

DAL PENSIERO AL SUONO¹

di Fabrizio Casti – Alessandra Seggi*

L'intento di questo scritto è di sostenere l'identità fra processi musicali e processi cognitivi. Lo studio delle strutture di base mediante la quale la nostra mente organizza ed elabora le informazioni operando, in relazione ai propri bisogni, un adeguamento rispetto all'ambiente è il primo passo. Si osserva poi il processo percettivo, le configurazioni di astrazioni e il modo per giungere all'elaborazione dei dati ed alle condotte operative. Osservando ancora le prenoscenze in possesso del soggetto, si analizza l'importanza del processo di organizzazione inteso come una continua modificazione ed accrescimento del proprio sapere e conoscere. Infatti, la moltitudine e la complessità delle connessioni nel cervello sono straordinarie: in ogni momento la materia della mente interagisce con se stessa e l'organizzazione dinamica del cervello rivela quella proprietà del sistema che è la memoria. Ogni cambiamento modifica così i cambiamenti successivi in maniera determinata e particolare².

Gli studi neurofisiologici e psicologici compiuti in questi ultimi anni aprono prospettive molto interessanti sulla formazione e organizzazione del pensiero mentale³ e musicale di conseguenza.

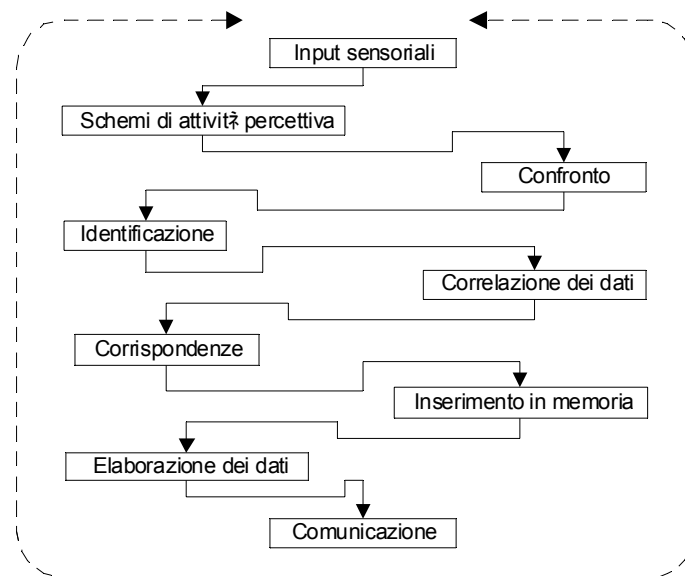
In sintesi il processo di base si organizza partendo dalla ricezione delle informazioni in arrivo, procedendo poi ad inserirle nello scenario mentale esistente⁴. Tutte le informazioni presenti nella mente e quelle in entrata concorrono alla formazione di configurazioni aventi struttura composta da una varietà di modalità sensoriali: visive, uditive, olfattive, gustative e somatosensitive⁵. Si attivano in tal modo interconnessioni e relazioni con i dati precedentemente in possesso del soggetto e conseguentemente si ristrutturano l'organizzazione mentale complessiva⁶.

L'intero processo si reitera nella mente determinando così, un costante arricchimento ed una ristrutturazione plastica del proprio sapere. L'atto percettivo si delinea come un processo attraverso il quale la mente umana attiva un contatto con il mondo esterno interpretando i dati sensoriali ed elaborando le informazioni in entrata. Una porzione di tessuto cerebrale è infatti una rete intricata che reagisce a segnali elettrici e chimici nel tempo e nello spazio tridimensionale; essa emette e riceve configurazioni dinamiche di segnali e a tali configurazioni reagisce; queste si influenzano a vicenda e, mediante altre connessioni nervose, influenzano anche l'azione di altri organi del corpo⁷.

Gli input sensoriali, quindi anche quelli sonori, che provengono dall'esterno sono prima confrontati con altri segnali precedentemente registrati dal soggetto il quale, dopo averli identificati e messi in relazione, li inserisce in memoria. Anche l'acculturazione si manifesta nella percezione musicale attraverso degli *schemi di attività percettiva*, ossia dei sistemi di *attese percettive* gerarchizzate che permettono e, grazie a una sorta di anticipazione mentale, orientano la percezione⁸. Da questa fase in poi l'*input* sensoriale sarà conservato ed immagazzinato, attraverso una grande varietà di rappresentazioni mentali e di processi, al fine di poterli recuperare volontariamente nel tempo.

