

PSICOLOGIA GENETICA DELLA MUSICA E TEORIE DELLO SVILUPPO

Cosima Russo

Il termine “psicologia genetica” ha sostituito da tempo quello di “psicologia infantile” in quanto ritenuto più adatto per indicare lo studio non “del bambino” ma dello “sviluppo mentale” riguardo al quale adulto e bambino si collocano come le fasi finali e iniziali di un processo di sviluppo. I primi studi di psicologia genetica, condotti a cavallo tra l’800 e il ‘900, i primi che affrontavano in maniera sistematica lo studio della vita mentale del bambino, erano caratterizzati dall’assenza di metodi d’indagine di tipo sperimentale e quindi non offrivano sufficienti garanzie circa l’attendibilità dei risultati (Petter 1961).

La trasformazione della psicologia genetica in scienza a carattere sperimentale avvenne più tardi con il contributo di Piaget, considerato il fondatore appunto della psicologia genetica. Egli stesso così la definisce “si dice psicologia genetica lo studio dello sviluppo delle funzioni mentali, in quanto tale sviluppo può fornire una spiegazione, o per lo meno un completamento di informazione, intorno ai loro meccanismi allo stato compiuto”. Il ruolo fondamentale avuto da Piaget nell’elaborazione di una teoria dello sviluppo psicologico infantile fa sì che le ricerche di psicologia genetica musicale facciano riferimento prevalentemente alle sue teorie.

Personaggi come Gardner, Werner, Wohlwill e Gibson hanno offerto grandi contributi ed in particolar modo è notevole la posizione della Serafine la quale partita da posizioni piagetiane ha recentemente estremizzato il proprio orientamento cognitivo precisando meglio la sua tesi e cioè che la musica non risiede in qualcosa di esterno come i suoni e nemmeno nelle sensazioni da questi prodotti ma nelle costruzioni mentali, nel mondo dei pensieri relativi ai suoni e alle loro operazioni. La musica è “un’attività uditivo – cognitiva”; lo stesso titolo, *Music as Cognition*, è una manifestazione chiara della sua posizione.

Gardner sostiene che il bambino è artista, in quanto l’attività artistica ha caratteri di maggiore universalità rispetto a quella scientifica e che può essere utilizzata ben prima dall’adolescenza. In tale prospettiva i mezzi mediante ai quali il bambino si mette in rapporto con il mondo sono essenzialmente quelli dell’artista.

Rifacendosi a Erikson, Gardner descrive la percezione estetica del bambino in termini di proprietà “modali – vettoriali” delle cose. Esempi delle dimensioni modali sono “prendere”, “afferrare”, “trattenere”, “esaminare”, mentre le qualità vettoriali includono velocità, regolarità, limitatezza, forza, profondità e struttura. Mentre i bambini imparano piuttosto lentamente la natura geometrica delle cose, si adattano invece rapidamente alle proprietà modali – vettoriali come Gardner scrive: “Il bambino di 7 o 8 anni diventa per molti aspetti

partecipe del processo artistico e non ha bisogno di passare attraverso ulteriori riorganizzazioni qualitative.

Il punto principale di Gardner è che il bambino, fin dai primi 7 anni, ha diritto ad essere considerato un vero artista a causa della crescente familiarità con le proprietà modali – vettoriali degli oggetti e della graduosa padronanza dei mezzi simbolici. Nello schema di Gardner lo sviluppo artistico è suddiviso in 3 fasi: un periodo pre simbolico che occupa più o meno il primo anno di vita, un periodo di sviluppo dell'uso del simbolo, fino a 7 anni circa, nel quale vengono assunti e ampliati il linguaggio, la musica e altri mezzi simbolici; e un periodo di ulteriore sviluppo artistico dagli 8 anni in poi, sviluppo che non comporta un continuo perfezionamento di ciò che lui chiama i “tre sistemi” fare, sentire e percepire.

