

Sul modo mentale sotteso alla melodia.^a

Renzo Beltrame^b

Questo intervento riconsidera alcuni modi elementari di ottenere costrutti mentali. La musica strumentale, a cui faremo riferimento nel seguito, offre spunti interessanti perché i modi di costruzione si avvalgono di elementi più semplici rispetto ai costrutti delle nostre lingue, e la ricchezza e complessità strutturale dei risultati resta decisamente notevole.

Il modo sommativo Uno dei modi con cui ottenere costrutti è un modo sommativo nel quale non viene mantenuta l'individualità dei componenti, e il riferimento in musica è all'accordo.

Nell'accordo in musica le note componenti sono spesso suonate insieme e notate allineate verticalmente, ma la cosa non è tassativa.

È però preferibile impiegare come criterio distintivo di questo modo mentale il non mantenere l'individualità dei componenti perché note suonate insieme possono venir fruite mantenendo la loro individualità. Nella polifonia, ad esempio, in corrispondenza di allineamenti temporali di note eseguite da voci diverse o più in generale appartenenti a linee diverse.

Il contesto ha qui un ruolo determinante. E dimostrazioni, immediate per la semplicità del materiale sonoro impiegato, si possono trovare nel secondo libro del *Clavicembalo ben temperato* di J. S. Bach, soprattutto nell'esecuzione al clavicembalo.

Vi sono fughe nelle quali dopo poche battute dall'attacco ci si accorge di fruirle come il precedente preludio.¹ Solo con un attento lavoro di consapevolezza e con una certa fatica si riesce a rintracciare il permanere della struttura canonica della fuga. Ovviamente facendo a brani nel modo più idiota autentici gioielli di ricchezza e complessità musicale.

Questo modo sommativo potrebbe essere pensato intervenire a proposito dei presenziati con riferimento della letteratura della Scuola Operativa Italiana (SOI) spesso presente su *Methodologia*.²

In questo modo sommativo non si ha propulsione interna nell'arrivare al risultato. Nell'ottenere il risultato, infatti, non è costitutiva una tendenza a continuare ad operare. Da questo punto di vista risulta antitetico al modo suggerito dalla melodia in musica. La melodia, infatti, suggerisce un fluire con la sua propulsione intrinseca.

Va però ricordato che nella nostra musica l'aver più note suonate insieme è la norma e l'aver momenti in cui si ha una sola nota è una rara eccezione. Gli strumenti a nota singola suonano quasi sempre in complesso, e degli altri si sfrutta ampiamente la possibilità di suonare più note insieme.

Si possono quindi avere una grande varietà di casi possibili tra le due situazioni estreme in cui tutte le note fanno accordo o nessuna nota fa accordo, entrambe decisamente poco probabili. Prevalgono le situazioni intermedie, nelle quali il modo sommativo è applicato soltanto ad alcune delle note suonate insieme: caso tipico gli accordi dell'accompagnamento.

La musica è quindi un mondo che va pensato e studiato in termini di processi concorrenti e questa impostazione va trasferita a pieno titolo all'attività mentale perché l'ascolto della musica è una delle tante attività mentali possibili.

Questo scritto non si avvale di un approccio per processi concorrenti ed è focalizzato sui singoli modi mentali piuttosto che sul loro venir mescolati nel far musica e nell'ascoltarla. Essendone avvertito cercherò di non forzare considerazioni cablate sui vincoli e le semplificazioni di un approccio seriale.

Il modo sotteso alla melodia. Con riferimento alla musica, l'esemplificazione più elementare del modo sotteso alla melodia la possiamo trovare nella modulazione di un suono continuo. L'idea è allora che questo

^a *Methodologia Online* <http://www.methodologia.it> - Working Papers - WP 296 - 2015

^b National Research Council of Italy - Pisa Research Campus - Via Moruzzi 1, 56124 PISA - Italy - email: renzo.beltrame@isti.cnr.it

modo mentale possa essere descritto, sul filo della musicologia, il considerare un seguito di suoni come un suono che muta.