* Conservatorio Statale di Musica di Cagliari.

Le informazioni a questo punto subiscono un'elaborazione attraverso processi di discriminazione, classificazione, aggregazione e generalizzazione grazie ai quali sarà possibile organizzare ciò che intendiamo comunicare⁹.



Naturalmente in queste fasi si parla esplicitamente d'intenzionalità del soggetto intendendo per intenzionalità una libera volontà e la capacità di scegliere tra varie opzioni¹⁰. Sarà possibile così prendere atto di un problema, analizzare i dati, stabilire relazioni, formulare ipotesi e procedere alle opportune verifiche in relazione agli obiettivi precedentemente prefissati e/o individuando i dati per la messa a punto di un progetto.

Queste condotte operative non necessariamente seguono l'ordine indicato infatti quando una performance è naturale per il soggetto questo s'immerge totalmente nell'attività tanto da superare la consapevolezza di se stesso trasformandosi interamente in ciò che corpo e mente desiderano superando di fatto il bisogno di parcellizzare in dettaglio ogni singolo passaggio¹¹. Il soggetto sarà in grado di sfruttare le conoscenze acquisite modificando le sue capacità, scoprendo nuove relazioni e consolidando quelle già possedute.

Le condotte operative così delineate sono riferite alla capacità di operare per problemi così da poter ripercorrere il proprio iter verificando e valutando costantemente le singole fasi di un qualunque atto specifico. Cioè l'azione si articola per formulazione e verifica delle ipotesi attraverso un'azione di costante retroazione per valutare con chiarezza l'efficacia di ogni singolo passaggio.

Queste condotte sono il punto di contatto fra processi cognitivi e processi musicali, prima di definirle in dettaglio è però necessario intendersi sul concetto stesso di musica.

Infatti quando si pensa o si parla di musica ci si rende presto conto che il complesso groviglio di problemi implicati hanno rapporti e connessioni con molteplici campi di indagine, con la diversità delle aree culturali e con i diversi periodi storici presi in considerazione. Tanto è vero che, se distinte comunità selezionano diversi tratti musicali che considerano pertinenti, queste possono arrivare anche ad inconciliabili definizioni della concezione stessa di musica. Quest'ultima si muoverà in un ambito che comprende la società nel suo insieme ed il singolo individuo per essere in ogni caso difficilmente definibile.

L'unico elemento cui nessuna concezione della musica può rinunciare, considerando una visione complessiva di tutti gli aspetti connessi anche con l'esperienza musicale e la concreta pratica musicale (vale a dire del suono, delle sue fonti e del suo ambiente), è il

suono, anche se sottinteso (con riferimento ad esperienze della musica contemporanea)¹².

Sulla base di quanto detto per definire nei dettagli i componenti essenziali dell'esperienza e della pratica musicale bisogna considerare la musica:

- Come attività consapevole intorno ai suoni o con i suoni;

Si intende che l'attività consapevole con i suoni sarà indispensabile per parlare di musica. La nozione di suono non è qui riferita da un suono specifico, suono strumentale, sintetico, rumore, della natura od altro, ma è riferita ad un suono definito culturalmente da una comunità che lo accetta come tale e che può anche non corrispondere a quello di altre comunità.

