

Valeri Brainin a Fiesole

di Damiano Giorgi

Gratificato dell'inconsueto onore di un articolo di presentazione dal curioso titolo "Con Brainin per imparare a sognare" apparso sul quotidiano *La Nazione*, dall'11 al 14 settembre 1995 si è svolto a Fiesole, presso la sede del Centro di Ricerca e di Sperimentazione per la Didattica Musicale e in collaborazione col Progetto Mugello, un seminario su "Il metodo Brainin di pedagogia musicale", tenuto (ormai lo si sarà intuito) dal musicista, didatta e poeta russo Valeri Brainin. Non si è trattato per la verità di una "prima volta", dato che questo seminario ha fatto seguito ad altri due che si sono svolti negli scorsi anni; e ciò è tanto più rimarchevole in quanto la metodologia di Brainin è tuttora poco conosciuta anche negli ambienti mitteleuropei più avvertiti. Del Nostro questa rivista aveva già trattato in precedenza (nn. 48 e 49-50), pubblicando la traduzione di due scritti che illustravano, seppure sinteticamente, i presupposti teorici e gli aspetti più specificamente pratici del suo metodo; nel corso dei quattro giorni in cui il seminario si articolava, queste tematiche sono state oggetto di una trattazione assai più diffusa e puntuale, per la massima parte basata su esercizi ed esempi pratici, quasi mai su enunciazioni teoretiche o di principio, offrendo agli oltre trenta partecipanti il quadro di una concezione della pedagogia musicale che riteniamo vada come minimo definita di estremo interesse.

Brainin pone come obiettivo primario quello di *educare alla comprensione del linguaggio musicale*, proponendo un approccio pedagogico che parta non dall'apprendimento di nozioni e concetti astratti (per quanto semplificati essi possano essere) ma dall'assimilazione progressiva degli elementi che costituiscono il *reale* lessico della musica di tradizione occidentale. Ora, se nel preferire alquanto la pratica alla grammatica egli non sostiene per la verità nulla di particolarmente nuovo, è invece nella coerenza con cui trae le conseguenze della sua (e non solo sua)

concezione di musica come linguaggio e nel modo di porre tali conseguenze a fondamento di un metodo didattico (metodo che nonostante le sofisticate premesse teoriche tiene i piedi ben piantati per terra, come vedremo tra poco) che risiedono i maggiori motivi di novità e di interesse. Se dunque la ricerca e la comprensione del *significato* deve rappresentare l'obiettivo primario dell'educazione alla musica, è in primo luogo necessaria una consapevolezza analitica orientata in tale direzione: e Brainin infatti parte da modelli concettuali mutuati dalla teoria dell'informazione per giungere ad individuare nel linguaggio della musica le componenti minime dotate di significato, che vanno poi a costituire la base di tutto il materiale musicale su cui si fonda l'applicazione del metodo. Ma laddove Brainin individua la *Urgestalt*, la forma primigenia della significazione in musica, è nel succedersi di *fasi di informazione* e di *fasi d'inerzia*, corrispondente in qualche modo in ambito linguistico alle unità significative sottese dal principio dell'omeostasi tanto caro a Fulvio Delli Pizzi. Questo tipo di approccio informa di sé tutta la successiva fase di applicazione del metodo, che infatti sia in ambito ritmico che melodico e perfino armonico prende le mosse dall'assimilazione delle più semplici forme di *unità dotate di significato*, che il Nostro chiama *cadenze* (termine da intendere in un senso più ampio e non limitato al solo ambito dell'armonia). Ecco quindi che Brainin inizia gli esercizi ritmici con la figura elementare ♩, proseguendo poi con figure sempre più complesse ma comunque (almeno in un primo momento) partendo dal levare e introducendo solo successivamente il ritmo in battere ♩, dal quale invece iniziano non solamente i sistemi più tradizionali ma anche ad esempio il metodo Orff: e in effetti, a ben vedere, il ritmo in battere (cioè una unità dotata di significato che consta solo della *fase d'inerzia*) rappresenta assai più l'eccezione che non la regola nella

realtà della musica occidentale. In questo tipo di esercizi l'obiettivo primario che viene posto all'allievo non è tanto quello di solfeggiare correttamente secondo la divisione dei valori (ciò riesce per lo più automatico in virtù dell'associazione delle figure ritmiche con sillabe particolari o con parole e intere filastrocche adatte allo scopo), bensì il riconoscimento e la comprensione degli andamenti ritmici di tensione-distensione, l'associazione per così dire *fisica* (tanto più efficace in quanto naturale ed inconscia) di determinati movimenti ai punti culminanti, alle cesure, alle pause e così via.

