

ARMANDO GALABRESE

Trame della parola-suono

Laboratorio della funzione estetica



ARMANDO CALABRESE

TRAME DELLA PAROLA-SUONO

Laboratorio della funzione Estetica



BONANNO EDITORE

Proprietà artistiche e letterarie riservate
Copyright © 2008 - Gruppo Editoriale s.r.l.
ACIREALE - ROMA

www.bonannoeditore.com - info@bonannoeditore.com

INDICE

Prefazione <i>di Francesco Mercadante</i>	pag. 9
Presentazione	„ 25
1. L'apprendimento musicale del bambino: le tesi gordoniane sullo sviluppo delle attitudini musicali come primo elemento di analogia tra musica e linguaggio	„ 29
2. La percezione del suono: dai fondamenti biologici della percezione uditiva al legame fonologico, sintattico e semantico tra parola e suono	„ 37
3. Musica e linguaggio: conclusioni con nota (aporetica)	„ 57
4. Debussy e Ravel: ragioni di un confronto	„ 59
5. Ad introito. Debussy e la sindrome del genio: <i>en blanc et noir</i>	„ 61
6. Estetica debussiana e trasmigrazione di armonie, o dell'avvedutezza di chi non è mai situato	„ 67
7. <i>Jardins sous la pluie</i> , giardini sonori: spunti ermeneutici per un'analisi dell'opera	„ 75
8. <i>Ondine</i> , liquide atmosfere alla ricerca del giusto gesto	„ 83

9. Annotazioni estetiche ovvero archetipi della <i>poïesis</i> in Debussy e Ravel	pag. 89
10. Chiusa wildiana	„ 91
Bibliografia	„ 93
Appendice	„ 97

PRESENTAZIONE

Qual è il dominio scientifico nel quale si può iscrivere l'arte musicale? Ed ancora, è bastevole definire la musica col termine di "arte", per molti versi ambiguo e semanticamente vasto, senza addentrarsi in ciò che la definisce quale vero e proprio linguaggio? Ci si chieda, infatti, quale sia la dimensione linguistica ed estetica della musica e se questo specifico aspetto non giunga forse prima ancora dell'innegabile valenza emotiva, emozionale ed esperienziale della musica stessa, costituendone, invece, il presupposto essenziale. Troppo spesso, infatti, pubblico, ascoltatori, persino musicisti e tecnici del settore dimenticano le implicazioni strutturali che fanno della musica stessa, a pieno titolo, un linguaggio espresso attraverso un preciso codice, mediante un canale, con dei segni che, alla stessa maniera dell'area propriamente detta "linguistica", hanno valenza biplanare di *espressione e contenuto*.

L'arte dei suoni viene troppe volte definita mediante l'indeterminatezza di espressioni di vago senso metafisico che, se da una parte, peraltro legittimamente, pongono l'accento sugli aspetti indeterminati ed indeterminabili del suono in relazione alla coscienza umana, dall'altro nulla hanno a che vedere con la specificità del linguaggio-musica.

Si pensi, tra le altre cose, che la musica è il linguaggio (insieme, forse, a quello tecnico-matematico) che maggiormente richiede una consapevolezza del codice linguistico: la decodificazione di un testo musicale è opera d'ingegno che presuppone una precisa cognizione dei suoi segni; proprio in virtù del grado di conoscenza segnica il lettore-interprete è in grado di penetrare a fondo le implicazioni contenutistiche che dal segno afferiscono e rimandano al significato del segno stesso.

Dunque, lontani da ogni vaghezza metafisica, sarà bene addentrarsi nella musica considerandone, prima di tutto, la densa struttura che la rende, a pieno titolo, un linguaggio.

Siamo, però, scientificamente confermati nell'istruire l'analogia

linguaggio-musica? Se la musica è linguaggio, infatti, vorrà dire che vi saranno dei meccanismi ricettivi, di elaborazione e di produzione del messaggio, delle inferenze e deduzioni in atto di interpretazione dello stesso e, in ultima istanza, un contenuto da esprimere, ossia qualcosa che vada oltre la piacevolezza e la bellezza estetica della musica stessa.