Gardner inoltre discute brevemente due aspetti della percezione che egli chiama percezione gestaltica e percezione libera della Gestalt. La prima è essenziale per riconoscere un tema quando si presenta in forme variate e probabilmente per mantenere il senso di tonica lungo tutto il percorso di una melodia. La seconda è la capacità di guardare oltre il modo in cui viene presentata la figura dominante o Gestalt e di fare invece attenzione ai piccoli dettagli che si intrecciano con figure sfondo, tale capacità è fondamentale è necessaria per distinguere per esempio il tema delle variazioni. Man mano che il bambino si impadronisce del linguaggio, diventa sempre più orientato verso gli oggetti sviluppando così una visione del mondo che Gardner chiama “percezione oggettuale”. Finché domina la Gestalt i dettagli sfuggono e ciò porta a concludere che il riconoscimento dovrebbe essere più felice della discriminazione per i bambini di quest'età. Per un bambino di 6 anni “dominato dagli oggetti” qualunque melodia che suona come Jingle Bells è Jingle Bells.

Piaget ha formulato due teorie: una riguarda lo sviluppo cognitivo (Flavell 1963), l'altra la percezione (1967). Per quanto riguarda lo sviluppo cognitivo egli ritiene che gli individui possiedono ai vari livelli di sviluppo strutture mentali diverse che organizzano gli atti cognitivi queste sono chiamate operazioni. Secondo questa teoria le operazioni possono essere logiche o prelogiche; queste ultime riguardano i rapporti concreti come la posizione, il tempo e la distanza, mentre le prime si riferiscono a rapporti più astratti come numero e massa. La percezione della struttura musicale da parte del bambino si basa probabilmente su operazioni prelogiche poiché i fattori spaziali e temporali sono l'essenza della forma musicale.

Partendo da un esperimento realizzato dai bambini di 7 anni per verificare il riconoscimento dell'invarianza di una proprietà è stato esteso nel campo musicale per vedere se l'idea di “conservazione in musica” è sostenibile. Vi sono però due problemi riguardo a questo tipo di approccio. Il primo riguarda il fatto che negli esperimenti di Piaget sulla conservazione, il bambino guarda la sperimentazione mentre trasforma l'aspetto di un oggetto, invece un tema musicale trasformato può essere presentato solo dopo che la variazione è stata realizzata, quindi non vi è un processo di trasformazione in atto che il bambino possa osservare. Le prove di conservazione di Piaget sono di tipo quantitativo mentre nel conservare due versioni diverse di una melodia gli elementi quantitativi sono di secondaria

importanza. Il secondo problema che sorge nel considerare la teoria di Piaget inadeguata nel riconoscere la variazione di un tema consiste nel fatto che negli studi classici sulla conservazione alcune proprietà qualitative rimangono costanti mentre l'oggetto viene modificato. Quando invece un tema è variato non vi sono proprietà astratte, quantitative che vengono mantenute. Il punto cruciale del problema sta nel fatto che il riconoscere un'invarianza musicale è essenzialmente un mantenere un'identità qualitativa e non quantitativa. Prendendo in considerazione la capacità discriminativa questa comporta che l'ascoltatore presti attenzione contemporaneamente a numerosi aspetti di un brano, soprattutto se viene variato solo un elemento cioè che operi una decentrazione (Piaget 1950) rispetto alla figura melodica dominante.

Quando Piaget parla della decentrazione come di un processo cognitivo, generalmente si riferisce al ruolo che essa ha nel favorire la conservazione al campo musicale. Secondo Piaget la teoria sullo sviluppo percettivo può fornire un modello per la comprensione dello sviluppo musicale. Esistono diverse forme di percezioni abbiamo quella costituita da "incontri", quella più complessa chiamata schematizzazione percettiva, la trasposizione è l'anticipazione percettiva che comporta l'attesa di certi aspetti di uno stimolo come conseguenza di ciò che era stato osservato. Nella percezione della tonalità l'anticipazione gioca probabilmente un ruolo importante perché l'ascoltatore si abitua gradualmente ad aspettarsi che la tonalità di un brano rimanga costante fino alla conclusione. Il bambino che non è capace di anticipare la fine non sarà capace di individuare una modulazione a metà del brano.

Werner ha realizzato diverse ricerche sulla genesi delle capacità musicali e in una di queste ha studiato le melodie spontanee prodotte da bambini dai 2 ai 5 anni. Per esempio è tipico dei bambini di 2 – 3 anni concepire la melodia in modo globale, quelli di 5 anni dimostrano una certa capacità di differenziazione ed integrare le parti di una melodia.

