

DIDATTICA – APPUNTI

Pete Churchill, noto pianista e didatta inglese, durante un seminario in Italia, riportò questo concetto: nella frase “**I teach John music**” bisogna stare attenti a mettere in ordine di importanza i quattro elementi. Prima viene John (cioè lo studente, la persona), poi teach (il concetto generale ed etico di insegnamento), poi music, e solo alla fine noi come insegnanti. Ogni allievo, quando inizia un percorso, ha un potenziale vergine, è energia: non sprechiamola, ma incanaliamola.

UMILTA' E PASSIONE

Insegnare è un mestiere. Credo ci voglia umiltà per fare bene un mestiere, e credo che si possa decidere di farlo con passione oppure no. La passione si percepisce quando c'è la voglia di scoperta e di trasmissione del sapere, e in questo senso l'insegnante dovrebbe essere un perenne studente. Saper incuriosire con passione gli allievi, quindi, ma distaccarsi al momento giusto per non superare un confine che porterebbe, in ambito lavorativo, a un coinvolgimento eccessivo.

PAZIENZA

Andare lenti nelle spiegazioni dei **contenuti**, ed essere aperti al nuovo, sia per chi insegna sia per chi impara. Essere serrati invece quando si tratta di lavorare sul time, sul **gesto**, sulla fisicità. In ogni caso, nel lavoro sui particolari e sulle difficoltà tecniche, trasmettere pazienza; questa cosa non sempre è facile per l'insegnante, perché spesso egli vede in anticipo la soluzione delle cose; esiste un'intelligenza emotiva da attivare nell'insegnamento, che è la chiave dell'apprendimento: saper entrare *veramente* nella testa dell'allievo, nella *sua* visione della difficoltà, non nella nostra (noi spesso addirittura non la vediamo...) Inoltre non si deve criticare mai la persona, ma il comportamento. Importanza del feedback da dare agli allievi: preciso, specifico, non vago.

L'insegnante è anche un musicista e ha il proprio percorso di studio. Non confondere il percorso di studio dell'insegnante con quello dell'allievo (es: se io sto studiando da una settimana le scale diminuite non è giusto andare a lezione e far fare quelle, perché probabilmente l'allievo deve prima apprendere il II-V-I)

Ci vuole pazienza per lavorare sulla qualità, per soffermarsi più lezioni su un argomento. Viene con l'esperienza. Se un allievo sta andando bene ma deve fare dei chilometri è giusto soffermarsi sullo stesso repertorio per più lezioni: non confondere la noia che potremmo provare come insegnanti con ciò che è giusto fare per loro.

DENSITA' DELLE LEZIONI

Gestione delle lezioni: problema della densità, cioè la capacità dell'insegnante di diluire i tempi durante le lezioni (sapersi prendere le pause, ma non in modo caotico). Fare attenzione alla soglia dell'attenzione (45 min). L'insegnante che come allievo è stato veloce nell'apprendimento ha poca pazienza e tende ad andare veloce nelle spiegazioni e così può gestire male la lezione, ad esempio se rimane del tempo in eccesso; ma si avrebbe un uso scorretto del tempo anche se il docente procedesse troppo lento e gli allievi sbadigliassero. Come sempre, consideriamo il parametro spazio e il parametro tempo.

PIACERE E AUTOSTIMA

Fare musica è un *piacere*. Trasmettere questo piacere all'allievo. Saperlo incuriosire, saper far scattare la molla della curiosità, senza farlo pesare (la componente psicologica). Se in lui scatterà questa molla realizzerà in soli tre giorni con gioia ciò che farebbe con sforzo in tre mesi. Capacità di accrescere l'autostima dello studente. Far capire all'allievo che non deve avere paura della musica, o troppa soggezione, pur rispettandola sempre (mi ricordo ancora quando un pianista di fama internazionale disse: “Le sonate di Beethoven non si potrebbero neanche suonare, tanto sono sacre...”). La gioia che viene dal suonare, dal performare, è libera dalle paure.

EMPATIA

Saper creare un bel clima coi ragazzi: capacità di sdrammatizzare con battute, contatto fisico, rapporto personale (chiamarli per nome, farli sentire importanti), non guasta neppure qualche barzelletta per

riposare la mente e divertirsi. *La vera azione non affatica (e di conseguenza anche il riposo non è distrazione)*. Ricordiamoci che il nostro è un mestiere “sociale”, ogni tanto parlare durante la lezione e lasciare sfogare l’allievo ha una sua funzione. Senza esagerare, certo, ma il rapporto umano è fondamentale. L’allievo che sta bene a lezione riesce meglio a fidarsi del suo “coach”, del suo allenatore.

