

La prosodia nel canto senza parole

di Wlad Mattos*

Sappiamo, in base a ciò che ci descrive la *Music Learning Theory*¹², che lo sviluppo dell'attitudine e delle competenze relative all'apprendimento musicale avviene, fin dalla prima infanzia, in modo molto simile all'apprendimento del linguaggio verbale. Tale conoscenza ci permette di fare la seguente considerazione: allo stesso modo in cui il parlare è, in modo naturale, lo strumento più efficiente nello sviluppo del linguaggio verbale, il canto può configurarsi come uno strumento altrettanto naturale ed efficiente per l'apprendimento musicale.

Il canto è in particolar modo indispensabile all'interno delle pratiche educative fondate sulla MLT. All'interno di queste pratiche, esso è utilizzato dagli educatori a partire dalle prime esperienze finalizzate allo sviluppo dell'audiation preparatoria¹³, fino alle azioni didattiche più avanzate, relative all'apprendimento di competenze e contenuti musicali. In questo percorso, la voce si rivela strumento essenziale per la presentazione di un repertorio complesso, vario e diversificato, a partire dal quale si sviluppa l'acquisizione dei vocabolari d'ascolto, fino ad affermarsi quale strumento principale nell'esecuzione dei pattern ritmici e tonali che favoriscono lo sviluppo dell'apprendimento in modo sequenziale.

Studiando nel dettaglio il processo di apprendimento musicale quale aspetto dello sviluppo umano che si evolve fin dalla prima infanzia, Edwin E. Gordon ha osservato che al-

*traduzione a cura di Arnolfo Borsacchi

¹² Affermatasi a partire dagli anni 80, la MLT - *Music Learning Theory* - è il risultato di una lunga serie di studi realizzati a partire dagli anni 50 da Edwin E. Gordon (USA, 1927-2016) al fine di spiegare come si realizzano i processi di apprendimento musicale fin dall'infanzia.

¹³ Il termine "audiation" è un neologismo che si riferisce ad un concetto cardine della MLT. Identifica la capacità umana di pensare musicalmente la musica, anche quando il suono non è fisicamente presente. Secondo Gordon (2000, pag. 70), l'attitudine musicale di un individuo è determinata dalla sua capacità potenziale di utilizzare l'audiation. La MLT individua 8 tipi e 6 stadi di audiation. L'audiation preparatoria, invece, comprende i processi preparatori allo sviluppo dell'audiation e vede nella prima infanzia e nell'età prescolare il periodo più favorevole per il suo sviluppo.

cune caratteristiche relative al modo in cui si realizza l'articolazione vocale dei canti e dei pattern dovrebbero essere definite accuratamente dagli educatori al fine di rendere il canto uno strumento per le pratiche educative e di insegnamento¹⁴. Un'attenta interpretazione di queste osservazioni, ci permette di riconoscerle quali principi fondamentali della MLT al fine di configurare uno specifico modello di canto senza parole, riconosciuto come il più efficiente per promuovere l'apprendimento musicale sulla base di presupposti teorici e osservazioni pratiche. Questo modello di canto¹⁵ avrebbe come base fondamentale le seguenti indicazioni:

- Emissione vocale che si distingue dalla voce parlata più per una questione di qualità sonora che per un ampliamento dell'estensione vocale (l'ampliamento dell'estensione sarebbe una conseguenza naturale della qualità sonora del canto); questa qualità sonora, dal canto suo, sarebbe connessa all'organizzazione dei processi respiratori al fine di ampliare il grado di energia articolatoria della voce cantata rispetto alla voce parlata.

- Articolazione vocale senza parole, per mezzo di gesti fonoarticolatori chiamati "sillabe neutre", "sillabe ritmiche" e "sillabe tonali", connessi alla produzione delle note musicali, e di intonazioni ritmiche al fine di produrre canti e pattern; quest'articolazione, dal canto suo, è connessa alla buona qualità sonora della voce cantata e, di conseguenza, all'espressività del canto.

- Realizzazione espressiva dei canti e dei pattern, affinché le note, il ritmo e il fraseggio musicale siano ben definiti; questa realizzazione espressiva, a sua volta, sarebbe

connessa all'organizzazione del processo respiratorio (soprattutto l'inspiro) quale elemento che delimita e articola le frasi musicali, oltre che all'espressività dei movimenti del corpo che stanno naturalmente in relazione con l'*audiation*. A partire da questi elementi orientatori generali, possiamo considerare che la realizzazione del gesto vocale applicato al canto, nel contesto della MLT, si compone di una serie di differenze e di similitudini rispetto alle caratteristiche che tradizionalmente riconosciamo come appartenenti all'articolazione della voce parlata o cantata¹⁶. Fra queste caratteristiche sono quelle dette "fonoarticolatorie" ad essere quelle più profondamente connesse alla realizzazione del gesto vocale nella pratica del canto senza parole.

