

François Delalande

Tre idee-chiave per un risveglio della pedagogia musicale

Prima Idea

Per comprendere i fenomeni sonori i bambini fanno spontaneamente della musica che nasce dal rumore

A partire da pochi mesi di età, i bambini manifestano il più grande interesse per i piccoli rumori che producono i loro gesti. Questi rumori sono inizialmente vocali o provocati da ninnoi o giocattoli, poi derivanti da oggetti colpiti in movimento di va e vieni, oppure dalla porta che cigola e dà luogo a delle variazioni prolungate. Vediamo ora come questa attività che gli psicologi interpretano come un'assimilazione del mondo esteriore, come un modo di conoscenza, sia al tempo stesso un autentico esercizio musicale.

La manipolazione dei corpi sonori e l'emissione di suoni non sono che casi particolari di tutta un'attività motrice e percettiva nel medesimo tempo, necessaria allo sviluppo mentale. Succhiare, maneggiare, scuotere sono modi di conquista dell'universo reale nel quale il fanciullo progredisce attraverso fasi. I suoi gesti che sono inizialmente puramente riflessi (succhiare, afferrare) si organizzano rapidamente in cicli ripetitivi. « È sufficiente che dei movimenti qualunque dedicati al nutrimento portino fortuitamente a un risultato interessante () perché il soggetto riproduca ben presto quei nuovi- movimenti: questa " reazione circolare ", come la si chiama, gioca un ruolo essenziale nello sviluppo sensorio-motore e rappresenta una forma più evoluta di assimilazione »³.

F. DELALANDE, *Trois idées-clés pour une pédagogie musicale d'éveil*, in « Cahiers Recherche-Musique », n. 1, rivista trimestrale dell'Institut National de l'Audio-visuel, Parigi, giugno 1976, pp. 12-30.

3. J. PIAGET, *Six Études de Psychologie*, Gonthier, Parigi 1964, p. 18 (N.d.A.).

Allo stadio seguente, la variazione dei gesti si aggiunge alla semplice ripetizione: « C'è inoltre da dire che nelle " reazioni circolari" il fanciullo non si accontenta più di riprodurre semplicemente i movimenti e i gesti che l'hanno condotto a un effetto interessante: egli li varia intenzionalmente per studiare i risultati di queste variazioni e si dedica così a delle vere esplorazioni o " esperienze per vedere ". Ognuno ha potuto osservare, per esempio, il comportamento dei bambini di circa 12 mesi consistente nel buttare a terra gli oggetti, in una direzione o in un'altra, per analizzare le cadute e le traiettorie». Piaget definisce « condotte sperimentali » questi esercizi di ripetizione e di variazione. E in effetti, ripetizione e variazione sono proprio il principio stesso della sperimentazione. Sperimentare, nella scienza, è saper riprodurre un fenomeno tante volte quanto uno vuole. Per determinare le relazioni fra cause ed effetti si fanno variare separatamente le cause e si osservano le variazioni che ne risultano sugli effetti. Come si potrebbe provare, tanto per prendere un esempio conosciuto, che è la pressione atmosferica che fa salire il mercurio nel tubo del barometro, se non ripetendo lo stesso esperimento in condizioni diverse, a diverse altitudini?

Anche la ripetizione e la variazione che sono le tecniche della conoscenza sperimentale, dominano tutto il periodo di costruzione dell'universo del bambino, inizialmente sotto forma di una assimilazione sensorio-motrice (fino verso i 2 anni), in seguito come esperienza intuitiva della causalità (da 2 a 7 anni) Veniamo ora a vedere che anche la musica nasce dalla ripetizione e dalla variazione.

Pierre Schaeffer, quando immagina l'uomo di Neanderthal ai suoi debutti di musicista suppone che le attività necessarie, come la cucina, e disinteressate, come la musica, fossero mescolate nella pratica e che « la stessa zucca vuota ha dovuto servire indifferentemente alla minestra e alla musica ». In questo caso che cosa è che distingue il colpo di un utensile da cucina dal colpo di uno strumento a percussione? Perché sentiamo in un caso un rumore di casseruola e nell'altro un'improvvisazione musicale? Il fatto è che l'intenzione dell'ascoltatore, nei due casi, non è la stessa. Nel primo caso è la zucca vuota che è stata colpita che l'interessa: il rumore è un'informazione. Nel secondo caso la causa non ha importanza, è il suono che conta; la zucca dovrà farsi dimenticare.

