



APPROPRIARSI DEL PASSATO: alcuni esempi nella didattica della chitarra

di Davide Donelli

"Pedagogia e didattica ruotano (...) attorno a due poli indissolubili: la teoria e la pratica intenzionalmente educativa, poli che a loro volta sono continuamente attratti, condizionati, stimolati, da un lato, dal desiderio di sicurezza che ci spinge a realizzare, ad applicare, a riproporre metodi, contenuti, materiali che ci vengono dalla tradizione (storica e/o personale); dall'altro, dal fascino dell'avventura, dall'attrazione dell'originale, dall'esaltazione creativa che ci spinge a inventare nuove esperienze, nuove attività, nuovi materiali, nuovi metodi, nuove teorie" (Piatti 1993)

Penso che queste parole di Mario Piatti delineino un ritratto dell'insegnante di musica che trovo particolarmente calzante anche rispetto all'ambito strumentale in cui la familiarità con testi e metodi storici, spesso quegli stessi sui quali siamo cresciuti, rappresenta un sicuro appiglio per seguire sentieri già battuti e tracciati. E' possibile però trovare nelle opere dei didatti storici un pensiero pedagogico con aspetti innovativi, se non già moderni, che ritengo importanti per appropriarsi meglio del passato, tramutando la proposta di queste pagine in un'avventura se non proprio del tutto nuova, almeno stimolante e creativa.

Tornato recentemente ad occuparmi di didattica della chitarra mi è capitato qualcosa del genere rileggendo il metodo di Fernando Sor, un trattato del 1830 capace di dare nuova luce alle numerose raccolte di studi dello stesso autore e di altri suoi contemporanei, in quanto presenta principi e criteri metodologici molto attuali. Ho quindi sottolineato alcuni passi secondo me fondamentali nel lavoro didattico e penso che molti non solo condivideranno queste idee ma, ne sono certo, già operano in questa direzione sulla base di intuizioni e sensibilità personali. Il contributo che voglio dare è quindi di ordine metodologico: un riordino di letture ed esperienze utili per razionalizzare l'intervento di ciascun insegnante.

Occorre per prima cosa liberare il campo da un possibile fraintendimento: recuperare le opere del passato rappresenta il principale scopo della ricerca storico musicologica; la prospettiva del didatta è invece quella di colui che, sulla base di una buona conoscenza storica, utilizza testi del passato come materiali da far rivivere dai propri allievi non solo con finalità artistica, certo questa non sempre nell'immediato, ma didattica. Ciò significa che essi divengono strumenti grazie a cui l'allievo può raggiungere un determinato obiettivo: tecnico-strumentale, linguistico o espressivo. Ma cos'è propriamente un metodo per chitarra?

"Un metodo è un testo che tratta della tecnica per suonare uno strumento, un ampio testo con brani musicali che fungono da esemplificazioni e da complementi al testo" (Jeffery 1980)

"Metodi, cioè libri con istruzioni scritte relative alle varie tecniche per suonare la chitarra in qualunque forma essa esistesse" (Cox 1971)

Queste sintetiche definizioni dei musicologi Jeffery e Cox si riferiscono in particolar modo ai metodi di Aguado, Carulli, Molino e, a pensarci bene, non corrispondono a quanto ci è dato vedere in moltissime edizioni moderne nelle quali i revisori presentano solo i brani musicali e trascurano di riproporre il testo. Chissà cosa direbbe Sor se per molto meno si esprimeva in questi toni:

"Non ho mai potuto concepire come fosse possibile scrivere un Metodo con molti più esempi che testo. In mezza pagina di testo si possono trovare utilizzate tutte le regole della grammatica, e un volume le può contenere a mala pena... Per spiegare una teoria o per l'applicazione di una regola non è affatto necessario moltiplicare gli esempi; uno solo è sufficiente se spiegato bene".

