

Didattica con il Do mobile: Il recupero della funzionalità musicale

di Alberto Odone

Do mobile, solmisazione, *solfège*, sistema *Tonic sol-fa*: questi sono solo alcuni dei termini che si riferiscono prevalentemente, non senza differenze di significato, all'utilizzo di sillabe nel canto. Sillabe che non siano quelle del testo letterario associato alla melodia, né casuali, bensì aventi uno stretto rapporto con le altezze che costituiscono la melodia stessa, e corrispondenti, con qualche variante, a quelle di derivazione medievale: *ut* (poi *do*) *re mi fa sol la*, con l'aggiunta successiva, come vedremo, di *si* o *ti*.

Non possiamo approfondire qui l'origine di ognuno di questi usi terminologici. "Solmisazione" riporta alla tradizione medievale, che ne attribuisce l'invenzione a Guido d'Arezzo (ca. 975-1040), mentre *Solfège* rimanda alla sua applicazione in Francia nel XIX secolo, dove però si attuò anche il processo di fissazione delle sillabe alle altezze assolute. *Tonic sol-fa* deriva dal mondo anglosassone, dove il sistema fu importato nell'ottocento e rinacque, dopo la sua stagione medievale, con grande popolarità, e da cui lo stesso Kodàly trasse ispirazione. Do mobile è la dizione forse più diffusa in Italia per indicare la lettura musicale relativa. La sua reintroduzione nel nostro paese è stata promossa soprattutto dall'attività di Roberto Goitre e più recentemente dalla Music Learning Theory di Edwin Gordon. A fronte di questa ripresa, come vedremo, una relativamente giovane ma molto ben attestata tradizione di utilizzo fisso delle sillabe, specialmente nell'insegnamento musicale accademico dei Conservatori.

La solmisazione esacordale

L'utilizzo originario della sillabazione applica le sillabe a ciascun grado di una struttura scalare, l'esacordo prima e la scala con estensione di ottava poi, attribuendo loro in questo modo un significato relativo. Una sillaba non è diretta a identificare una *clavis*, un tasto, una frequenza determinata, bensì una *vox*, un grado, una posizione all'interno della struttura esacordale o scalare: *ut* il primo grado, *re* il secondo e così via.

È a partire dal XIX secolo che nei paesi latini la sillabazione si è sovrapposta, sostituendola, alla serie alfabetica con cui anticamente si etichettava ogni altezza contenuta nel *Gamut*. Quest'ultimo rappresenta la riserva complessiva di suoni praticabili dalla voce umana maschile e femminile. Si tratta in tutto di poco meno di tre ottave, allineate nella fig. 1 e indicate nello schema di fig. 2 dalla colonna verticale di lettere. Queste si presentano dapprima maiuscole (con l'unica lettera greca, la gamma, alla base della serie, quale primo suono a cui si può applicare un esacordo, da cui il nome *Gamma-ut*, Gamut), poi minuscole, quindi doppie (*geminatae*).

Fig. 1 estensione del Gamut



Fig. 2 collocazione degli esacordi rispetto al Gamut

Fig. 3 - L'esacordo

CLAVES dividentur in	Geminatas sine excellēter, quia duplicatis literis scribuntur, et sunt 5.	ee	La	fol
	Māiores et acutae, quia pūtilis literis scribuntur, et sunt 7.	cc	fol	fa
		bb	fa	mi
		aa	la	mi
		g	fol	re
		f	fa	ut
	Māiores et pūtales, quia ca pūtilibus et grandiscalet literis notantur, et sunt 8.	e	La	mi
		d	la	fol
		c	fol	fa
		b	fa	mi
		a	La	mi
	G	fol	re	
	F	fa	ut	
	E	la	mi	
	D	fol	re	
C	fa	ut		
B	mi			
A	re			
Γ	ut			



Un esacordo è individuato da una serie di sei sillabe: *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* ed è pensato come una struttura simmetrica, avente sempre il semitono esattamente al centro (*mi-fa*), affiancato su entrambi i lati da due toni (Fig. 3). Le sue sillabe, opportunamente collocate all'interno di un percorso melodico, sono un dispositivo utile all'intonazione, orientando l'orecchio e la voce ogniqualvolta si presenti un semitono nella successione degli intervalli melodici. Per far ciò è necessario che tale strumento sia mobile, in modo da poter essere centrato esattamente in corrispondenza del semitono ovunque questo si presenti.