E come avviene ciò? Pierre Schaeffer propone una spiegazione ⁴. Nel gioco strumentale, il fenomeno che produce il suono è sempre lo stesso. Esso perde il suo significato pratico (per esempio il tale og-

4. P. SCHAEFFER, *Traité des Objets Musicaux*, Seuil, Parigi 1966, p. 43 (N.d.A.).

getto colpisce il tal altro in un certo modo) e diventa un'attività disinteressata. Soprattutto se inoltre il suono prodotto varia costantemente creando un nuovo interesse. È dunque la « ripetizione dello stesso fenomeno causale » accompagnata da una variazione di qualche cosa di percettibile » nel suono che sarà la definizione più semplice e più generale di musica.

Questa doppia nozione di ripetizione e di variazione che definisce dunque la musica dall'esterno, che la distingue dai rumori della cucina la ritroveremo nella struttura stessa della musica, così come la si intende. La musica è fatta di insiemi di suoni che si rassomigliano per certi aspetti e che differiscono per certi altri. Che cosa è una melodia, per esempio? È una struttura musicale costituita di suoni che hanno in comune il timbro strumentale e che differiscono nell'altezza. Fare della musica è rendere percettibile la variazione di certe qualità del suono lasciandone invariate certe altre. Notiamo che gli strumenti musicali sono sempre stati concepiti per questo: i migliori strumenti hanno la più grande uguaglianza di timbro quando varia l'altezza delle note (o a volte quando varia il colore armonico restando costante l'altezza, come per lo scaccia-pensieri).

Riteniamo dunque che è da un gesto strumentale ripetuto e variato che nasce la musica, mediante la produzione di insiemi di suoni sufficientemente vicini per creare una relazione, e sufficientemente diversi per rinnovare l'interesse.

Così quando un bambino gioca a far cigolare una porta in tutte le maniere possibili, è uno sperimentatore o un musicista? La risposta è senza dubbio che non c'è distinzione, che la musica fa parte della sua attività di conoscenza. Quando scopre per caso che il movimento della porta genera un suono, il bambino è inizialmente incuriosito. Egli prevede la relazione di causa-effetto e ripeterà il fenomeno per assicurarsi che lo stesso movimento produrrà lo stesso suono. In seguito, sempre per meglio conoscere, egli varia gli effetti variandone le cause: un movimento lento produce degli impulsi ritmici che, accelerati, cambiano di qualità trasformandosi poi in un suono « levigato » sempre più acuto.

Quando ha preso conoscenza delle possibilità del suo strumento, il bambino comincia a giocare e, da osservatore, diventa musicista. Apparentemente niente è cambiato. Poiché ripetizione e variazione sono nello stesso tempo la chiave della sperimentazione e della musica, egli continuerà a spostare la porta variando i movimenti, ma le sue intenzioni sono cambiate. Invece di soddisfare la curiosità egli soddisfa ora il suo piacere. Egli dimentica la causa (la porta) per non prestare attenzione altro che agli effetti (le variazioni del suono). O piuttosto ciò che è stato effetto (il suono) è divenuto causa di

nuovi effetti che influiscono su di lui in una relazione piuttosto oscura; ed è ora su se stesso che egli compie i suoi esperimenti. Si comprende dunque che il bisogno per bambini molto piccoli di prendere conoscenza degli oggetti che li circondano e il piacere di fare sentire delle variazioni sonore, si manifestano, nella loro attività, attraverso gli stessi gesti. Non è dunque necessario stimolarli alla musica: essi lo fanno spontaneamente. Ciò che invece bisogna fare, e vedremo come, è prolungare questa inclinazione e utilizzarla per sviluppare le attitudini musicali.

Seconda Idea

La musica non è sempre ritmo e melodia

Senza dubbio si penserà che ci vuole molta indulgenza per considerare come musica i rumori che possono produrre spontaneamente i bambini. Il fatto è che abitualmente quando si pronuncia la parola « musica » si pensa a una categoria particolare di musica: quella fatta di melodie, di accordi e di ritmo, ovverossia di « note musicali » definite dall'altezza (do, sol, si) e dalla durata (minima, semiminima, croma) e che si possono scrivere su carta da musica.