Quindi un suono che assume nel tempo caratteri diversi: cioè, il suono è considerato sempre lo stesso, e cambia qualcosa che si considera un suo carattere, tipicamente l'altezza, ma non solo.

Il modo mentale sotteso alla melodia è quindi privo di frammentazione interna come il modo sommativo esemplificato in musica dall'accordo. In entrambi non si costruiscono suoni separati, e in entrambi una frammentazione interviene se si decide di descrivere e caratterizzare una melodia o un accordo in termini di suoni e loro rapporti, aiutati in questo da una notazione che si appoggia alla discretizzazione del suono. Ma questo tipo di descrizione li distrugge come melodia o come accordo, perché al posto del loro modo di costituirsi come tali mette l'attività mentale di chi li descrive a parole.

In musica si ritiene che la cellula minima della melodia cominci da tre note, proponendo per due sole note la struttura dell'intervallo. La struttura qui proposta sottostare la melodia può essere applicata a due note, ma va costruita come cambiamento di uno stesso suono in alternativa con la possibilità estremamente più rapida di passare da un suono ad un altro, e prevale la seconda. Con tre note invece la struttura della melodia può reggere il confronto con la costruzione di due intervalli in successione se le note non sono troppo corte, e appare accettabile. Come spesso accade con i modi mentali, troviamo che il contesto ha un ruolo molto stringente nel determinare quello impiegato.³

D'altra parte anche la melodia è notata come successione di note, vi si aggiunge però il segno diacritico dell'arco sopra il rigo ad indicazione per l'esecutore di non far avvertire stacco fra le note, che favorirebbe piuttosto una frammentazione. Di qui nell'esecuzione lo sfumare del suono nel successivo quando cambia nota e il ruolo importante assunto dalla rapidità con cui cresce l'intensità di una nota al suo ingresso.

I fattori in gioco sono però molteplici tanto che a fronte di una prevedibile difficoltà a far "cantare" le percussioni, Beethoven ci riesce proprio all'inizio del concerto per violino e orchestra in re maggiore, e con degli assolo dei timpani!

Se dalla musica passiamo al visivo, la rapidità con cui si fa crescere l'intensità della nuova nota, diventa il gradiente spaziale del passaggio da una zona colorata ad un'altra, un po' semplicisticamente il contrasto perché è in gioco anche l'accostamento cromatico.

Il modo mentale suggerito dalla melodia si pone quindi come maniera di costruire un'unità complessa senza che intervenga una frammentazione e il successivo mettere in rapporto le unità risultanti. Si pone quindi come un modo di procedere dell'attività mentale che si aggiunge a quest'ultimo e al modo sommativo impiegato in musica nell'accordo.

Questa annotazione richiama l'esempio, famoso, dell'inizio del secondo movimento del concerto in sol maggiore di Ravel dove il pianoforte, solo per 34 battute, procede senza riprese per quasi tutto l'assolo.

Evitando la ripresa è evitata la frammentazione che individua gli elementi che vengono messi in rapporto uno come ripresa del precedente. Così il modo elementare proposto per la melodia può venir applicato anche a successioni di note scandite come tali dal pianoforte, che non sono costruite come tema proprio perché non vengono messe in rapporto con ciò che è stato suonato. Si pongono allora come un fluire continuo di attività che dura come tale finché dura la stessizzazione.

Le ultime battute dell'assolo introducono materiale sonoro che verrà usato con il successivo intervento dell'orchestra, che Ravel vuole risulti continuazione del discorso avviato dal pianoforte, piuttosto che contrapposizione.

Vincoli indotti dalla memoria intervengono nel modo sotteso alla melodia su quanto può durare la stessizzazione senza che si perdano i cambiamenti intervenuti. Nel caso del concerto di Ravel la durata è decisamente lunga.⁴

Come modo generale di costruzione mentale, il modo elementare proposto per la melodia può intervenire in situazioni di complessità anche maggiore. Sempre in musica, ad esempio come modo di dare unità a una intera composizione.