In questo testo non si vuole certamente trattare l'argomento esaustivamente: la ricerca linguistica applicata alla musica è un vastissimo campo di ricerca tuttora oggetto di discussione presso la comunità scientifica. È invece preciso intento del testo muovere dalle tesi che confermano la valenza linguistica della musica per poi giungere, mediante la partitura musicale, a corroborare quanto affermato: l'analisi dello spartito diventa, così, il presupposto per l'indagine semantica e linguistica, il pretesto per mezzo del quale si vuole dimostrare che la musica tenta di rimandare ad un significato "altro" o che, meglio ancora, è possibile rintracciare un significato ulteriore che strutturi in "forma" la "materia" giacché l'indagine dello spartito è analisi di quel *luogo linguistico* ove la materia musicale diventa, con atto di cominciamento violento e spesso incompiuto, segno e, dunque, linguaggio.

Debussy e Ravel rappresentano, attraverso gli spartiti presi in esame, il tentativo dell'uomo poetante di trasformare il suono in "immagine sonora". Peraltro, il suono dei *Jardins sous la pluie* o di *Ondine* è un suono che "diventa acqua", che "si fa acqua", concretando la rappresentazione mediante la materia sonora, allo stesso modo di come la disposizione dell'azzurro su una tela, "diventa cielo" per chi si pone in atto di fruizione dell'opera.

Tale meccanismo, tali implicazioni di tipo semantico sono possibili solo tramite una rigorosa articolazione linguistica del materiale musicale che nulla ha a che vedere con la vaghezza terminologica di cui si è fatto cenno prima. Il linguaggio musicale, per trasformarsi da contenitore emozionale in espressione di un contenuto, ha bisogno di una sostanziale strutturazione linguistica che è, per l'appunto, l'oggetto di questo testo.

D'altra parte, è appena il caso di citare il contributo da cui inizierà la presente trattazione, uno studio ad opera di E.E. Gordon, ricercatore illuminato dello sviluppo delle attitudini e del linguag-

gio musicale nel bambino in età prescolare, quale elemento scientifico a supporto di quanto detto. Non sfugge, infatti, come i meccanismi di apprendimento della musica siano del tutto consimili a quelli della *lingua madre*, cosa che, di per se stessa, convalida ulteriormente l'analogia *linguaggio-musica*.

Gordon definisce, con una precisione ed un impeccabile rigore scientifico, le varie fasi mediante cui l'apprendimento musicale si sviluppa e gli elementi attorno al quale tale apprendimento si innesta in maniera più o meno fertile: vi è la presenza, ad esempio, della *guida informale* del genitore che crea il substrato su cui andrà ad agire la figura della *guida formale* (è auspicabile che sia il docente di materia musicale); ancora, vi sono presentati degli stadi detti di *acculturazione*, che consistono in una prima fase denominata di *assorbimento*, nella quale il bambino ascolta ed inizia ad organizzare gli stimoli sonori costituiti dai suoni presenti nel proprio ambiente. A questa fase segue il momento delle *risposte casuali* e, successivamente, delle *risposte intenzionali*; quale prosecuzione di queste stesse fasi, costituenti il *momento di acculturazione*, si avranno gli stadi di *imitazione* e quelli di *assimilazione*, in un percorso che sembra del tutto simile a quello dell'apprendimento della lingua, al punto tale da essere valido elemento di conferma scientifica di quanto ci accingiamo ad esaminare tra queste pagine, nate giustappunto dall'intenzione di mostrare, con certa evidenza, i legami o quantomeno gli assunti scientifici che stanno alla base di questo parallelismo.

In un percorso volto a scoprire come la mente recepisca la musica e quali siano i meccanismi secondo cui i suoni si combinano dando luogo a "linguaggio", l'analisi dello spartito diventa anche ulteriore mezzo per scorgere, al di là delle strutture linguistiche, gli elementi estetici che riconducono il testo musicale a *documento* della poetica perseguita dall'autore.

Auspicando che tutto ciò possa, in qualche modo, fornire uno stimolo per una rinnovata consapevolezza del fenomeno sonoro, ci si augura che tanto i musicisti quanto i fruitori possano trarre, dagli elementi di ricerca presentati, lo spunto per intendere come l'inconsistenza con cui molto spesso ci si accosta al "commento di un'opera" sia atto deprecabile nei confronti di un meccanismo comunicativo come quello musicale che porta in sé gli elementi

scientifici del linguaggio in simbiosi alle suggestioni estetiche che, da sempre, rendono la musica espressione universale del *Sé*.

