritmi e, quando ovviamente non possono ancora riuscirci, si crede subito che non abbiano il "senso del tempo"! Così come troppo spesso si etichettano come stonati bambini che ancora non hanno avuto la possibilità di imparare a imitare con accuratezza quello che ascoltano. Gordon, dunque, chiama l'ultimo stadio del suo processo di Audiation preparatoria, "coordinazione".

Si legga Blacking:

Nel mondo naturale e nel corpo umano esistono talmente tanti tempi differenti, da fornire alla musica infinite possibilità di coordinazione fisica, sia che ci si serva di uno solo di essi o di molti contemporaneamente. Senza questo tipo di coordinazione, che può essere appresa solo attraverso un'incessante sperimentazione o, più

²⁵ Cfr. nota 18.

rapidamente, attraverso una diretta trasmissione auditiva, esistono ben poche possibilità che la musica venga “sentita”.²⁶

Fare musica implica necessariamente il controllo esatto e consapevole del movimento.

Gordon:

Il bambino dovrebbe rendersi conto il più presto possibile del modo in cui chi esegue la musica si serve dei movimenti del corpo: perciò genitori, insegnanti, altri adulti o bambini dovrebbero eseguire per lui canzoni e canti ritmici accompagnati dal movimento.²⁷

Altrove, l'importanza del controllo del respiro:

Il bambino che non ha imparato a subordinare il respiro al movimento finisce per disperdere la sua energia, anziché concentrarla nella respirazione, il che si traduce generalmente in un'accelerazione del tempo.²⁸

Parole simili si ritrovano in Blacking:

Può essere necessario rallentare il respiro per *sentire* un brano di musica coreana, della quale difficilmente un Europeo riesce ad apprezzare l'originale eleganza e raffinatezza. Un analogo controllo del corpo renderebbe più semplice captare l'*innigster Empfindung* dell'ultimo movimento della Sonata per pianoforte Op. 109 di Beethoven. Basta respirare lentamente, rilassare completamente il corpo e suonare [...] per un esecutore sarà possibile risalire al giusto *feeling* trovando l'esatto movimento. C'è dunque da sorprendersi se molti abbandonano la musica perché non riescono a suonare ciò che sentono o a “sentire” ciò che suonano? [...] Tutto sommato, forse c'è qualche possibilità di una comprensione fra le culture. Non dico che sia possibile associare esattamente gli stessi pensieri all'esperienza corporea; ma “sentire” col corpo è probabilmente il modo migliore per entrare in risonanza con un'altra persona.²⁹

²⁶ JOHN BLACKING, *Come è musicale l'uomo?*, op. cit., p. 121.

²⁷ EDWIN E. GORDON, *L'apprendimento musicale del bambino dalla nascita all'età prescolare*, op. cit., p. 53.

²⁸ Idem, p. 90.

²⁹ JOHN BLACKING, *Come è musicale l'uomo?*, op. cit., pp. 121-122.

Questa risonanza di cui parla Blacking sembra essere molto ben spiegata dalle parole di Silvia Biferale, pneumoterapeuta e terapeuta della voce, che scrive:

Il suono dell' altro risuona dentro di me, modificando anche il mio corpo, facendolo vibrare. È questa modificazione che permette di essere raggiunti dal contenuto affettivo di quel suono che lascia traccia nel corpo e nelle emozioni di chi ascolta.³⁰

Il movimento e il respiro, dunque, dovrebbero essere considerati quali elementi integranti e fondamentali per un corretto apprendimento della musica da parte dei bambini.

Se questo sembra avvenire in modo spesso naturale in molte civiltà, non è così ovvio invece nella nostra cultura.

In un'intervista di Rossella Xillovich al senegalese Doudou N'Diaye Rose jr., uno dei più famosi ballerini e maestri di danza a Parigi, l'intervistato afferma:

La danza e la musica per noi africani sono la vita. Sono un mezzo di comunicazione, di conoscenza e di scambio. Ogni cosa, dal momento in cui siamo nel ventre materno, passa attraverso l'esperienza del corpo. L'occidente invece ha problemi con il corpo, perché il sistema sociale, individualistico, porta i bambini a crescere soli, a scuola come in famiglia. In Africa non è così: i bambini sono abituati a crescere con gli altri, a dividerne gioie e dolori, a partecipare attivamente agli eventi sociali.³¹

È ancora Blacking a fornirci un esempio dell'importanza che il movimento dà al movimento durante l'apprendimento della musica:

Quando, durante la *domba*, il ritmo di un tamburo contralto non è del tutto corretto, si dice alla ragazza che lo suona di muoversi in modo tale che la sua percussione diventi parte di un movimento complessivo del corpo: così essa suonerà con *feeling*, perché le hanno suggerito come sperimentare la

³⁰ SILVIA BIFERALE, *Il respiro della voce, la voce dell'ascolto*, in www.psychomedia.it/, luglio 2007.