CONFRONTO

La lezione è un luogo di incontro importantissimo. La scuola è forse una delle più belle espressioni di crescita, apprendimento e analisi della musica che esistono nella società. La lezione collettiva e la scuola sono inoltre fondamentali per lo scambio e il confronto con gli altri. La musica è quindi un’ espressione di socialità.

PROFESSIONE

Gli allievi *non sono* professionisti. Ricordalo! Forse alcuni di loro lo saranno in futuro, oppure lo sono già, oppure sono a loro volta insegnanti, ma l’insegnante non può considerarli tali in classe. Egli può comunque dare loro i mezzi per affrontare il “mercato musicale” o parlare delle proprie esperienze da professionista. In questo senso è molto importante dare un obiettivo e delle regole, dare degli schemi, perché, terminati gli studi, avranno bisogno di strumenti efficaci per far fronte a un mondo musicale selvaggio e caotico.

UP - DOWN

Il piano della comunicazione tra maestro e allievo non deve essere paritario. *Il maestro è up e l’allievo è down*. Spesso mi è capitato che l’allievo volesse “gestire” la lezione e i suoi tempi; questo non è efficace, rischia di sfociare nel caos e nello scompenso tra i due piani. L’up – down nella didattica facilita molte cose. L’insegnante può gestire un discorso, un esempio, un’esecuzione senza impedimenti (anche nei piccoli gruppi musicali il concetto democratico può essere un disvalore, poiché c’è bisogno di un leader, una guida). La distanza crea rispetto e, come nella dinamica della psicoanalisi, dobbiamo stare attenti anche al *controtransfert*: cioè, è importante che sia l’allievo a cercare l’insegnante, e non il contrario. Così come è bene stare in guardia, come insegnanti, dal proprio lato narcisistico.

FIDUCIA

L’insegnante deve guadagnarsi la fiducia dell’allievo: in questo senso i primi incontri sono molto delicati. Inoltre far vedere che anche l’insegnante ogni tanto sbaglia è un modo per sdrammatizzare il rapporto up-down e aumentare l’empatia.

RESPONSABILITA’

Il maestro ha delle responsabilità. Deve mantenere la calma. Anch’egli dovrebbe avere una sorta di umiltà: non abusare del suo potere e del suo essere “up”. Dovrebbe mantenersi aggiornato o quantomeno in crescita nel proprio percorso, caratteristica che gli consente di trasmettere passione. Deve essere affidabile. Come detto sopra è giusto fare i confronti tra gli allievi per stimolarli, ma senza esagerare, cercando di esaltare invece le caratteristiche di ognuno. È importante anche che il docente cerchi di creare un bel clima in classe, cosa non sempre facile.

MOTIVAZIONE

Saper motivare gli allievi. Se un allievo non ha studiato, studiare con lui, ottimizzare il tempo e le energie. Capacità di stimolare i ragazzi tramite gli ascolti (per esempio, nessuno ha mai fatto ascoltare loro Parker, o Monk ed essi possono stupirsi di quanto possano piacere loro). Questo è un po’ il concetto che si applica ai palinsesti televisivi, ossia: è vero che il pubblico vuole cose facili da vedere, ma se nessuno dall’alto propone mai delle cose interessanti l’equilibrio si perde e sfocia a mio avviso nell’imbarbarimento culturale¹.

¹ Fabio Fazio una volta ha parlato del concetto della “tv della verdura”, che approvo molto: cioè, se il pubblico digerisce alcune proposte un po’ più difficili, poi verrà premiato con cose più popolari, meno impegnative e più accattivanti.

RISPETTARE LA MUSICA

Ogni ricerca fatta sullo strumento è frutto di una scelta, di una direzione. Per esempio, se decido di sbattere i pugni sulla tastiera lo posso fare per una precisa scelta timbrica, oppure per una strategia di show (magari nel secondo caso viene meno la musica). A questo punto nasce il senso critico, che definirei anche “senso etico” del fare musica.

STANCHEZZA O PIGRIZIA

Ogni tanto capita sia all'allievo sia all'insegnante di essere stanchi e di non aver voglia di far lezione. È necessario un equilibrio tra il livello di pigrizia/stanchezza/stress dell'insegnante e quello dell'allievo: cercare di capire e trovare l'asse giusto. Perdonarsi. Magari far fare qualcosa dal basso contenuto di concentrazione. In generale non mi spaventa la pigrizia nell'allievo. È un fatto naturale: spesso sono i più dotati ad essere pigri.

