



Maurizio SPACCAZOCCHI

## INCONTRI RAVVICINATI<sup>1</sup>

Quanto uno strumento musicale può incidere sulla realizzazione di un incontro più o meno ravvicinato fra l'uomo e la musica?

L'oggetto sonoro, con i suoi aspetti formali, materiali e tecnologici, con i suoi diversi modi di emissione sonora, con la sua più o meno spontanea «toccabilità», con quel tipo di posture fisiche e di mobilità corporale che impone a quanti lo «avvicinano», con la cultura educativo-scolastica e sociale che si porta dietro, non può certamente essere ritenuto un elemento passivo all'interno dell'esperienza musicale che l'uomo, con esso, può realizzare a diversi livelli.

Vorremmo, in queste pagine, concentrare l'attenzione sugli strumenti musicali intesi come oggetti che possono incidere fortemente sui comportamenti musicali dell'uomo e, conseguentemente, sulle varie tipologie di «uomini musicali» presenti nella nostra società.

Si tratta, quindi, di vedere lo strumento musicale come prodotto materiale in grado di proporre modi di approcciare, di manipolare, di scoprire e quindi di attivare un uso stesso dell'oggetto musicale considerato. Un uso che molti legami potrà avere con i bisogni personali e/o di gruppo che l'uomo, con i suoni e il fare musica, intende manifestare e realizzare.

### **Strumenti musicali «aperti» e «chiusi»**

Ci sono strumenti musicali che «mettono in mostra» tutti i loro suoni, che agli occhi di tutti «espongono» il loro intero ambito sonoro. A questa categoria appartengono gli strumenti a tastiera, a percussione e a lamine (metallofoni e xilofoni), e pure la popolarissima armonica a bocca.

Diversamente, ci sono tanti altri strumenti che dalla loro fattura non rendono affatto comprensibile il loro territorio di suoni, o meglio, non permettono, a vista, di capire «dove sono i suoni». La tromba, il trombone a tiro, il fagotto, l'oboe, gli strumenti ad arco, in parte la chitarra (es. il passaggio da una corda all'altra non è così semplice da comprendere) e tantissimi altri strumenti, fanno parte della seconda categoria.

Ecco già che l'uomo può avere contatti con strumenti che possiamo definire «alla mano», istintivamente più comprensibili, e con strumenti, invece, più «chiusi», che non si sa «come prendere», dove hanno i suoni.

Ma che cosa può significare da un punto di vista evolutivo-musicale mettersi in contatto con uno strumento «aperto» o con uno «chiuso»?

Per meglio rispondere a questa domanda sarà bene portare due esempi di approccio musicale con due strumenti diversi, uno appartenente alla prima categoria e l'altro appartenente alla seconda: il pianoforte e la tromba.

Potremmo iniziare il confronto con il dire che i bambini dinnanzi al pianoforte vogliono subito «toccare», cioè produrre suono, mentre nei confronti della tromba potrebbero essere più tentati di guardarla o di fare domande del tipo «come si suona»? o «come si fanno le note»? Insomma, se il pianoforte può essere manipolato subito, la tromba richiede dati e consigli che

---

<sup>1</sup> Il presente saggio, tratto da M. Spaccazocchi, "Incontri ravvicinati", in G. Stefani, M. Vitali, *Suono appropriato. Imparando uno strumento*, Cappelli, Bologna 1990, è stato rivisto dall'autore appositamente per la pubblicazione in Musicheria.

solo qualche altra persona, o la lettura di un metodo, può darci, poiché da soli non è così semplice dedurli. Quindi, se la tromba richiede l'intervento di uno «informatore» (con tutti i conseguenti problemi relativi al rapporto fra insegnante e alunno o tra praticante e non praticante, o ancora tra metodo e lettore-apprendista), il pianoforte può essere avvicinato dall'uomo e subito fatto suonare, proprio per questa sua abbastanza chiara esposizione del «come» e «dove» mettere le dita (siano esse una o più alla volta). Perciò, a differenza della tromba, il pianoforte e tutti gli strumenti di questa stessa categoria, hanno la possibilità di offrire uno spazio musicale che gli strumenti «chiusi» o «da spiegare» non possono offrire: l'atto di manipolazione libero da ogni condizionamento esterno, il far da sé con i suoni. Si tratta di uno spazio che l'individuo realizza con interesse e piacere poiché anche un solo tasto schiacciato, nella sua banale semplicità, è sempre il risultato delle proprie personali capacità. E anche quando un solo dito si avventura casualmente a «toccare», uno dopo l'altro, tasti diversi, l'individuo può arrivare a suonare un frammento o un intervallo di un motivo a lui noto: ecco allora che potrebbe nascere l'interesse ad andare alla scoperta, nota dopo nota, dell'intero motivo risvegliato alla memoria da quei pochi e casuali suoni. È così che si sviluppa una forma di musicalità nell'uomo, per tentativi ed errori, tutti verificabili e riaggiustabili dal singolo individuo, tramite il confronto fra ciò che la sua memoria ricorda e ciò che in quel momento la sua percezione sperimenta. In questo gioco e con questa categoria di strumenti, l'uomo punta il suo atto manipolatorio direttamente sulla musica, sul suono e non sulla tecnica, a cui invece sembrano essere maggiormente portati gli strumenti «da spiegare», dato che per avere da questi un suono si ha molto spesso bisogno di indicazioni tecniche.