Bisogna pertanto sapere che non tutte le musiche si riconducono a un gioco di altezza e di durata; che la musica che si scrive (o che si può scrivere) sul pentagramma, con una chiave di sol o di fa, non è che un caso particolare di musica; un caso certamente molto importante, quello della musica classica (Bach, Mozart ecc...), del jazz, della canzone e della musica pop, ma molto particolare.

Noi siamo interamente condizionati dalla nostra cultura musicale occidentale. Che abbiamo studiato o no la musica, siamo stati tutti cullati da melodie che avvicinano il do, re, mi, fa, sol, secondo tutte le combinazioni. Dunque facciamo molto male a pensare che la definizione stessa di musica consista nel combinare queste note nelle nostre scale maggiori e minori. Ci sono infatti altre scale che sono familiari ai bambini di Bali o ai bambini berberi. L'impero della musica occidentale ha delle frontiere. È vero che possiede anche un'arma formidabile di colonizzazione: il transistor, grazie al quale la -musica pop e i jerks pongono una seria concorrenza alle musiche extra-europee sui loro propri territori. Ma reciprocamente i mass-media, all'occorrenza i dischi, non ci permettono più di ignorare tradizioni musicali così ricche quanto la nostra, e spesso ancora più antiche. Per esempio la musica dell'India, del Giappone, di Bali, della Cina ecc. Andando indietro nel tempo, l'uso delle nostre scale non copre che un periodo

assai corto: dalla fine del Medioevo. Inoltre la musica dei compositori del XX secolo ha abbandonato inizialmente la tonalità, poi le note musicali stesse. La maggior parte della musica contemporanea, anche strumentale, non è più musica di note. Si può parlare di un accordo fatto di note quando colpiamo la tastiera del pianoforte con tutto l'avambraccio? Si potrà scrivere questo « cluster » nota per nota (si è obbligati quando si scrive per orchestra) ma sarà evidentemente una massa sonora complessa che noi sentiamo e che non ha altezza definita.

Anche l'estensione geografica e storica della « musica » così come l'intendiamo abitualmente è limitata. L'educatore che avrà come progetto non quello di trasmettere la sua personale cultura musicale particolare, ma d'incoraggiare l'attività di scoperta e di creazione dei bambini dovrà formarsi un nuovo modo di ascoltare. Le note e il solfeggio non gli servono. Egli dovrà ritornare a ciò che costituisce il fondo comune, al denominatore comune a tutte le musiche; questo denominatore comune è il Suono.

Come capire i suoni?

Noi li ascoltiamo raramente per quello che sono in se stessi. Abituamente li ascoltiamo come « indici » di eventi che li hanno prodotti e ai quali essi rinviano: il canto di un uccello ci evoca un uccello. C'è una seconda maniera di ascoltare i suoni per altri motivi che per loro stessi: è di ascoltarli in rapporto al significato che essi contengono. Per esempio, quando parliamo, ascoltiamo attraverso i suoni il senso espresso dalle parole.

Si chiama « ascolto ridotto » un terzo modo, quello che consiste nell'ascoltare il suono per se stesso senza cercare di reperire le cause o di comprenderne un significato.

Ma come qualificare i suoni e come identificarli quando li si ascolta per quello che sono in se stessi? È il problema che si è rapidamente posto ai musicisti « concreti » per i quali tutti i suoni erano buoni per fare della musica, e questo problema senza dubbio si porrà nello stesso modo a chi vorrà capire e apprezzare la produzione musicale infantile.

Pierre Schaeffer ha fornito a questo problema una risposta possibile. Il vocabolario del solfeggio generalizzato di cui è autore è generalmente accettato dai musicisti contemporanei ⁵. Ne diamo qui le definizioni essenziali.

5. P. SCHAEFFER, *op. cit.*, libri V e VI (N.d.A.).

La massa

C'è un primo modo di descrivere i suoni; il più grossolano ma il più importante consiste nel distinguere nel suono due aspetti che si chiamano « la forma e la materia ». Si potrebbe dire che la materia di un suono è, come per un oggetto, il materiale col quale è fatto. La sua forma è ciò che modella e che anima il suono nella sua durata. L'aspetto più importante nella materia è la massa. L'idea di massa è una generalizzazione della nozione di altezza. La nostra musica tradizionale utilizza quasi esclusivamente dei suoni di altezza definita, salvo che per gli strumenti a percussione come i piatti. Ma in una descrizione più generale del mondo sonoro si utilizzerà il criterio di massa. La massa è quella qualità per la quale il suono si iscrive in un campo di altezze. Si possono distinguere grossolanamente tre tipi di massa:

— si dice che il suono ha una massa « tonca », o che è tonico, quando occupa un'altezza definita, tale che si può cantare. Per esempio una nota di strumento;

— si dice che il suono ha una massa « complessa », o che è complesso, quando non ha un'altezza definita. Ci sono tuttavia certi suoni di massa complessa nei quali si possono sentire alcune note toniche mescolate al resto del suono. Questi suoni si incontrano molto frequentemente e si chiamano suoni « scanalati ».