QUANDO UN ALLIEVO SI RITIRA DAL CORSO

Ci sono allievi che avrei voluto avere... Ci sono allievi che hanno interrotto il loro percorso, ma non è colpa mia, ho fatto il possibile. Ci sono allievi con i quali ho fatto errori.

IMPARARE DAGLI ALLIEVI

Quante cose ho imparato dagli allievi! Sia in termini musicali che extra-musicali. Basta solo creare le condizioni perché anche loro possano darti qualcosa. A volte scopro di aver bisogno di loro almeno quanto loro di me.²

APPRENDIMENTO ORALE DEI CONCETTI

Ripetere insieme all'allievo, ad alta voce, le nozioni fondamentali, anche quelle che sembrano scontate.

² Per fare un esempio, il bisogno di confronto reciproco si è rivelato quanto mai necessario durante l'emergenza Covid19. La didattica on line, sulla quale inizialmente ero scettico, si è rivelata invece uno strumento essenziale per mantenere il livello di contatto con l'allievo.

DIDATTICA DEL JAZZ

PREMESSE

"Jazz is not a what, is a how"

Postulato: il jazz non esiste come definizione, il jazz non è uno stile, ma un genere in continuo movimento. Non è corretto neanche parlare di "evoluzione" in senso darwiniano. Parliamo piuttosto di musica performativa che comprende al suo interno tanti linguaggi (penso ad esempio a tutta la tradizione dell'America Latina o alle contaminazioni etniche a cui assistiamo oggi)...

Il concetto dell'apprendimento nella musica performativa è diverso da quello della musica scritta (cfr. teoria dell'audiotattile, proposta da Vincenzo Caporaletti). È molto più complesso. Non che quello della musica scritta non comprenda un amplissimo spettro di competenze, che vanno a toccare tanti lati della nostra persona, da quello motorio a quello più spirituale. Tuttavia l'apprendimento di una musica a metà tra scrittura e oralità ha alla base una concezione diversa: più corporea, più imitativa.

Maieutica³, ovvero: intendere l'allievo non come un vaso da riempire di nozioni, ma come una pianta viva, da annaffiare, che crescerà da sola. Saper motivare gli allievi, talvolta provocandoli: saperli incuriosire, ma fare in modo che siano loro a cercare la strada. Aiutarli ad uscire da un'apatia diffusa, figlia del nostro tempo, in cui si ha molto ma non lo si è guadagnato.

Inserire oltre alla concezione occidentale dell'insegnamento anche una concezione orientale di maestro-allievo. L'allievo apprende per imitazione, guardando e cercando di riprodurre⁴. L'allievo deve capire che per raggiungere un insieme di qualità passano anni, e si richiede lavoro personale, settimana dopo settimana, esperienza dopo esperienza: quindi è importante che non si abbia un'aspettativa sistematica e a breve termine. Essere pronti a lavorare con curiosità, pazienza e umiltà (cfr. "Lo Zen e il tiro con l'arco" di Eugen Herrigel⁵, anche per il discorso della tecnica in relazione al risultato).

La percezione (l'esperienza della musica performativa per insegnarla). Esperienza di un linguaggio vivo: per esempio, parlare della sezione ritmica perché si hanno 40 anni di concerti alle spalle, o parlare del concetto di interplay, o saper salvare le situazioni perché si ha la sicurezza dell'esperienza. Queste cose