Ecco perché i tastieristi, che in genere fanno nascere la loro musicalità e la loro musica dall'atto manipolatorio libero, sono portati a dar vita ad una loro personalizzata tecnica esecutiva, che nasce spontaneamente in rapporto a ciò che in quel determinato momento hanno intenzione di realizzare. Invece, negli strumenti «chiusi», il «come si fa» sembra avere, all'inizio dell'approccio, più preminenza del «fare»: per questo non si sviluppa in noi un comportamento sperimentale nei confronti della musica, dato che molto spesso si è portati a fare ciò che gli altri ci indicano, ripetendo il consiglio o l'insegnamento ricevuto. In quest'ultimo caso la musica sarà quasi sempre un esercizio, magari subito coadiuvato dalla scrittura-lettura sul pentagramma, a differenza dello strumento «aperto» che invita di per se stesso a fare, provocando interamente l'uso e lo sviluppo della percezione uditiva.

La nostra voce cantata, intesa come strumento musicale, indubbiamente fa parte degli attrezzi musicali «aperti», e non per nulla è forse lo strumento con cui tutti, in un modo o nell'altro, sappiamo manifestare con spontaneità e libertà la musica. Mettersi perciò in contatto con uno strumento che offre apertamente e spontaneamente il suo intero territorio di suoni è certamente cosa diversa che farlo con uno strumento che non manifesta le sue possibilità manipolatorie.

L'educazione musicale, a qualsiasi livello essa intervenga, non può trascurare questo aspetto che sembra avere grossi rapporti con la musicalità e la personalità dei diversi individui che si vogliono avvicinare alla pratica musicale.

Forse, senza volerlo, lo strumentario Orff sembra essere nato proprio per liberare la musicalità istintiva del bambino, dato che molti dei suoi strumenti mostrano palesemente il loro intero «bagaglio» di suoni. Non a caso in molte etnie musicali del mondo sono presenti strumenti «aperti» stimolatori di molte pratiche musicali complesse che molto spesso sfuggono ad uno stretto legame con gli alfabeti, le grammatiche e le sintassi. Ma ancora senza volerlo, e questa volta lo speriamo per non pensare ad un grave atto metodologico-educativo, assistiamo a proposte di apprendimento strumentale che trattano gli strumenti «aperti», come fossero strumenti «da spiegare», «chiusi», trascurando completamente ciò che sino ad ora abbiamo detto, evitando di valorizzare le componenti materiali tipiche di ogni strumento, ma soprattutto non permettendo allo studente di musica di realizzare un fare con i suoni al di fuori delle indicazioni di chi deve insegnargli come si fa, senza tra l'altro avere un minimo bagaglio per poter rendersi conto se ciò è un buon insegnamento.

### **Strumenti che lasciano libera o che impegnano la bocca**

All'uomo si presenta la possibilità di svolgere il suo rapporto con la musica avvicinandosi a strumenti che mentre si suonano lasciano libero l'uso della voce (percussioni, chitarra, tastiere, fisarmonica, ecc.), e ad altri che, contrariamente, fanno primario utilizzo della bocca,

impedendo così un qualsiasi altro impiego dell'organo di fonazione (clarinetto, tromba, sax, oboe, flauto, ecc.).

Che cosa può comportare questo aspetto sul piano dell'esperienza musicale umana? Che cosa può significare per l'uomo che ha rapporti con uno strumento che mantiene libera o che ostruisce le proprie potenzialità vocali?

Iniziamo subito col dire che una voce libera può, quando lo vuole e quando il contesto culturale e musicale lo permette, esprimersi in tutte le sue varie forme di parlato e di cantato. Quindi un suonatore, per esempio di chitarra, può attuare in diverse modalità il suo fare musica: suonare il solo strumento, o suonare e cantare nello stesso momento, oppure, suonare e parlare, narrare (come ad esempio avviene nel genere musicale definito con il termine *talking-blues*). Cose queste che un suonatore di strumenti a fiato non può realizzare.