Analogo tipo di approccio viene impiegato per l'ambito melodico, ambito che si sviluppa parallelamente a quello ritmico partendo da cellule minime e introducendo quasi subito esercizi che prevedono l'apporto attivo del bambino nel variarle e/o completarle. Un discorso a parte deve farsi per quanto riguarda il ben noto problema dell'uso dei nomi delle note in senso assoluto o relativo e per gli aspetti riguardanti lo sviluppo dell'orecchio. Conscio della confusione che un sistema di solmisazione funzionale e relativo può ingenerare nel bambino al momento in cui vengano introdotti esempi musicali modulanti, Brainin adotta la soluzione teoricamente più logica (ma anche più complessa), cioè una doppia denominazione delle note, l'una funzionale e l'altra assoluta. Questo può sembrare un ottimo sistema per aumentare la confusione, invece di ridurla, ma Brainin escogita un interessante stratagemma: impiega sillabe particolari (*jo, le, vi* ecc.) per la solmisazione relativa e usa per la rappresentazione assoluta delle altezze non i nomi tradizionali delle note ma l'immagine "grafica" della tastiera del pianoforte. Questo sistema, pur non semplicissimo, permette di identificare i suoni in due modi, l'uno (relativo) di tipo lessicale e concettuale e l'altro (assoluto) puramente visivo, modi che al bambino appaiono però appartenenti a due ordini di idee così differenti da rendere poco probabili interferenze e confusioni, e anzi facilitando alquanto quegli esercizi che richiedono una esatta comprensione del rapporto tra i due diversi livelli, primo fra tutti il trasporto (che infatti Brainin fa eseguire anche a bambini molto piccoli, con risultati stupefacenti).

Motivi di spazio ci impediscono di trattare diffusamente del sistema di rappresentazione grafica delle altezze (relative), caratterizzato dall'associazione di ciascun grado della scala ad un colore e ad una forma geometrica: rimandiamo per questo aspetto agli scritti già pubblicati su que-

sta rivista e più sopra citati. Un accenno, infine, al modo in cui viene affrontato l'aspetto armonico; come si può facilmente immaginare dopo quanto si è detto a proposito delle unità significative, a Brainin interessa soprattutto la comprensione e l'assimilazione dei rapporti funzionali tra gli accordi; infatti lo studio parte dal più semplice di essi, la cadenza perfetta (*unità armonica dotata di significato*) per poi allargarsi a successioni via via più complesse (II-V-I, VI-II-V-I e così via). Pertanto non c'è da stupirsi che fin dall'inizio vengano introdotti gli accordi di settima di tutte le specie, compresi quelli alterati, dato che l'obiettivo non è la classificazione teorica degli accordi ma la familiarità "pratica", uditivo-affettiva per così dire, con la gerarchia e la dinamica funzionale dei gradi. Gli esercizi vengono sia suonati al pianoforte che cantati scomponendo melodicamente gli accordi, e consistono in pratica nella risoluzione degli stessi attraverso i necessari passaggi e seguendo alcune semplicissime regole di condotta delle parti.

I diversi esercizi, com'è ovvio, vengono proposti ai bambini in una chiave adeguatamente fantasiosa e fiabesca, ma nella sostanza perfettamente aderente alla teoria e alla notazione di tipo tradizionale, talché è sufficiente poi sostituire i "draghi" con le figure ritmiche, gli "spicchi di mandarino" con i movimenti della battuta, il "collare del drago" con il tempo forte e così via per ritrovarsi in un ambito, lo ripetiamo, in tutto e per tutto tradizionale, senza dover ricominciare da capo come può accadere con altri metodi. E con questa osservazione ci agganciamo ad alcune considerazioni conclusive.

È evidente che nessun metodo, nessun sistema codificato può essere perfetto e adatto ad ogni circostanza. Nel caso presente, in particolare, ci chiediamo se e in che modo esso potrebbe venire applicato nelle scuole di musica del nostro Paese; non si tratterebbe tanto del problema di tradurre le filastrocche, di usare massicciamente parole tronche (meno frequenti in italiano rispetto al russo o al tedesco) o di modificare certe sillabe per noi ostiche (ad esempio *ji*), quanto piuttosto di conciliare una metodologia abbastanza complessa con il carattere spesso menefreghistico-anarcoide, seppure intellettualmente vivacissimo, dei pargoli nostrani. Inoltre la sua applicazione prevede una certa sistematicità, regolarità e durata dei corsi, il che a sua volta presuppone l'esistenza di strutture didattiche stabili: cosa che in questa Italia che l'incultura e il cinismo clerical-andreottiano della classe politica dominante, sottodominante, eter-