³ Maieutica da Wikipedia: Il termine maieutica viene dal greco maieutiké (sottinteso: téchne). Letteralmente, sta per "l'arte della levatrice" (o "dell'ostetricia"), ma l'espressione designa il metodo socratico così come è esposto da Platone nel Teeteto. L'arte dialettica, cioè, viene paragonata da Socrate a quella della levatrice: come quest'ultima, il filosofo di Atene intendeva "tirar fuori" all'allievo pensieri assolutamente personali, al contrario di quanti volevano imporre le proprie vedute agli altri con la retorica e l'arte della persuasione (Socrate, e attraverso di lui Platone, si riferiscono in questo senso ai Sofisti). Parte integrante di questo metodo è il ricorso a battute brevi e taglienti - ovvero la brachilogia - in opposizione ai lunghi discorsi degli altri e la rinomata ironia socratica. Nel racconto dello stesso Socrate, l'ispirazione per questo tipo di dialettica derivava proprio dall'esempio che il filosofo aveva tratto da sua madre, la levatrice Fenarete. Si trovano spunti e rielaborazioni del termine nello stesso Platone, durante tutto il Rinascimento e altrove. C'è da aggiungere che la maieutica comincia solo dopo le fasi del rapporto maestro-discepolo e dell'ironia. Il rapporto tra adulto e ragazzo (Socrate-discepolo) in Grecia, era una cosa lecita anche dal punto di vista erotico (quello che si ammirava in una persona erano l'intelligenza, la raffinatezza spirituale e non l'aspetto fisico). Socrate però non arrivava all'atto sessuale. Il discepolo a quel punto era libero di scegliere se continuare il rapporto da un punto di vista ideologico oppure andarsene. Continuando questo rapporto subentrava la fase dell'ironia (finzione). Socrate fingeva infatti di abbassarsi al livello culturale del discepolo ponendogli domande e rendendolo partecipe delle proprie. Solo in questo modo e attraverso il dialogo, Socrate riusciva a fare il lavoro della levatrice. Come la levatrice porta alla luce il bambino, Socrate portava alla luce le piccole verità dal discepolo. La maieutica quindi non è l'arte di insegnare ma di aiutare. La verità infatti non è insegnabile perché è un sapere dell'anima; per questo Socrate non inculcava nei suoi interlocutori le proprie idee ma aiutava i "discepoli" a "partorire la loro verità".

⁴ in questo senso deve essere molto concentrato e capire subito, senza inserire movimenti o tensioni inutili nel processo imitativo.

⁵ Dalla presentazione sul sito della IBS: *Questo piccolo libro è un illuminante, lucido e utile resoconto, scritto da un occidentale, di come un occidentale possa avvicinarsi allo Zen. Un professore tedesco di filosofia, Eugen Herrigel, vuole essere introdotto allo Zen e gli viene consigliato di imparare una delle arti in cui lo Zen da secoli si applica: il tiro con l'arco. Comincia così un emozionante tirocinio, nel corso del quale Herrigel si troverà felicemente costretto a capovolgere le sue idee, e soprattutto il suo modo di vivere. All'inizio con grande pena e sconcerto. Dovrà infatti riconoscere prima di tutto che i suoi gesti sono sbagliati, poi che sono sbagliate le sue intenzioni, infine che proprio le cose su cui fa affidamento sono i più grandi ostacoli: la volontà, la chiara distinzione fra mezzo e fine, il desiderio di riuscire. Ma il tocco sapiente del Maestro aiuterà Herrigel a scrollarsi tutto di dosso, a restare "vuoto" per accogliere, quasi senza accorgersene, l'unico gesto giusto, che fa centro quello di cui gli arcieri Zen dicono: "Un colpo, una vita". In un tale colpo, arco, freccia, bersaglio e lo si intrecciano in modo che non è possibile separarli: la freccia scoccata mette in gioco tutta la vita dell'arciere e il bersaglio da colpire è l'arciere stesso.*

non si trovano in nessun manuale. Insegnare il jazz è come insegnare una lingua, e quindi bisogna saperla parlare. L'insegnante deve parlare quella lingua.

Purtroppo l'interprete classico si è focalizzato negli ultimi anni sull'esattezza e sulla filologia della partitura, perdendo di vista il contenuto compositivo della musica. In molti casi ha prevalso lo studio sul gesto, senza chiedersi più di tanto come fosse costruito il contenuto armonico, melodico, ritmico e formale dell'opera. La parte si è come cristallizzata. **Per il jazzista, invece, è fondamentale mutuare dal compositore/performer i processi compositivi, per poi svilupparli, variarli e improvvisarli.** Anzi, questi processi in molti casi sono più semplici e logici di quelli che si trovano in una partitura, chiaramente perché sono stati concepiti in ambito audiotattile.⁶

Un esempio di studio: sto affrontando il Children Song n.20 di Corea. Un conto è leggerlo ed eseguirlo, e tutto un altro conto è estrarre il procedimento compositivo (in questo caso i ten drums) e svilupparlo in improvvisazione. Questa è una differenza sostanziale tra la musica scritta e la musica performativa. C'è poi da notare che in alcuni children song sentiamo Corea improvvisare nel disco, e queste parti non le troviamo scritte. Ne consegue che dalla partitura (e quindi anche dalle trascrizioni) è necessario ricavare un livello di **analisi in rapporto all'improvvisazione** e che l'improvvisazione farà anche i conti con la forma (per questo è riduttivo pensare all'improvvisazione solo nel territorio be-bop o hard-bop).