Wohlwill e Gibson questi due autori ritengono che lo sviluppo percettivo consista in una crescente capacità di cogliere e organizzare informazioni dall'ambiente, come risultato delle esperienze. La teoria della Gibson ritiene che le capacità di cogliere gli elementi variabili e quelli invariabili di un brano musicale dovrebbe migliorare con lo sviluppo. Wohlwill ha proposto tre dimensioni per il passaggio dalla percezione al pensiero deduttivo o operatorio.

1. **RIDONDANZA** che consiste nella ripetizione di informazioni provenienti da sorgenti diverse, il bambino secondo Wohlwill ha bisogno di una maggiore varietà di informazioni rispetto all'adulto per conservare l'invarianza nella propria percezione.
2. **SELETTIVITA'**. Lo sviluppo è caratterizzato dalla capacità di distinguere tra le informazioni rilevanti a quelle irrilevanti nel caso del riconoscimento di un tema variato, le informazioni rilevanti sono gli elementi invariati comuni alle due esecuzioni.

3. CONTINUITA'. L'individuo riesce sempre meglio a lavorare su informazioni lontane nello spazio e nel tempo. L'espansione e l'integrazione del comportamentale che avviene con lo sviluppo dovrebbe aiutare ad individuare le finali apparenti.

PRESTAZIONI MUSICALI ESECUTIVE E CREATIVE NEI SORDI, MUSICA INTERNA.

Può sembrare paradossale parlare della sordità nel quadro di una psicologia della musica. È noto che l'udito normale, cioè l'integrità dell'apparato uditivo sensoriale, non garantisce in nessuna maniera la costruzione di immagini musicali e lo sviluppo della disposizione musicale. Individui con udito intatto possono essere completamente amusicali inoltre gli intoppi neurotici che insorgono improvvisamente mostrano che marcati disturbi della comprensione e delle manifestazioni musicali possono sussistere senza alterazioni dell'udito. Quando un famoso pianista durante un concerto fu colpito da un'amnesia musicale gli fu del tutto impossibile continuare a suonare il pezzo già cominciato.

Egli si vide costretto a interrompere la sua esecuzione artistica fino a quando non ebbe riacquisito le sue precedenti capacità. Anche il caso opposto, che cioè la sordità o la durezza d'orecchio insorte a poco a poco, possono lasciare immutate la comprensione musicale e la capacità di godimento.

Alcuni casi storicamente documentati possono comprovare che la durezza d'orecchio non agisce sfavorevolmente sulle possibilità compositive.

La sofferenza acustica di Beethoven iniziò nell'anno 1800, cioè quando aveva 30 anni, otto anni più tardi era già fortemente ipoacusico, e verso il 1819 era completamente sordo. Tuttavia dal 1819 fino a l'anno della sua morte creò le sue opere più imponenti.

Questo esempio, cui potrei aggiungerne ancora molti altri, si riferisce a quelle persone musicali che possedevano un orecchio particolarmente sviluppato prima della sordità. A questo riguardo sorge ora la questione se si debba ammettere che anche coloro i quali sono sordi dalla nascita o dalla loro più precoce infanzia posseggono una disposizione musicale, malgrado l'assenza della funzione uditiva, e in qual modo possano porsi in rapporto con la musica.

Si è partiti erroneamente dalla supposizione aprioristica che, dal momento che ai sordi è completamente precluso l'accesso al mondo acustico – musicale specifico, fosse privo di fondamento anche ogni tentativo di farli accostare a questo mondo.

Se esaminiamo il problema possiamo vedere che il mondo musicale non è tuttavia assolutamente inaccessibile ai sordi in quanto questi percepiscono alcuni elementi della musica come il ritmo e il tempo, l'intensità e soprattutto gli stimoli vibratorii. Mediante gli urti vibratorii i sordomuti possono differenziare il silenzio dal chiasso rumoroso e distinguere tra loro i diversi strumenti musicali.

Con un po' di attenzione essi sono anche in grado di percepire di differenziarne l'altezza, con precisione più o meno grande. Si dimostra che quanto più una nota è profonda tanto più in

basso vengono localizzate nel corpo le sensazioni di vibrazione. Applicando una mano su un tamburello tenuto dall'altra il bambino sordomuto percepisce le vibrazioni che sono prodotte dai suoni del pianoforte.

I fanciulli vengono così messi in condizione di trasformare e cogliere vibratoramente le qualità d'intensità e di durata delle singole note.