L'articolazione del gesto vocale è collegata alla buona definizione del canto, sia nei contesti verbali che in quelli non verbali (nel canto con parole o senza parole), in funzione di due aspetti:

- Un aspetto che possiamo chiamare propriamente articolatorio, direttamente connesso alla produzione del suono vocale (insieme ai movimenti respiratori e all'azione delle corde vocali) e si riferisce alla buona definizione della forma e del contenuto dei materiali articolati dalla voce (per esempio: le sillabe/le note; le parole/i pattern melodici; le frasi/le linee melodiche).

- Un altro aspetto, che possiamo chiamare espressivo, riferito al modo di gestire le variazioni prosodiche - ritmiche e sonore - che provocano un qualche tipo di modulazione dei materiali articolati dalla voce, con finalità espressive (per esempio: le variazioni di intensità/dinamica; tempo/agogica; qualità vocale/timbro).

¹⁴ Gordon distingue fra *to sing* (cantare) e *to chant* (cantare solo ritmo). Gordon connette il termine *to sing* alle *songs* (canti melodici) e ai pattern tonali e il termine *to chant* alla produzione dei *chants* (canti ritmici) e dei pattern ritmici. Per ragioni metodologiche, chiameremo entrambi "canti" e la nostra idea riguardo il "cantare" si riferirà sia ai canti ritmici e tonali che ai pattern ritmici e tonali.

¹⁵ Il termine "modello di canto" si riferisce al risultato di un insieme di caratteristiche fisiche, tecniche, estetiche e espressive della voce cantata che sono coinvolte in determinati modi di cantare e nei loro contesti. L'identità di un modello di canto comporta l'affermazione di altre caratteristiche peculiari, oltre all'articolazione vocale, le quali, però, non saranno affrontate in questo articolo.

¹⁶ Il termine "gesto vocale" significa, in questo contesto, principio, metà e fine di un movimento della voce guidato dalle sue motivazioni e possibilità espressive - idea che dialoga con le proposte teoriche che nascono con George Herbert Mead (1934), sviluppate successivamente da Roland Barthes (1982) e Paul Zumthor (1987).

Vedremo, in seguito, come la conoscenza dell'articolazione dei gesti vocali e delle loro implicazioni espressive possano collaborare a rendere più efficiente la pratica del canto senza parole nel contesto delle attività di educazione e insegnamento musicali.

Il gesto vocale e l'articolazione della melodia

Come abbiamo già osservato, le pratiche educative basate sulla MLT hanno come principio fondamentale quello secondo il quale l'essere umano sviluppa la sua attitudine musicale in modo simile al modo in cui sviluppa la sua attitudine linguistica. Questa analogia riguarda direttamente molti aspetti della questione, primo fra i quali il fatto che tanto la musica quanto il linguaggio verbale sono due forme sonore di espressione che utilizzano, per il proprio sviluppo, strumenti naturali, quali l'ascolto e la gestualità e, più specificamente, i gesti vocali.

Dobbiamo anche osservare, tuttavia, che lo sviluppo dell'apprendimento, in ambo le forme espressive, dipende da una profonda relazione fra questi strumenti sonori ed un insieme di altri strumenti fisici e psichici, in particolar modo quelli connessi alle dinamiche respiratorie e ai movimenti del corpo.

Nello specifico ambito della musica, possiamo considerare che gli strumenti sonori e corporei che favoriscono lo sviluppo dei processi di apprendimento, sono presenti in modo completamente integrato, grazie all'articolazione del gesto vocale, nella realizzazione della melodia¹⁷. Realizzando la melodia, il gesto vocale articola il flusso, il peso, lo spazio e il tempo del canto - come una miniatura del processo che abbraccia la totalità del corpo umano che si muove con la musica - e promuove l'integrazione del suono col corpo, della musica col movimento.

Per questo, è fondamentale avere una comprensione dettagliata del ruolo svolto dall'articolazione vocale nella realizzazione della melodia, soprattutto per quanto riguarda il modo in cui sono gestiti i processi fonoarticolatori e il loro contributo all'efficienza del gesto vocale durante la pratica del canto senza parole.