In questo senso ci sono alcuni strumenti tecnologici da cui non riesco a prescindere durante l'insegnamento del jazz:

- hard disk con gli ascolti oppure internet
- software per rallentare gli ascolti utili per le trascrizioni
- software di notazione musicale
- basi ritmiche o Aebersold o I real Book
- registrare le performance dell'allievo o, ancora meglio, l'intera lezione
- fare piccoli video dimostrativi molto efficaci per le armonizzazioni

Come vedo il futuro: il *new performer*, il *new composer* e il *new teacher*.

Un nuovo performer che non sia schiavo del narcisismo da palcoscenico, ma che sappia mettersi a servizio della musica, e quindi anche del composer (che può essere egli stesso); un nuovo composer che tenga conto del performer per creare la sua musica (questa vicinanza avveniva già negli ultimi decenni con la musica contemporanea, pensiamo a Berio o Stockhausen, che lavoravano a stretto contatto con chi poi avrebbe eseguito le loro opere).

Vedo inoltre una nuova figura di insegnante che, a livello sempre più alto, abbia una chiara personalità, diversa da quella di un altro. Ogni insegnante sarà un performer e un composer diverso. Ritorno alla bottega artigiana: Lennie Tristano, John Taylor, Franco D'Andrea, Fred Hersch, solo per gli esempi di quattro pianisti di grandissima personalità che hanno insegnato, ognuno dei quali ha avuto sicuramente una sua personale chiave di lettura anche dell'insegnamento...

Probabilmente ci sarà anche un *new student*, un *new public*....

Si può parlare di un percorso per la didattica della musica performativa?

Sì, però bisogna costruirlo e bisogna partire da premesse diverse da quelle della musica eurocolta, ovvero musica, che l'accademia - incasellandola e schematizzandola troppo - ha reso in molti casi sterile. Penso

⁶ Dobbiamo ammettere che la cristallizzazione dell'esecuzione "classica", connessa alle sue ragioni economico/discografiche/teatrali e didattiche sta durando solo da circa centocinquanta anni... I musicisti, prima, e qualcuno anche durante questo periodo, hanno anche improvvisato, così come ci sono casi di grandissimi interpreti che arrivano a stravolgere la partitura (es. Glenn Gould), o esempi di musicisti che conoscono a fondo anche il processo compositivo della musica che suonano. Tuttavia mi sento di muovere una critica generale alla tendenza del mondo che chiamiamo "classico", che in molti casi, e sempre più di frequente, si trova spaesato e impreparato ad affrontare una musica che lo circonda da decenni, ma di cui spesso non conosce i meccanismi.

ad esempio al fatto che non ci si è aggiornati coi programmi ministeriali: penso a Clementi, quando si potrebbero affrontare gli studi di Chopin, o penso ad autori contemporanei come Ligeti o ad altri che esulano dalla cerchia europea (Villa Lobos, Nazareth, Joplin) o che sono meno conosciuti ma altrettanto interessanti rispetto ai loro fratelli europei (Mompou, Albeniz, Granados).

Provocazione: lo studente di jazz deve essere mediamente più dotato musicalmente di uno studente di classica?

Sì. Nel senso che dovrà imparare a improvvisare, a tirare giù un pezzo, a suonare insieme agli altri sviluppando una capacità inferenziale in rapporto alle sollecitazioni musicali del gruppo. Dovrà sviluppare la capacità di interpretare una parte jazzistica, quindi capire quali voicing usare, come riempire alcuni momenti, quando astenersi dal suonare.

Perché dobbiamo creare un percorso differente?

Per creare un gusto “contemporaneo” del fare musica che tenga conto di tutti gli stimoli presenti oggi, pur filtrandoli e scegliendoli secondo criteri estetici. Per non essere schiavi del gesto, o della ricerca esclusiva del “bel suono”⁷, che culturalmente appartiene a un altro tempo. Certo, anche quello è importante, ma è fondamentale soprattutto avvicinarsi ai contenuti musicali (es. suonare su tempi dispari, trovare armonie nuove, comporre, sviluppare una sensibilità timbrica personale...).

Ragionamento riguardo al gesto e al contenuto

Come insegnanti di jazz, di uno strumento in particolare, ad esempio il pianoforte, potremmo trovarci davanti ad allievi che hanno una gestualità inferiore alla nostra, oppure superiore. Eppure in entrambi i casi il fattore contenuto potrebbe essere invertito. Ossia: potremmo assistere a un talento creativo e “contenutistico”, anche se la sua tecnica gestuale è minima; oppure il contrario: un talento gestuale eccelso, ma con uno spirito critico limitato o un gusto discutibile. È anche in questo che l’insegnante deve dire la propria in rapporto al suo bagaglio di esperienza.

