

## Dalle abilità alle competenze

La didattica musicale si occupa di solito di cosa trasmettere: abilità strumentali, conoscenze teoriche, armoniche, melodiche e ritmiche. Ciò avviene attraverso uno spartito e quindi attraverso la lettura. Quindi con la traduzione sullo strumento di altezze, durate e dinamiche.

Il percorso è, a grandi linee, simile per ogni strumento sebbene all'insegnante più attento e scrupoloso non sfuggono le qualità specifiche di ogni allievo. Alcuni sono già dotati di un orecchio sviluppato e riconoscono subito melodie e accordi, altri hanno bisogno di vedere sulla carta le note, altri ancora trovano i loro riferimenti nelle mani a contatto diretto con la tastiera. In altre parole, tutti hanno uno stile cognitivo e di apprendimento diverso. Se ne deduce che occorrono tanti metodi e tante strade diverse per apprendere la musica.

Questa riflessione sposta sposta l'oggetto di indagine della didattica da "cosa" insegnare a "come" insegnare, o meglio, "a come apprendere".

*Bill Evans* alla domanda su cosa fosse il jazz era solito rispondere: "*Jazz is not a what, is a how*". Proprio questo "how" il jazz offre alla didattica preziose indicazioni al processo di apprendimento. Un processo che ha diverse analogie al percorso creativo di un pittore che interpreta i soggetti ritratti in modo creativo e personale. In altre parole, il pittore autografa le sue opere secondo una cifra personale. Tradotto in musica, il jazzista reagisce al contesto in cui è coinvolto. La partitura del brano che esegue cambia ogni volta attraverso la variazione sul tema o *estemporizzazione* per raggiungere altri territori e nuove melodie con *l'improvvisazione*. È un processo profondamente diverso dal rapporto esecutivo (allografico) con la partitura classica in cui il musicista non deve autografare il prodotto musicale bensì avvicinarsi all'idea del compositore originario traducendo i segni delle note e delle dinamiche in suoni. Citando Vincenzo Caporaletti, l'interpretazione classica è simile alla risposta di un guidatore di fronte a un semaforo in cui ad alcuni colori (note sul pentagramma) associa comportamenti inequivocabili appunto allografici.

Diversa è la risposta quando ci si trova in una rotonda. In questo caso le regole passano attraverso la risposta soggettiva dell'autista. Si può accelerare se si ha fretta e quindi si vuole passare prima oppure rallentare per dare la precedenza agli altri o scegliere l'opzione migliore secondo la percezione del momento del flusso del traffico e del pericolo.

Il jazzista quando si trova di fronte a uno spartito è simile ad un automobilista in una rotonda trafficata. Non solo deve conoscere e rispettare delle regole ma deve trasferirle in un contesto nuovo interagendo in modo creativo e personale. Mette in atto quello che nell'apprendimento viene definito una competenza, cioè il trasferimento di abilità e conoscenze in una situazione differente. Ciò avviene in completa autonomia e in tempo reale. Le azioni del musicista jazz avvengono in alcuni millisecondi in cui emerge la sua creatività, l'esperienza, la valutazione attraverso analogie con altre partiture, il feeling e gli stimoli che si

creano con altri musicisti - interplay - e con il pubblico. Il tempo reale non concede ripensamenti e cancellature.

Questa pluralità e complessità di azioni necessita di più canali percettivi: fisici, visivi, emotivi, audiotattili e altro ancora.

Sotto il profilo educativo si realizza in questo modo una didattica per competenze basata su una consapevolezza complessa che rende possibile l'improvvisazione.

La rivoluzione delle competenze modifica anche il ruolo tradizionale dell'insegnante.

Il docente propone il materiale di lavoro più adatto allo studente, lasciando che sia lui ad affrontare e risolvere i problemi che man mano sorgono nell'esecuzione in autonomia (diteggiatura, posizione della mano, indipendenza). Suona insieme a lui e attraverso il dialogo musicale e l'esempio offre stimoli e opportunità. L'insegnante introduce piccole correzioni a posteriori abituando lo studente a confrontarle con le proprie scelte ed individuare le soluzioni migliori. È lo studente che sceglie e non l'insegnante che impone. Il processo di conquista di ogni singolo step nell'apprendimento consolida le abilità e le conoscenze acquisite trasformandole così in competenze.

Questo tipo di didattica per competenze opera quindi secondo una logica analoga al problem solving che si traduce in una sorta di "autodidattica vigilata" basata sui tempi specifici di ogni studente. Ogni istante impiegato nell'affrontare un problema non è una "perdita" di tempo ma un investimento nella capacità di acquisizione di una consapevolezza propria da parte dello studente che si tradurrà in istantaneità nell'improvvisazione e nell'attitudine a reagire creativamente in ogni contesto musicale. È l'affermazione *dell'how sul what*.