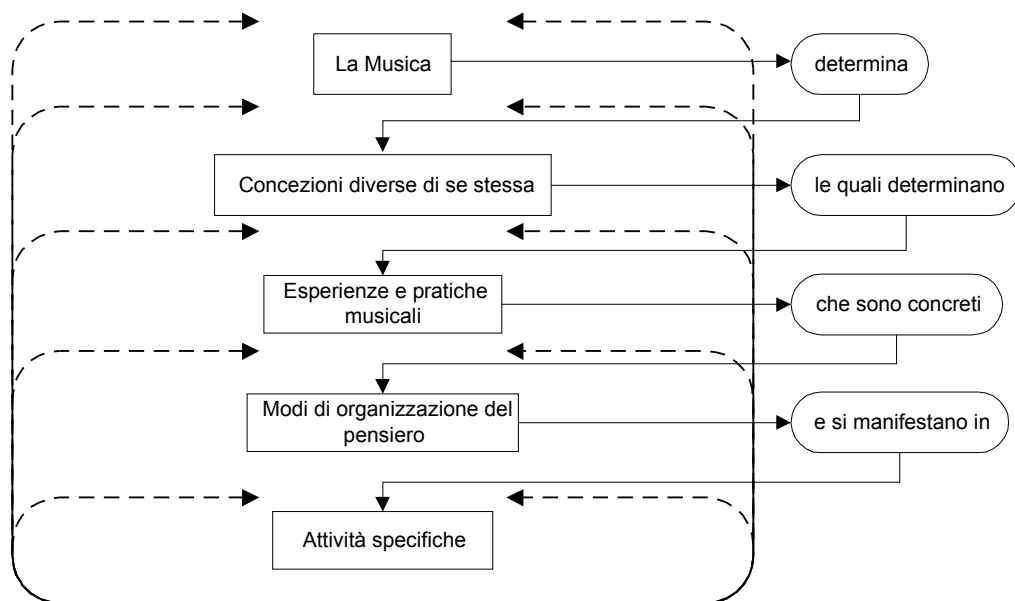
- Come comportamento consapevole che ne determina la sua manifestazione sonora;

La musica non è solo suono, ma comportamento che determina la produzione. I comportamenti, dipendenti dalle convenzioni in vigore in un determinato sistema culturale, sono di tipo fisico (relativo ai gesti, le posture, l'uso delle mani, ed altro), di tipo culturale che predispongono un modo di concepire la musica che è tradotto in comportamento fisico, e di tipo sociale che uniformano i modi di fare e gli altri comportamenti¹³.

- Come manifestazione di una volontà espressiva e attivazione consapevole di processi per la determinazione di norme e sistemi.

Operare con la musica significa quindi confrontarsi consapevolmente con i fatti sonori e su questi agire per decifrare musica esistente (ascoltare e/o interpretare ↔ modi di esecuzione) e/o scrivere musica originale (comporre ↔ definizione delle unità minimali e delle unità formali) in conformità ad un criterio collettivo o personale di coerenza che definisce un pensiero musicale ed implica:

- Azione nell'area del suono e delle sue caratteristiche e proprietà (tutte le attività musicali);
- Ricerca di criteri che conducono a manipolare e organizzare il sonoro in forme di diversa complessità (composizione);
- Ricerca di criteri che conducono alla comprensione di strutture sonore date (analisi);
- Ricerca, in relazione a strutture sonore date, di loro possibili motivazioni concrete e/o immaginative (ascolto);
- Definizione di una terminologia specifica di riferimento.



I modi di organizzazione del sonoro diventano il mezzo per la comprensione del pensiero musicale e non. Se stabiliamo una relazione fra l'organizzazione dei processi musicali e dei processi cognitivi, la consapevolezza dell'uno si riverbererà anche sull'altro creando interrelazioni fra processi musicali e no. Il fondamento di tutte le attività specifiche possibili, sempre riconducibili ad una delle tre fondamentali del comporre, l'eseguire e l'ascoltare, che fanno riferimento all'organizzazione sono:

Composizione ↔ Improvvisazione

Il fatto che le norme e i sistemi siano espliciti e/o impliciti ed il loro grado di prescrizione o descrizione stabiliscono se siamo davanti ad una composizione o un'improvvisazione. La definizione delle norme e dei sistemi riguarda le regole e le relazioni che connotano, in tutto o in parte, un determinato linguaggio musicale¹⁴. Queste sono necessarie all'organizzazione dei suoni la cui forma, risultando da una consapevolezza espressiva, possiede un risultato sonoro e una sua rappresentazione.

Ascolto ↔ Analisi¹⁵

Considerando il concreto fatto sonoro o le forme di rappresentazione grafica assunte dalle strutture sonore, esaminando il punto di vista dell'autore, delle configurazioni proprie dell'opera o di quello che si sente, si giunge alla possibile comprensione:

- Delle configurazioni e dei procedimenti compositivi attivati;
- Del concreto fatto sonoro;
- Delle modalità percettive in relazione a personali esperienze musicali.