Ecco perciò come il suonatore, che nello stesso istante suona e canta, suona e suona o ancora suona e narra, assume una veste musicale più autonoma, sino al punto di dar vita a vere e proprie pratiche musicali che solo con gli strumenti che permettono anche di cantare si possono realizzare: dai menestrelli di corte ai trovatori, dai cantastorie popolari ai cantautori impegnati socialmente o politicamente.

Così i vari *yè-yè, oh-oh, all-together, everybody, okay, come on*, ecc., sono tutte espressioni d'incitamento e di coinvolgimento di massa che solo quei musicisti rock in concerto, liberi vocalmente, hanno potuto emettere per caricare e caratterizzare ulteriormente i valori trascinandosi di un repertorio che vive di *musicking*, cioè di un risultato sonoro-musicale che è dato dalla somma dei coinvolgimenti manifestati dai musicisti e dal pubblico in evidente atto di partecipazione sonora (il *jaleo* nel flamenco, come pratica di coinvolgimento del pubblico, è un chiaro esempio di *musicking*). Ed è questo lo stesso motivo che porta i vari componenti di un gruppo musicale in concerto, a fare di tutto per realizzare scambi verbali e cantati con il pubblico, mentre questi suonano tastiere, chitarre e percussioni. Il rito socio-musicale in queste pratiche conferma la sua più ancestrale forma.

Si tratta indubbiamente di un fare musica che sviluppa, in chi lo pratica, un ampio senso poliritmico e armonico, che impone più livelli simultanei di impulsività ritmico-musicale-nevrotica, determinati da tutte le possibilità combinatorie fra il suonare-cantare, il suonare-suonare e il suonare-narrare. E in merito a quest'ultima situazione musicale, nessuno vieta allo strumentista-vocalista di realizzare il genere Rap, quel parlato ritmico che denso si articola su un incisivo accompagnamento ritmico-armonico.

Forse, in questa direzione, si possono anche comprendere le diverse tecniche d'uso applicate in uno stesso strumento, ad esempio il violino suonato nella musica colta, che non ammette la figura di un musicista in doppia dimensione (es. suonatore-cantante), è tenuto in modo da condizionare molto un libero utilizzo del mento e della trachea, sacrificando così un qualsiasi atto vocale; invece, il violino suonato nelle varie culture popolari e folcloriche, appoggiato sul petto o sulla coscia, lascia completamente libero l'uso della voce per un eventuale intervento cantato o parlato. I violinisti *country-western*, attivi in un repertorio pieno di suoni, grida, comandi e canti, come avrebbero potuto realizzare la loro musicalità se non avessero tenuto «a braccio» il loro strumento? E la stessa cosa vale per i violinisti-cantanti del Marocco e per i medievali suonatori di viella.

E ancor di più, quando il suonatore si rende conto che la sua bocca libera potrebbe pure suonare un altro strumento, ecco che nascono i «collari» per sostenere senza mani l'armonica a bocca, per permettere ai *folk-singers* o ai chitarristi come Bob Dylan o come Edoardo Bennato, di realizzare quel loro tipico sound di strada a più dimensioni musicali: suonare-cantare, suonare-narrare, suonare-suonare. Considerando questa nuova dimensione musicale offerta da una certa categoria di strumenti, gli indirizzi educativo-musicali potrebbero meglio valutare anche le richieste di studio strumentale che l'uomo fa, analizzando meglio le sue musicalità latenti, i suoi interessi musicali e le sue esigenze emotive, espressive, comunicative. Suonare la chitarra alla maniera classica, non sfruttando la musicalità vocale dell'uomo, è un modo ben diverso di manifestare se stessi e di rapportarsi con gli altri, che suonare la chitarra per accompagnare il proprio canto. Vuol dire essere uomini e musicisti diversi, nati per dare vita e forma diversa alla cultura, per realizzare in modo diverso i nostri diversi bisogni umani.