Insegnare in Conservatorio

L’insegnamento in Conservatorio dei linguaggi legati al jazz è un atto di grande responsabilità. Il compito è doppio. Da una parte è richiesta una **competenza organizzativa** sostenuta da idee chiare sulla didattica, dall’altra è necessario che l’insegnante abbia una **carriera attiva** e che dimostri di possedere attrattiva sugli allievi, anche per favorire le iscrizioni presso la stessa istituzione. Entrambe le cose sono indispensabili.

Le competenze da avere sono multiple: vanno dalla lettura alla tecnica, dalla conoscenza della tradizione, del blues (vera radice della musica nera), al mainstream, dalla libera improvvisazione alla capacità di suonare su tempi dispari, alla conoscenza delle ultime tendenze musicali, soprattutto relative al proprio strumento.

La creazione di progetti personali deve, a mio avviso, tenere conto di una conoscenza storico-culturale con uno sguardo rivolto verso la **contemporaneità**, cioè a ciò che ci circonda nel presente, nell’arte in genere. Penso che sia molto importante valutare non solo le capacità solistiche ma anche l’intelligenza con cui una carriera viene portata avanti. Saper dimostrare di suonare, a mio avviso, non basta più e soprattutto incidere dischi su dischi o “postare” video su video non aumenta il valore di un musicista, anzi, ne dimostra in alcuni casi l’insicurezza, la superficialità o il narcisismo.

Credo che per un musicista sia importante incidere quando si ha qualcosa da dire, anche se ritengo che **il dato artigianale del fare musica**, cioè il concetto di produzione ed elaborazione musicale, su diversi fronti, **debba essere comunque costante** negli anni.

⁷ Stefano Zenni nel suo libro “I segreti del jazz” (Stampa Alternativa, 2007) parla di omogeneità sonora, che viene cercata nell’ambito dell’interpretazione della musica euro-colta raffrontata all’eterogeneità sonora, che è una caratteristica tipica della ricerca estetica jazzistica.

ALTRI RAGIONAMENTI

TECNICA

Uno studente di pianoforte jazz non potrà arrivare al livello tecnico di uno studente di piano classico. Non in quel senso. La tecnica diventa un'altra cosa. Si fa uso dell'ear training, e in questo senso le frasi di Chet Baker costruite su un'ottava possono essere "tecnicamente" più difficili di alcuni passaggi virtuosistici scritti.

LETTURA

Lettura e scrittura: nel jazz dobbiamo arrivare a un livello di lettura diverso dalla tradizione romantica per pianoforte. Non Liszt, per intenderci. Il linguaggio poi è molto diverso, pensiamo alle sincopi da big band e alle poliritmie. Per la didattica della musica scritta: cosa si troveranno a leggere i musicisti di domani?

CORSI DI BASE

Parlando dei livelli di base: i primi due livelli possono essere uguali per i percorsi sia classico che jazz? Forse, ma non ne sono del tutto convinto, proprio perché la formazione di un senso critico moderno potrebbe iniziare da subito.

CORSO ADULTI

Allievi con scarse competenze tecniche (adulti): partire da semplici brani anche pop con melodia non troppo articolata. Il livello tecnico non deve essere altissimo, può ricavare soddisfazione anche da alcuni brani minimal. Per l'adulto riuscire a fare qualcosa che non pensava di poter fare è un risultato di vita importante, che supera le sue naturali attitudini (vedi sopra "I teach John music"...)

RIPRESA DEL REPERTORIO E ANALISI

Consideriamo che nel jazz è importante la *ripresa* del repertorio. Questa cosa è molto più sostanziale nello studio di questa musica, perché il performer cambia e diventa sempre più bravo come instant composer.

Lezione di ritorno: ritornare sulle cose. Analisi, trascrizioni, versione base da conoscere. Cosa ci colpisce? L'idioma. Quindi focalizziamo l'attenzione sulle formule idiomatiche. Lo studio svolto assieme dall'allievo e dall'insegnante per vedere le cose al microscopio: ma se poi a casa l'allievo non ritorna su quell'analisi, non potrà assimilarne appieno il contenuto. È importante capire che è impossibile assimilare in un triennio di jazz quello che i grandi assimilano in una carriera pluri-decennale.