Esecuzione ↔ Interpretazione

Dall'esecuzione di composizioni esistenti alla loro interpretazione conformemente a personali criteri di coerenza che partendo da una rappresentazione sono attivati da:

- Lettura orientata e consapevole della rappresentazione grafica;
- Manifestazione sonora orientata e consapevole;

- Stato di esistenza sonora.

Lo spostamento dall'esecuzione all'interpretazione passa per una consapevolezza che segue un qualche criterio di coerenza a partire da una rappresentazione esplicita e/o implicita ed il suo grado di prescrizione o descrizione.

Tutte le attività musicali specifiche assumono delle forme particolari, sono veicolate da determinati materiali sonori che hanno una certa realtà acustica e determinano diverse interpretazioni e diverse percezioni, sono il risultato di alcuni processi ed hanno una loro rappresentazione, sono coerenti ad un'idea. Sono cioè il risultato di una correlazione fra i dettagli che le definiscono (componenti interni all'attività) e i comportamenti sociali che ne determinano le funzioni (componenti esterni all'attività)¹⁶. Il risultato di questa correlazione ha una strutturazione in qualche modo formalizzabile che scandisce i diversi momenti che contraddistinguono tutte le attività specifiche e ne definiscono le condotte operative.

Lo schema di condotte che si presenta non è da considerarsi come un procedimento da attuare nell'ordine indicato, poiché situazioni diverse implicano comportamenti operativi diversi, ma piuttosto come una mappa di riflessione cui dare risposte consapevoli. Infatti, se esse non saranno date sarà il caso a darle nella configurazione che il risultato finale assumerà. Ecco in dettaglio le diverse fasi implicate in tali condotte:

- Consapevolezza espressiva;

Riferita alla correlazione fra i dettagli e i comportamenti sociali che determinano le funzioni delle attività musicali.

- Idea e ideazione;

Determinazione dei principi e campi sonori.

- Esplorazione e individuazione dei campi sonori;

Relativamente ai materiali, alle norme e ai sistemi o all'individuazione di campi sonori ritenuti significanti.

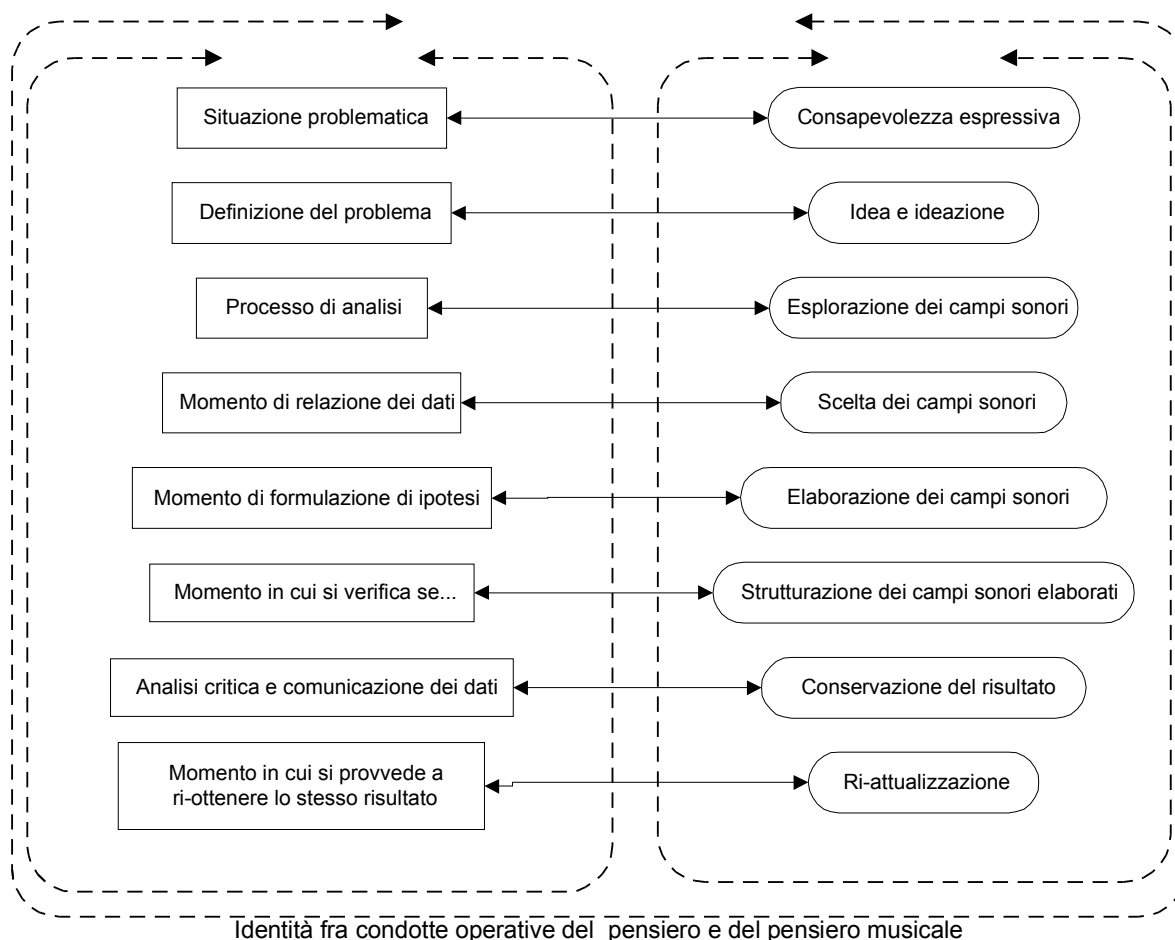
- Scelta dei campi sonori (precedentemente esplorati);
- Elaborazione dei campi sonori;