Quanta ai suoni costituiti da un insieme di suoni tonici che si possono reperire e cantare ciascuno separatamente, come un accordo perfetto al pianoforte, essi vengono chiamati gruppi tonici. I suoni scanalati e i gruppi tonici sono due varietà di suoni complessi;

— infine si dice che la massa del suono è « variata » o che il suono è variato, quando questa massa evolve in altezza nel corso del suono sia esso tonico o complesso.

La durata e il mantenimento

Il mantenimento è un altro aspetto del suono che può aiutare a descriverlo. Che cos'è il mantenimento di un suono? È il modo in cui si conserva durante la durata. Se non dura si può dire che esso ha un mantenimento nullo o effimero. Il suono sprovvisto di mantenimento è chiamato « impulsa ».

Quando è mantenuto, il suono generalmente evolve. Ci sono tuttavia dei suoni che si perpetuano identici a se stessi, da un capo all'altro della loro durata. Si chiamano « suoni omogenei ». Essi presentano un'assenza totale di forma e una materia fissa e sembrano potersi prolungare indefinitamente. Fra questi due estremi, l'estremamente breve e l'estremamente lungo, si trovano dei suoni mantenuti di una durata più equilibrata, sufficientemente lunghi per lasciare percepire i loro

dettagli ma sufficientemente brevi perché si mantenga il ricordo della loro forma. Questi suoni sono i suoni « formati ».

Gli esempi di suoni mantenuti si dividono facilmente in due gruppi secondo la qualità del loro mantenimento. Il mantenimento degli uni è « iterativo », costituito da una ripetizione di impulsi successivi, gli altri presentano un mantenimento « continuo »; è l'apporto rinnovato di energia di uno strumentista che tiene la nota, o meglio ancora la risonanza che prolunga e colora il suono dopo l'attacco.

L'andamento e la tessitura

Si può dire che ci sono due criteri di mantenimento, ossia due aspetti particolari del mantenimento dei suoni che influenzano i loro dettagli. Questi due criteri sono « l'andamento e la tessitura ».

L'andamento di un suono corrisponde a delle oscillazioni leggere durante il suo mantenimento. Il vibrato di un cantante o di un violinista è un esempio di andamento.

Si distinguono tre tipi di andamento, legati alla produzione del suono: l'andamento « meccanico » molto regolare; l'andamento « vivo » le cui irregolarità sono indice dell'intervento umano; l'andamento « naturale », cioè disordinato, le cui fluttuazioni sono aleatorie. Dall'andamento di un suono si può identificare il carattere meccanico o vivo della sua causa. L'andamento meccanico di un suono di vibrafono (prodotto da un sistema elettrico) si distingue da quello meno rigido, più umano, di un suono di violino realizzato con le dita. Ci sono naturalmente dei casi misti, dei casi ambigui in rapporto a questi tre tipi generali.

Quanto alla tessitura del suono, in analogia alla tessitura di una superficie, essa può essere più o meno liscia, più o meno ruvida. Si distinguono grossolanamente tre tipi di tessiture: la tessitura di « risonanza » che crea lo scintillio armonico di un piatto, la tessitura « di stropicciamento », irregolare come l'eccitamento di una corda mossa da un archetto; la tessitura « di iterazione », netta e regolare. Dalla tessitura di risonanza alla tessitura di iterazione passando per la tessitura di sfregamento si va dalla tessitura più « fine » alla tessitura più « grossa ».

Ecco estremamente condensato ciò che può essere un vocabolario di descrizione dei suoni. È chiaro che una tale enumerazione, privata degli esempi sonori e degli esercizi indispensabili di ascolto, non sarà di grande aiuto per chi vuole affinare l'orecchio ⁶. Riteniamo soltanto

6. Si troveranno gli esempi sonori corrispondenti al presente estratto di vocabolario nel disco « Scoprire i suoni » (Edizione DEVA, 130, Bd. de l'Hôpital 75013

che ci siano molti aspetti del suono al di là dell'altezza e della durata, che non siamo abituati ad ascoltare ma ai quali forse i bambini, nelle loro produzioni sonore, sono attenti.