Penso a *Quadri di un'esposizione* di Musorgskij, soprattutto nell'orchestrazione di Ravel che differenzia molto i successivi "quadri" non offrendo appigli per porre rapporti tra loro. A dare unità è allora il

percorrere, semplicemente passando da un movimento all'altro, suggerito dal titolo.

In poesia troviamo un esempio del modo sotteso alla melodia nel caso del ritornello quando rimette in gioco una medesima situazione o un personaggio di cui le strofe propongono aspetti o episodi. In nota riporto come esempio un breve testo che ho discusso da un diverso punto di vista in un precedente scritto [Beltrame, 2007]:⁵

L'impiego di questo modo di costruzione per un'intera composizione pone all'autore la necessità di una conclusione. I *Quadri di un'esposizione* di Musorgskij si chiudono con il quadro de "La grande porta di Kiev" e Ravel ne propone una ricca e scintillante orchestrazione. Le variazioni si concludono spesso con la ripetizione del tema con cui sono aperte.

In poesia, al posto del ritornello interviene un commento: gioioso, ironico, didascalico o pervaso di malinconica tristezza come nell'esempio in nota. La rima, a mio avviso, offre invece esempi meno decisi del modo di costruzione sotteso alla melodia e considerazioni più specifiche al linguaggio sono nell'altro intervento su questi WP.

Fluire e struttura nello svolgersi dell'attività mentale. Accanto ad un modo di svolgere l'attività mentale per frammentazione e combinazione delle unità secondo rapporti, abbiamo, come si è visto, unità costituite da un fluire continuo dell'attività, il modo sotteso alla melodia in musica, e unità che risultano dal comporsi di più attività, il modo sotteso in musica all'accordo. Quest'ultimo prospetta anche un possibile approccio di studio per processi concorrenti.

Tale approccio ammette che più modi si svolgano in parallelo, e quindi se e come questi abbiano sincronizzazioni.⁶ Nella nostra musica gli strumenti a nota singola suonano quasi sempre in complesso, e degli altri si sfrutta ampiamente la possibilità di suonare più note insieme. Insieme alla sincronizzazione si ha così una concertazione, che mette in gioco le motivazioni di chi svolge l'attività.

L'input linguistico è invece seriale nel suo seguito di parole dette o scritte. E sotto questo profilo è l'opposto dell'ascolto della musica, ed è privo anche dei parallelismi presenti nella visione. Ma nell'uso dello strumento linguistico la concertazione rimane, ed è un capitolo della retorica. Rimane anche con riferimento allo svolgersi dell'attività mentale in un organismo, come il nostro, pervaso di processi che si svolgono in parallelo.

Nel caso della letteratura SOI il principale modo di studiare il mentale è una consapevolezza del proprio operare che si conclude tipicamente con una descrizione linguistica.⁷ Un approccio seriale è supportato addirittura da un principio di unità di coscienza, per cui non stupisce che un approccio per processi concorrenti appaia di rado e in maniera asistemica.

Si apre quindi la prospettiva di un ripensamento del modo di concepire lo svolgersi dell'attività mentale nel suo complesso, che richiede una specifica trattazione. Qui continueremo con annotazioni strettamente connesse ai modi discussi in precedenza.

La stimolazione linguistica dell'attività mentale può avvalersi di parole che designano rapporti facendo astrazione da ciò a cui sono applicati, mentre un'analogia possibilità manca nella musica strumentale e nella stimolazione visiva. Per converso quando si avvale di questa possibilità la stimolazione linguistica è costretta a indicare separatamente anche le unità che vengono poste in rapporto.

Questo consente di ridurre drasticamente il numero dei designanti, a cominciare dalle parole, ma simmetricamente obbliga a sviluppare modi di articolazione che diano sufficiente plasticità alla lingua come strumento di comunicazione. Caso tipico l'uguaglianza e la differenza che sono tali secondo determinati criteri, per cui il rapporto viene posto fra certe caratteristiche delle cose dichiarate in rapporto: ciò appunto che viene messo a confronto.

