

## Musica e creatività

Il fascicolo «La créativité dans la pédagogie musicale» (ed. IRDP, a cura di Martine Wirthner, Neuchâtel, giugno 1994) raccoglie gli atti della giornata di studio sul tema «Les débuts en musique» tenutasi a Yverdon il 24 gennaio 1992, sotto il patrocinio dell'IRDP (Institut Romand de Recherches et de Documentation Pédagogiques) e organizzata da un gruppo di lavoro del GCR (Groupe de Chercheurs Romands) particolarmente interessato a problemi legati all'educazione musicale.

Scopo del seminario era quello di riunire un gruppo di docenti di educazione musicale di vari ordini e tipi di scuola e di dar loro l'occasione di metter in comune, mediante brevi esposizioni, le loro esperienze di lavoro a contatto con allievi che muovono i primi passi nel campo della musica.

Il ventaglio di proposte, scaturite dalle diverse esposizioni, è stato particolarmente ampio, grazie soprattutto alla diversità delle esperienze dei singoli partecipanti: dalle problematiche relative ai primi approcci musicali nella scuola dell'infanzia o nella scuola elementare si è passati alle nuove proposte legate allo studio strumentale, al debutto nell'ambito di scuole specializzate (Willems, Jacques-Dalcroze, Suzuki), all'improvvisazione o all'informatica musicale, ecc.

Ed è proprio in considerazione del carattere estremamente eterogeneo dei contributi dei vari relatori che ci concentreremo, in questa sede, unicamente sugli interventi relativi alle attività di gruppo (che possono cioè aver riscontro in una realtà di scuola dell'infanzia o elementare), rimandando alla diretta consultazione del fascicolo gli interessati alle problematiche legate all'insegnamento strumentale individuale.

Al termine della giornata i partecipanti si sono trovati concordi nel sottolineare l'importanza dell'educazione musicale come irrinunciabile complemento alla formazione globale di ogni bambino.

Analizzando a posteriori i contenuti di ciascun intervento, il gruppo di lavoro del GCR ha potuto constatare

come il tema della creatività fosse costante praticamente in tutti i contributi (anche se sottoforma di rappresentazioni molto variate e molteplici): è apparso quindi chiaro come lo studio del legame tra musica e creatività sia fondamentale per comprendere i meccanismi che regolano i processi di apprendimento musicale.

Prima di addentrarci nei dettagli relativi agli interventi di alcuni relatori, è importante evidenziare taluni aspetti di fondo che sembrano accomunare i vari contributi.

Martine Wirthner, partendo da una posizione legata essenzialmente a Vygotskij («L'attività creatrice dell'immaginazione è in diretta dipendenza con la ricchezza e la varietà della precedente esperienza dell'individuo, per il fatto che questa esperienza è quella che fornisce il materiale di cui si compongono le costruzioni della fantasia [...]»), si sofferma sulla considerazione che la creatività non ha una genesi di tipo spontaneo: ogni individuo è inserito in un contesto socioculturale ed ha la possibilità di beneficiare di un patrimonio artistico cui fare riferimento.

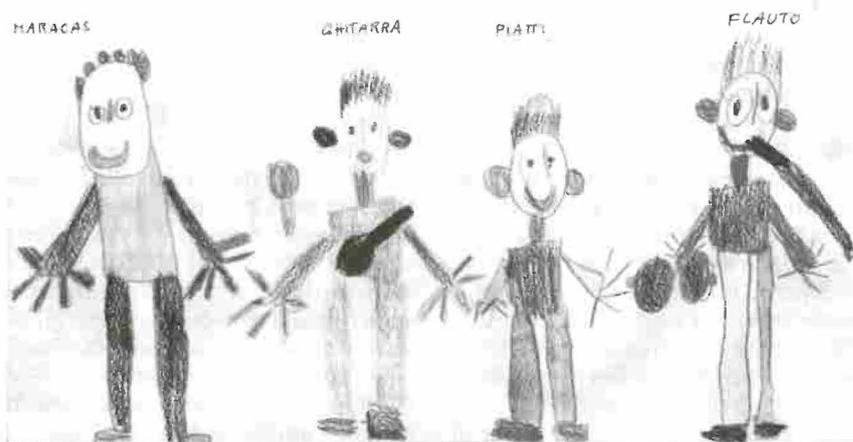
La musica, come ogni altra forma di arte o di linguaggio, possiede le sue regole, le sue leggi e le sue strutture (il compositore è quindi un artista che conosce a fondo le strutture del lin-