Se paragoniamo una melodia articolata dalla voce cantata ad una linea formata da una serie di punti collegati consecutivamente, vediamo che ogni punto di questa linea rappresenta l'articolazione di un gesto vocale minimo. Contemporaneamente, questa serie di punti consecutivi rappresentano, delimitando una linea, l'articolazione di un gesto vocale più ampio.

La realizzazione vocale di una linea melodica dipende dall'articolazione consecutiva di almeno due punti, allo stesso modo in cui la formazione di questi punti dipende dalle caratteristiche articolatorie della linea stessa.

Sulla base di queste idee, basate su uno studio chiamato approccio articolatorio¹⁸, possiamo considerare che il gesto vocale applicato al canto articola la melodia secondo due prospettive simultanee e complementari: la prospettiva del punto e la prospettiva della linea.

Vedremo, in seguito, le caratteristiche di questo gesto articolatorio secondo ambedue le prospettive.

Le prospettive del punto e della linea

La linea del canto, allo stesso modo della linea del parlato, è il risultato di un flusso di articolazioni sonore vocali che si sviluppa durante un preciso periodo di tempo. Una linea di canto è formata da una successione di punti che corrispondono ai momenti di maggior concentrazione di energia articolatoria. Questi punti si configurano come unità di peso nel flusso di questa linea e sono il risultato dell'artico-

¹⁷ Per melodia s'intende il piano articolatorio lineare dei contenuti ritmici e tonali della musica, come vedremo in seguito.

¹⁸ L'approccio articolatorio (cfr. Mattos, 2014) è il risultato di uno studio che ha preso in considerazione un insieme di riferimenti teorici provenienti dalla linguistica, dalle scienze della voce e dalla musica al fine di sviluppare una proposta che avesse come obiettivo il trattamento dei processi fonoarticolatori del canto.

lazione dei più piccoli gesti fonoarticolatori vocali, che chiameremo foni¹⁹.
 Pur potendo comprendere i foni come il risultato dei più piccoli gesti articolatori nella formazione di una linea di

canto, è importante considerare che un punto non è sempre formato da un solo fono. Nella maggior parte dei casi, nel parlato o nel canto, i punti che articolano la linea sono formati da raggruppamenti fonici, come ad esempio:

raggruppamento	fon
pam	p + a + m

Figura 1: raggruppamento fonico

Nel parlato, questi raggruppamenti corrispondono all'articolazione vocale delle sillabe che formano le parole e le frasi verbali. Nel canto, questi raggruppamenti corrispondono all'articolazione vocale delle note musicali che formano la melodia.

Quando cantiamo una melodia, possiamo articolare le note per mezzo di raggruppamenti fonici che corrispondono alle sillabe verbali, come succede nel caso di questo canto con le parole:²⁰

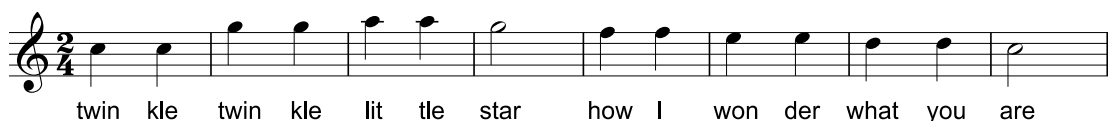


Figura 2: le note musicali e le articolazioni verbali

Possiamo anche articolare le note per mezzo di raggruppamenti fonici che funzionano alla stregua di sillabe non verbali, come succede nel caso dello stesso canto, senza parole:²¹



Figura 3: le note musicali e le articolazioni non verbali

¹⁹ I "foni" corrispondono ai più piccoli gesti articolatori del parlato; questi stessi elementi sono chiamati "fonemi" quando si considera il ruolo che essi svolgono nella distinzione fra sillabe e parole all'interno di una lingua, vale a dire nei processi di significazione.

²⁰ Il testo utilizzato nella figura 1, corrisponde ad una delle più note versioni in inglese della canzone francese *Ah, vous dirai-je maman*, sulla quale W. A. Mozart compose le 12 variazioni K. 265/300e. Prenderemo tale brano come riferimento per una successiva serie di esempi.

²¹ Vedremo in seguito che nel canto senza parole, nell'ambito della MLT, oltre alle sillabe dette propriamente "non verbali", o sillabe neutre, sono utilizzate sillabe ritmiche e tonali la cui "verbalità" è strettamente subordinata al valore simbolico musicale che tali sillabe possiedono allorquando rappresentano funzioni armoniche o ritmiche dei contenuti tonali o ritmici.