## **Strumenti che lasciano il corpo libero o che lo fermano**

Il vasto elenco di strumenti che la cultura odierna mette a disposizione dell'uomo, offre una diversificata gamma di possibilità combinatorie anche fra gli atti del suonare e del muovere il corpo. Esistono strumenti che bloccano il suonatore sul seggiolino, altri che gli permettono di muovere contenutamente solo certe parti del corpo (braccia, gambe, busto) e altri ancora che, durante l'atto del suonare, permettono al corpo del musicista di fare addirittura scatti, salti e piroette, se non addirittura balli. Questo significa che l'uomo può organizzare relazioni con strumenti musicali che possono permettergli di avere un forte rapporto con il corpo inteso come centro motore del senso ritmico-muscolare e del senso emotivo-espressivo. E la sola parte del viso, libera dagli impegni del suonare uno strumento a fiato, può ridere, sorridere, corruciarsi, fare sberleffi, ecc.: tutte situazioni che arricchiscono sia il suo livello emotivo-interpretativo che quello relativo alle possibilità di rapporto con il pubblico.

D'altra parte tutta la musica, e in special modo quella «giovane» e di folclore, è molto legata al corpo, o meglio, il corpo stesso è musica o parte di essa. Per esempio, oggi è davvero impensabile un gruppo rock in concerto che si propone al pubblico senza attuare una qualsiasi azione gestuale o coreografica, senza mettere il corpo in sintonia con il ritmo, senza teatralizzare la propria corporeità. E tutto questo è maggiormente realizzabile da un gruppo che pratica la sua musica con strumenti che offrono il più vasto campo di mobilità corporale. Addirittura, per meglio offrire quella teatralità motoria che certi strumenti tradizionali non permettono (es. tastiere ed organi elettronici), si sono inventati, negli ultimi decenni, nuovi strumenti come le tastiere-chitarra, che regalano al suonatore un più ampio campo di mobilità tipico degli strumenti a tracolla come la chitarra elettrica, strumento che da più di mezzo secolo ha permesso ai suonatori di realizzare il proprio corpo in musica. E se poi interpretiamo la voce come fosse uno strumento, o meglio lo strumento che più di tutti gli altri lascia libero il corpo di realizzarsi nelle sue varie dimensioni teatrali e scenografiche, potremmo meglio comprendere i forti contatti che, un corpo che canta in movimento, può instaurare con il pubblico, come ben mostravano di conoscere James Brown, Mick Jagger, Madonna o Michael Jackson e tantissimi altri. Ed anche per arricchire sempre più la teatralità di questi cantanti in perenne movimento, nascono i microfoni senza filo, con l'intento di permettere gestualità che prima erano impensabili, quando si cantava con tanto di asta a microfono fisso. Forse, questa ricca corporeità presente nel rock può aver anche stimolato certi modi di suonare gli strumenti stessi: le corde stirate, i glissati ascendenti e discendenti prima di raggiungere la nota voluta, gli accordi stoppati o distorti, ecc.: sono tutti atteggiamenti musicali che possono ben ritenersi un valido esempio di traduzione gestuale in uno degli strumenti più importanti del rock come la chitarra elettrica.

Ecco perciò come l'essere umano può meglio dar vita alla sua musicalità corporale con strumenti che, più di altri, permettono questa espressione, sviluppando nello stesso istante tecniche e repertori musicali fortemente connessi con questa corporeità.

Ed è proprio in questa direzione che sembra dirigersi da tempo tutta l'ampia cultura musicale etnica: verso un modello di musicista a più dimensioni, simile ad un nuovo, ma pur sempre primordiale «stregone» musicale che per incidere sul suo gruppo sociale utilizza nello stesso istante più livelli del fare in musica: suonare, cantare, parlare, muovere il corpo. In questo specifico comportamento musicale possiamo ritrovare, ancora oggi, i segni di quel primitivo uomo che non vuole allontanarsi, pur trovandosi nell'era elettronico-computerizzata, da quelle azioni rituali che in vari modi legano il singolo al gruppo, caricando così l'evento corpo-musica di tutti quei valori estetici ed estatici utili per praticare il ritorno ai primordi, alla regressione, all'estraniamento dal quotidiano, dal sociale.

## **Strumenti trasportabili e strumenti fermi**

Cosa può significare per l'uomo e le sue pratiche musicali avere rapporti con uno strumento che può portarsi dietro ovunque o con uno strumento, invece, sempre fermo in un ambiente?

L'immagine ormai classica del giovane «figlio dei fiori» che negli anni sessanta girava il mondo con la chitarra dietro le spalle, è un esempio evidente del bisogno di vivere la musica in ogni momento e in qualsiasi luogo. E ciò è realizzabile solo con oggetti sonori di facile mobilità,

come appunto la chitarra, il liuto, il flauto, l'armonica a bocca, la fisarmonica, il tamburello, lo scacciapensieri, ecc., e naturalmente la voce che abbiamo sempre «addosso».

