



Marco De Natale

Il training mentale di un musicista

Tra il pensiero e l'azione: come ripensare l'analisi musicale¹

Negli ultimi due o tre decenni del secolo scorso s'è manifestato anche in Italia subitaneo fervore per l'analisi quale disciplina salvifica per ciò che finallora, sui vari piani costitutivi di una teoria della musica, era rimasto un sottaciuto momento di riflessione. Già nei secoli precedenti, ma ancor più sul finire del secolo XIX, la formazione del musicista esecutore aveva conosciuto una complementare assimilazione di discipline quali armonia, contrappunto, forme. In esse si risentivano pur sempre componenti d'un sapere pseudoempirico tipico di pratiche vocali e strumentali, cui faceva corona, dall'esterno, un contesto genericamente concepito come Estetica: ossia una concezione di Arte nobilitante dall'alto non tanto i modi del far musica, quanto i risultati, fra il portentoso e il miracoloso.

Va di precisare che da gran tempo era stata la notazione musicale a rappresentare zone di pensiero formalmente definibili: la distribuzione dei suoni in altezza e in regolata successione di durate. Meno codificabili erano i processi performativi attornianti quelle zone: intensità (dal *ff...* al *pp*), determinazioni di velocità (anche molto elastiche quali *accelerando/ritardando*); le stesse durate, oltre a sovrintese indicazioni quali *adagio*, *moderato*, *allegretto* (più tardi a regolazione metronomica), si conformavano all'intuitivo agglutinarsi in figure e disegni musicali; per finire, più in basso, a particolari di tattilità audiale (*legato*, *staccato*, *picchiettato*) e timbrico-sonoriali. È del tutto verosimile che a queste zone meno trascrivibili in notazione facessero da fondamento in sede esecutiva attitudini psico-motorie e processi d'un *linguaggio di pensiero* in condizione di diffusa oralità: da incisi-figure ad arcate fraseologiche, periodali, per finire a determinazioni

¹ La redazione di questo scritto risale alla primavera 2010. Il saggio è stato pubblicato su "Rassegna musicale Curci" del settembre 2011. Si ringrazia l'editore per l'autorizzazione a pubblicarlo anche su Musicheria.net.

architettoniche (forme), consegnate a malferme cognizioni. A livelli di poetica musicale, in senso rappresentativo, gli stimoli sensibilmente ripresi cui allusivamente si riportava la notazione si aprivano a esibiti atteggiamenti espressivi, che alla musica conferiscono sensi allusivi più o meno dicibili.

Orbene, come a questa catena di istanze costitutive del *far musica* s'è ritenuto che l'analisi fornisse un contributo in fatto di modalità operative? Con quali criteri e quali finalità volta a volta circostanziati? A scorrere le relative pubblicazioni, un po' meno le cronache di convegni e iniziative seminariali, s'è pur notato un fervore intellettuale, e qua e là i risultati cui s'approdava, quali che fossero le premesse metodologiche e le scarse possibilità d'incidere di tra le ballonzolanti sperimentazioni istituzionalmente consentite.

I risultati? Alquanto dispersi nella generica consapevolezza dei ritardi cui s'apriva la formazione del musicista italiano rispetto a quella d'oltralpe. Sta di fatto che negli stessi AFAM di recente istituzione i migliori risultati mettono capo – a detta di qualcuno – a esiti autoreferenziali.

Scarso o nulla dunque l'eco che dell'analisi come momento di riscatto teorico delle segregate discipline sopra indicate se ne è avuto nelle indicazioni programmatiche ministeriali, e ad oggi nell'imminente istituzione di Licei musicali. In relazione a questi ultimi non ci vuol molto per accorgersi che nella programmazione genericamente prospettata la nozione di analisi è poco più d'un termine *passe-partout* (fra Teoria e Composizione) volto a far passare inosservato il ricondursi a modalità disciplinari ereditate dal passato (significativo il *no comment* tradizionalmente riservato alla melodia, ai caratteri *simbolici* dell'intreccio costituito da armonia, ritmo e così via). Eluse o sottaciute dunque ad oggi le ragioni di fondo per le quali l'analisi s'era invocata come apprezzabile novità risolutiva più che semplicemente integrativa degli studi musicali².

C'è nondimeno da riflettere su quanto or ora considerato: si aveva consapevolezza di quanto i presupposti metodici dell'analisi avevano le proprie radici in atti di pensiero e di azione coonestati, al di là di specifiche didattiche, con la multifacciale esperienza formativa del musicista *in nuce*?