Si intende lo stabilire una continuità delle occorrenze, cioè i campi sonori devono riferirsi l'uno all'altro per garantire una coesione¹⁷.

- Strutturazione dei campi sonori (precedentemente elaborati);

Si intende lo stabilire una coerenza data da un graduale ampliamento dell'informazione e dall'insieme delle presupposizioni inferibili da ogni campo sonoro¹⁸.

- Conservazione del risultato (rappresentazione grafica e/o audio video, modello astratto, modello operativo).
- Ri-attualizzazione sonora e/o astratta del risultato.



Riassumendo riteniamo importante evidenziare i punti chiave di convergenza tra processi musicali e processi cognitivi.

In entrambi si muove da una prima risposta ad input sonori ed alla correlazione mentale dei dati rilevati per passare successivamente all'attivazione di una manifestazione sonora consapevole. Quindi, se da un lato esiste un processo mentale e musicale inconsapevole di categorizzazione tassonomica, dall'altro si apre successivamente, un processo intenzionale che vede il soggetto consapevole e protagonista delle sue scelte e dei suoi atti.

Dalle ricerche neurofisiologiche e psicologiche è possibile delineare i tratti comuni alla organizzazione di processi mentali e sonori intesi entrambi come una complessa attività di anticipazione, formulazione d'ipotesi e soluzione di problemi all'interno dei quali l'uomo investe contemporaneamente energie razionali ed emotive. Tale identità di processi permette di fare musica a prescindere da competenze specifiche in quanto la consapevolezza dell'atto compositivo gerarchicamente strutturato diventa la piattaforma comune del pensiero capace di strutturare sé stesso.

La consapevolezza di questa identità inoltre fornisce gli strumenti utili al superamento del condizionamento culturale/tonale gratificando il soggetto proprio nella sua capacità di strutturare consapevolmente delle condotte operative musicali in linea con un'estetica della produzione e della formatività, che punta più sul fare che sul contemplare.

Note

¹ Il presente articolo riassume la visione teorica che ha informato il Corso *Dal Pensiero al Suono: Itinerario operativo fra attività musicali possibili* attivato attraverso una convenzione fra la Facoltà di Lingue e letterature Straniere dell'Università di Cagliari e il Conservatorio di Musica di Cagliari. Il Corso era rivolto agli studenti di Storia della Musica Moderna e Contemporanea (Docente Prof. Antonio Trudu) ed è stato tenuto dagli scriventi nell'A.A. 2000/01.