Nell'ascoltare la musica vocale abbiamo l'intervento della parola che mette in gioco anche i modi attivati dalla stimolazione linguistica. L'ascolto della musica strumentale non ha invece la stimolazione separata del rapporto, e forzando la contrapposizione potremmo dire che stimola a costruire le cose in rapporto.

A posteriori possiamo distinguere un rapporto e gli elementi che entrano in rapporto, e troviamo questa modalità in musicologia, ad esempio nel definire un tema. Un seguito di note è infatti considerato tema

quando lo si pone in rapporto con altre parti della composizione.

E non si richiede affatto che lo si debba ritrovare identico in tutte quelle che si considerano riprese. A volte è ripresa la parte iniziale del tema, a volte la parte finale, a volte la figura ritmica cambiando note e accordi, a volte lo suona in orchestra un'altra sezione, quindi con timbri differenti. Si ha una grande varietà di casi, di cui una composizione molto nota come la 5a sinfonia di Beethoven offre splendidi esempi.

Il tema della musicologia ricalca quindi gli aspetti della stimolazione linguistica che abbiamo ricordato sopra, e in effetti se ne parla a parole.

Se è ragionevole ricondurre la ripresa del tema alla sfera della memoria, non lo è altrettanto ricondurla al ricordo conscio. Anche perché funzionerebbe solo per la ripresa letterale e con difficoltà.

Infatti per il ricordo conscio si può proporre che sia costitutivo il considerare l'attività corrente ripetizione di una che lo stesso soggetto ha svolto in passato.⁸ Ma ci si accorge che i tempi imposti dallo scorrere della musica sono spesso troppo brevi per una attività così ricca e articolata. Quando poi la ripresa è variata l'incompatibilità è maggiore, perché si debbono articolare entrambi i termini del rapporto.

Il compositore prima e l'esecutore poi, hanno presente questa dinamica, la concertazione appunto. L'estensione di quella che sarà per il musicologo un'unità tematica, la sua eventuale articolazione interna, e le pause che possono evidenziarla, saranno quindi funzionali all'instaurarsi di una sua buona memorizzazione affinché le successive riprese, in particolare se variate, abbiano accettabili prestazioni. In questa chiave diventa anche prevedibile che per la melodia sarà meno facile avere una ripresa che comporti l'articolazione di ciò che si è costruito con continuità.

Bisogna però essere ben consapevoli che proponendo come sempre ricorrenti nell'ascolto schemi categoriali di una certa complessità e soprattutto articolati secondo i modi della stimolazione linguistica, si proporrebbe sempre un ascolto attraversato dai modi della musicologia. Sarei tentato di attribuire a Prokofiev con il suo *Pierino e il lupo* anche un pizzico di garbata ironia verso questa tendenza.

Per l'ascolto della musica strumentale è quindi ragionevole proporre anche un modo più diretto, riconducibile all'osservazione che l'attività svolta, mentale o fisica, influisce in vario modo sull'attività corrente. A parità di stimolazione, cioè, l'attività svolta risulta diversa se eseguita per la prima volta oppure dopo averla già svolta.

Un aiuto ad intendere il tipo di differenza ci viene dall'osservazione che, una volta deciso di studiare il mentale come attività, la memoria procedurale diventa pervasiva nell'operare. Le differenze indotte dall'aver già eseguito una attività fisica sono evidenti, e particolarmente nell'eseguire musica su uno strumento. Si può pensare di trasferirle per analogia alla percezione che pervade l'ascolto della musica, senza quindi mettere in gioco le categorizzazioni costitutive del ricordo conscio. Per analogia, ovviamente, essendo in gioco apparati diversi del nostro organismo.⁹

Però il meccanismo d'azione di questi aspetti della memoria non è noto, e non appena ci si ponga a descriverne gli effetti si mettono in rapporto le due situazioni, l'attuale e la precedente mettendo quindi in atto modi della musicologia. Si può decidere di fare astrazione dall'attività svolta per descrivere, ma non si può prescindere, e gli effetti dell'averla svolta sono ineliminabili. Difficile ottenere per questa via risultati decisivi.