Sia nella linea del parlato che nella linea del canto può avvenire che i punti (o le sillabe) siano formati dall'articolazione di un unico fono. E' ciò che succede, specificamente nel canto, durante l'articolazione dei vocalizzi - melodie generalmente articolate per mezzo di un'unica vocale. Vediamo un esempio di vocalizzo realizzato con la vocale "a"

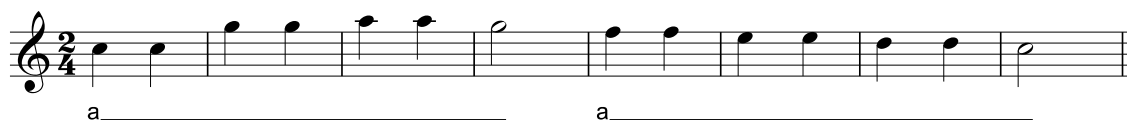


Figura 4: note articolate da un unico fono, esempio 1

Nell'esempio qui sopra, è importante considerare che la vocale è sempre articolata insieme ad ogni nota, anche quando stiamo cantando la melodia con un legato ben eseguito. Se così non fosse, non sarebbe possibile definire l'articolazione consecutiva delle diverse note che formano ogni frase melodica. La sfida, in situazioni come questa, è mantenere in equilibrio l'articolazione dei punti (per una buona definizione delle note) e la realizzazione della linea del canto (per una buona definizione della melodia) :

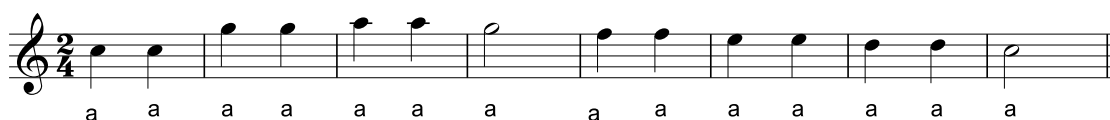


Figura 5: note articolate da un unico fono, esempio 2

Tuttavia, in accordo con le indicazioni della MLT, le note che formano le linee del canto senza parole saranno sempre articolate da raggruppamenti formati da due o tre foni, come vedremo nei prossimi esempi.

Il gesto vocale nella prospettiva del punto

Nella prospettiva del punto, il focus dell'approccio articolatorio è occuparsi dei gesti vocali più piccoli: i gesti puntuali. I gesti puntuali sono il risultato di una doppia realizzazione vocale che coinvolge, contemporaneamente, l'articolazione/espressione della nota e l'articolazione/espressione fonica. Sul piano articolatorio, la gestione dei gesti puntuali corrisponde alla gestione della formazione delle note, la quale, come abbiamo già visto, è il risultato dell'articolazione di almeno un elemento fonico. Soprattutto per quel che riguarda il canto senza parole, nell'ambito della MLT, i canti e i pattern ritmici o tonali possono essere articolati da sillabe neutre (senza associazioni simboliche), sillabe ritmiche (associate alle funzioni ritmiche relative) e sillabe tonali (associate alle note musicali secondo il do mobile). In questi tre tipi di articolazione, le sillabe consistono di raggruppamenti composti da due o tre foni, come²²:

²² Osservando le indicazioni della MLT e di pratiche fondate su tale teoria, è comune che si verificano delle considerevoli variazioni relativamente all'individuazione degli elementi fonici che formano le sillabe neutre, ritmiche e tonali. Queste variazioni avvengono in funzione di due aspetti, tra loro indipendenti o associati: l'aspetto fonoarticolatorio, nel quale si ricerca una vicinanza fra il pattern sillabico da utilizzarle e il pattern articolatorio naturale nel linguaggio parlato degli educatori e degli allievi; l'aspetto espressivo, nel quale si ricerca il pattern articolatorio più adeguato al contesto dei canti e dei pattern da utilizzare. Questo tema sarà affrontato in un articolo successivo.

	Sílabe neutre	Sílabe rítmiche	Sílabe tonali
2 fones	pa, ra, ia	du, de, da, ta (ga, in italiano)	do, re, mi, fa, la, si etc.
3 fones	pam, ram, iam	---	sol

Figura 6: sillabe neutre, sillabe ritmiche e sillabe tonali

Sul piano espressivo, la gestione di queste "sillabe" si basa sul ruolo che le loro componenti foniche assumono relativamente alla dinamica articolatoria di ogni nota. Quando stabiliamo una corrispondenza fra la struttura fonica delle sillabe e l'involucro dinamico delle note, giungiamo ad una buona definizione di questi ruoli, come vedremo più avanti.