PARLARE CON LA MUSICA

Quando un allievo sta per farci sentire un brano: non parlare, non spiegare, non razionalizzare. **Far parlare la musica:** la musica è un linguaggio. Questo serve a togliere molti filtri e a far capire all'allievo che attraverso lo strumento esprimerà anche le sue insicurezze, la sua fretta o la mancanza di coerenza di un'esecuzione. Una delle tendenze odierne della didattica americana è infatti proprio quella di registrare l'allievo e fargli sentire immediatamente l'esecuzione.

METODO-NON METODO

Tenere presente sempre una visione globale del percorso, ma partire dall'allievo, non dal programma. Noi siamo come dei sarti: cucire addosso all'allievo un vestito, poi cercare di portarlo su un percorso condiviso.

Perché la didattica della musica jazz non è mai stata considerata sistematica? Perché, come ho detto sopra, è nella natura stessa del jazz il fatto di evolversi.

Tuttavia possiamo (e oggi credo dobbiamo) chiarire alcune cose. Bill Dobbins, ad esempio, nel IV volume del suo "Contemporary Jazz Pianist" ha un approccio metodologico ai pianisti jazz. Certo, è solo un approccio e una delle tante visioni che si possono avere, ma è comunque un lavoro profondo e competente.

ALCUNI PUNTI PER UNA DIDATTICA DELLA MUSICA PERFORMATIVA:

PARLARE E DISCUTERE, ASCOLTARE, VEDERE I PERFORMER.

APPROCCIO STORICO-CULTURALE DEL JAZZ E DELLA POPULAR MUSIC. CONTESTUALIZZAZIONE DEGLI ASCOLTI E DEI RELATIVI LINGUAGGI.

APPROCCIO-PSICOLOGICO. PSICOFISIOLOGIA MUSICALE.

APPROCCIO CREATIVO: SUONARE INSIEME (ALLIEVI E INSEGNANTE). CONCETTO DELLA BOTTEGA ARTIGIANA. PRO E CONTRO DELLA LEZIONE COLLETTIVA. STIMOLI CHE NASCONO DAI CONFRONTI.

METODO: TEORICO E PRATICO

APPLICAZIONI TECNOLOGICHE IMPRESCINDIBILI

PERCORSO SPECIFICO PER PIANOFORTE JAZZ E RELATIVO ESAME⁸:

1. (Approccio **compositivo**/di arrangiamento personale dell'allievo)
2. **(Teoria:** ripasso teorico delle conoscenze indispensabili per affrontare la materia sullo strumento)
3. **(Ascolto:** inquadramento culturale degli ascolti all'interno della storia del jazz: educazione e suggerimenti di ascolti)
4. **Tecnica:** esercizi creati appositamente dall'insegnante o mutuati da vari metodi (sequenze armoniche, melodiche, ritmiche di vario tipo).
5. **Contenuto (what to play):** aspetto dell'armonizzazione al pianoforte, pensando, più in maniera *organistica*, da arrangiatore o da compositore. Il gesto viene rallentato per focalizzare l'attenzione sul contenuto.
6. **Gesto (how to play):** approccio gestuale legato al time, alla fisicità, al fraseggio. *Improvvisazione su struttura* secondo vari stili principali (blues, boogie, stride, bebop, modale, latin, even eight, choro, bossanova, afrocuban...). *Improvvisazione libera:* apertura sui parametri e sviluppo della percezione timbrica.
7. **Analisi:** Trascrizione di assoli, di arrangiamenti o di brani.
8. **Musica scritta, applicazione:** individuazione delle capacità tecniche (indipendenza e coordinazione) sviluppate attraverso la lettura. Composizioni o trascrizioni pianistiche di livello avanzato (Joplin, Morton, trascrizioni da Tatum, Bill Evans, IV vol del Contemporary Jazz Pianist di Dobbins)
9. **Prima vista:** facoltà primaria del performer (non c'è solo la capacità di leggere la linea melodica di un brano, ma anche quella di interpretarlo armonicamente e ritmicamente in piano solo). Facoltà che serve nel mondo del lavoro o nella relazione con la musica d'insieme.

⁸ I primi tre punti sono fondamentali da esplorare nel momento della lezione, ma potrebbero essere evitati come prove specifiche in sede d'esame.

IPOTESI DI LAVORO SU ALLIEVI DI LIVELLO AVANZATO

Sviluppo di una lezione di livello avanzato: pianista jazz che già suona professionalmente.
Lezione lunga di 2 ore (preferibile), 3 ore (se necessaria), 4 ore (sconsigliata, limite massimo):

Primo presupposto: se un allievo è molto bravo, la prima cosa utile per fare una lezione stimolante è dargli un obiettivo in “zona di stretch”, cioè un paletto contro il quale si scontra, qualcosa che non conosce o che non sa applicare.