Terza Idea

Essere « musicisti » non, è « sapere la musica »

Nessuno può contestare che un apprendimento tecnico della musica è inutile, perfino nocivo, senza un risveglio del senso della musica. A cosa serve « sapere la musica », essere strumentista virtuoso o solfeggiare nelle sette chiavi a colui che non è « musicista », a colui al quale la musica non evoca niente, non suscita niente? Non c'è scelta fra questi due intenti: l'apprendimento e il risveglio. Il risveglio è necessario.

La scelta si riferisce alla priorità. La pratica abituale delle pedagogie attive è di trascinare i bambini nelle tecniche della musica, incitandoli con ogni sorta d'artifici, e di sviluppare in questa occasione il loro senso musicale. È proprio l'ordine inverso che noi proponiamo. Si incomincerà a svegliare nel bambino il musicista, per mezzo della sua attività spontanea di ascolto e di produzione del suono. Solamente in seguito quando si saranno sviluppati in lui il gusto e le attitudini comuni ai musicisti di tutte le civiltà si potrà, se si vuole, specializzare la sua formazione e permettergli di assimilare più a fondo un codice musicale particolare. Ci sforzeremo dunque di distinguere ciò che nella musica è frutto di convenzioni, suscettibili di essere insegnate, e ciò che nel musicista accresce le attitudini, suscettibili di essere educate.

Sapere la musica

Contrariamente a una idea molto comune, la musica non è universale. La musica è come il linguaggio; noi non comprendiamo di più la musica dei giapponesi che la loro lingua. Lo spettatore occidentale che assiste a un NO non riceve che una impressione di esotismo là dove il giapponese colto apprezza una inflessione originale, oppure è sensi-

Parigi). Per una presentazione più completa, vedere i 3 dischi di Pierre Schaeffer « Solfège de l'Objet Sonore » (ed. du Seuil) oggi esaurito, ma disponibile in certe discoteche e al G. R. M. (Groupe de Recherches Musicales) 116, Avenue du Président Kennedy, 75016 Parigi (N.d.A.).

bile al contrario, a una interpretazione banale. Reciprocamente, una nota falsa in una sonata di Mozart che farebbe sobbalzare gli ascoltatori occidentali, passa completamente inavvertita all'orecchio orientale. È dalla culla, attraverso le canzoni o i dischi, che abbiamo progressivamente assimilato tutto un insieme di convenzioni che dipendono strettamente le une dalle altre, tutto un sistema musicale. È la « lingua » comune, quella più vicina a Bach, a Vivaldi e a Brahms. Le grandi civiltà musicali dell'Asia hanno ugualmente i loro codici, diversi tra loro, diversi dal nostro, ma ugualmente « convenzionali ». Come le lingue, le musiche si imparano.

Quali sono queste convenzioni? Senza fare troppa teoria, comprendiamo meglio ciò che può essere il sapere in musica se esaminiamo un sistema musicale familiare almeno ai musicisti occidentali: il « sistema tonale ». Innanzitutto i *suoni*.

Non tutti i suoni sono accettati nella nostra musica. Il raschiamento di gala così apprezzato in Giappone è un abominevole errore di Busto in un conservatorio parigino. Non è considerato come « musicale », come si è visto, che il suono la cui altezza è definita e che si può dunque cantare (il suono « tonico »); oppure quei suoni che si possono ridurre a una altezza e una durata, perché solo l'altezza e la durata hanno una funzione nel nostro « linguaggio » musicale. In una successione di suoni di contrabbasso, per quanto spessi e pieni di rumori di archetto, di cigolii e altri eventi, noi abbiamo imparato a capire una melodia, ovvero una struttura astratta di altezze e di durate che si possono trasportare all'acuto, trascrivere per un altro strumento o notare su una partitura.