In fig. 2, alle lettere, riferite alle altezze assolute, sono affiancate diverse serie di sillabe, corrispondenti ai diversi esacordi⁵.

⁵ L'ampia diffusione di questo sistema di denominazione dei gradi, spesso grazie a filastrocche con valore mnemotecnico, ha lasciato anche nella nostra cultura qualche curiosa testimonianza. È il caso del canto popolare napoletano "Alla fiera di Mastr'André", il cui ritornello contiene la strana formula "Alamiré, alamiré", derivante (lo si verifichi alla quinta riga dal basso di fig. 2) dalla possibilità che al suono *a* corrispondano le sillabe *la*, *mi* oppure *re*, a seconda dell'esacordo utilizzato.

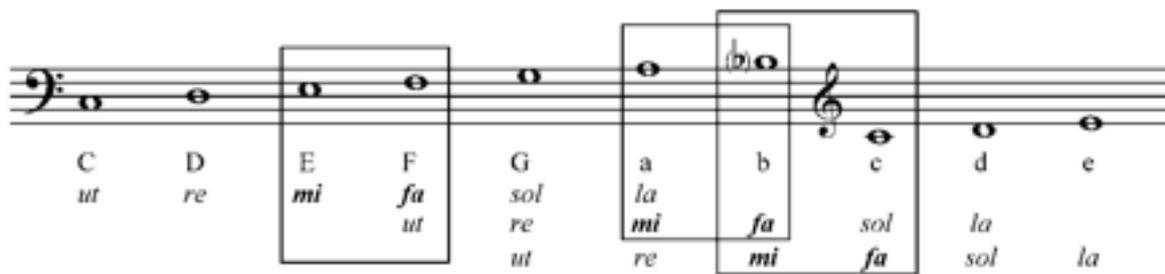
I punti semitonali del *Gamut* non sono replicabili all'infinito, come potremmo pensare secondo la moderna concezione

scalare; sono invece ben individuati⁶ e corrispondono, in ciascuna ottava, ai soli tre passaggi fra⁷:

1. E e F
2. A e B molle
3. B quadro e C

fig. 4 - *Gamut*, semitoni ed esacordi (l'esempio è limitato alla zona centrale del *Gamut*)

semitoni



Esacordi: naturale, molle, duro

1. L'esacordo collocato a cavallo del semitono E-F è detto "naturale" e si colloca tra C e A. In esso il semitono è sempre tra E e F, senza bisogno di alcuna specificazione o modifica.

I restanti due semitoni nascono dall'ambiguità della *clavis* B, nelle due versioni B quadro e B molle.

Si individuano così due ulteriori tipi di esacordo:

2. Nel caso di presenza del B molle l'esacordo sarà detto "molle", collocato tra F e D, con passaggio semitonale fra A e B molle.
3. Nel caso la melodia chiami in gioco il B quadro, infine, avremo l'esacordo "duro", collocato tra G ed E, con semitono tra B quadro e C.

Nel caso frequente in cui la melodia ecceda decisamente l'ambito dell'esacordo e coinvolga perciò altri passaggi semitonali, l'esacordo va spostato effettuando la *mutazione*: le stesse sillabe si applicheranno momentaneamente a un'altra zona del *Gamut*, corrispondendo in quel momento ad altre *claves*.

Fig. 5 - mutazione tra esacordo naturale e duro in passaggio scalare (Bornstein 2000)



⁶ In realtà è possibile introdurre altri semitoni all'interno del *Gamut*, dovuti all'alterazione momentanea di uno qualsiasi dei suoni che lo compongono, specialmente ai fini della formazione delle *clausulae* (le cadenze melodiche).