Secondo presupposto: non aspettarsi dei miglioramenti sistematici settimana dopo settimana. Un pianista non può assimilare in tre anni di corso in Conservatorio un linguaggio che i grandi sviluppano nell'arco di trenta. La teoria dell'apprendimento di un linguaggio musicale (o parlato) è uguale all'assimilazione fisiologica (l'apprendimento corporeo): esistono metodi di sintesi ma non scorciatoie.

Terzo presupposto: un allievo può avere un livello 10 in improvvisazione ma 7 in armonizzazione, o 5 in lettura. Equilibrare i parametri.

Gestione dispendio/risparmio energia:

Gestione pause e momenti di distensione.

Equilibrio tra le varie attività, es: Suonare = dispendio energia / Ascoltare musica = risparmio energia.

Leggere musica = dispendio energia / Vedere video = risparmio energia

Sia nella lezione da 2 ore che in quella da 3 (e al limite da 4 ore) è necessario **dividere** il lavoro in blocchi e **diversificarli** tra loro. Fatto questo schema già avremo più chiaro cosa fare. Il mio consiglio è quello di dividere in 2 blocchi molto grandi e, all'interno di essi, trovare altri sotto-blocchi.

Ipotesi lezione da 3 ore:

Primo blocco:

A teoria - tecnica

B contenuto – analisi

Secondo blocco:

A gesto – prima vista

B musica scritta – ascolto

Consigli utili per l'insegnante:

1. Fare cose che si conoscono e che si sono già applicate sugli allievi.
2. La ripetizione dei brani è una chiave per usare il tempo e assimilare meglio le cose.
3. Esercizi automatici, che non hanno bisogno di essere seguiti con troppa attenzione, per il riposo mentale.
4. Trovare punti di appoggio come ascoltare musica o vedere filmati. Valutazione critica.
5. Suonare o studiare insieme (ad esempio l'analisi di una partitura o di un ascolto)

Le fasi della formazione di un musicista professionista

1) Secondo me esiste una formazione primaria - quella, diciamo, che grossomodo arriva fino ai vent'anni d'età. È la formazione in cui si ascolta musica, si impara a leggere, si comincia a suonare nei primi gruppi di musica d'insieme: è la fase in cui si dovrebbe apprendere la grammatica della musica e in cui si è di solito molto **associati** al fare musica: si ha voglia di suonare e non ci si chiede più di tanto che cosa si fa.

2) Poi esiste una formazione secondaria, che potrebbe arrivare fino ai trent'anni avanzati. Questa è la formazione che comincia già a denotare i gusti estetici, ma rimane secondo me nella maggior parte dei casi *imitativa*, nel senso che non prevede una maturità stilistica formata. Durante questa seconda fase, in cui già si è insegnanti (credo sia fondamentale iniziare a insegnare appena finito il primo periodo, perché solo in quel modo si comincia a fare chiarezza su di sé come musicisti attraverso un atto di responsabilizzazione) si è però anche allievi di Master e corsi di perfezionamento. In questa fase forse una crisi (crisi deriva dal verbo greco *krino* = scelgo, decido) è quasi inevitabile. Si passa dall'associazione del primo periodo al **distacco**, allo sviluppo del senso critico: in pratica ci si chiede cosa si sta facendo.

3) La terza fase è quella del musicista maturo che non ha più lacune sostanziali, ma è in continua ricerca su di sé. Non ha più bisogno di andare a lezione (cioè di un rapporto down-up con qualcuno), ma ha sempre bisogno di stimoli che va a cercare in tutto, dall'ultimo degli allievi al collega più illustre, dalla musica che lo circonda al clima culturale che decide di respirare. È in grado di trascrivere qualsiasi brano o quantomeno di analizzarlo sommariamente, è in grado di creare progetti didattici, concertistici e discografici originali e così via... È il momento in cui si diventa *maestri di se stessi*.

Cosa fare quando si smette di essere allievo di qualcuno? Parlo appunto di formazione avanzata. Bisogna capire che l'allievo di se stesso ha probabilmente i problemi dell'allievo normale, ma deve autoregolarsi, e autodisciplinarsi. È forse una delle chiavi della maturità: conoscersi.

In questa fase il bilanciamento associazione-dissociazione può **equilibrarsi**, e si può trovare piacere in quello che si fa continuando a fare ricerca o semplicemente muovendosi in un ambito professionale di qualsiasi genere.