

TOCAR

DI DAVIDE DONELLI

"Tutte le creature superiori esprimono emozioni e sentimenti col movimento, con gesti. Solo l'uomo però appare capace di regolare e coordinare i suoi impulsi emozionali e i suoi gesti, egli soltanto è capace di una coscienza ritmica (...). La maggior parte dei moti dell'animo degli impulsi emozionali, si esternano in maniere udibili; tuttavia è probabile che i primi uomini battessero i piedi ritmicamente e si percuotessero il corpo a palme aperte già molto prima d'acquistare coscienza del suono ritmicamente organizzato come fenomeno autonomo: perciò ancor più lungo deve essere stato il processo col quale essi giunsero, infine, a eseguire intenzionalmente quei gesti per ottenerne degli effetti ritmici e di conseguenza un accresciuto stimolo."¹

Con queste parole Curt Sachs aprì nel 1940 la sua *Storia degli strumenti musicali* e a distanza di anni non può passare inosservata la scelta di parlare dell'uomo, col suo corpo e i suoi bisogni psicomotori prima ancora di introdurre l'oggetto del proprio studio, ossia gli strumenti musicali organologicamente definiti. Così facendo egli introdusse il concetto di impulso motorio, già preso in considerazione e sviluppato dallo stesso Sachs nella di poco precedente *Storia della danza*, ma che oggi sembra essere stato dimenticato, per non dire trascurato. La consultazione parallela dei due testi ci aiuta a comprendere come il suo discorso prenda "l'avvio da una ricognizione di fatti di natura puramente fisiologica: i movimenti stessi" senza limitarsi "ai singoli movimenti, poiché la danza non è composta di movimenti isolati, è tutto l'insieme, l'innervazione centrale motoria, a determinare il modo di comportarsi di ciascuna parte del corpo."² Emerge fin dalle prime battute come sia utile collegare sistematicamente la musica a diversi contesti disciplinari, a diversi linguaggi espressivi, sottolineando l'importanza di relazioni e confronti quanto meno fra le arti del suono e del movimento.

Cercheremo in questo nostro contributo di evidenziare come sia necessario fondare qualsiasi percorso di didattica strumentale mettendo in relazione il movimento e il suono. E' nostro convincimento che occorra compiere un'indagine parallela fra questi due elementi, osservando in che relazione sono gli schemi di movimento realizzati sullo strumento e quelli ritmici e melodici presenti nella struttura musicale.

E' lo strumento che si adatta agli stili vocali prima ancora che strumentali di ciascuna musica o sono le proprietà fisiche dello strumento, unitamente agli schemi motori che su di esso possono venir compiuti, a condizionare il prodotto musicale? Quale attenzione riservare a fattori puramente musicali piuttosto che alla coordinazione sensomotoria, al pensiero spaziomotorio e alla configurazione fisica dello strumento?

Gli studi di John Blacking propendono verso una posizione d'equilibrio fra queste due posizioni, ma certamente contribuiscono in modo inequivocabile a dare il giusto risalto a tutte quelle componenti corporee insite al far musica.

A questo riguardo è interessante comprendere come tali considerazioni siano documentate dallo stesso Blacking negli studi relativi alla musica Nsenga (Rhodesia) per kalimba e ndimba, due strumenti appartenenti alla famiglia dei

piano a mano Si tratta di strumenti di piccole dimensioni, costituiti da lamelle intonate messe in vibrazione dai pollici di entrambe le mani, gli indici tengono la tastiera e le altre dita sostengono il risuonatore. La kalimba è suonata in performance private da giovani amatori dello strumento, realizzando in brevi frasi musicali figurazioni di tipo armonico ritmicamente variate; la ndimba invece è suonata in performance pubbliche da adulti semiprofessionisti che eseguono lunghe frasi melodiche. Le diverse funzioni sociali che gli strumenti assolvono condizionano non poco la struttura, la tecnica esecutiva e quindi gli elementi musicali ad esse inerenti. I due strumenti presentano infatti una diversa disposizione delle lamelle: la kalimba presenta lamelle disposte a semicerchio quindi con suoni acuti alle estremità della tastiera e suoni gravi al centro; la ndimba corrisponde grossomodo alla tastiera europea, con suoni gravi a sinistra e quelli acuti a destra.

Da queste sintetiche informazioni si può facilmente desumere come la diteggiatura risulti elemento capace di influire non tanto su sfumature dinamiche, agogiche, di scioltezza o agilità, bensì sui principi compositivi. La kalimba, per la propria conformazione, richiede al suonatore una tecnica dei pollici con movimenti contrari, la ndimba con movimenti paralleli come se si suonasse un pianoforte europeo a due mani, ma con due sole dita.