³¹ www.volontariperlosviluppo.it, luglio 2007.

sensazione fisica del muoversi insieme al suo strumento ed in armonia con le danzatrici e le altre suonatrici di tamburo.³²

Sull'argomento, Gerhard Kubik scrive:

[...] in Africa il movimento è particolarmente sottolineato nelle situazioni di insegnamento della musica.³³

Poco più avanti riporta la seguente significativa testimonianza di James Koetting a proposito delle percussioni Akan del Ghana:

I suonatori di questo insieme di tamburi, per esempio, imparano e persino eseguono la propria musica – dai singoli suoni alle sequenze di patterns - in gran parte in termini di movimenti fisici necessari a produrla.³⁴

Gordon sostiene che se un bambino non impara prima a muoversi bene e ad auto-coordinarsi, non potrà farlo poi con un'altra persona:

Per coordinare la propria esecuzione con quella degli altri, [i bambini] dovranno prima di tutto essere in grado di riconoscere la loro eventuale mancanza di coordinazione.³⁵

Spesso, nella nostra cultura, quando si impara uno strumento si incontrano difficoltà tecniche legate a inibizioni o ad una rigidità del corpo cui ci porta la nostra società. A volte sembra quasi troppo tardi poter correggere alcuni difetti di coordinazione o di movimento. Bisognerebbe coglierne l'importanza fin da subito. Mi viene da pensare, a tal proposito, a quelle danze orientali che vengono insegnate a Bali alle fanciulle fin da quando sono molto piccole e durante l'apprendimento delle quali il maestro corregge la posizione delle bambine con un forte contatto fisico che sembra quasi plasmare il loro corpo.

³² JOHN BLACKING, *Come è musicale l'uomo?*, op. cit., pp. 120, 121.

³³ GERHARD KUBIK, *Emica del ritmo musicale africano*, in *Culture musicali. Quaderni di etnomusicologia*, Bulzoni, gennaio-giugno 1983, p. 67.

³⁴ In ibidem.

³⁵ EDWIN E. GORDON, *L'apprendimento musicale del bambino dalla nascita all'età prescolare*, op. cit., p. 89.

Altri due elementi importanti catturano l'attenzione di Gordon nei processi di apprendimento musicale: il gruppo e il contesto.

Gordon sostiene che le lezioni di musica ad un gruppo di bambini molto piccoli sono molto più efficaci e costruttive delle lezioni individuali, in quanto i bambini imparano molto dall'osservazione dei loro pari:

I bambini acquisiscono meglio le competenze proprie dell'audiation quando sono in gruppo perché, se guidati da un adulto competente, imparano moltissimo l'uno dall'altro.³⁶

A tal proposito si legga quanto riferisce Merriam:

McPhee afferma che il processo di apprendimento è un'attività di gruppo³⁷ e quindi sarà sicuramente piacevole. [...] McPhee ipotizza che la natura collettiva della musica aiuta l'apprendimento...³⁸

Per quanto riguarda il contesto culturale Gordon è consapevole delle forti differenze che esistono tra una cultura e l'altra, anche all'interno di uno stesso continente.

Non molto tempo fa, durante un incontro-lezione presso l'Auditorium di Roma, gli ho domandato se applicherebbe ovunque i suoi principi di insegnamento della musica allo stesso modo in qualsiasi parte del mondo. Mi ha risposto di no, che bisogna ovviamente tener conto delle differenze di ciascun popolo, del fatto che i bambini nascono tutti più o meno con le stesse potenzialità innate, quelle più sviluppate, quelle meno, ma che il loro percorso comincia a differenziarsi fin da molto presto, per cui se in Italia, o negli Stati Uniti, è consigliabile iniziare con loro attraverso proposte di *pattern* musicali tonali e canzoni in maggiore o in minore³⁹, in Cecoslovacchia, magari, forse sarebbe meglio iniziare con dorico o misolidio.

³⁶ Idem, p. 120.

³⁷ L'autore si riferisce all'osservazione di bambini balinesi.

³⁸ ALAN MERRIAM, *Antropologia della musica*, op. cit., p. 160-161.