Non è comunque importante il numero degli esempi musicali presenti in un volume, fra l'altro in ambito didattico *repetita iuvant*, ma la presenza di istruzioni perché "gli esempi musicali mi dicono sì *ciò* che devo fare; il testo però mi deve dire *come* lo devo fare...". Risulta ovvio come la scarna proposta di brani musicali sia insufficiente per delineare un percorso didattico consapevolmente indirizzato. Il *come* deve essere comunicato con altri linguaggi capaci di integrarsi fra loro rafforzandosi. Sor fa riferimento al linguaggio verbale quando parla di *testo* ma anche la presenza di foto e disegni, nonché la visione e l'ascolto di esempi proposti dallo stesso insegnante sono preziosi ausili per lo studio. Creare una didascalia appare quindi, secondo me, scelta obbligata nella scrittura di un metodo: sia essa una foto, un testo, un disegno, qualcosa che faccia capire il concetto, chiarisca la problematica e faciliti l'apprendimento. Ma continuiamo a seguire il pensiero di Sor che afferma:

"Bisogna essere coerenti nel dare il titolo a un lavoro: metodo, esercizi, lezioni e studi non sono affatto dei sinonimi"

e specifica:

Metodo. Trattato di principi ragionati sui quali sono fondate le regole che devono guidare le operazioni.

Cominciamo quindi dal termine Metodo e usciamo dal campo chitarristico consultando una comune enciclopedia che ci aiuti a capire cosa significa utilizzare un metodo e perchè torna utile averne uno (Granger 1980). Per prima cosa avere un metodo vuol dire *seguire regole, non nel senso di correttezza (come nel gioco o nella grammatica) ma di efficacia*, esiste quindi una logica funzionale sottesa all'utilizzo di un metodo che si fonda su *tentativi ed errori* compiuti in precedenti esperienze grazie a cui si è potuto verificare l'efficacia di quel percorso. Conviene quindi fare questo percorso per *economizzare le forze* e stabilizzare l'azione cercando di *evitare imprevisti*, ma anche per *preservare dall'errore e combattere l'aleatorietà*.

E' naturale che occorre fuggire l'incertezza, tutelandosi da errori che rischierebbero di farci perdere tempo ed energie, ma l'esattezza del percorso d'apprendimento, non potendo essere garantita in toto, necessita di *verifiche* e di *revisioni* da compiere entro breve tempo anche su un ridotto segmento del percorso. Per cui è bene:

- procedere per tappe
- scomporre la difficoltà
- procedere dal semplice al complesso

Questi ultimi punti corrispondono a un'idea di sapere che procede in modo lineare, fondata sul principio di causa ed effetto, ma non è questa l'unica possibilità. L'idea di metodo implica da un lato la presenza di procedure che, come si è visto, descrivano dettagliatamente la concatenazione di ciò che

deve essere fatto, dall'altro la presenza di una strategia che indichi lo schema globale delle azioni da compiere, lasciando spazio all'appropriazione e costruzione personali. Si tratta di un approccio di tipo diverso, ma non completamente antitetico; un approccio di tipo reticolare, con cui mettere in relazione concetti e idee, giustapposti e confrontati in un percorso che non può essere programmato in tutti i suoi dettagli, ma si progetta anche strada facendo seguendo le necessità e i problemi dell'allievo (F. Mazzoli 1997). Occorre quindi *avere una visione globale delle situazioni, essere capaci di distinguere singoli punti nell'azione e determinare l'ordine delle azioni, riuscendo a ridurre i fenomeni, che la percezione già isola nell'esperienza vissuta, a schemi astratti.*

Sintetizzando possiamo affermare che un metodo è la somma di procedure operative adottate per raggiungere / far raggiungere gli obiettivi, regole funzionali ad una organizzazione del lavoro che eviti l'aleatorietà, faccia economizzare le energie e faciliti la progressione verso lo scopo. Traslando questa definizione potremmo dire che un metodo per imparare a suonare è la somma delle procedure operative, fisiche e mentali, senso motorie e cognitive, adottate per raggiungere / far raggiungere gli obiettivi. E cosa significa suonare? Quali operazioni si compiono quando si suona? Ne elenchiamo solo alcune: acquisire precise gestualità, memorizzare, ascoltare, attribuire significati, leggere e molte altre che a seconda del genere musicale vengono richieste e sviluppate. Si tratta quindi di attività cognitive e senso motorie da tenere in esercizio così da poter essere applicate a seconda dello specifico contesto musicale. Ma torniamo alla lettura del Metodo di Sor che avevamo interrotto. Il *metodo* - dice Sor - rappresenta la parte speculativa del suo lavoro, in esso è contenuta una teoria, ossia un'organizzazione mentale di concetti fondata su principi. Per inciso è importante tenere presente come tutti questi principi derivino a loro volta da esperienze pratiche già compiute dall'insegnante, e che sono divenute teoria per il bisogno di riorganizzare le molteplici informazioni consegnategli dall'esperienza. E prosegue:

Esercizi. Brani di musica ciascuno dei quali ha lo scopo di renderci familiare l'applicazione delle regole. Gli esercizi costituiscono la pratica delle teorie stabilite dal metodo (che considero la parte speculativa).