E' interessante notare come sia le melodie vocali sia quelle per kalimba appartengono alla musica nsenga, per cui teoricamente dovrebbero presentare modelli simili per quanto riguarda la frequenza degli intervalli utilizzati, invece una melodia suonata è condizionata dalla struttura fisica dello strumento che ne altera la componente orizzontale. Blacking giunge così alla conclusione che i più significati elementi delle melodie per kalimba non sono le strutture melodiche, bensì il ricorrere di pattern di diteggiatura che, combinati con differenti pattern poliritmici dei due pollici, producono varie melodie. Si tratta quindi di variazioni sul tema, ma il tema non è puramente musicale bensì fisico. Lo studio di Blacking, infatti, ha permesso di comprendere che non esistono pattern comuni a diverse melodie: parecchie di esse differiscono solo per il modo con cui sono applicate variazioni ritmiche a pattern di diteggiatura.

"Lo studio e l'analisi della musica di solito trattano la musica come se fosse un fenomeno puramente acustico o sonoro: sono considerati problemi centrali la percezione della musica e le rappresentazioni cognitive dei parametri della struttura musicale attraverso cui la percezione è mediata. Ma la percezione auditiva della musica è solo un aspetto della comprensione musicale; d'uguale interesse e importanza è la comprensione dell'esecuzione. Lasciando da parte i casi speciali del canto e della musica vocale, della musica meccanica, e le possibilità ora disponibili per la produzione della musica sintetizzata, l'attività del fare musica sviluppa pattern di movimento in relazione alla superficie attiva di uno strumento musicale, a dispetto che lo strumento sia a fiato, ad arco, a pizzico, a percussione, o fatto per suonare in qualche altro modo. IL MOVIMENTO UMANO E' IL PROCESSO ATTRAVERSO IL QUALE I MODELLI MUSICALI SONO PRODOTTI. LA MUSICA E' SUONO PRODOTTO DA UN'AZIONE."³

Questo è, a nostro avviso, il prezioso contributo che la ricerca etnomusicologica potrebbe dare alla didattica strumentale. Usiamo il condizionale perché ci pare che queste affermazioni siano condivise più nelle intenzioni che nelle situazioni reali, pratiche, didatticamente sviluppate e organizzate. Ci preme precisare, infatti, che si tratta di un contributo di cui

tenere conto non in modo occasionale, bensì sistematico; occorre che tutto ciò entri a far parte dei fondamenti di un percorso didattico sia propedeutico sia avanzato. Purtroppo esistono ancora alcuni ostacoli che rallentano la diffusione di un simile approccio: fra i tanti ci preme ricordare l'accusa di diletterismo e di superficialità ogni volta che il corpo è anteposto al suono puro. In ambito accademico sostenere che i movimenti dello strumentista non hanno significato solo per il risultato sonoro, ma sono anche fonte di piacere sensomotorio, rischia di scontrarsi contro un vero e proprio tabù: non è concesso lasciare da parte il risultato sonoro nemmeno per un istante. E' ovvio, invece, che in sede didattica ciò aiuterebbe a focalizzare l'attenzione dell'allievo, ma anche dell'insegnante, su specifici problemi di ordine tecnico: sviluppo del coordinamento sensomotorio, del pensiero spaziomotorio e di molti altri aspetti così complessi da richiedere tempi di assimilazione e acquisizione piuttosto lunghi.⁴ Forse situazioni d'apprendimento ideali sono proprio quelle in cui non si richiede da subito l'utilizzo dello strumento ma si realizzano esperienze musicali col corpo. La distinzione fra pattern ritmico e pattern di movimento verrebbe studiata in un secondo momento e sviluppata in considerazione dei diversi generi musicali, dei diversi strumenti, nella loro evoluzione organologica ed esecutiva.

Per avvicinarci di più all'ambito specifico di chi scrive, la didattica della chitarra, vorremmo citare lo studio compiuto da John Baily relativamente al dutar, uno strumento della famiglia dei liuti, suonato in un'area geografica più o meno corrispondente con l'attuale Afghanistan.