1. L'APPRENDIMENTO MUSICALE DEL BAMBINO:
LE TESI GORDONIANE SULLO SVILUPPO DELLE ATTITUDINI MUSICALI
COME PRIMO ELEMENTO DI ANALOGIA TRA MUSICA E LINGUAGGIO

Se la musica fosse un linguaggio ed avesse, conseguentemente, le caratteristiche specie-specifiche ad esso proprie, dovrebbe presentare una modalità di sviluppo, nel bambino, del tutto simile a quella del linguaggio stesso. Questa prima identità di fattori, sebbene non sufficiente a suffragare un'analogia di tipo scientifico, certamente costituirebbe un ottimo punto di partenza.

Nelle fasi di sviluppo del linguaggio, cominciamo a rintracciare nel bambino, a partire dai 6-7 mesi, la capacità di riconoscimento dell'ambiente acustico in cui egli vive: a ciò seguirà una tendenza imitativa, di assorbimento e rielaborazione dei suoni che lo circondano, che porterà alla "lallazione", ossia alla produzione ripetuta di sillabe. Successivamente, vi sarà un ulteriore passaggio da quella che definiamo *fase prelinguistica* ad una fase marcatamente *linguistica*, con la comparsa di quelle che potremmo chiamare "proto-parole". Come si vede, lo sviluppo della capacità di linguaggio nel bambino è un lungo percorso (che è di fondamentale importanza nel periodo che intercorre dai primi mesi sino ai 12-15 mesi) demarcato o, meglio, demarcabile, da tappe assai precise e circostanziate che ne delineano i vari momenti di acquisizione, rielaborazione e coordinazione delle informazioni e degli stimoli.

A tal proposito, per completezza scientifica, si legga quanto segue:

(...) a partire dai 6-7 mesi il bambino comincia a riconoscere le caratteristiche acustiche dell'ambiente in cui vive e quindi ad uniformare le proprie produzioni a quelle dei genitori. Iniziano quindi a comparire i primi vocalizzi ed i primi suoni che assomigliano a delle consonanti. Il bambino presta attenzione ai suoni che produce e che generalmente sono rinforzati e ripetuti dai genitori ed è per lui piacevole autoascoltarsi ed imitare. In effetti, questo stadio prelinguistico, definito del "gioco vocalico", è un suo allenamento articolatorio controllato dall'udito. (...) È durante questo periodo che il bambino "fa pratica" per

prepararsi alla fase successiva: quella della “lallazione” (...) Grazie alla maturazione della muscolatura orale ed alla capacità di auto-ascolto, il bambino inizia a produrre forme articolatorie, dapprima semplici ed isolate (ma - pa - ta - etc:), ed in seguito sempre più complesse (mama - / ata etc:). (...) Verso la fine del primo anno di vita le produzioni vocali del bambino diventano sempre più intenzionali e ricche di significato a cui i genitori tentano di dare delle interpretazioni precise (...) Nel passaggio dalla fase prelinguistica a quella linguistica sono molto frequenti queste sequenze di suoni (vocali e consonanti) ma non sempre si è in grado di dar loro un significato; si parla allora di “protoparole” (...) Generalmente tra i 12 e i 15 mesi il bambino usa le prime parole, dotate di significato, sia per denominare (parti del corpo, persone, segnali di saluto, etc.) sia per richiedere. A questa età la muscolatura della bocca è adeguatamente allenata e la comprensione è ben sviluppata (indica gli oggetti che gli vengono richiesti, esegue ordini semplici (...)). Molto spesso le parole hanno un valore di vera e propria frase o possono assumere più significati se usati in contesti diversi e se vengono prodotte con differente intonazione della voce. Le prime combinazioni spontanee di due parole compaiono generalmente dai due anni e sono del tipo: nome + nome (“papà brum” o “papà via” per “papà è andato via con la macchina”); nome + verbo (“papà dai”, “mamma vieni” etc.); nome + modificatore (“mamma bella”, “palla gialla”, etc.). A questo punto il gesto comincia ad essere utilizzato sempre meno, aumenta il numero di parole che il bambino impara spontaneamente (fuori dall’ambito familiare, dalla televisione, etc.), anche se talvolta pronuncia solo la parte iniziale e finale, e aumenta la comprensione di parole, frasi e discorsi¹⁵.