guaggio musicale e vi si accosta con un «pensiero organizzatore»), con le quali il bambino deve progressivamente familiarizzarsi – affinando le sue competenze – e alle quali il processo creativo deve costantemente rapportarsi.

Ma accanto all'aspetto cognitivo, legato alla dimensione socioculturale, la creatività conserva pure un legame con la sfera più affettiva ed intima del soggetto, che immette nell'atto creativo una componente di unicità legata alla propria sfera individuale.

Questa bipolarità, presente nell'atto creativo, trova la sua realizzazione piena nella musica (ma anche nella poesia e nell'arte in generale) che – accanto alle strutture e alle regole di cui parlavamo sopra – conserva la capacità di rivolgersi verso l'immaginazione e l'affettività del soggetto, diventando, in ultima analisi, una sorta di linguaggio mediato tra gli schemi della rappresentazione cognitiva e quelli della rappresentazione simbolica intuitiva (e in questa ottica si situa pure l'approccio di Pierre-François Coen, costantemente bilanciato tra due assi cartesiani: uno teso alla strutturazione, l'altro alla «liberazione»; il bambino comprende l'esigenza di dare una forma alla sua creazione se vuole che il messaggio di fondo venga compreso).

Occorre poi sottolineare come la componente affettiva ed emozionale sia fondamentale nell'insorgere della motivazione, senza la quale l'atto creativo non può aver luogo: si crea perché c'è piacere, implicazione personale, partecipazione autentica.



Bambini che raccontano con la musica la nascita di Gesù (Stefano, 5 anni e mezzo).

Per alcuni relatori una «pedagogia della creatività» deve per forza essere progressiva e deve procedere di pari passo con l'acculturazione, la socializzazione e l'educazione che fungono da vettori, modificando, nel corso del tempo, il rapporto del soggetto con la creatività.

Si parte quindi da un atteggiamento di osservazione e di imitazione della realtà per arrivare progressivamente alla formazione di mezzi procedurali che consentano al bambino di andare al di là dell'informazione data, in rapporto al suo gusto e ai mezzi a sua disposizione. E ciò pur tenendo costantemente d'occhio le esperienze precedenti dell'allievo e cercando di adattarsi ai suoi ritmi (Sylvie Gabus). E in questo senso – fa notare la Wirthner – non dobbiamo quindi sorprendersi se in taluni articoli gli autori, per meglio focalizzare il loro approccio alla creatività, tracciano un parallelo tra linguaggio verbale e linguaggio musicale.

Il modo con cui il bambino impara a parlare presenta un legame profondo con quello con cui si appropria del linguaggio musicale; anche qui v'è ascolto, imitazione e ripetizione dei modelli, ma anche associazioni, trasformazioni ed invenzioni.

Nel primo articolo «La créativité dans l'apprentissage de l'improvisation musicale», François Nicod sfata un po' il mito di quanti credono che l'improvvisazione sia il frutto di un approccio casuale con lo strumento, sottolineando come, al contrario, essa scaturisca da un approfondimento relazionale, sia indice di conoscenze acquisite (e quindi, per il docente, strumento di verifica) e sia inserita in un contesto culturale ben preciso.

Per Nicod la creatività musicale asurge, rispetto all'imitazione, ad un livello qualitativamente superiore che permette di travalicare i limiti imposti dalla cultura andando al di là della stessa, esplorandone gli aspetti e le valenze sconosciute.

In questo senso egli ritiene comunque fondamentale una pratica di apprendimento strumentale progressiva, regolare e continuata nel tempo, che permetta all'insegnante di proporre attività di improvvisazione differenziate e che tengano conto del livello tecnico degli allievi.