I suonatori di dutar normalmente suonano a terra stando a gambe incrociate, con la cassa dello strumento sul fianco destro e il manico sostenuto a un angolo di 30° - 40°. Esistono molteplici varianti dello strumento: per numero di corde e per dimensioni del manico. Nella tecnica della mano destra per il dutar a due corde, entrambe le corde sono colpite insieme in uno stile "a mano aperta", in altre parole con le dita e il pollice estesi senza l'ausilio di un plettro. Tecniche esecutive di questo tipo traggono vantaggio dalla morfologia della mano e osservando i pattern ritmici impiegati si potrebbero distinguere quattro colpi fondamentali:

- Colpo in giù con le quattro dita
- Colpo in giù con l'indice
- Colpo in su con l'indice
- Colpo in su col pollice

La mano destra non si appoggia allo strumento, l'avambraccio resta alla sommità della cassa armonica e le dita e il pollice stanno distese: il movimento della mano consiste soprattutto nella rotazione del polso per eseguire un pattern ritmico in modo costante. Caratteristici aspetti della tecnica della mano destra sono il tremolo veloce, con rapidi colpi dell'indice in giù e in su, e molteplici elementi percussivi che ampliano lo spettro dinamico dello strumento.

Per inciso, ci preme rilevare che esempi di tecniche esecutive simili, a noi più presenti e vicini, almeno culturalmente se non geograficamente, sono ritrovabili nella chitarra popolare così come suonata in America latina. La

ricchezza timbrica e dinamica di quel modo di "tocar" la chitarra, con la tecnica del "rasgueo", deriva dall'impiego dei medesimi movimenti di base appena descritti.

Esiste però anche il *dutar* a tre corde, con una tecnica della mano destra molto meno varia, forse perché solo l'indice colpisce le corde con un plettro applicato sull'ultima falange. In questo caso la mano è tenuta in una posizione rigida, sostenuta dal pollice che appoggia sulla tavola armonica e il suonatore ruota il polso estendendo e flettendo tutte le dita ma solo il plettro colpisce le corde.

Prima di avviarci alla conclusione vorremmo dare alcune informazioni sulla tecnica della mano sinistra che nel *dutar* a due corde riguarda solo la prima corda, la seconda, infatti, ha sempre funzione di bordone, quindi non è mai tastata. I movimenti sono abbastanza semplici, con un'accentuata tendenza ad usare due dita, sia indice medio sia indice anulare, ovviamente solo sull'asse orizzontale della tastiera. Si fa largo uso del legato, sia ascendente sia discendente, mentre solo raramente si usa il glissando o combinazioni di tre dita (indice, medio e anulare).

La semplicità di questi gesti non deve trarre in inganno. Le abilità richieste all'esecutore sono molto complesse, anche se i singoli gesti risultano accessibili e semplici. Lo studio di combinazioni di due sole dita può riservare interessanti soluzioni musicali che nulla hanno da invidiare a tecniche più articolate. È nostra convinzione che la didattica strumentale di base verta esclusivamente sul piacere di realizzare gesti da assimilare, alternare, combinare e ricomporre. A nostro avviso il problema maggiore rimane quello di riuscire ad isolare i singoli gesti senza perdere il senso, la logica del discorso musicale. Occorre fare attenzione a non inaridire tale ricchezza gestuale ed espressiva, evitando di far confluire il tutto in esercizi noiosi e per giunta inutili, preservando il piacere sensomotorio anche nella ripetizione.

Non è compito di questo lavoro indagare le modalità con cui realizzare tutto ciò, bensì pensiamo sia urgente trovare riferimenti teorici capaci di guidare la formulazione e realizzazione di percorsi didattici finalizzati alla scoperta e all'apprendimento dello strumento musicale. La lingua spagnola ci viene incontro proprio col verbo *tocar* nel significato di suonare e noi abbiamo voluto recuperare l'espressione *tocar* per sottolineare proprio l'aspetto corporeo, tattile, muscolare, manipolativo implicito nella pratica strumentale. Non è un caso che in Europa nel 500 il verbo *tocar* sia stato ulteriormente specificato in espressioni quali *tocar de mano*, *tocar de arco* e *tocar de plectro* per indicare diverse tecniche esecutive. Si era agli albori della musica strumentale.

¹ Sachs C. "Storia degli strumenti musicali" - Mondadori, Milano 1980, pag.6

² Sachs C. "Storia della danza" - Il Saggiatore, Milano 1966, pag.30

³ Baily J. "Music structure and human movement" Contenuto in: P.Howell - I. Cross - R. West "Musical structure and cognition" - Academic Press 1985

Si veda: di F.Delalande "Dal sensomotorio al simbolico" e "Dal suono allo strumento" contenuti in "Le condotte musicali" - CLUEB, Bologna 19