Lezioni. Brani di musica ciascuno dei quali non deve avere come scopo l'esercizio di una sola regola, ma anche di quelle adoperate nelle lezioni precedenti, e persino l'iniziazione ad alcune eccezioni.

Studi. Esercizi sulle eccezioni e le regole di cui l'applicazione presenta maggiori difficoltà.

Sul metodo quindi poggiano gli *esercizi*, brevi pezzi musicali con cui si comincia a tradurre in pratica la teoria. Ogni esercizio è finalizzato all'applicazione di una sola regola, rispondendo a quel bisogno di procedere per tappe, dal semplice al complesso, di cui parlavamo precedentemente. E' in quest'ottica di gradualità che la *lezione* diviene terreno ideale per applicare più regole già assimilate. In ultimo lo *studio*: la summa delle regole. Per questa ragione molti studi contengono le difficoltà presenti nel repertorio concertistico più impegnativo, di cui sono la parte propedeutica.

Le succinte definizioni presentate da Sor contengono dunque concetti che abbiamo già esposto. Stupisce non solo la precisione con cui Sor spiega ciascun termine ma soprattutto il fatto che le moderne edizioni a stampa sono attente solo a garantire il rispetto del testo musicale originale, risultando lacunose e incomplete quando devono rispettare il pensiero didattico degli stessi autori. Perché mai il testo da riscoprire è quello musicale e non quello letterario, di cui la musica, nella fattispecie, è soltanto complemento ed esemplificazione? Perché si insiste a proporre raccolte di studi, genericamente definiti tali, senza rispettare questa validissima classificazione?

La distinzione fatta in precedenza fra ricerca musicologica e didattica presenta in questo caso un'importante eccezione: la corretta diffusione e interpretazione delle opere del passato dovrebbe valere anche per quei pochi validi e organici contributi destinati all'insegnamento. Alla luce di queste

considerazioni sarebbe molto interessante riesaminare l'intera produzione didattica dei vari Sor, Aguado, Molino e Giuliani. Con tutta probabilità scopriremmo una maggiore organicità che in molte raccolte moderne è completamente assente, se non travisata. E' ovvio che la ricerca storica potrebbe aiutare non poco la ricerca didattica, quanto meno riordinando *in primis* a livello terminologico il vasto repertorio destinato all'insegnamento.

A questo punto mi interessa cercare fra le pubblicazioni didattiche interessanti indicazioni metodologiche proposte da revisori attenti a fornire criteri utili per presentare e riordinare brani didattici, così che non vengano lasciati sottintesi gli obiettivi tecnico-musicali in essi contenute. E' importante infatti evidenziare che se venissero esplicitati si raggiungerebbe un duplice fine: da un lato facilitare il lavoro di scelta dei materiali da parte dell'insegnante, dall'altro rendere l'allievo più consapevole degli obiettivi da raggiungere.

E' mio convincimento che per conoscere un oggetto occorre imparare a maneggiarlo smontandolo, ricostruendolo, se è il caso perfino alterandolo; occorre quindi appropriarsene con procedimenti ri-creativi e di manipolazione. Riprendo in parte il concetto di appropriazione definito e indicato da Gino Stefani come peculiare dei repertori cosiddetti popolari i quali, a differenza di quelli colti basati sull'interpretazione, si imparano con procedimenti di questo tipo (Stefani 2000). Nel caso specifico ritengo sia importante appropriarsi in questo modo non solo delle musiche popolari ma anche di quelle colte, perché non c'è ragione di ritenere che il testo di queste ultime debba essere soltanto interpretato e non anche riutilizzato, manipolato, ri-creato, variato.

Propongo ora tre brevi esempi di autori e revisori che hanno operato in linea con alcune delle indicazioni fin qui esposte. Comincio con Antonio Sinopoli il quale nella prefazione del *Gran metodo para guitarra* specifica le ragioni che lo hanno portato ad ampliare e modificare la struttura e la progressione dei brani proposta da Dionisio Aguado: da un lato la necessità di aumentare il materiale didattico tramite scale, arpeggi e nuove diteggiature, dall'altro quella di distribuire gli esercizi e gli studi in modo più proporzionale: sia inserendo brani di Carulli, Coste, Sor, Tarrega, Carcassi e di sua produzione, sia eliminando dal metodo di Aguado parti ritenute non più significative e utili. Ogni esercizio e studio presenta infatti una didascalia che illustra i contenuti tecnico-strumentali, teorico-musicali e interpretativi di volta in volta affrontati. Il lavoro è molto accurato e, anche se un poco datato (risale infatti al 1958) conserva, per le ragioni precedentemente descritte, numerosi elementi di interesse e novità. A titolo esemplificativo presento la Leccion n°4.