namente mediante ma mai sensibile hanno reso la patria elettiva dell'Effimero è riuscita solo a certuni particolarmente provvisti di santi in paradiso. Se dobbiamo prestar fede ai risultati ottenuti da Brainin stesso, che egli ci sottopone nelle sue videocassette (e non si vede perché non si dovrebbe farlo), c'è da rimanere a bocca aperta: bambini di sette-otto anni con un orecchio assoluto impressionante, con una esatta comprensione delle funzioni relative dei gradi, e quindi capaci di suonare le canzoncine che vengono loro proposte in qualsiasi tonalità, a memoria dopo averle sentite una sola volta, e tutto ciò frutto di un lavoro, di un metodo, e non di straordinarie doti naturali. Tuttavia anche a questo proposito ci chiediamo, ed è un dubbio legittimo, quanto merito debba essere attribuito al *metodo* e quanto piuttosto all'abilità o a particolari doti di comunicativa di chi lo applica. Eppure, nonostante lo scetticismo professionale, l'obbligo di fare gli avvocati del diavolo, è evidente che il quadro delineato da Brainin nei quattro giorni del seminario ci ha profondamente colpiti e convinti; riteniamo che l'aver individuato nel panorama spesso confuso e variopinto della didattica musicale questa voce interessante e un po' "fuori dal coro" sia un merito non indifferente del Centro di Fiesole, e non possiamo che augurarci che la collaborazione instaurata diventi sempre più stretta e "istituzionale", passando dalla fase dei seminari a quella di una prima attuazione pratica, cosa che potrebbe rappresentare un evento importante per le nostre scuole di musica.

In cosa risiedono dunque novità e validità del metodo di Brainin? Ecco, per quanto la nostra limitata esperienza ci permette di valutare, crediamo che una solida base di conoscenze teoriche, coerente nella sua eterogeneità (secondo lo stesso Brainin si va dalla semiotica alla teoria dei sistemi e dell'informazione, dalla psicologia infantile alla sociologia della musica, da Guido d'Arezzo a Zoltán Kodály passando perfino per lo Hermann Hesse del *Glasperlenspiel*) e un atteggiamento marcatamente pragmatico e anti-

ideologico, o per lo meno contrario ad un certo tipo di ideologia pseudo-progressista, semplificatoria e fumosa, costituiscano i principali punti di forza del sistema da lui elaborato. Egli si basa sulla ferma convinzione che comprensione del linguaggio e capacità creativa siano due cose assai differenti, e ritiene sulla scorta di una disincantata visione delle vicende della musica in particolar modo nel secolo presente che l'unico modo di salvare l'arte dei suoni da un imminente destino di incomprendimento totale sia una massiccia opera di educazione del pubblico che parta non da nozioni teoriche ma dal *significato* della musica stessa: ed è per questo che il suo metodo è pensato per l'impiego a tutti i livelli, e non solamente nell'istruzione professionale di soggetti particolarmente dotati. Ha ben presente, lui nato nell'ex Unione Sovietica, l'esistenza e l'importanza di culture e tradizioni musicali diverse dalla nostra; ma il suo sistema fa esplicito riferimento all'ambito della musica colta occidentale. Non mostra di avere pregiudizi di sorta nei confronti della musica contemporanea, né di porsi il problema se la tonalità sia un dato storico o naturale; ma tutta la sua riflessione postula, anche se non tematizza esplicitamente, una dinamica e una gerarchia funzionale nei processi di tensione-distensione che sono tipici del sistema tonale. Non fa sfoggio di velleità creative o rivoluzionarie, non contesta la teoria e la notazione musicale tradizionale, si limita a integrarle con ausili che rendono esplicito ciò che è implicito (in particolare i rapporti funzionali tra i gradi della scala), insegna perfino ai bambini a "dirigere" gli esercizi ritmici e melodici portandoli con logica naturalezza all'uso di una chironomia sulla quale il più pedante dei *Kapellmeister* non troverebbe molto da ridire. Ritrovare le ragioni della nostra musica *dall'interno*, per far sì ch'essa non diventi per l'uomo del XXI secolo una lingua morta: questo l'imperativo categorico che Brainin con sguardo messianico ci sottopone. Grandiosa utopia? Può darsi. Ma tanto vale tentare.