L'organo, invece, quasi sempre costretto a vivere in chiesa (escludendo, guarda caso, l'antico organetto portativo presente ancora nelle pratiche musicali dell'India), è costantemente impegnato ad assolvere le esigenze musicali che quello stesso ambiente richiede, e perciò non potrà mai avere contatti con altri «modi di intendere» la musica che non siano quelli stessi imposti dal luogo in cui si trova.

Quindi in questa caratteristica della mobilità o meno degli strumenti musicali possiamo intravedere degli aspetti che sicuramente potranno incidere sulle esperienze musicali umane: uno strumento trasportabile ha la possibilità di andare incontro alla gente, al pubblico, di entrare nei luoghi più diversi, a differenza di uno strumento pesante e statico che impone al pubblico di «andarlo a contattare»; uno strumento trasportabile può cambiare con frequenza luoghi diversi e di conseguenza, stimolato dalle culture musicali che contatta, può cercare di dar vita a repertori e generi musicali diversi, a differenza di un pianoforte o di un organo fissi in un auditorium che quasi sempre suoneranno generi musicali molto omogenei e ben poco contaminati; uno strumento trasportabile è pure molto spesso legato intimamente al suonatore che ormai ne conosce pregi e difetti con una naturalezza che sembra essere un istintivo «prolungamento» dell'uomo, diversamente da uno strumento fermo che non potrà mai essere «il tuo» strumento poiché il suonatore, anche se proprietario, non può portarselo ovunque per realizzare con esso tutte le sue attività musicali. È anche così che si giustifica la popolarità e la diffusione, ad esempio, del flauto, con i suoi diversi programmi musicali, le sue altrettanto diversificate tecniche d'uso, la sua forte intimità con lo strumentista, le sue svariate possibilità di realizzare professioni musicali nei diversi generi (dal folk al rock, dalla canzone al jazz, dalla lirica alla sinfonica, lungo un percorso storico ampio e sorprendente, all'interno di una diffusione spazio-geografica che praticamente ha toccato, nelle sue varie forme, ogni lembo della nostra terra).

Cose queste raramente offerte dallo stabile ma pur sempre «impacciato» organo da chiesa.

Questa positiva mobilità giustifica pure l'ampia diffusione nel mondo e nei diversi generi musicali di uno strumento trasportabile come il violino, che anch'esso ha potuto sviluppare diversificate tecniche esecutive potendo vivere a contatto con culture manifestanti bisogni ed occasioni diverse da assolvere con la musica. La voce, come esempio chiave di questa caratteristica, è indubbiamente lo strumento musicale più duttile che l'uomo abbia a sua costante disposizione ed è anche per questo che si è manifestata in tutti i generi e culture musicali, dalle origini ai nostri giorni, ed è forse anche per questa sua incessante presenza che viviamo l'atto del cantare come il gesto musicale più istintivo e naturale che ci sia dato di esprimere.

Con questa componente si può pure comprendere meglio la nascita e la formazione specifica di gruppi strumentali interamente trasportabili come la popolare banda cittadina, le *marching-band* afro-americane, i gruppi strumentali da strada brasiliani o dei paesi dell'est (es. gli *Olodum* o la *Wedding & Funeral Band* di G. Bregovich) che muovono i loro passi per andare di via in via, di luogo in luogo, in modo da realizzare i più diversi bisogni comunitari attorno alla musica: dal mesto rito funebre al matrimonio, dalle ricorrenze da calendario al giocoso rito carnevalesco.

## **Strumenti da saper suonare, strumenti da saper usare**

L'uomo che si avvicina agli strumenti musicali può oggi avere a che fare con oggetti sonori che coinvolgono direttamente il suo corpo inteso come insieme neuromuscolare, o con altri oggetti che invece richiedono più una conoscenza all'uso che una musicalità ritmico-auditiva e fisica in genere. Per esempio, un ragazzo che si avvicina alla batteria può realizzare ritmiche che partono essenzialmente dalle sue personali capacità di coordinamento del gioco fisico-muscolare di rilassamenti e tensioni; se invece lo stesso ragazzo tentasse di far suonare una batteria computerizzata, dovrebbe maggiormente fare appello ad un insieme di dati che potremmo definire norme per l'uso, piuttosto che alle sue specifiche e umane capacità ritmico-musicali. Una qualsiasi minitastiera elettronica, (chi non ricorda, ad esempio, le piccole tastierine Casio alimentate a pila che tanto si diffusero nel mercato sottoforma di regali natalizi per bambini?), permette a tutti di realizzare timbriche, ritmiche e armonie digitando, di tanto in tanto, su tasti, bottoni e potenziometri per «risvegliare» i comportamenti musicali contenuti