Esecuzione di tre note insieme, ossia accordi simultanei; impiego delle dita pollice, indice e medio della mano destra. In questa lezione l'allievo non solo realizza la coordinazione tra le due mani, fino a imparare a studiare la coincidenza d'azione che c'è tra la pulsazione della mano destra e la collocazione e pressione delle dita della mano sinistra; devono poi entrambe le mani agire nello stesso tempo. Le dita della mano destra devono stare a contatto appoggiando i polpastrelli sopra le corde che formano l'accordo; suonando queste, lo devono fare in maniera spontanea. Il dito indice e il dito medio muovono solamente le due ultime falangi dirigendosi all'interno della mano; e il pollice, allo stesso tempo, pizzica la nota del basso e conduce la sua azione fuori piegando di più la sua ultima falange e cade sopra il dito indice formando una croce. Devono poi entrambe le mani agire nello stesso tempo; è per quello importante che l'allievo si fermi quante volte siano necessarie per conseguire questo obiettivo. (pag. 23)



Pretendere la stessa minuziosità di Sinopoli sarebbe forse eccessivo, ma la sola intestazione in corsivo, sintetica ed esauriente, ci pare assolva in pieno il suo compito.

Altra pubblicazione che merita di essere segnalata è "Esercizio per la chitarra: 24 studi op. 48" di Mauro Giuliani, nella revisione di Guido Margaria. In essa il revisore propone alcune consegne di lavoro da assegnare all'allievo, vediamole:

- riportare sul testo le correzioni che si trovano negli "errata".
Il testo, infatti, è una copia anastatica delle prime edizioni a stampa di Casa Ricordi. La presenza di errori da correggere è quindi dovuta a ciò. Lo scopo è ovviamente quello di avvicinare se non alla ricerca delle fonti musicali, almeno allo studio delle stesse. Non ultimo la lettura di una pagina "antica" con il fascino che essa sa produrre, può tramutarsi in un'importante occasione per far scattare la curiosità e l'interesse dell'allievo.
- diteggiare ogni brano.
La comparazione di diverse diteggiature rispondenti a criteri esecutivi diversi è agevolmente realizzabile vista la proliferazione nel mercato editoriale di numerose revisioni che si limitano a fornire nuove diteggiature. Diversamente, assegnare il compito di diteggiare un brano risulta un'impegnativa consegna che è utile assegnare quanto prima, se si desidera aiutare l'allievo a capire e affrontare tutta quella serie di problemi inerenti la complessità dell'atto motorio e le possibili sfumature espressive ad esso legate.
- integrare i segni di dinamica mancanti
- individuare le posizioni della mano sinistra

Fin qui il lavoro del revisore, ma non basta: didatticamente queste attività permettono all'allievo di sviluppare importanti capacità, Margaria esplicita alcuni obiettivi:

- favorire una buona memorizzazione
- approfondire problemi tecnici e musicali
- maturare una visione autenticamente personalizzata e stilisticamente corretta

Ultimo didatta che merita menzione è l'austriaco Karl Scheit il quale nei "25 studi melodici e progressivi, op. 60" di Matteo Carcassi realizza per alcuni studi una seconda stesura, apportando modifiche funzionali a precisi obiettivi. Mi sembra rilevante far notare come non venga presentata l'opera nella sua completezza, ma una selezione di brani che rispondono a una precisa visione didattica: come nel caso di Sinopoli la scelta degli studi è stata realizzata per compiere un percorso autonomo che in parte si discosta dall'originale. Osserviamo l'indice analitico che riporta gli incipit degli studi presi in considerazione e degli studi preliminari (vorstudie) ad essi abbinati.