Ci si chieda ora: è possibile rintracciare nello sviluppo musicale dei bambini, in età prescolare, gli stessi meccanismi che regolano la nascita e lo sviluppo del linguaggio esaminati dianzi? E. E. Gordon è, attualmente, uno dei maggiori studiosi accreditati per le sue ricerche inerenti la materia dell’apprendimento musicale del bambino. Le attitudini musicali, la capacità di ascoltare la musica, ciò che renderà in futuro il bambino un buon fruitore del messaggio sonoro o un pessimo ascoltatore, ed ancora la tendenza a produrre musica come forma privilegiata di comunicazione sono tutti elementi, secondo la sua ricerca, da rintracciarsi in un percorso

¹⁵ Menegus M.T., estratto da “*Lo sviluppo del linguaggio*”, anno 2 n. 1 (mar./apr./mag. 2000), L’Ottavo giorno.

evolutivo e formativo che è assai simile a quello inerente la fonazione e la capacità di linguaggio. In altre parole, la possibilità che un bambino sviluppi linguaggio (fatte salve le eventuali tare di tipo fisio-biologico), l'entità e la proprietà con cui egli utilizzerà lo stesso, la tendenza e l'abilità poli-linguistica che lo renderebbero perfettamente in grado di parlare più di una lingua, sono tutti fattori assolutamente assimilabili a quelli che porterebbero il bambino, in fase di sviluppo, ad essere ben predisposto all'ascolto, più facilmente intonato nel canto, capace di cogliere le sfumature di un brano musicale, maggiormente ricettivo nei confronti del linguaggio-musica ed, infine, in grado egli stesso di elaborare musica come alternativa forma di linguaggio e di espressione del proprio Sé. Esaminiamo, dunque, quali siano questi fattori e in che modo essi si pongano in analogia con il linguaggio.

Innanzitutto, l'elemento da cui bisogna partire nell'indagine è ciò che, nelle tesi gordoniane, viene definita come *guida informale*. La *guida informale* è rappresentata precipuamente dal genitore o, anche, da quegli insegnanti che si propongano di fornire al bambino stimoli di tipo musicale *senza però condizionarli in alcun modo ad un "raggiungimento di obiettivo" né, tantomeno, ad un programma educativo*. La *guida informale*, in questo caso definita "non strutturata", rappresenta, in realtà, la concretizzazione del concetto di sollecitazione ambientale che, semplicemente, espone il bambino a stimoli di tipo sonoro. Quando gli interventi della guida informale acquistano la valenza e l'aspetto di una vera e propria pianificazione educativa, allora si parlerà di *guida strutturata*.

In entrambi i casi, assistiamo ad una dimensione di stimolazione che è del tutto simile a quello che avviene quando il genitore e l'intero nucleo sociale che si muove attorno al bambino utilizzano il linguaggio, in sua presenza, con l'unica funzione di creare una dimensione adatta all'assorbimento dello stesso. Tutti parlano, in maniera più o meno propria, ad un neonato, e tutti esercitano in sua presenza la funzione linguistica: ciò fa sì che automaticamente il bambino ne assorba le sollecitazioni, come elemento propulsivo per le fasi di successivo sviluppo. Quante volte, al pari della lingua madre, si tiene in altrettanta considerazione la sollecitazione sonora? Per un corretto sviluppo del linguaggio-musica, si consideri

che, allo stesso modo in cui non si può prescindere dalle figure di *guida informale* abitualmente fornite al bambino come elemento di crescita e sviluppo d'abilità linguistiche, parimenti occorrerebbe la stessa attenzione per lo sviluppo delle attitudini musicali, nelle molteplici forme del suono (anche nella dimensione del gioco), soprattutto nei paesi dove l'insegnamento musicale attecchisce in maniera decisamente marginale tra le priorità educative del genitore. Si noti, inoltre, che il linguaggio stesso è, in realtà, "suono": nasce, cioè, da una capacità fonatoria che è molto simile (anzi, ne è la base ineludibile) a quella del canto: se si desse ad entrambe le specificità sonore la stessa dignità, probabilmente un numero assai elevato di bambini avrebbero, in partenza, una più rimarchevole predisposizione di tipo musicale.

La *guida informale*, l'ambiente familiare e la successiva comparsa di una guida di tipo *formale*, non sono però che i primi elementi di uno sviluppo che, al pari dell'apprendimento della lingua madre, avrà bisogno di svolgersi in molte e diverse fasi.