Il percorso di apprendimento musicale proposto da Pierre Zurcher si riallaccia invece agli studi di epistemologia genetica della psicologia

piagetiana: se il bambino costruisce il suo pensiero, le sue conoscenze, seguendo progressivamente gli stadi del suo sviluppo cognitivo, è necessario per lui il contatto stimolante con l'ambiente che lo circonda.

L'insegnante di musica ideale diventa quello che sa allestire un ambiente musicale in grado di favorire l'apprendimento del bambino.

Attraverso la realizzazione di una attività di canzoni inventate, Pierre Zurcher mette in risalto la relazione esistente tra le tecniche e l'espressione musicale.

Partendo dall'osservazione delle difficoltà di intonazione riscontrate nella pratica canora, in un gran numero di bambini fra i 3 e i 5 anni, Zurcher si riallaccia ad una osservazione tipica della psicologia piagetiana: l'attività dei piccoli è basata su una serie di azioni viste come entità compatte che si svolgono dall'inizio alla fine ogni qual volta esse vengono chiamate in causa. Caratteristica di questo procedimento, tipico della fase preoperatoria, è l'assenza della regolazione: quando il bambino individua l'errore, si interrompe per riprendere l'azione dall'inizio. In altre parole, non gli è possibile operare una correzione mirata in quanto non è in grado di frazionare lo schema.

Oltre a ciò è poi necessario tenere in considerazione le naturali difficoltà derivanti da un coordinamento tra

udito e voce, coordinamento non ancora sufficientemente perfezionato nel bambino per permettergli, specialmente durante le esecuzioni canore collettive, una «regolazione musicale» della voce. Queste difficoltà ci inducono ad un ripensamento del ruolo della pratica del canto corale nella scuola dell'infanzia che, pur mantenendo un ruolo di importanza centrale nell'ambito scolastico, specialmente per la sua funzione sociale e relazionale, deve essere costantemente rapportato alle tesi relative allo sviluppo naturale della voce del bambino (vedi «Progetto musica per la SI» a cura di Claudio Cavadini, ed. DIC, 1993) e alle esigenze relative ad un approccio differenziato.

Zurcher formula l'ipotesi secondo la quale solo la pratica dell'improvvisazione vocale individuale («inventare una storia-canzone») permette di attivare un approccio veramente creativo con le attività musicali, aggirando, in un certo senso, le difficoltà provocate dalla regolazione audio-vocale. È naturalmente ovvio che la costruzione da parte del bambino di questa capacità di regolazione musicale (atta a favorire le attività collettive) deve comunque rientrare negli obiettivi di sviluppo perseguiti nell'attività scolastica.

Giovanni Galfetti

## Previsione del numero di allievi in Svizzera fino al 2002

È stato pubblicato dall'Ufficio federale di statistica (UFS) in collaborazione con il «Centre suisse de documentation en matière d'enseignement et d'éducation» (CESDOC) un documento relativo alla previsione del numero di allievi a livello svizzero nel prossimo futuro.

Il primo esercizio di previsione era stato elaborato dal CESDOC nel 1976 e in seguito questa operazione è stata ripetuta ogni quattro anni, giungendo all'ultimo rapporto che data del settembre 1994.

L'originalità del documento, rispetto ad altri studi analoghi, risiede nel fatto che le previsioni sono state realizzate separatamente per ogni cantone,

utilizzando lo stesso metodo e partendo da dati di base relativamente omogenei (la statistica svizzera degli allievi), sommando poi solo in seguito i risultati cantonali. Questo modo di procedere rispecchia abbastanza fedelmente la realtà politica e il sistema educativo svizzero che risultano fortemente decentralizzati.

Negli esercizi successivi sono sempre stati introdotti miglioramenti, sia estendendo il calcolo gradatamente a tutti i settori scolastici, sia affinando la metodologia di calcolo, sia approfondendo l'analisi e l'interpretazione dei risultati.

Dal punto di vista dell'affidabilità si può dire, paragonando le successive