La struttura interna di una sillaba può essere rappresentata da tre fasi articolatorie, che corrispondono alle principali funzioni svolte dai foni raggruppati nella formazione della sillaba stessa²³:

Figura 7: le tre fasi articolatorie della struttura sillabica

	Fase 1	Fase 2	Fase 3
Struttura della sillaba	Attacco (A)	Nucleo (Nu)	Coda (Co)

Come abbiamo visto nelle figure 3 e 4, una sillaba può essere composta da perlomeno un fono: una vocale, che forma il Nucleo (Nu) sillabico. In portoghese, una sillaba può essere formata da un numero di foni compreso tra 1 e 5, ma la realizzazione del canto senza parole, sulla base della MLT, articola la voce per mezzo di due tipi di strutture sillabiche, analogamente a quanto abbiamo già visto nella figura 6:

- Le sillabe formate da due foni, che hanno sempre una struttura del tipo Attacco (A) + Nucleo (Nu), ove la posizione dell'attacco è occupata da una consonante e quella del nucleo da una vocale, come nel caso della sillaba <pa>.

Struttura della sillaba	Attacco (A)	Nucleo (Nu)
Elementi fonici	p	a

Figura 8: le fasi articolatorie di una sillaba formata da due foni

- Le sillabe formate da tre foni, che hanno sempre una struttura del tipo Attacco (A) + Nucleo (Nu) + Coda (Co), ove la posizione dell'attacco è occupata da una consonante, quella del nucleo da una vocale e la coda da un'altra consonante, come nel caso della sillaba <pam>.

²³ I modelli di rappresentazione della struttura sillabica sono diversi e distinti a seconda dei diversi studi linguistici. Il modello qui adottato si basa sul detto "modello non lineare", sviluppato nell'ambito degli studi della fonologia metrica (si veda Mattos, 2014).

Struttura della sillaba	Ataque (A)	Nucleo (Nu)	Coda (Co)
Elementi fonici	p	a	m

Figura 9: le fasi articolatorie di una sillaba formata da tre foni
 Analogamente, le note possono essere rappresentate (come qualsiasi altro evento sonoro) dalla variazione della loro energia acustica in un certo arco di tempo. Questa variazione corrisponde all'"involucro dinamico" del suono che, dall'inizio della produzione della nota fino alla sua completa estinzione, comprende almeno tre fasi articolatorie²⁴ :

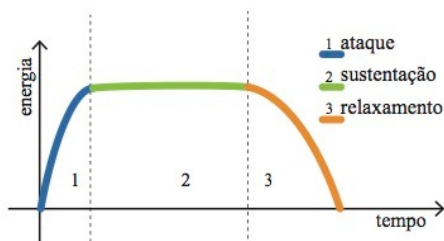


Figura 10: l'involucro dinamico della nota
 (1.: attacco; 2.: sostegno; 3.: rilascio)

Unendo questi due modelli, che rappresentano, rispettivamente, l'articolazione della sillaba e quella della nota, abbiamo:

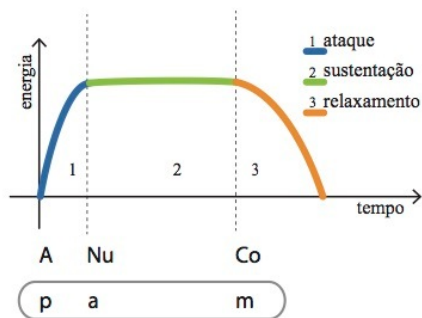


Figura 11: l'articolazione della sillaba/note

Nel modello che ne risulta, la fase centrale - che corrisponde al nucleo/sostegno - è il fuoco principale in cui si concentra l'energia articolatoria del punto. È in questa fase, il cui contesto fonico è sempre associato ad una vocale, che la

nota musicale si afferma a tutti gli effetti. Le fasi che precedono e seguono quella del nucleo/sostegno, sono associate all'articolazione di consonanti. Dal momento che queste svolgono una funzione passeggera, possono essere considerate come fasi "transitorie", la prima delle quali è relativamente più corta dell'ultima. La fase che precede il nucleo e che corrisponde all'attacco, segna l'inizio dell'articolazione del punto. I foni articolati in questa fase, svolgono la funzione di preparare la buona formazione del nucleo/sostegno della nota. La fase che segue il nucleo e che corrisponde alla coda/rilascio, segna il termine dell'articolazione del punto. I foni articolati in questa fase svolgono la funzione di collegare il nucleo/sostegno della nota in questione al nucleo/sostegno della nota successiva. Questi processi articolatori stanno, inoltre, in relazione con l'enfasi che il gesto vocale può creare su determinati elementi fonici, interni alla sillaba, al fine di evidenziare una qualche informazione musicale o extramusica (come, per esempio, parametri legati alle emozioni)²⁵. Possiamo portare ad esempio l'enfasi che possiamo creare durante il canto di un pattern tonale di imitazione, ascendente o discendente, evidenziando il nucleo o la coda della sillaba che articola la dominante come strumento di ampliamento dell'effetto di risoluzione armonica sull'articolazione della tonica.