² (Edelman 1999, p. 55)

³ In breve, il processo che arriviamo a conoscere come mente quando le immagini mentali divengono nostre per effetto della coscienza è un flusso continuo di immagini, che risultano perlopiù logicamente collegate. Il flusso si muove in avanti nel tempo, rapidamente o lentamente, in maniera regolare o a salti, e di tanto in tanto avanza non lungo una sola, ma lungo parecchie correnti. A volte le correnti procedono in parallelo, a volte convergono e a volte divergono, a volte si sovrappongono. Pensiero è un termine accettabile per tale flusso di immagini. (Damasio (2000) Pg. 382,383)

⁴ "A mio giudizio, allora, avere una mente significa questo: un organismo forma rappresentazioni neurali che possono divenire immagini, essere manipolate in un processo chiamato pensiero e alla fine influenzare il comportamento aiutando a prevedere il futuro, a pianificare di conseguenza e a scegliere la prossima azione." (Damasio 1995, p. 141)

⁵ (Damasio 2000)

⁶ "Di fronte a uno stimolo ambientale si attiva il processo di correlazione: ciò che un estraneo recepisce come apprendimento è in realtà il processo mediante il quale l'organismo valuta rapidamente circuiti e strategie relative, catalogati nella sua "banca dati", alla ricerca di quelli che gli consentiranno di rispondere nella maniera più adeguata allo stimolo. Applicando ai meccanismi maggiormente integrativi della mente questo concetto, la cui validità a livello biologico è ormai provata, si possono dimostrare in più modi la presenza di un'interazione fra ambiente e individuo e i meccanismi mediante i quali essa si attua." (Gazzaniga 1997 pg.16, 17)

⁷ (Edelman 1999 p. 45)

⁸ (Imberty 1986)

⁹ "La capacità innata di categorizzazione tassonomica implica inoltre tutta una serie di altre capacità che consentono processi inferenziali come, ad esempio, quello secondo cui le proprietà di un oggetto appartenente ad una categoria vengono riferite a tutti gli altri oggetti inclusi in essa. L'acquisizione di maggior informazioni in merito al significato delle parole o alla natura scientifica dell'oggetto perfeziona le categorie; i nuovi dati vengono elaborati mediante i parametri delle strutture di categoria preesistenti." (Gazzaniga 1997 p.92)

¹⁰ "... tre proprietà dell'intenzionalità. La prima è l'unità. Il nostro cervello e il nostro corpo sono totalmente impegnati nella proiezione corporea di noi stessi nel mondo e l'unificazione delle nostre percezioni rispetto a tutti i sensi si realizza a ritmi più veloci di quelli che possiamo percepire.... La seconda proprietà è l'interezza: l'intera esperienza della vita confluisce in ogni momento di azione....La terza proprietà dell'intenzionalità è lo scopo o intento, poiché, che gli atleti o i ballerini ne siano consapevoli o meno, le loro azioni sono dirette a qualche fine." (Freeman 2000 Pg. 24,25)

Anche per i musicisti è possibile applicare queste considerazioni in quanto molte azioni motorie sono attivate senza dover riflettere come accade per un'abilità inconsapevole.

¹¹ (Freeman 2000)

¹² Anche in Dorfles (1968)

¹³ (Merriam 1990). Per il rapporto tra organizzazione del suono, principi di organizzazione cognitivi e principi di organizzazione sociale vedi anche Blacking (1986).

¹⁴ (Giannattasio 1992)

¹⁵ (Nattiez 1989)

¹⁶ (Giannattasio 1992)

¹⁷ (De Beaugrande-Dressler 1994)

¹⁸ (Bellert 1981)