nella memoria artificiale di questo strumento; il risultato ritmico-sonoro di una simile situazione è solo in minima parte dato da qualità musicali presenti nell'individuo, trattandosi bensì di un fare che richiede competenze d'uso, di sfruttamento di possibilità musicali che sono dell'attrezzo sonoro stesso e non di chi lo manipola. Così l'organista, che suona il suo grande strumento a canne in cattedrale, oltre ad evidenziare capacità fisico-musicali proprie, deve mostrare una competenza all'uso dei registri timbrici che sono in dotazione allo strumento stesso (forse, in quest'ottica, potremmo anche ripensare l'organo, con i suoi timbri e registri, come il primo vero computer sonoro presente nella storia dell'uomo).

Prendendo in considerazione questo aspetto del suonare, cioè i vari livelli di coinvolgimento fisico-muscolare che ogni strumento è in grado di attivare e promuovere nell'uomo, una cosciente educazione musicale sociale dovrà prendere atto che fare musica con il diretto coinvolgimento della persona è il primario percorso da promuovere sin da bambini. Quindi anche nella scuola i primi strumenti musicali didattici dovranno essere, specialmente in considerazione di un futuro prossimo che sempre più sembra affidarsi alle tecnologie musicali computerizzate, tutti quelli in cui il bambino è artefice diretto della produzione ritmica, melodica, armonica e timbrica, poiché solo così ogni soggetto potrà sviluppare le sue qualità o dotazioni musicali. Dopo, solo dopo aver sviluppato questo bagaglio di musicalità potremo invitare il ragazzo a manipolare tutta quella nuova categoria di strumenti musicali da saper usare. Farlo prima vorrebbe dire far rattrappire l'uomo musicale nei suoi aspetti neuromuscolari. E in questo senso gli strumenti di fattura semplice e naturale sono certamente più vicini all'uomo musicale che quelli di fattura altamente tecnologica e artificiale. Non per nulla l'uomo che batte, che percuote, è forse quello che maggiormente ha sviluppato un corpo altamente ritmico, con tutti i coinvolgimenti emotivi e percettivi globali che questo aspetto comporta. *In principio è il corpo* è una reale ed efficace elaborazione della frase biblica che ora si rende molto utile per comprendere quanto l'importanza dei muscoli, delle tensioni, dei rilassamenti, degli arti, delle articolazioni, della respirazione, ecc. sia dominante per sviluppare una umana musicalità.

### **Strumenti dell'istituzione, strumenti della quotidianità**

Le nostre istituzioni musicali ufficiali sembrano convalidare solo la pratica di certi strumenti musicali piuttosto che di altri. Questo significa che all'interno delle tantissime professionalità musicali attive nella nostra società, solo alcune possono fregiarsi ed avvalersi di un titolo di studio con tanto di libero accesso a certe programmazioni musicali che lo Stato stesso riconosce ed organizza. D'altra parte, la cultura musicale quotidiana, costantemente attiva, propone l'uso di tanti altri strumenti musicali unitamente a quelli che le istituzioni di stato riconoscono.

Ma che cosa significa avvicinarsi ad uno strumento della cultura musicale ufficiale o ad uno strumento, invece, di cultura quotidiana?

Prima di tutto, è una questione di progetti e programmi musicali: se la cultura istituzionale opera sui modi di fare e d'intendere della musica cosiddetta colta, quella quotidiana si manifesta prevalentemente su repertori a forte valenza popolare, sociale, di massa. Sono, questi, modi di vivere abbastanza diversi sia gli strumenti e sia il loro fare musica. Il forte senso di storicità presente nella cultura musicale istituzionalizzata punterà prevalentemente a creare suonatori-ripetitori, addestrati all'esecuzione pura, secondo l'intento dell'autore o delle scuole critiche e interpretative, sempre ufficialmente riconosciute. Contrariamente, nella cultura musicale di tutti i giorni, costantemente impegnata a risolvere i bisogni quotidiani, il senso di storicità lascia il posto all'improvvisazione, all'invenzione, alla trasformazione, all'adattamento di tutte quelle pratiche musicali che possono in un determinato momento ritenersi più o meno utili.