Queste *strutture* musicali si appoggiano anch'esse su delle convenzioni. Sarà ben chiaro anche per l'ascoltatore meno preparato se una melodia è stata interrotta sulla penultima nota, se manca cioè la nota finale, la « tonica ». È la tonica, in tutte le nostre canzoni popolari, ad avere la funzione di concludere la melodia. Nello stesso modo ogni nota della scala ha una funzione nella scala, esattamente come un segnale di senso vietato ha una funzione nel codice della strada, o come la parola « di » ha una funzione nel linguaggio. La scala è il codice della nostra musica tonale. Certamente i nostri strumenti, anch'essi, sono codificati. Essi sono fabbricati per fare sentire dei suoni « musicali » e registrati secondo la nostra scala. Essi sono dunque la materializzazione delle convenzioni di cui stiamo parlando. Ma la scrittura stessa, per quanto immateriale, il modo di risolvere un accordo che ne chiama un altro o di sviluppare due melodie simultanee, prende il suo valore in rapporto alle convenzioni dell'armonia e del contrappunto. Gli amatori vi fanno appello quando inventano a orecchio un accompagnamento con la chitarra. Tutti questi usi sono la conseguenza

della funzione delle note nella scala. Il sistema tonale è un tessuto di convenzioni che si sostengono le une con le altre, e che noi tutti abbiamo assimilato nell'infanzia come la nostra lingua materna. Esiste dunque un orecchio tonale, più o meno sviluppato. Avere dell'orecchio, per noi, significa cantare giusto, suonare giusto, ossia cantare o suonare come prescrive il sistema di convenzioni, senza commettere errori in rapporto al codice. Sviluppare il sentimento di ciò che è giusto e di ciò che è falso, è fare assimilare il sistema tonale. Tutti sentono quando una melodia è incompleta o quando un accordo ne chiama un altro. Ma solo coloro che hanno l'orecchio formato sanno capire se quella nota ha valore di appoggiatura o è nota di passaggio o sentono la funzione di quell'accordo nel codice. Saper la musica, essere familiari col sistema tonale, è dunque ascoltare attraverso una fascia di convenzioni. Il che significa eliminare i suoni non musicali, non considerare le note che attraverso la loro altezza e la loro durata, sentire melodie e accordi alla luce delle funzioni tonali e delle regole di scrittura. Sapere la musica è avere acquisito dei riflessi selettivi d'ascolto. Significa aver condizionato l'orecchio. Ecco perché non è urgente imparare la musica. L'educatore preoccupato di non rendere sordi i suoi alunni a ciò che non è tonale, dovrà allargare la loro esperienza musicale prima di approfondirla in una direzione esclusiva. Prima ancora di porsi il problema di ascoltare o fare o suonare musica o dell'acquisizione del linguaggio musicale, la prima tappa sarà un'affinamento dell'ascolto dei suoni e nello stesso tempo uno sviluppo di quelle che chiameremo provvisoriamente attitudini musicali. È appunto del risveglio pre-musicale che ora vogliamo parlare.

Essere musicisti

Formare dei musicisti senza insegnare loro la musica, ecco il punto. Ciò significa sviluppare tutto ciò che permette di vivere la musica senza peraltro passare attraverso il condizionamento di un sistema particolare. Naturalmente non si può segnare tratto per tratto il profilo del musicista. Ciò richiederebbe la stesura di una lista delle disposizioni che intervengono nella percezione dei suoni e della musica, poi nell'invenzione e nel gioco. Senza pretendere di essere completi, seguiremo tuttavia questo intento rilevando il massimo delle osservazioni.

Bisogna innanzitutto saper ascoltare. Essere capaci di prestare attenzione ai suoni da una parte, alla musica dall'altra. Abbiamo visto come si possano ascoltare i suoni e distinguere un gran numero di dettagli



indipendentemente dall'impiego musicale che se ne può fare. È essenziale non ridurre il suono a qualche aspetto soltanto. Per esempio certi musicisti sostengono ancora che la musica è una combinazione di quattro parametri: altezza, durata, intensità e timbro. Di conseguenza essi imparano a sentire nei suoni solo questi quattro aspetti. È una « riduzione » in uso nella musica seriale ed elettronica, vagamente scientifica perché riprende i principi dati dall'acustica musicale di Helmholtz. Essa non esaurisce affatto la ricchezza del suono così come si percepisce. In realtà i bambini, se non li si deforma, ascoltano molto bene i suoni senza ridurli. Essi utilizzano relativamente più di noi il loro valore di indice (per esempio identificando un'automobile dal rumore), cosa che abitua a fare appello, a priori, a tutta la loro ricchezza morfologica. È senza dubbio il miglior esercizio di udito. Ma la musica comincia precisamente là dove l'ascolto causale perde la sua priorità. « Ascoltare la musica » fa appello al confronto dei suoni tra loro. Essi sono estratti dal loro contesto causale, riuniti in figure di imitazione, di simmetria ecc.... Ma intanto essi non perdono mai completamente la marca della loro origine. Si comprende dunque che l'ascolto musicale deve essere capace di andare da un registro di attenzione all'altro; ora apprezzare un suono per la sua fattura, ora osservare una relazione, una opposizione, ora confrontare una risonanza con quella che precede immediatamente oppure con ciò che si è sentito qualche minuto prima. Si vedono così i ruoli complementari che possono giocare l'attenzione e la memoria nella percezione delle strutture musicali.