2 . Di recente vengono indicazioni relative al predisposto compimento degli studi liceali, tali da rimarcare «valori estetici delle opere musicali [...] analizzandoli mediante l'ascolto [...] individuare le ragioni e i contesti storici relativi ad opere, autori [...] movimenti, correnti musicali [oltre che] analizzare gli elementi strutturali del linguaggio musicale [...] sotto gli aspetti della composizione, dell'interpretazione, dell'esecuzione e dell'improvvisazione [e infine] conoscere le relazioni tra musica, motricità, emotività e scienze cognitive». Non facile al momento intravedere ciò che accomunerà e distinguerà i Licei musicali da quelli coreutici. Verosimile l'ipotesi che per la cultura musicale prevarrà una qualche accentuazione di valori estetici ed ermeneutici attingibili a una tradizione *umanistico-letteraria* da tempo annidati nella Storia della musica; sul versante delle pratiche performative s'intravedono vagamente ausiliari momenti analitici, di cui ci premuriamo far cenno nel presente scritto.

L'occasione del training mentale

Postici in quest'ottica una spinta a trattarne viene occasionalmente dalla versione italiana del volume di Renate Klöppel, *Training mentale per il musicista*, apparso nel 2006 nelle Edizioni CURCI. Una scorsa al libro porta a vedervi elencati, ai fini di un training mentale, attitudini e capacità rappresentative della musica, il tutto correlato con atti psicomotori in determinati àmbiti performativi vocali e strumentali, in uno con sottili esigenze di pronta memorizzazione mimico-gestuale. Ricchezza d'argomenti invero, tali da stimolare utili riflessioni e conseguenti, apprezzabili risultati nelle diversificate pratiche didattiche.

Va rilevato che in tali pratiche persistono modi comunicativi di carattere orale, tradizionalmente praticati negli apprendimenti per contatto tra docente e discente. In tale abitudinario contesto la Klöppel seriamente incide col richiamo al training mentale, non solo richiamato nel titolo del libro in parola ma esemplificato in tutta una serie di esercitazioni diffusamente specificate.

Giova comunque soffermarsi nell'esplicare la specificità del *mentale* coimplicato nel training, non fosse che per sottrarlo a referenze intuitive, inevitabilmente vaghe. *In primis* vi si dà un implicito richiamo a una nozione impostasi già nell'ultimo Riemann: quella di *Vorstellung* come rappresentazione di *idee* o *immagini* musicali, tali da evocare una quantità di cose cui l'analisi è sicuramente interessata. Più diffusamente, a livelli apparentemente tenuti per artigianali, il training richiama a livello mentale, al modo d'un linguaggio d'azione, una quantità di attitudini psico-corporee correlate a capacità realizzative – cioè ostensivamente performative – di quelle immagini.

È su queste cose che il volume in parola si diffonde con dovizia di indicazioni relative all'intreccio mentale condizionante la riuscita di «gesti esecutivi». A ben vedere, di questi, delle posture fisiche e relative tensioni neuro-muscolari, la fonte conoscitiva è la psicologia, scienza umana che studia i criteri concernenti assimilazioni e accomodamenti di pensiero senso-motorio e operativo, tacitamente irroranti l'apprendimento in vari àmbiti dell'umana esperienza. L'endiade *training mentale* cui si riporta la Klöppel arricchisce in tal senso, opportunamente specificandole, le modalità intuitive di attitudini da sviluppare nelle diverse pratiche musicali.

Notiamo che l'inatteso richiamo alla psicologia non è estraneo alla trattazione della Klöppel. Impostasi da più d'un secolo come scienza umana, essa è sede di generali cognizioni attinenti le varie forme e i vari livelli d'intelligenza operativa, sino a quella non poco legata a processi mentalmente mobili e transitivi, normalmente esplicitati in forme

verbali e logico-ordinative. Apprezzabile l'accortezza comunicativa della Klöppel nell'accrescere – evitando di appesantirla concettualmente – la consapevolezza di attitudini e capacità da acquisire nelle performance, nella forma di «gesti esecutivi», ossia di assimilazioni e accomodamenti cui si riportano i processi mnemonico-intuitivi e la stessa intelligenza immaginativa del giovane musicista. Livelli mentali diversi dunque ma sempre reciprocamente coimplicati.