Successivamente a questo momento di assorbimento di stimoli sonori, subentrerà, infatti, una fase di vocalizzazione, rapportabile a quella della lallazione pre-linguistica, che comprende la vocalizzazione tonale e quella ritmica¹⁶. Ciò che avviene con le sillabe di una parola, si estrinseca, in ambito musicale, con il tentativo del canto (in fase tonale), il quale avviene, però, con una *qualità di voce simile al parlato e il rapporto esistente tra i suoni che [il bambino] emette ha ben poco a che fare con quello relativo ai suoni della musica della sua cultura*¹⁷. La vocalizzazione ritmica, invece, afferisce il tentativo di produzione di suoni e movimenti che abbiano, in una qualche maniera, proprio una caratterizzazione ritmica, sebbene irregolare.

Vocalizzazione e apporto culturale della guida informale e formale confluiscono, secondo Gordon, in un processo di sviluppo di attitudine musicale che egli chiama *audiation* preparatoria.

L'*audiation* si realizza quando si sente e si comprende mentalmente

¹⁶ Cfr. Gordon E.E., 1977, *A Music Learning Theory for Newborn e Young Children*, ed. It. a cura di A. Apostoli, 2003, *L'apprendimento musicale del bambino dalla nascita all'età prescolare*, Edizioni Curci, Milano.

¹⁷ Cfr. *ibid.*

una musica il cui suono non è mai stato prodotto o non è più fisicamente presente; al contrario, la percezione uditiva si realizza quando si ascolta della musica il cui suono è fisicamente presente (...) L'audiation costituisce la base dell'attitudine musicale: la maggiore o minore capacità di sentire e comprendere intuitivamente, attraverso l'audiation, le altezze e le durate fondamentali di un brano musicale, organizzando tali elementi in maniera soggettiva ed oggettiva, costituisce una misura dell'attitudine musicale individuale (...) Il livello di attitudine musicale dimostrata, sia in sviluppo sia stabilizzata, indica in che misura si sia potenzialmente in grado di imparare a comprendere la musica (audiation) nella forma accettata dalla propria cultura di riferimento e, allo stesso tempo, in una maniera più complessa di quella che la semplice intuizione permetterebbe¹⁸.

L'*audiation* consta di tre fasi principali: la *fase di acculturazione*, quella di *imitazione* e quella di *assimilazione*.

La *fase di acculturazione* afferisce al momento in cui il bambino, sottoposto agli stimoli di tipo sonoro-musicale, comincia ad assorbire le sollecitazioni presenti, rispondendo ad esse prima con risposte di tipo casuali (i vocalizzi di cui si è detto dianzi), poi con risposte sempre più intenzionali (vocalizzi e movimenti correlati in una dimensione strutturata di linguaggio o, meglio, di pre-linguaggio). Successivamente, subentra la fase imitativa, ossia quella in cui il bambino tenta di creare corrispondenza, sempre maggiore, tra i suoni che percepisce dall'ambiente e i suoni da lui stesso prodotti. Chiaramente, tutto questo ha una manifestazione nella prima forma musicale con cui il bambino si esprime, quella del canto.

Da questo punto di vista, è bene sottolineare come durante il percorso evolutivo del linguaggio-musica, Gordon parli di *pattern tonali e ritmici* come di vere e proprie unità funzionali di combinazioni di note che vengono percepite, sentite, interiorizzate (nell'audiation) come combinazioni sequenziali autonomamente strutturate (similmente a quanto avviene per le singole lettere all'interno di una parola).

Non sfugge come il concetto di pattern è assai caro alle neuroscienze ed alla psico-linguistica. Si pensi, ad esempio, all'assioma di Hebb secondo il quale i neuroni che vengono eccitati contempo-

¹⁸ *Ibid.*

raneamente in seguito ad un'esperienza "x" formeranno dei "pattern neuronali" tali che, al ripetersi dell'esperienza (o di esperienze simili), tenderanno ad attivarsi insieme nuovamente.