Se la musica ci dice qualcosa, è senza dubbio perché i suoni e le strutture svegliano in noi dei ricordi. Ognuno si è formato, fin dalla infanzia, un repertorio di equivalenze tra il suono e il vissuto sul quale si fonda in parte il potere della musica. Si conosce così male questo dominio di significazione della musica che sarà difficile parlarne meglio che non dando due esempi. Il primo è quello dell'intonazione vocale. Noi abbiamo appreso dalla nascita, e forse anche prima, a distinguere dalla voce la madre adirata dalla madre allegra e sappiamo capire le intonazioni con più sfumature che le parole non possano esprimere. Non è un'ipotesi molto rischiosa quella di sostenere che questa corrispondenza fra stati affettivi e inflessioni di voce, non è estranea alla musica. Il secondo esempio concerne il gesto. La prima esperienza vissuta che abbiamo della forma dei suoni, del modo in cui si evolvono nel tempo, del loro modello, è di aver formato noi stessi questi suoni con un gesto (colpendo un pezzo di legno su un tavolo per esempio). Anche la forma dei suoni è l'immagine sonora di un gesto; una forma può essere sicura o esitante, come un gesto. « Fare dei suoni », è dunque un modo di associare un movimento del

corpo a una figura sonora (associazione che la danza utilizza e rivela nell'altro sens^o). È anche un esercizio di ascolto e un esercizio strumentale, nel quale l'orecchio dirige e corregge la mano e nel quale interviene il controllo motore (dissodazione dei movimenti), la virtuosità e dunque il rischio (rullo di tamburo). Anche se si tratta di creare un suono isolato, il gesto strumentale non è gratuito. Resta da sapere come si possono riunire i suoni, « fare della musica »; quali sono i meccanismi dell'invenzione musicale. Dapprima il musicista è uditore e i suoni che sente si richiamano, si completano, formano delle figure che evocano un vissuto, hanno un potere associativo. Il musicista riunisce delle immagini sonore che rappresentano qualche cosa per lui, che si associano come si associano le idee. È il lavoro dell'immaginazione. È dunque grazie all'atto di sentire che l'immaginazione alimenta la creazione.

In compenso, il gioco è un rilancio dell'invenzione attraverso l'atto di fare i suoni e la musica. Nel gioco collettivo le proposizioni sonore dell'uno sono costantemente completate o modificate dall'altro che risponde; questa nuova situazione chiama a una nuova reazione etc. Solo o insieme ad altri, il dialogo del musicista e del suo strumento crea un gioco strumentale. Uno strumento non fa tutto; esso è registrato per far sentire certi suoni, impone dei limiti e dei vincoli. Di conseguenza, a una azione dello strumentista esso oppone una reazione. Cosa che rilancia l'invenzione in una direzione che non si sarebbe affatto potuta prevedere, come un partner non troppo docile.

Sarebbe paradossale ed ingenuo credere che l'immaginazione si lasci così facilmente rinchiudere in ambiti tanto ristretti. D'altronde, tutto questo ritratto-robot del musicista è estremamente sommario e incompleto. Si tratta solamente di far comprendere, attraverso qualche osservazione, ciò che può significare sentire e fare dei suoni o della musica, al di fuori dei codici di una cultura particolare. Queste osservazioni daranno materia alle attività di risveglio descritte nella seconda parte e destinate a sviluppare le disposizioni musicali dei bambini senza condizionare prematuramente il loro orecchio. Avremmo totalmente mancato il nostro scopo se si vedesse in questi esercizi una pedagogia della musica contemporanea. È al contrario al di qua delle acquisizioni di una competenza particolare che questi suggerimenti trovano posto.