In rapporto con le sequenze vibratorie vengono esercitati movimenti del braccio, delle gambe, della testa e del tronco, e così si può costruire a poco a poco una ginnastica ritmica. Sembra che le sensazioni di vibrazione non solo possono regolare aritmicamente i movimenti ma permettono anche un certo accesso alla sfera estetica lo dimostra la famosa ragazza cieca e sorda Hellen Kell, la quale nella sua autobiografia dichiara di essere commossa profondamente dalla musica. Révész esaminò il caso di Eugen Sutermeister il predicatore completamente sordo per i sordomuti di Berna che sosteneva di essere un appassionato amatore di musica. Gli studi acustici hanno dimostrato che in questo sordomuto le condizioni più importanti per il godimento musicale erano il ritmo, l'intensità e il tempo.

Ciò prova che malgrado il soggetto sordo non colga il contenuto ideativo dell'opera musicale egli sembra essere profondamente commosso perché i forti urti vibratorii percepiti sensorialmente e gli effetti vasomotorii da essi prodotti provocano nei sordomuti delle disposizioni d'animo positive. L'accesso al mondo acustico – musicale specifico è completamente precluso ai sordomuti, tuttavia, il mondo musicale è ad esso accessibile in alcune sue estrinsecazioni.

L'ORIGINE DELLA MUSICA.

Il problema dell'origine del mondo, della vita, dei beni materiali e spirituali dell'umanità ha interessato fin dai tempi più antichi il pensiero riflesso. Grandi pensatori dell'antichità nel primo periodo della filosofia greca si sono rivolti al problema centrale dell'origine del mondo. Tali ricerche hanno sussistito per molto tempo con l'aiuto della ricerca etnologica, archeologica e storica si cerca di stabilire nel campo della musica quelle strutture e forme musicali che sembrano essere le manifestazioni più semplici e più originarie dei sentimenti e delle attività musicali e che quindi debbono essere considerati come principi della nostra musica.

Il punto di vista evoluzionistico presuppone l'esistenza della musica; si parte dalle espressioni musicali già aventi fondamentalmente valore di musica. Nella ricerca e nella ricostruzione delle forme originarie e primitive. Si presuppone che questi popoli abbiano ancora conservato nella maniera più fedele le forme originarie e primitive della manifestazioni musicali. Nei canti dei Wedda vengono impiegati degli intervalli piccoli; secondo Stumpf questi canti costituiscono un esempio di musica primitiva in quanto questi mostrano una certa struttura anche se non posseggono nessuno strumento musicale malgrado la forma relativamente sviluppata della loro musica. La popolazione Kubu di

Sumatra dispone già di un sistema tonale più complicato e ha anche una specie di scala musicale.

Questi esempi mostrano che già la musica primitiva corrisponde perfettamente ai criteri musicali; anche se non si può ritenere che i canti dei primitivi rappresentino le forme originarie della musica. Tra le teorie che riguardano l'origine della musica va ricordata la concezione che si origina dal Darwinismo ossia quella dottrina biologica generale che nella musica fondamentale non scorge altro che semplici espressioni del sentimento generale di vita particolarmente di quello sessuale. Come nel regno animale il "canto" sta in rapporto con l'istinto sessuale ed è un segno del calore della fregola così anche nell'uomo il canto, e quindi la musica, deve essere stato originariamente al servizio dell'eros sessuale. I presupposti di questa teoria non possono reggere poiché presupponendo che il canto ripete la sua origine da questi elementari impulsi vitali, non si riconosce a comprendere la necessità melodica di intervalli fissi e trasportabili né si capisce perché i canti dei popoli primitivi non siano prevalentemente canti d'amore.

In rapporto a ciò abbiamo un'altra teoria biologica, quella dell'imitazione la quale sostiene che il canto degli animali sia stato il modello primitivo della musica quindi gli uomini si sarebbero spinti a imitare il canto degli uccelli e così sarebbe sorta la musica. È assolutamente incomprensibile l'atteggiamento di quei ricercatori che ritengono di dover riconoscere al canto degli uccelli delle vere e proprie possibilità di prestazioni musicali, una certa qual linea melodica.

A questi ricercatori è sfuggito che il canto degli uccelli obbedisce a una struttura diversa da quello del canto umano. Il canto degli uccelli non è un prodotto di un lungo sviluppo, non ha alcuna storia non possiede alcuna evoluzione. La musica come tale si pone per la prima volta quando è caratterizzata da intenzionalità, una qualità che separa e distingue la musica dalle estrinsecazioni sonore e animali.