³⁹ Si voglia ricordare, però, che Gordon sottolinea l'importanza di cantare ai bambini in tutti i modi fin da subito, soprattutto in vista del fatto che i bambini apprendono più per comparazione delle differenze che sottoponendo loro sempre il medesimo stimolo. Quello che intende dire, qui, è che si può porre l'accento, soprattutto all'inizio, sui modi e i metri più tipici della cultura di riferimento, per evitare di rischiare di confondere il bambino.

È inevitabile, infatti, che l'individuo acquisisca inconsciamente, nel corso dello sviluppo e della maturazione, soprattutto quei modelli che appartengono alla propria cultura di riferimento.

A tal proposito mi sembra molto interessante l'osservazione di Blacking sui Venda:

Per creare una nuova musica venda bisogna *essere* un Venda, partecipando alla vita sociale e culturale fin dalla prima infanzia. [...] Sono convinto che anche un ottimo musicista non potrebbe mai comporre una musica completamente nuova e propriamente venda, se non è cresciuto in quella società. [...] risulta inconcepibile un'analisi del suono che non tenga conto del suo contesto sociale e culturale.⁴⁰

Scrive Gillin, riportato da Merriam: “la cultura fornisce le condizioni per l'apprendimento”.⁴¹

Tutti nasciamo con un potenziale musicale. Alcuni hanno un'attitudine musicale innata più sviluppata, altri meno, ma le condizioni di rendimento e apprendimento dipendono dall'ambiente che ci circonda fin da quando siamo piccoli. Potremmo chiederci se Mozart, ad esempio, avrebbe sviluppato al massimo le proprie capacità musicali di genio se il padre non lo avesse immerso fin da subito in un ambiente musicale così stimolante.

Se ho voluto sottolineare le idee e i contenuti delle teorie di Gordon è perché mi sembra che partano dall'importante consapevolezza delle condizioni, troppo spesso inadeguate, in cui viene appresa e considerata la musica all'interno della nostra società. Il confronto con gli studi, le osservazioni e le riflessioni di etnomusicologi e antropologi del calibro di Merriam, Blacking, McPhee, Herskovitz ed altri valorizzano, a mio parere, l'importanza di tale consapevolezza.

Il luogo comune “i neri hanno la musica nel sangue”, o il restare quasi sempre stupiti di fronte ad alcune capacità di movimento delle donne e degli uomini di colore che non sembrano appartenerci, dovrebbero essere abbandonati in favore di un'ampia e più

⁴⁰ JOHN BLACKING, *Come è musicale l'uomo?*, op. cit., 111.

⁴¹ ALAN MERRIAM, *Antropologia della musica*, op. cit., p. 168.

attenta riflessione sui modi di acculturazione e di trasmissione del sapere all'interno della nostra società, spesso troppo rigida, schematica, standardizzata.

Gordon sottolinea la spontaneità, il rispetto dei tempi di apprendimento, il movimento, il respiro, la contestualizzazione, il gruppo, l'instaurazione di una relazione significativamente affettiva, tutti fattori così importanti per l'apprendimento della musica che, anche da noi, dovrebbero venire e nascere in modo più naturale, così come succede in tante altre culture.

Da noi, invece, "l'integrazione fra attività sociali, fisiche o musicali non è totale come lo è fra i Venda.... I ragazzi venda coltivano il loro corpo, le loro amicizie e la loro sensibilità nel gruppo...".⁴²

Eppure le condizioni di partenza, almeno a livello cognitivo, sembrano tanto assomigliarsi.

Si legga Constantin Brailoiu, a proposito del ritmo nell'infanzia:

Ciò che più sorprende è che, nonostante la diversità delle lingue, da cui pure non si separa mai, il ritmo infantile è diffuso su una gran parte della terra, dalla Baia di Hudson al Giappone (perlomeno allo stato delle nostre conoscenze). Dai documenti appare che esso rimane sempre strettamente identico a se stesso in tutta Europa (Spagna, Portogallo, Francia, Isole britanniche, Paesi Bassi, Fiandra, Vallonia, Svizzera francese e tedesca, Italia, Germania, Austria, Ungheria, Romania, Grecia, Jugoslavia, Unione sovietica, Norvegia, Turchia) e in più, perlomeno tra i Cabili, i Tuareg, i negri senegalesi, dahomeani e sudanesi e infine tra gli indigeni di Taiwan. Il fatto è tanto più significativo in quanto all'interno delle costruzioni ritmiche infantili la collocazione degli accenti è fissa mentre nelle varie lingue il posto dell'accento varia.⁴³

Andrea Apostoli, studioso italiano della *Music Learning Theory* di Gordon, nonché presidente dell'AIGAM, l'associazione italiana che ne attua i principi, racconta che il breve canto in maggiore *Moni mini* di sua invenzione, destinato, così come tanti altri (nei diversi modi) alle lezioni per bambini dai 0 ai 6 anni, prende spunto da un'esperienza di ascolto interessante: si trovava in Germania, e per strada ad un certo punto vide due bambini che giocavano. Uno si mise a deridere l'altro con una

⁴² JOHN BLACKING, *Come è musicale l'uomo?*, op. cit., p. 63.