Bibliografia

- AAVV, 1987: *Il senso in musica . Antologia di semiotica della musica*, a cura di Luca Marconi - Gino Stefani, Bologna, CLUEB.
- BELLERT, IRENA, 1977 (2° ed., 1981): "Una condizione di coerenza dei testi", in *La linguistica testuale*, a cura di Maria-Elisabeth Conte, Milano, FELTRINELLI.
- BENT, IAN - DRABKIN, WILLIAM, 1990: *Analisi musicale*, edizione italiana a cura di Claudio Annibaldi, Torino, EDT.
- BLACKING, JOHN, 1986: *Come è musicale l'uomo*, a cura di Francesco Giannatasio, Milano, RICORDI-UNICOPLI.
- CASTI, FABRIZIO, 1990: *Radici umane della ricerca musicale*, in *Musica\Realtà*, Rivista Quadrimestrale n° 33, Milano, UNICOPLI.
- COOK, NICHOLAS, 1991: *Guida all'analisi musicale*, edizione italiana a cura di Guido Salvetti, Milano, GUERINI.
- CORNOLDI, CESARE, 1995: *Metacognizione e apprendimento*, Bologna, IL MULINO.
- CHANGEUX, JEAN-PIERRE, 1995: *Ragione e piacere*, Milano, RAFFAELLO CORTINA.
- DAHLHAUS, CARL, 1987: *Analisi musicale e giudizio estetico*, Bologna, IL MULINO.
- DAHLHAUS, CARL – EGGBRECHT, HANS HEINRICH, 1988: *Che cos'è la musica?*, Bologna, IL MULINO.
- DAMASIO, ANTONIO, R., 1995: *L'errore di Cartesio*, Milano, ADELPHI.
- DAMASIO, ANTONIO, R., 2000: *Emozione e coscienza*, Milano, ADELPHI.
- DE BEAUGRANDE, ROBERT-ALAIN – DRESSLER, WOLFGANG ULRICH, 1994: *Introduzione alla linguistica testuale*, Bologna, IL MULINO.
- DELALANDE, FRANÇOISE, 1993: *Le condotte musicali. Comportamenti e motivazioni del fare e ascoltare musica*, edizione Italiana a cura di Giovanna Guardabasso e Luca Marconi, Bologna, CLUEB, .
- DORFLES, GILLO, 1968: "Oggettualità e artificio nella notazione musicale moderna", in *Artificio e natura*, Torino, EINAUDI.
- EDELMAN, GERALD, M., 1993 (3° ed., 1999): *Sulla materia della mente*, Milano, ADELPHI.
- FREEMAN, WALTER, J., 2000: *Come pensa il cervello*, Torino, EINAUDI.
- GAZZANIGA, MICHAEL, S., 1997: *La mente della natura*, Milano, GARZANTI.
- GIANNATTASIO, FRANCESCO, 1992: *Il concetto di musica. Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*, Roma, LA NUOVA ITALIA SCIENTIFICA.
- IMBERTY, MICHEL, 1986: *Suoni Emozioni Significati*, a cura di Laura Callegari e Johannella Tafuri, Bologna, CLUEB, .
- MERRIAM ALAN, P., 1983 (2° ed., 1990): *Antropologia della musica*, Palermo, SELLERIO.
- NATTIEZ, JEAN -JACQUES, 1989: *Musicologia generale e semiologia*, edizione Italiana a cura di Rossana Dalmonte, Torino, EDT.
- NATTIEZ, JEAN -JACQUES, 1987: *Il discorso musicale*, edizione Italiana a cura di Rossana Dalmonte, Torino, EINAUDI.
- NEISSER, ULRIC, 1993: *Conoscenza e realtà*, Bologna, IL MULINO.
- OPPO, FRANCO, 1984: "Per una teoria generale del linguaggio musicale" (pp. 115-130), in *AAVV Musical Grammars and Computer Analysis*. Atti del Convegno (Modena 4-6 ottobre 1982, a cura di Mario Baroni - Laura Callegari), Firenze, OLSCHKI.
- PAREYSON, LUIGI, 1988: *Estetica*, Milano, BOMPIANI.
- RUWET, NICOLAS, 1983: *Linguaggio, musica, poesia*, Torino, EINAUDI.
- SACHS, CURT, 1979 (2° ed., 1982): *Le sorgenti della musica*, Torino, BORINGHIERI.
- SEGGI, ALESSANDRA – BUCCINO, GIANCARLO, 1995: *Il maestro il bambino la musica*, Milano, SUVINI ZERBONI.
- SLOBODA, JOHN A., 1988: *La mente musicale. Psicologia cognitivista della musica*, edizione Italiana a cura di Riccardo Lucio, Bologna, IL MULINO.

Aprile 2002