A ciò cui facciamo esplicito riferimento è dunque felicemente riportato l'itinerario genetico del training mentale proposto nelle prime due estese e dense parti del libro in parola – in particolare nelle pp. 30-98. Ma dell'itinerario mobile e transitivo che porta l'intelligenza senso-motoria a specificarsi in quella rappresentativa, mette conto intenderne l'implicita progressività in fatto di *mentalità orale* che impregna e presiede il «training mentale e fisico».

L'oralità: dimensione costitutiva dell'intelligenza musicale

Oralità, intelligenza orale sono espressioni cui facciamo motivato ricorso in rapporto alle cose trattate dalla Klöppel. Conviene esplicitarne il senso più di quanto si dia nel comune parlarne, e va pur detto nella stessa trattazione di quella autrice.

Per oralità s'intenda non solo quella specificamente riferita alla vocalità (la bocca, *os oris*, è da intendere metaforicamente come origine), ma più in generale riguardante le articolazioni neuromuscolari di parti del corpo (tasteggiare, soffiare dentro un tubo, strusciare o pizzicare corde, percuotere) sviluppate a ridosso d'una qualche azione strumentale. Il complesso si caratterizza in funzione di una mentalità esercitata *ad impronta* (ecco l'oralità come forma di pensiero), che pervasivamente caratterizza gli apprendimenti di pratiche esecutive.

A ben vedere la chiamata in campo dell'intelligenza orale cui s'attiene il *fare* musica, richiama momenti conoscitivi di una fenomenologia *poietica* (ben può dirsi in senso aristotelico) specificabile nei modi integrati d'un linguaggio d'azione (performance) e un linguaggio di pensiero (composizione). È appunto il chiasmo definito *training mentale* che lascia intravedere, agevolandolo, il sotteso intreccio cui si riporta il «suonare in modo fluente», cui s'attiene, poniamo, un allievo pianista. Il caso evocato costituisce uno dei tanti proposti nell'estesa trattazione della Klöppel di momenti e tappe oralmente assimilabili all'esperienza più nota: quella verbale, della *parola parlata* distinta da quella scritta.

Ci si è portati a considerare come le tappe del training mentale del musicista costituiscano – sia pure in termini generali – oggetto di studio della psicologia. È ciò che emerge esplicitamente nella seconda parte del testo in parola, nelle pp. da 99 a 113. Con inaspettata assimilazione si parla di ciò che viene praticato in «un team di psicologi della Scuola superiore di Sport di Colonia», cui si rifece la pianista Tatjana Orloff-Tscheckorsky, a sua volta ispiratrice del lavoro della Klöppel. La specificazione che facciamo non ha solo valore documentario. Tutt'altro, lo è al fine di eludere l'impressione di qualcosa che... scenda dal Cielo. L'intento è piuttosto quello di evidenziare *le transizioni interdisciplinari*, opportunamente rimediate dalla Orloff-Tscheckorsky, che fanno il pregio del libro in oggetto.

L'itinerario transitivo originalmente realizzato lo s'intravede lecitamente nell'«apprendimento motorio utilizzato da anni con successo nel mondo degli atleti: il Training Mentale». Sport, competenze medico-psicologiche confluiscono sorprendentemente nei «quarant'anni della sua [di Orloff-Tscheckorsky] attività didattica» concernente lo studio del pianoforte, che ha trovato ulteriore applicazione nel campo del jazz a cura di altri docenti (pp. 99-100).

Comprensibile dunque quanto e come le ben specificate esemplificazioni della variegata prassi esecutiva che la Klöppel sviluppa, sulla scorta degli interessi interdisciplinari della Orloff-Tscheckorsky, consistano non solo nel *far vedere come* si attui il training mentale del giovane musicista, ma addirittura nel *costruirlo* volta a volta.

Tornando a questo punto a quanto sopra detto per l'analisi musicale, la speranza è che s'intendano le ragioni del nostro girare intorno al testo della Klöppel al fine di chiarire le ragioni della mancata incidenza dell'analisi negli attigui àmbiti didattico-performativi dei nostrani Conservatori. Evidentemente le ragioni stanno nella mancata consapevolezza di quanto l'analisi, non come metodo a sé stante, avesse, come sopra detto, le radici in atti di pensiero e di azione coonestati con la multifacciale esperienza formativa del musicista.