Di conseguenza questi due aspetti danno vita a modi diversi di avvicinare e manipolare gli strumenti musicali considerati. Ecco quindi che da una parte prendono forma metodi di apprendimento strumentale codificati e generalizzati, con tanto di sviluppo di tecniche e di esercizi (impostazioni, scale in tutti i modi, intervalli, arpeggi, attacchi e diteggiature, ecc.); e tutto ciò naturalmente basato sulla scrittura musicale, in modo da sviluppare prevalentemente un *far musica leggendo*, che prende forma dall' «uomo che vede», piuttosto che dall' «uomo che sente». Dall'altra, quella popolare, l'uomo fa di tutto per superare o per

non incontrare la scrittura musicale, si affida prevalentemente all'orecchio, la musica è l'esercizio stesso e non viceversa, la tecnica non è così esasperante ed è direttamente finalizzata a ciò che si suona, al fatto musicale reale. È da questa cultura che prendono forma modi e tattiche di apprendimento strumentale alternativo, fatto di semplici consigli «conditi» con una buona dose di «far da sé», «errore e contro-errore» e di «prova e riprova». È sempre in questa direzione che un ragazzo può realizzare in poco tempo un suonare e un cantare, acquistando in libreria un opuscolo fatto di immagini di accordi da provare alla chitarra e, dopo qualche prova, rimediare pure uno di quei tanti libretti con testo e accordi di canzoni tratte dai cantautori più noti. E sempre in questa direzione sono quegli *spartiti-traccia* che indicano, sopra la linea melodica musicale scritta, gli accordi per la chitarra e/o le note del basso elettrico, sottoforma d'immagine-intavolatura o di sigla in lettere alfabetiche. E, sempre in questa cultura popolare e quotidiana, assistiamo alla presenza di apprendimenti strumentali del tutto liberi, ad orecchio, per imitazione e sperimentazione auditiva: un fare che sicuramente si attua con tutta la serie di strumenti musicali più o meno «aperti» che, come abbiamo già detto, mostrano all'interessato l'intero loro bagaglio di suoni.

Quest'ultima sembra essere l'unica strada d'apprendimento che, ad esempio, un ragazzo può praticare volendo suonare uno strumento come l'armonica a bocca. Inoltre, con queste due culture musicali strumentali si realizzano altrettanto contrastanti modi di emissione e produzione sonora. La cultura tradizionale colta, quella fortemente legata alla scrittura e al suo forte senso storico non può ammettere alterazioni timbriche e d'altezza del suono: per questo tutti gli strumenti da questa considerati devono subito e con precisione emettere e mantenere nel tempo quella definita e fissa sonorità, operando così su altri parametri il gioco espressivo interpretativo; invece, per la cultura popolare, la deformazione del suono sui parametri timbrici e d'altezza, è una componente fortemente emotiva, affettiva, interpretativa, legata pure alla gestualità ed anche alla ricerca di quel suono che possa essere riconosciuto come carattere musicale personalizzato (es. la chitarra «alla Hendrix», la voce «alla Stratos», la tromba «alla Armstrong», ecc.). Che cosa sarebbero tutte le culture musicali etniche e del rock se nel loro suonare e cantare non fosse ammesso questo importante gioco espressivo di alterazione sonora? Che ne sarebbe della loro specifica identità musicale? Che senso avrebbe avuto *The Star-Spangled Banner* (l'Inno nazionale degli Stati Uniti) suonato da Jimi Hendrix senza quel predominante lavoro di distorsione sonora prodotta sia dalle apparecchiature elettroniche e dalla specifica tecnica di stiramento e di pressione delle corde sulla tastiera della chitarra? E l'oscillamento sinuoso del suono della *ukulele* (chitarra hawaiana) che senso avrebbe se non pensassimo anche alle altrettanto «ondulate» danze di quei luoghi esotici? E che cosa sono i tanti giochi vocali e strumentali presenti nella musica blues, se non delle vere e proprie alterazioni sonore con un alto tasso di emotiva espressività?

Avere quindi a che fare con strumenti musicali dell'ufficialità o della quotidianità, può voler dire toccare terreni educativi diversi, percorsi di apprendimento diversi, musiche, programmi e modi di realizzarli altrettanto diversi, per non dire contrastanti. E una cosciente educazione musicale non può a questo punto permettersi di fare scale gerarchiche fra questi umani e diversi modi di essere in musica con gli strumenti musicali.