Anche perché si hanno una serie di situazioni intermedie nelle quali chi ascolta svolge l'attività costitutiva del ricordo con un'articolazione più o meno spinta dei contenuti.

L'esecutore e il compositore, a loro volta, possono aver predisposto la stimolazione in modo che la ripresa del tema sia avvertibile. La ripresa letterale offre ovviamente gli esempi più immediati. Per restare alle musiche citate, tutta la 5a sinfonia di Beethoven ha splendidi esempi, soprattutto nel primo movimento, e in *Pierino e il lupo* di Prokofiev gli esempi sono addirittura didascalici.

A questo va aggiunto che un approccio all'attività mentale, frequente anche nella letteratura SOI, dove ci si limiti a prendere atto dei risultati dell'intervento della memoria non è certo il più adatto per venire a capo dei suoi meccanismi d'azione. Ma siamo ancora una volta ricondotti ad un ripensamento del modo di concepire lo svolgersi dell'attività mentale nel suo complesso, che richiede una specifica trattazione.

Resta comunque l'osservazione di carattere generale che la musica strumentale offre esempi di una

stimolazione che porta a costruire mentalmente cose in rapporto: cioè senza quell'articolazione che fa separare il rapporto e i suoi elementi ad esempio per descriverli a parole. Un'annotazione che sarà ripresa nell'altro intervento su questo numero di WP [Beltrame, 2015].

Note

1. Il suggerimento viene dalla n. 9 del II Libro, BWV 878, nell'esecuzione su clavicembalo di H. Walcha.

2. Una breve presentazione storica della Scuola Operativa Italiana è in [Somenzi, 1987]. La denominazione risale ad uno scritto che Ceccato presentò a Parigi nel 1952 [Ceccato, 1952]. In [Beltrame, 2014] è brevemente delineato, sul filo della testimonianza di Ceccato, il percorso che ha portato alla scelta programmatica di studiare il mentale come attività impiegando strumentalmente una consapevolezza del proprio operare che si conclude tipicamente con una descrizione linguistica, e che ha originato il relativo modello dell'attività mentale. Una formulazione ragionevolmente completa di tale modello è databile alla metà degli anni '60 [Ceccato, 1962, 1965, 1966], anche se si trovano successive formulazioni via via più chiare e ricche di esemplificazioni, e poche aggiunte tarde [Ceccato, 1987] che non ne hanno cambiato l'impianto originario. I riferimenti originari di quegli anni, in particolare i due volumi nei quali Ceccato ha raccolto e commentato suoi scritti dal 1940 al 1953 [Ceccato, 1964, 1966], non sono facilmente reperibili. Il testo di Ceccato offerto alla consultazione su *Methodologia* (<http://www.methodologia.it>) [Ceccato, 1972], anche se più tardo, disegna un quadro molto fedele, articolato, ed esaustivo delle idee e dei risultati di quegli anni. Inoltre la rivista raccoglie contributi a questo indirizzo di studi, e soprattutto una bibliografia ragionevolmente esaustiva del materiale pubblicato in sedi diverse.

Il presenziato come tipo di costruito mentale è stato introdotto nella letteratura SOI in [Ceccato, 1966, pp. 20-23], insieme ad una definizione del mentale fondata sull'attenzione. Le pagine in questione sono consultabili su *Methodologia Online* tra i *Testi*. Questo tipo di costrutti, nonostante il suo peso nella vita mentale avendo costitutivo il funzionamento, tra gli altri, degli organi sensoriali, è però rimasto abbastanza disatteso rispetto alla trattazione delle categorie mentali.

3. Nella versione inglese di Wikipedia, la voce "melody" offre una chiara sintesi di come la musicologia tratta questi aspetti.