Infine, è importante osservare che i punti svolgono un ruolo essenziale nella formazione della linea del canto, il che si riflette nelle funzioni espressive dell'articolazione vocale

²⁴ Esistono due modelli utilizzati tradizionalmente per la rappresentazione dell'involucro dinamico di un suono. Un modello composto da tre fasi, più antico, e un modello composto da quattro fasi, più recente. Abbiamo adottato, qui, il modello a tre fasi che, nonostante non tenga conto dell'effetto di decadimento che può esistere fra le fasi di attacco e di sostegno, meglio si adatta al modello ternario di struttura sillabica.

²⁵ Relativamente alla funzione prosodica di effetto emotivo, si veda, fra altri studi studi nell'ambito della psicologia della musica, quello di Hutchins & Palmer (2005).

nell'ambito più ampio della melodia (l'ambito che procede dalla nota verso la linea).

In seguito, vedremo che i punti contribuiscono a chiarire la struttura e le possibilità espressive della linea del canto, dal momento che: definiscono il limite esterno e la segmentazione interna della linea; permettono la messa in evidenza di specifiche parti all'interno del flusso della linea (poiché è sui punti che insistono gli accenti); creando la messa in evidenza di parti specifiche, i punti stabiliscono la forma espressiva della linea.

Il gesto vocale nella prospettiva della linea

Secondo la prospettiva della linea, il focus dell'approccio articolatorio riguarda la gestione dei gesti vocali più ampi: i gesti lineari.

I gesti lineari sono il risultato del collegamento fra i punti e, allo stesso tempo, della definizione della forma della linea del canto a partire dalla messa in evidenza di alcuni di questi punti.

Sul piano articolatorio, la cura dei gesti lineari corrisponde alla formazione della linea del canto in sé, la quale, come abbiamo visto in precedenza, è il risultato del collegamento fra almeno due punti o note musicali. In generale, si possono gestire questi processi articolatori nei seguenti modi²⁶:

Articolazioni	Caratteristica predominante
Sillabiche	relazione sillaba/nota secondo un equilibrio "uno ad uno"
Accentuali	raggruppamenti attorno ad una sillaba/nota principale
Moraiche	l'involucro di una sillaba abbraccia più di una nota

Figura 12: manipolazione dei gesti lineari

Sul piano espressivo, la gestione dei gesti lineari corrisponde all'accentuazione di specifiche note musicali che possono essere messe in evidenza al fine di chiarire la delimitazione della linea del canto oppure anche suddivisioni interne della linea stessa, articolate dalla voce.

La delimitazione esterna o più ampia di una linea di canto coincide, generalmente, con l'idea e la forma di una frase o periodo melodico.

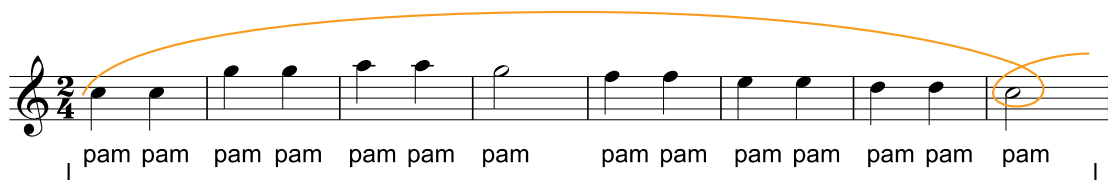


Figura 13: Delimitazione esterna della linea

²⁶ Nel canto senza parole, nell'ambito della MLT, esiste soprattutto una predominanza delle linee sillabiche e accentuali dal momento che le linee moraiche rendono difficile una buona realizzazione della linea, a causa dell'assenza di rinnovamento dell'attacco sillabico di ciascuna nota.