⁴³ CONSTANTIN BRAILOIU, *La ritmica infantile*, in *Folklore musicale*, vol. 2, Bulzoni editore, 1982, p. 106.

“filastrocca” musicale cantilenante e canzonatoria (in quel caso in tedesco, ovviamente) che sembra essere musicalmente la stessa dappertutto, anche con lingue molto distanti tra loro! Di seguito l'*incipit* (le prime due battute) del canto: si considerino le seguenti note in tempo 2/4: sol – mi (2 crome unite a formare il primo quarto) sol –mi (2 crome unite a formare il secondo quarto) / sol –sol- mi- la (4 semicrome unite a formare il primo quarto della seconda battuta) sol - mi (2 crome unite a formare il secondo quarto della seconda battuta)⁴⁴. Chi non le ha mai cantate o non le ha mai ascoltate da bambino?

Non mi sono stupito di ritrovare tale successione ritmica tra quelle che Brailoiu considera all'interno delle possibili combinazioni del ritmo dell'infanzia.⁴⁵

Andrea Apostoli, tra l'altro, scrive, per il canto, la seguente indicazione di tempo: “tempo di bambini”.

I bambini, nei primi anni di vita, cantano allo stesso modo in tutto il mondo, un po' come “lallano” allo stesso modo. Peccato che alcuni di loro abbiano poi la possibilità di apprendere la musica come parte integrante del proprio patrimonio espressivo, di sviluppare attraverso essa capacità di introspezione e di comprensione di sé e degli altri, di imparare a riconoscerne le strutture, di cantare, di comprendere i suoni e di muoversi liberamente, di suonare uno strumento e di accoglierla come bene della collettività, ed altri, troppi, questa possibilità, così importante, così preziosa, spesso non ce l'hanno.

⁴⁴ È possibile trovare l'intero canto in ANDREA APOSTOLI, EDWIN E. GORDON, *Canti melodici senza parole secondo la Music Learning Theory di E. E. Gordon*, Curci, Milano, 2004, p. 6.

⁴⁵ Cfr. CONSTANTIN BRAILOIU, *La ritmica infantile*, in *Folklore musicale*, vol. 2, op. cit., p. 136, serie ritmica f.

Scrivono Kubik: “Si sa che in diverse culture i bambini sono all'avanguardia dell'innovazione artistica”⁴⁶. Forse, però, si dimentica.

Riccardo Nardozzi

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA ESSENZIALE

ALAN MERRIAM, *Antropologia della musica*, Sellerio Editore, Palermo, 1983.

ANDREA APOSTOLI, *Ascolta con lui, canta per lui*, Curci, Milano, 2005.

ANDREA APOSTOLI, EDWIN E GORDON, *Canti melodici senza parole secondo la Music Learning Theory di E. E. Gordon*, Curci, Milano, 2004.

JOHN BLACKING, *Come è musicale l'uomo?*, LIM, Roma, 1986.

CONSTANTIN BRAILOIU, *La ritmica infantile*, in *Folklore musicale*, vol. 2, Bulzoni editore, 1982.

EDWIN E. GORDON, *L'apprendimento musicale del bambino dalla nascita all'età prescolare*, introduzione all'edizione italiana di Andrea Apostoli, Curci, Milano, 2003.

EDWIN E. GORDON, *Jump right in the instrumental series*, GIA, Chicago, 1989.

EDWIN E. GORDON, *Rhythm, Contrasting the implications of audiation and notation*, GIA, Chicago, 2000.

GERHARD KUBIK, *Emica del ritmo musicale africano*, in *Culture musicali. Quaderni di etnomusicologia*, Bulzoni, gennaio-giugno 1983.

GERHARD KUBIK, *L'Africa e il Blues*, a cura di Giorgio Adamo, Fogli Volanti edizioni, Roma, 2007.

www.aigam.org

www.africare.it

www.psychomedia.it

www.volontariperlosviluppo.it

⁴⁶ GERHARD KUBIK, *L'Africa e il Blues*, a cura di Giorgio Adamo, Fogli Volanti edizioni, Roma, 2007, p. 33.