4. La presentazione di una recente esecuzione del concerto su radio3 sottolineava che questo inizio del secondo movimento costò a Ravel un lungo lavoro di messa a punto. E in questo quadro non stupisce, considerando la durata e lo stupendo equilibrio del risultato.

5. Il breve testo poetico è di A. Raini, con suo permesso.

Sei passato leggero
col tuo andare dinoccolato,
lo zaino sulla spalla,
la lunga sciarpa al vento.

Sei passato leggero
col tuo sorridere scanzonato,
le mani nelle tasche,
lo sguardo sereno alla vita.

Sei passato leggero
coi tuoi sogni increduli,
i tuoi segreti ingenui,
i tuoi pensieri limpidi.

Volevi, trepidante,
diventare un uomo,
sei rimasto, dolce, un ragazzo.

6. Le partiture delle composizioni orchestrali offrono un precoce e notevole esempio di notazione dei processi concorrenti.

7. In [Beltrame, 2014] è delineato, sul filo della testimonianza di Ceccato, il percorso che ha portato a questa scelta programmatica.

8. Questo modo di proporre il ricordo conscio può essere fatto risalire ad Aristotele nei *Parva Naturalia*, lo si veda a 450a.25 e segg.. Una ripresa di questa idea e la sua formulazione nella terminologia della SOI è in [Ceccato, 1987, pp. 234-36]. Una applicazione di questo schema categoriale a situazioni patologiche, compreso il caso famoso proposto da Freud del ricordo di una seduzione sessuale paterna rivelatosi storicamente inesistente, è in [Beltrame, 1999, pp. 88-91].

9. Questo modo di far intervenire la memoria procedurale nel mentale è già nella sezione dedicata alla discussione dei fenomeni di memoria in [Beltrame, 1999, pp. 84-91]. Vi è anche proposto come primo momento del ricordo conscio insieme a ciò che innesca la categorizzazione

Riferimenti bibliografici

- R. Beltrame. Integrating neurosciences and cognitive sciences. Methodological aspects. In *Scritti in memoria di Silvio Ceccato*, volume 7 of *Quaderni di Methodologia*, pages 61--120. 3S - Divisione Cultura e Scienze, Roma, 1999. ISBN 88-8313-021-9.
- R. Beltrame. Modi di costruzione nell'attività mentale: spunti dalla poesia. *I Convegno Internazionale "Approcci alla didattica: Il pensiero operativo e il pensiero costruttivista radicale" organizzato dal Centro Internazionale di Didattica Operativa (CIDDO), Rimini, 1-2 December 2007.*, 2007.
- R. Beltrame. La fondazione del conoscere. *Rivista Italiana di Costruttivismo*, 2(2), 2014.
- R. Beltrame. La stimolazione linguistica e il suo contesto; qualche annotazione. *Methodologia Online - WP*, 296:13 pp., 2015. ISSN 1120-3854.
- S. Ceccato. L'Ecole opérationnelle et la rupture de la tradition cognitive. *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, II(46-47):41--85, 1952.
- S. Ceccato. La macchina che osserva e descrive. *La Ricerca Scientifica*, 32(1):37--58, 1962.
- S. Ceccato. *Un tecnico tra i filosofi - Vol I - Come filosofare*. Marsilio, Padova, 1964.
- S. Ceccato. A Model of the Mind. In E. Caianiello, editor, *Cybernetics of Neural Processes*, pages 21--79. *Quaderni della Ricerca Scientifica*, CNR Roma, 1965.
- S. Ceccato. *Un tecnico tra i filosofi - Vol II - Come non filosofare*. Marsilio, Padova, 1966.
- S. Ceccato. *La mente vista da un cibernetico*. ERI - Edizioni Radio italiana, Torino, 1972. URL [http : //www.methodologia.it/testi](http://www.methodologia.it/testi).
- S. Ceccato. *La fabbrica del bello*. Rizzoli, Milano, 1987. ISBN 88-17-53213-4.
- V. Somenzi. La Scuola Operativa Italiana. *Methodologia*, 1, 1987.