Le note che formano la linea del canto sono, inoltre, responsabili delle suddivisioni interne della linea stessa, creando segmenti che coincidono con l'idea e la forma delle semifrasi, motivi o cellule melodiche, come negli esempi qui sotto:

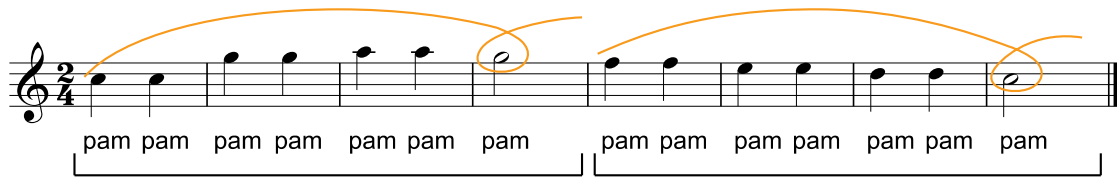


Figura 14: Segmentazione interna della linea, esempio 1

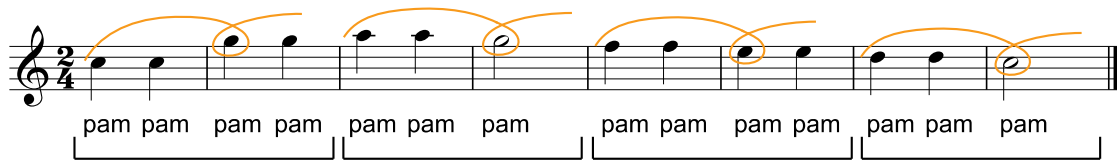
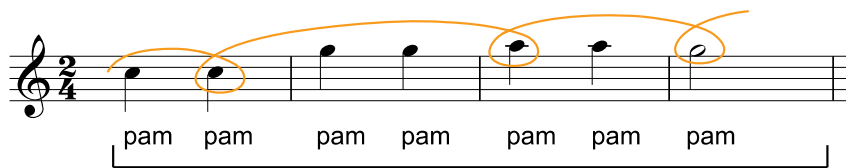


Figura 15: Segmentazione interna della linea, esempio 2



Sono, inoltre, le note a permetterci di creare punti in evidenza all'interno del flusso di una linea, giacché è su di esse che si stabiliscono gli accenti:

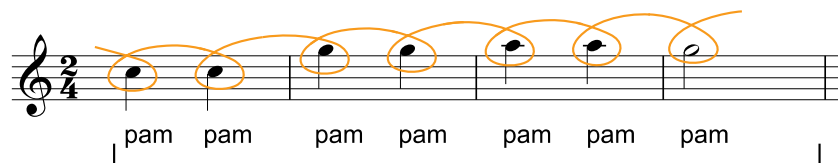


Figura 16: Evidenziazioni nel flusso della linea

Se prendiamo in considerazione, o meno, l'evidenziazione di determinati punti, sulla base di una qualsiasi intenzione interpretativa, possiamo definire una forma espressiva della linea:

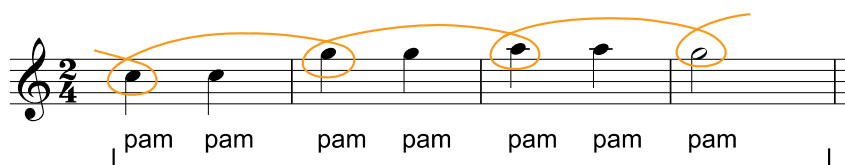


Figura 17: Forma espressiva della linea, esempio 1

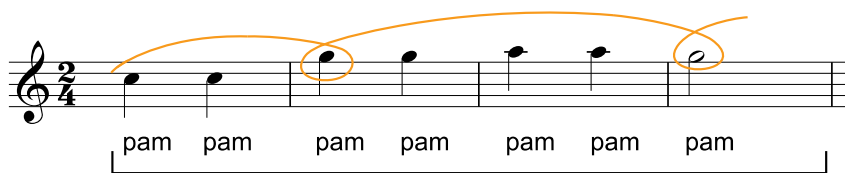


Figura 18: Forma espressiva della linea, esempio 2

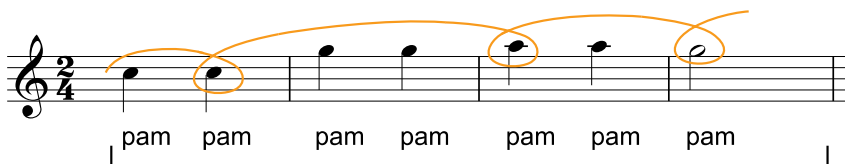


Figura 19: Forma espressiva della linea, esempio 3

Questi processi articolatori sono connessi all'enfasi che il gesto vocale può imprimere alle note più accentate, al fine di evidenziare una qualsiasi informazione musicale o extra-musicale, analogamente a quanto abbiamo già detto prima relativamente agli elementi fonici che formano la struttura interna della sillaba. Recuperando l'esempio riguardo l'enfasi degli elementi interni della sillaba e l'effetto che questa enfasi può creare su di un pattern tonale di imitazione, ascendente o discendente, possiamo pensare che questo effetto si verifichi anche quando realizziamo l'enfasi completa di una e/o l'altra nota - dominante o tonica - che compongono il pattern. La differenza, in questo caso, è che l'effetto enfatico invece di stabilirsi nell'ambito articolatorio interno alle sillabe (l'ambito che forma la sillaba/nota), si stabilisce nell'ambito articolatorio interno alla linea (l'ambito che forma la linea).