### **Strumenti «soli», strumenti «con altri»**

Fra i tanti approcci che l'uomo può attivare in questa società con gli strumenti musicali, non è possibile non prendere in considerazione che alcuni di questi possono permettere di realizzare un'intera vita musicale autonoma, personale, individuale mentre altri, invece, realizzano inevitabilmente un fare musica di gruppo, d'insieme, nelle più svariate condizioni e forme. L'organo da chiesa, l'arpa, il pianoforte, la chitarra, nella loro dimensione colta mostrano fortemente la figura di strumenti prevalentemente «soli», a differenza degli archi e dei fiati che sembrano trovare una loro più evidente realizzazione nei vari insiemi orchestrali, cameristici, bandistici, ecc. Ma questo vale pure per le culture musicali più massificate: la fisarmonica può realizzare un fare musica anche individuale, ma un basso elettrico, nella sua specifica natura musicale, è visto e suonato come strumento facente parte di un gruppo. Questo aspetto, oltre ad incidere sulle esperienze musicali dell'uomo e della società in cui vive, va pure a colpire dimensioni di carattere, di personalità, psicologiche, tipiche di ciascun individuo. Suonare da soli comporta la realizzazione di un determinato programma musicale e mentale connesso a stati personali di sicurezza, di bisogno di autonomia, di esigenza del

mettersi in mostra su tutti, di esprimere senza condizionamenti altrui i propri sentimenti in musica, di realizzare la propria persona, di essere insomma l'unico artefice e responsabile del realizzato prodotto sonoro. Suonare con gli altri, in gruppo, significa fondere i propri interessi e gusti musicali, a volte pure decidere il da farsi, accettarsi e confrontarsi con gli altri, rispettare i propri ruoli e compiti musicali, saper condurre e/o lasciarsi condurre in gruppo, socializzare con i suoni, dar vita a progetti musicali e umani che solo in un simile contesto musicale operativo si possono realizzare. In breve suonare secondo queste due modalità significa sviluppare e promuovere due diverse mentalità, due diversi modi di intendere che andranno ad incidere anche sullo sviluppo relazionale di quella o quell'altra persona che si è promossa in questo o quell'altro modo di «essere» con la musica. E gli strumenti musicali, nella loro dimensioni ritmica, melodica, armonica e timbrica, concorrono in modo specifico a dar vita a questo atto musicale individuale o di gruppo: le percussioni e gli attrezzi sonori a dimensione melodica vivranno prevalentemente in gruppo, invece tutti quelli a dimensione armonica potranno vivere, a seconda dei contesti e delle culture musicali, sia una dimensione solistica che d'insieme. E che in questo senso, la fattura tecnica degli strumenti musicali sia di dominante importanza, lo dimostra il fatto che oggi sono nate nuove professionalità musicali, come ad esempio i cosiddetti *one-man-band*, che permettono ai singoli di realizzare produzioni musicali, in concerto, mastodontiche, sorprendenti, grazie appunto ad attrezzature tecniche in grado di memorizzare o campionare tutti gli strumenti, siano essi ritmici, melodici, armonici o timbrici.

E questo bisogno umano di riuscire a fare tutto da soli, come dei «factotum musicali», lo hanno conosciuto anche i nostri vecchi, quando nei mercati e nelle fiere cittadine venivano intrattenuti da quei musicanti popolari che nello stesso istante, addobbati di tanti strumenti, davano vita a canti con tanto di accompagnamento ritmico-armonico, utilizzando in maniera giocosa e sorprendente tutte le varie parti del corpo che in quella situazione specifica potevano muovere.

Ecco quindi come questa dimensione degli strumenti sonori può toccare fortemente l'uomo nei suoi indirizzi musicali, professionali e umani.

## **Conclusioni**

Tutte le caratteristiche strumentali che abbiamo indicato, e magari altre ancora qui non evidenziate, possono sicuramente essere interpretate come componenti che condizionano l'uomo nelle sue motivazioni a fare musica, nella sua musicalità latente e da sviluppare, nelle sue capacità ed esigenze d'espressione sonora, nella scelta stessa dello strumento e dei repertori musicali, nella maniera in cui affrontare l'atto stesso di manipolazione e produzione del suono, nel decidere di vivere musicalmente una cultura di estrazione colta o popolare, nel voler realizzare con i suoni bisogni e progetti sociali di diversa consistenza (dal gioco al lavoro, dal passatempo alla ricerca, ecc.); insomma di essere uomini in musica diversi, a seconda delle occasioni socio-musicali che lo strumento musicale scelto o imposto offre.

Ed è proprio grazie questa diversa visione e interpretazione degli strumenti musicali, intesi come mezzi condizionanti il vivere umano con i suoni, che la famiglia, le istituzioni e le programmazioni educative musicali dovrebbero meglio valutare il bambino nei suoi aspetti emotivi, espressivi, creativi, intellettivi e socializzanti, per offrirgli contatti ravvicinati con quegli attrezzi del fare musica più idonei a manifestare la sua libertà, come essere umano attivo lungo la strada delle musicalità.