INHALTSVERZEICHNIS

<p>I <i>Allegro</i> Seite 4</p> <p>Vorstudie zu II 6</p> <p>II <i>Moderato espressivo</i> 7</p> <p>Vorstudie zu III 8</p> <p>III <i>Andantino</i> 9</p> <p>Vorstudie zu IV 10</p> <p>IV <i>Allegretto</i> 11</p> <p>Vorstudie zu V 12</p> <p>V <i>Allegro</i> 12</p> <p>Vorstudie zu VI 14</p> <p>Vorstudie zu VI (transponiert) 14</p> <p>VI <i>Moderato</i> 15</p>	<p>VII <i>Allegretto grazioso</i> Seite 16</p> <p>Vorstudie zu VIII 18</p> <p>VIII <i>Allegretto</i> 19</p> <p>Vorstudie zu IX 20</p> <p>IX <i>Andante mosso</i> 20</p> <p>Vorstudie zu X 22</p> <p>X <i>Andante grazioso</i> 22</p> <p>Vorstudie zu XI 24</p> <p>Vorstudie zu XI (transponiert) 24</p> <p>XI <i>Andante</i> 25</p> <p>Vorstudie zu XII 26</p> <p>XII <i>Allegro moderato</i> 27</p>
--	--

Da una rapida lettura risulta chiaro che gli studi preliminari rispondono a un preciso obiettivo: evidenziare la struttura armonica a due o tre voci dei singoli brani. A questo proposito è molto interessante quanto consigliato da Ralph Kirkpatrick in uno dei pochi testi in cui, secondo me, didattica e analisi musicologica vanno veramente di pari passo:

E' estremamente istruttivo eliminare dal basso qualsiasi decorazione e qualsiasi passo armonico che non sia assolutamente essenziale, finché non si ottiene una serie di accordi che non si possono ulteriormente ridurre. In modo analogo, nello studio della sintassi verbale, si possono eliminare da una proposizione lunga e fiorita tutte le parole qualificative, finché si arriva ai suoi elementi essenziali. (Un interessante esercizio che ho qualche volta assegnato ai miei allievi è quello di ridurre la prima frase completa [sedici versi] del *Paradiso perduto* di Milton al minimo numero di parole essenziali.) (Kirkpatrick 1987 pag. 105)

E' proprio ciò che fa Scheit per stimolare l'allievo a isolare, comprendere e memorizzare la successione armonica dei singoli brani su cui di volta in volta propone di cambiare il pattern della mano destra con ritmi puntati, legati, nuove formule d'arpeggio e di tremolo. L'autore si limita a variare il testo originale con esercizi di tecnica strumentale come nello studio n° 16, che propone di trasportare interamente in diverse tonalità, o come nel n° 1 in cui la medesima frase viene trasportata da Do a Re, Mi, Sol applicando il modello della scala di Do in I e V posizione.

Gli esempi potrebbero moltiplicarsi a piacere isolando di volta in volta specifici aspetti non solo tecnico-esecutivi, ma anche espressivi e linguistici. In conclusione mi preme sottolineare come esperienze didattiche appartenute ad un passato così remoto, possano essere ancora utili ai nostri giorni, fornendoci non tanto semplici brani musicali ma un pensiero didattico chiaro e spesso ben articolato da conoscere per delineare percorsi di studio che rispondano a esigenze educative del presente da rivedere alla luce di metodi, strumenti e finalità che solo la più recente pedagogia musicale ha messo in luce e ha cominciato ad elaborare.

Bibliografia:

- Aguado D. - Sinopoli A. (1958) "Gran metodo completo para guitarra", Ricordi Americana - Buenos Aires
Carcassi M. "25 studi melodici e progressivi, op 60", Universal Edition
Cox P. (1971) "Considerazioni sui primi metodi per chitarra", contenuto ne Il Fronimo n°34, ESZ Milano
Kirkpatrick R. (1987) "L'interpretazione del Clavicembalo ben temperato", Franco Muzzio editore Padova
Jeffery B. (1980) "I metodi per chitarra di D.Aguado", contenuto ne Il Fronimo n°30, ESZ Milano
Giuliani M. "Esercizio per la chitarra: 24 studi op.48" (rev. G. Margaria), Ricordi - Milano
Granger G. G. (1980) voce "Metodo", Enciclopedia Einaudi vol.IX - Torino
Mazzoli F. (a cura di) (1997) "Musica per gioco", E.D.T. Torino
Piatti M. (1993) "Progettare l'educazione musicale", Cappelli editore
Sor F. "Metodo per chitarra", ESZ - Milano
Stefani G. (2000) "L'arte di arrangiarsi in musica", contenuto in "La parola all'ascolto", Clueb Bologna