Sulla base delle informazioni e degli esempi di cui sopra, osserviamo che ogni nota musicale articolata nel contesto di una linea di canto rappresenta un'unità puntuale che può essere, relativamente, più o meno accentata.

La linea è delimitata nel flusso del tempo da un movimento cadenzale orientato dall'incidenza degli accenti relativi attribuiti alle note. Questo movimento, del tipo arsis - thesis, ha inizio con l'impulso che precede la prima nota della linea e che si chiude con l'impulso che segue la nota relativamente più accentata al termine della linea.

Possiamo ritenere che questi impulsi iniziali e finali coincidano con i momenti in cui, sulla base delle indicazioni della MLT, si realizzano i gesti d'inspiro, che sono fondamentali per l'articolazione e per l'espressione della linea del canto. Questi gesti d'inspiro svolgono funzioni prosodiche essenziali, poiché dichiarano che una linea di canto sta per iniziare o è terminata, contribuendo a far sì che un interlocutore mantenga un livello di ascolto attivo e aprendo uno spazio affinché lo stesso interlocutore possa sentirsi incoraggiato ad interagire.

Infine, è importante osservare che l'articolazione di una linea svolge un ruolo essenziale nell'articolazione dei punti, con conseguenze sulle funzioni espressive dell'articolazione vocale nell'ambito più ristretto della melodia (l'ambito interno alla nota).

Conclusioni

Il gesto fonoarticolatorio della voce ci permette di definire la forma e il contenuto dei pensieri verbali e musicali che esprimiamo quando parliamo o cantiamo. Questo strumento contribuisce naturalmente a che possiamo esprimere in modo efficiente le informazioni, a partire dalle più oggettive (le note e le frasi melodiche; le parole e le frasi verbali) fino ad arrivare alle più soggettive (le sensazioni, i sentimenti, le emozioni).

L'efficienza articolatoria della voce applicata al linguaggio verbale si determina sulla base delle attitudini naturali e delle competenze acquisite dai "parlanti" le diverse lingue. Allo stesso modo si determina l'efficienza dei gesti vocali che utilizziamo nei contesti, verbali e non verbali, del canto. Per questo motivo è fondamentale che gli educatori musicali si occupino del buon sviluppo delle loro competenze relative all'articolazione del gesto vocale. Non solo al fine di potersi occupare con criterio dell'accuratezza ritmica e tonale delle note e del fraseggio musicale o della correttezza della pronuncia cantata delle parole o delle sillabe neutre, ma affinché possano utilizzare al meglio le possibilità espressive del canto. È l'uso efficiente di questo strumento, e non lo sviluppo di elementi esteticamente appartenenti a diversi stili di canto, a dover essere il punto di riferimento principale nella pratica del canto senza parole finalizzata a favorire l'apprendimento musicale.

BIBLIOGRAFIA

Barthes, Roland. (1982) *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

Gordon, Edwin E. (1980) *Teoria de aprendizagem musical – competências, conteúdos e padrões*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

_____. (1980) *Teoria de aprendizagem musical para recém-nascidos e crianças em idade pré-escolar*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

Mattos, Wladimir F.C. de. *Cantar em português – um estudo sobre a abordagem articulatória como recurso para a prática do canto*. Tese de Doutorado, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2014.

_____. *Análise rítmico-prosódica como ferramenta para a performance da canção*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.

Mead, George H. *Mind, self and society from the standpoint of a social behaviorist*. Edited by Charles W. Morris. Chicago: University of Chicago, 1934.

Palmer, C.; Hutchins, S. *What is musical prosody?* In: B. H. Ross (Ed.), *Psychology of Learning and Motivation*, 46 (p. 245-278). Amsterdam, The Netherlands: Elsevier Press, 2006.

Zumthor, Paul. (1987) *A letra e a voz*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

Skinner, B. F. (1965). *Science and human behavior*. New York, NY: Free Press.