Si avverte (...) la rilevanza e l'incisività della memoria, che indubbiamente ha registrato i "segni" (...) mediante l'eccitazione di un pattern neuronale e la creazione di un vero e proprio circuito adrenocorticale, ma l'unica capacità di elaborazione, o ri-elaborazione, di dati che un soggetto possa documentare sta inequivocabilmente nella presenza neurologico-esplicativa o, diversamente, nella prontezza ermeneutico-neurale. Orbene, se è vero, secondo un criterio preliminare di lettura delle unità funzionali di significato, che l'uomo giunge alla comprensione grazie al fatto che un circuito adrenocorticale è stato più volte stimolato fino a strutturare una specifica rete di connessioni, è altrettanto attendibile che, a seconda della tipologia di stimolo, la risposta corticale venga enunciata nella forma di quelle differenze specifiche preliminarmente inconsiderate. Il nostro cervello, infatti, è dotato di circa cento miliardi di cellule nervose ed è assodato che ciascuna di queste cellule si lega con almeno altri diecimila neuroni attraverso gli impulsi elettrici che passano dagli assoni e provocano nelle sinapsi la secrezione dei neurotrasmettitori¹⁹.

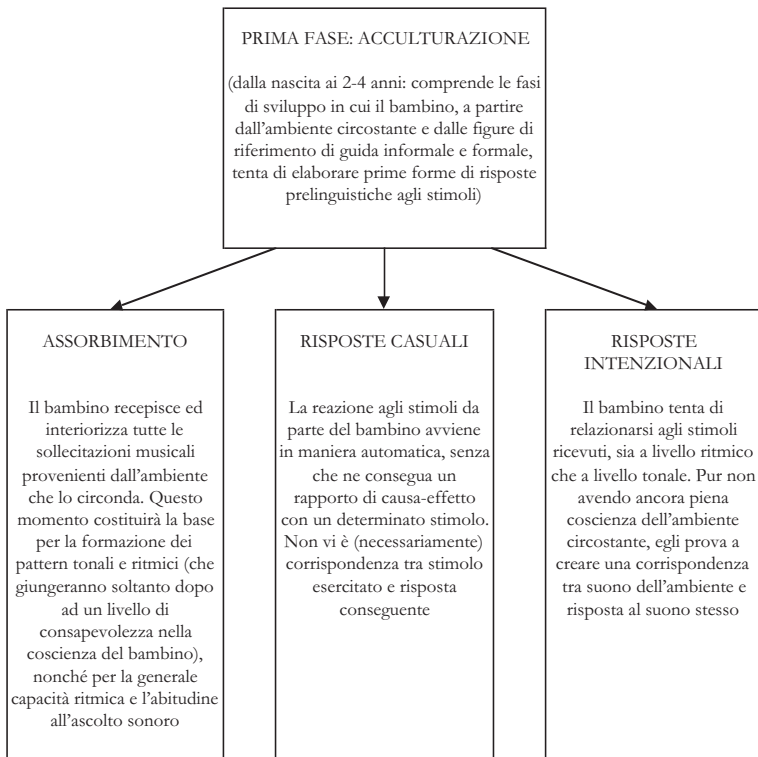
Dunque, il concetto di "pattern" applicato all'audiation vuole presupporre, similmente a quanto appena detto che, nello sviluppo musicale-linguistico del bambino, più note potranno essere percepite e comprese interiormente come facenti parte di un'unica "unità funzionale di linguaggio musicale", sia a livello ritmico (nella durata dei singoli suoni) sia a livello melodico e/o armonico. È come se, ad esempio, la capacità di percepire sol-si-re-fa come un *pattern di dominante della tonalità di base di do maggiore* fosse una tendenza radicata sin nei primi anni di ascolto: ciò riverbera sulla capacità futura, da parte del bambino, di percepire la musica in maniera sempre più consapevole. Stessa cosa dicasi per la vocalità: le prime forme di canto in cui, a livello inconscio e molto spesso involontario, vengono applicati questi stessi pattern ritmici e tonali costituiranno la base per lo sviluppo di capacità di intonazione,

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Mercadante F., 2006, *Assenza Narrante – Laboratorio della funzione linguaggio*, Bonanno Editore, Acireale-Roma, p. 59.

di computazione del tempo musicale, di comprensione della frase cantata, di consapevolezza nella ricezione del materiale sonoro.

Detto questo, ecco di seguito l'intero schema delle fasi di audiation preparatoria secondo le teorie gordoniane²⁰. Sviluppo linguistico e sviluppo musicale entreranno, secondo questa schematizzazione, automaticamente in parallelo:



²⁰ Cfr. Gordon E.E., *op. cit.*, p. 43.