Un'altra teoria è quella del ritmo che si propone di dedurre la musica dai movimenti ritmici e a tal proposito viene sottolineato lo stretto rapporto esistente tra danza e canto.

Karl Bucher nel suo scritto "Lavoro e Ritmo" ha sostenuto la teoria del ritmo partendo dal presupposto che i movimenti di lavoro ritmizzati hanno condotto ai canti di lavoro. Non è affatto da dubitare che il lavoro ritmico possa divenire una sorgente della formazione artistica del linguaggio e della produzione dei suoni, soprattutto se esso viene eseguito collettivamente. La teoria del ritmo non spiega e non rende comprensibile il motivo per cui gli uomini sono giunti a collegare il movimento con la parola del suono. Psicologicamente più profonda è la teoria dell'espressione che si propone di dedurre la musica dalle espressioni emotive sonore dell'uomo infatti i suoni prodotti dalle emozioni e dagli impulsi istintivi sono effetti immediati e riflessi di stati di tensione interiore. Queste estrinsecazioni sonore non provengono dalla sfera della vita istintiva e impulsivo – affettiva; manca un significato estetico. In sé per sé il suono della voce non è affatto un momento musicale creativo. Annoveriamo inoltre la teoria della musica del linguaggio che vuol far derivare il sorgere della musica dalle accentuazioni e intonazioni inerenti al linguaggio umano ma è molto

discutibile. Il linguaggio non può venire considerato come prestadio della musica per il semplice motivo che la melodia del linguaggio non si serve di intervalli costanti stabiliti ma al contrario mostra un movimento tonale continuamente vario.

Révész è giunto al risultato che la musica si pone in intimo rapporto con una delle forme umane di contatto che si avvicina molto al linguaggio contato è il grido di chiamata e il grido di rimando senza parole. Se si vuole comunicare qualcosa a qualcuno da lontano si cerca di richiamare la sua attenzione mediante un grido di chiamata, tali appelli semantici di contatto possiamo trovarli in tutti i popoli. Gli uomini primitivi hanno lanciato gridi e suoni di richiamo sicuramente diversi; un grido valeva come invocazione di aiuto e soccorso.

Il cacciar fuori un grido ad alta voce risveglia sentimenti di piacere. Tale sentimento aumenta con la forza e la durata del tono di chiamata. L'attività del canto l'espressione e la modulazione tonale riferita all'intensità e all'altezza, il tempo e il ritmo aumentano il nostro sentimento di vita e dirigono il ritmo vitale.

Essi mostrano momenti comuni del grido e del canto che vengono collegati tra loro; si situano nella sfera vitale ed emotiva e mirano a risvegliare sentimenti di attività e di piacere. A causa di quest'intimo rapporto psicobiologico il grido trapassa nel canto senza alcuno stadio preliminare del canto. Nel grido di richiamo e in quello di risposta sono già contenute le caratteristiche essenziali della musica senza che per questo il grido stesso sia da considerarsi musica. Il grande vantaggio di questa concezione consiste nel fatto che il rapporto tra grido e musica diviene comprensibile senza dover ricorrere ad altre ipotesi.

Secondo Révész nel grido senza parole quindi viene riconosciuto la sorgente comune della musica e del linguaggio, fonte comune dalla quale entrambi hanno tratto il loro materiale e addirittura creato le prime forme.

BIBLIOGRAFIA

1. R. Canestrari, A. Godino, Trattato di psicologia, Bologna, Clueb, 1997.
2. S. Tafuri, Psicologia genetica della musica, Roma Bulzoni, 1991.
3. H. Gardner, The arts and human development, Wiley, New York, 1991.
4. J. Piaget, The mechanism of perception, Basic books, New York (edizione originale: Les mécanismes perceptifs, P.U. F., Paris 1961 ; trad. Ital. (Meccanismi percettivi, Giunti Barbera, Firenze, 1975).
5. J. Piaget, Problemi di psicologia genetica, Loescher, Torino, 1973.
6. M. L. Serafine, Music as Cognition: The development of thought in sound, Columbia University press New York, 1988.
7. G. Révész, Einführung in die musikpsychologie, A. Francke, A. Verlag, Bern 1946, traduzione di Bruno Callieri.