La didattica per competenze rovescia l'approccio della lezione tradizionale di musica e ricolloca le conoscenze e le abilità in momenti diversi. Ricordiamo infatti che le competenze non cancellano le conoscenze. Al contrario le approfondiscono ulteriormente applicandole in contesti reali e diversi tra loro. Come sottolinea il pedagogista *Carlo Delfrati*: "la pratica precede sempre la grammatica". La conversazione realizzata con il linguaggio dei suoni anticipa la definizione delle regole che vengono via via condivise o sostituite da quelle più idonee ai bisogni dello studente. Un voicing può essere costruito con gli intervalli che lo formano (prevalenza della cognitività visiva), oppure dai suoni (cognitività aurale), o ancora dalla posizione delle dita (cognitività tattile), dall'alternanza di colore dei tasti. Nella maggioranza dei casi avviene dalla combinazione di più criteri che seguono gli stili di apprendimento prevalenti dello studente e lo abitua a rafforzare gradualmente i canali percettivi che solitamente non utilizza. Qui entra in gioco infatti l'insegnante proponendo, e non imponendo, altre possibilità.

Come sappiamo il jazzista deve compiere diverse operazioni in contemporanea per reagire creativamente attraverso l'improvvisazione in tempo reale. Per questo motivo occorre coltivare gradualmente e costantemente l'attitudine a "pensare" plurale, intendendo con questo verbo le moltitudini cognitive di ognuno. Ad esempio, chi suona uno strumento in cui la mediazione degli arti è maggiore tra la bocca -

intesa come organo principale del canto e della melodia - e lo strumento che produce il suono, è fondamentale sviluppare l'orecchio. La nota scritta sul pentagramma non corrisponde solo a un tasto o a una posizione sullo strumento ma è la traduzione del vissuto emozionale di ogni musicista. Corrisponde a diverse esperienze mutate attraverso i brani musicali suonati e alle sensazioni provate la prima volta, a come interagisce e vibra il proprio corpo con la musica.

Tornando al tema dello sviluppo dell'orecchio nei pianisti - ma vale anche per i chitarristi, bassisti, batteristi - è molto utile far precedere e coincidere ogni esercizio o esecuzione vocale del medesimo passaggio.

Questo procedimento non solo sviluppa l'orecchio ma rende il fraseggio strumentale meno meccanico e più cantabile, rispettando i respiri del nostro corpo ed evitando una esecuzione digitale meccanica.

Da queste riflessioni scaturiscono quindi i modi per organizzare non solo la lezione ma anche lo studio quotidiano. La didattica per competenze come detto antepone la pratica alla grammatica e quindi privilegia l'esecuzione di brani musicali con cui affrontare contemporaneamente diversi problemi di natura tecnica, ritmica, improvvisazione, di produzione sonora, armonica e teorica ed altro ancora. È la sperimentazione diretta e la ricerca che consentono l'acquisizione e l'approfondimento di conoscenze, abilità e quindi la creazione di competenze in modo consapevole e autonomo che rendono lo studio appassionante e piacevole. È ancora Bill Evans a fornirci degli esempi e delle interessanti indicazioni operative. È disponibile un disco, sebbene abbastanza raro, registrato dal figlio del pianista durante lo studio domestico del padre. Al primo ascolto appare una sequenza abbastanza casuale di brani di musica classica, alternati a passaggi improvvisati ed esecuzione di brani del repertorio di Evans. L'ascolto, sebbene piacevole e di altissimo livello, non va oltre alla pura curiosità fino a quando non si entra nella specificità dei brani eseguiti anche con il supporto delle partiture. Di fatto Bill Evans attraverso quei brani affronta in modo originale alcuni dei tantissimi temi specifici della tecnica e dell'improvvisazione pianistica sostituendoli agli esercizi di tecnica pura. In altre parole, ora tratta il tocco e la produzione sonora attraverso la versione dell'arrangiamento di *Klaus Ogerman* della musica di *Bach*, ora si allena con i suoi famosi incastri poliritmici tra le due mani, quindi affronta la tecnica di movimento delle parti interne agli accordi e così esegue anche arpeggi, scale, estensioni delle dita, dinamiche. In sintesi, non separa mai l'aspetto tecnico e teorico dall'applicazione pratica del materiale sonoro: in una parola, dalla musica. Anche nel documentario *The Art of improvisation*, *Keith Jarrett* conferma degli esercizi analoghi nella scelta dei brani "scioglidita" in cui si possono trovare incastri contrappuntistici tra le due mani. Anche la disinvoltura con cui *Brad Mehldau* padroneggia i tempi composti (odd time) deriva da un lungo training giovanile in cui li aveva approfonditi con il batterista *Jorge Rossy* applicando alle due mani e alle dita delle soluzioni tipicamente batteristiche. *Chick Corea* ha un approccio simile con la tecnica dei "ten mallets" applicata alle dita intese come delle bacchette o dei mallets del vibrafono. Gli esempi in tal senso sono tantissimi e si possono trovare ricercando tra le interviste e le biografie dei grandi maestri del passato: *Duke*, *Monk*, *Powell*, *Jelly Roll Morton*, *Tristano*. *Ellington* imparò *Carolina Shout*, un noto stride di *James P. Johnson*, per imitazione osservando e replicando

il movimento dei tasti di una pianola a rullo meccanico.

L'organizzazione della sequenza di studio e la scelta dei brani più adatti viene coordinata quindi dal docente dopo una fase di osservazione e analisi delle caratteristiche e dei bisogni di ogni studente. È importante che tutte le scelte siano condivise partendo dai gusti musicali e dall'iniziativa dello studente. L'insegnante si occupa prevalentemente dell'impianto metodologico dello studio rispetto ai contenuti indirizzandolo verso una progressiva e consapevole conquista di tutti gli aspetti tecnici, teorici e musicali che parte proprio dalla sperimentazione diretta.