Non proprio una rivalsea

Qualcosa è a questo punto da ricordare di quel poco che in Italia negli scorsi decenni si è avuto di attendibili esperienze analitiche – sperimentalmente maturate da alcuni volenterosi insegnanti della sclerotica Armonia complementare (notoriamente impartita a discepoli strumentisti e cantanti). Qualche testimonianza se ne è avuto, anche in sede editoriale, con riferimento a procedure teoriche ritenute disciplinarmente... contaminanti (!),

con mosse intra- e interdisciplinari di un *sapere* integrativo di teoria musicale e nuda prassi esecutiva³.

Il *link*, la connessione articolata fra i due versanti disciplinari della didattica conservatoriale, quello realizzativo e quello teorico, attiene processi poco chiariti per quanto il pensiero musicale e la sua esibizione performativa costituiscano anelli di una catena che, muovendo dalla schematizzante notazione, si riportino a caratteri di mentalità orale. È in rapporto a quanto specificato di essa che si comprendono, per dir così dall'interno, gli apprendimenti per contatto dell'*Aufführungspraxis* (prassi esecutiva musicale).

Per finire, ricordiamo che trattasi di attitudini in senso generale che già nel secolo scorso ha brillantemente indagato Jean Piaget (ancora una volta un epistemologo anche psicologo), che in termini generali studiò il momento senso-motorio e operativo-concreto come sede di assimilazioni e accomodamenti contigui a rimirate situazioni d'intelligenza transitiva. Trattasi di attitudini che al di là di risvolti strettamente anatomici, sono prevalentemente somatici, e come tali impegnano canali extra- e propriocettivi che vanno dalla vista all'udito al tatto, sino al quel senso profondo della psiche connesso con la memoria, con appetizioni⁴ fondamentali atte a far sorgere e garantire i profili rappresentativi dell'intelligenza musicale. Non è per quest'ultima che appropriatamente l'analisi in sede teorico-musicale ha da procurare decisivi chiarimenti?

Alla luce di ciò su cui ci si è alquanto ampiamente soffermati, è chiaro l'intento di un contributo da non confondere con una ritardata recensione del volume in parola. In un momento, si badi, nel quale l'imminente istituzione di Licei musicali comporta l'apertura di usci interdisciplinari interni ed esterni alla musica, con un nutrito numero di ore dedicate a "Scienze motorie e sportive", alla "Storia dell'Arte" e altro ancora.

3 Sia lecito far cenno a ciò che alcuni decenni or sono lo scrivente, trattando di armonia classica alla luce di principi analitici, si riferiva *a)* a funzioni compositive dell'armonia e *b)* ad approfondimenti e orientamenti per la prassi esecutiva. Nel primo caso l'accento era posto sulle «*intuizioni intellettuali* correlate a una risvegliata sensibilità per ogni costruito armonico, una volta sciolto dalla tradizionale rigidità formalistica». L'accento concerneva la specificazione di «interrelazioni fra costrutti armonici e gli immancabili concomitanti melodici, ritmici, timbrico-articolatori». Il che equivaleva a intendere le tracce di movimenti sensibilmente *rappresentativi* della melodia, l'articolazione dinamica del fraseggio e relativa mimica sonoriale cui intimamente si correla l'ordito armonico di per sé considerato. Di tutto questo – eccoci al secondo caso – se ne lasciava intravedere la trascurata comprensione «per attività strumentali e vocali comunemente ritenute soltanto pratico-esecutive, ma in realtà inclusive di delicatissime pieghe intellettuali [...] nella comune prassi concertistica e – ancor più dannosamente – nella pratica didattica». Era un modo d'intravedere già nel plesso compositivo i riflessi di eventi psico-motori e rappresentativi di cui tratta la Klöppel. Ma va pur detto che, alla proposta di anettere qualcosa delle anzidette considerazioni, in senso interlocutorio, in una appendice (o postfazione) alla versione italiana del volume da parte di chi ne aveva raccomandato la traduzione, l'editore germanico oppose un *non possumus*.

Per i passi citati, cfr. il volumetto dello scrivente *Approfondimenti e orientamenti per la prassi esecutiva*, appendice al volume *L'Armonia classica e le sue funzioni compositive*, ed. Ricordi, Milano 1988, pp. 5-6.

4 Da *appêtere*, conseguire un risultato, appropriarsi empaticamente d'una immagine musicale.