⁷ Le indicazioni alfabetiche nel testo sono sempre maiuscole, senza differenziazione per ciascuna ottava, come nello schema completo del *Gamut*.

Fig. 6 - mutazione tra esacordo molle e naturale (Bornstein 2000)

Orlando di Lasso, Bicinia 1577 n. 13



L'evoluzione della pratica musicale oltre il rinascimento mette in crisi la solmisazione esacordale complicandone oltremodo l'applicazione. È soprattutto la pratica strumentale ad affrancarsi dal mare quieto del *Gamut* introducendo l'alterazione cromatica di qualsiasi *clavis*, sia a causa del trasporto dei modi (confluiti progressivamente nei moderni maggiore e minore) a distanza di qualsiasi intervallo, con la conseguente nascita delle moderne armature in chiave⁸; sia con l'introduzione del cromatismo melodico, così tipico di una scrittura musicale che mira all'espressione soggettiva degli *affetti*. Il moltiplicarsi delle alterazioni in chiave e l'utilizzo dei cromatismi melodici, insomma, fanno della solmisazione esacordale uno strumento non più adatto ai nuovi tempi.

La solmisazione sulla base dell'ottava

Parallelamente all'affermarsi della lettura esacordale, all'epoca di Guido è in atto un processo di riorganizzazione e sistematizzazione del repertorio modale che proseguirà senza interruzione, confluendo nel pensiero teorico del Rinascimento. Prende forma, in particolare, il cosiddetto *sistema pseudoclassico* di descrizione dei modi (Meier 1988, pp. 43 ss.) nel quale essi vengono compiutamente definiti come scale e ricondotti virtualmente ai modi della Grecia classica. Tutti i modi prendono forma ora all'interno del quadro di ottava, esattamente come accade per le moderne scale tonali. La loro diversificazione avviene sulla base delle *specie di ottava*, risultanti dalla diversa collocazione dei semitoni.

L'ottava diventa così parte integrante della definizione dei modi, costituendone il quadro strutturale di riferimento. La solmisazione continua ad essere praticata anche su base esacordale fino ad epoche relativamente recenti, ma l'affermarsi del sistema tonale porta comprensibilmente alla sua evoluzione. L'esigenza di integrare nel sistema il settimo

grado della scala risale già alla fine del Quattrocento ma occorrerà attendere il XVII secolo perché in Francia la solmisazione comprendente anche il settimo grado riceva una formalizzazione compiuta. Nell'Inghilterra della prima metà dell'Ottocento, Sarah Anna Glover (1785-1867) e poi John Curwen (1816-1880) riformulano e diffondono con successo la solmisazione sulla base dell'ottava attraverso il *Tonic Sol-fa System*, pienamente corrispondente al funzionalismo tonale. Quest'ultima versione servì a sua volta da modello e fu integrata nella proposta didattica di Zoltán Kodály, da noi meglio conosciuta come "solfeggio relativo" o "Sistema del Do mobile" (Goitre 1972).

La solmisazione tonale richiede dunque un completamento nella serie delle sillabe, della quale entra a far parte il *ti* (*si*). Non si tratta evidentemente di un semplice riaggiustamento architettonico: le neonate sillabe *ti* e *do* rappresentano in effetti il cuore, la sostanza stessa della nuova struttura. Il traguardo raggiunto, l'ottava superiore, traccia il confine di un territorio nuovo, introducendo in esso un nuovo mondo di processi dinamici. La mobilità dell'esacordo è implicita nei suoi limiti di estensione. L'ambito di ottava della nuova

⁸ Anche la pratica musicale del rinascimento prevede molti tipi di trasporto della scala utilizzata da un brano, ma non ritiene necessario scrivere questo trasporto, aggiungendo così di conseguenza le alterazioni in chiave. Il trasporto alla quarta superiore, che comporta la sola aggiunta del *B* molle in chiave, è sostanzialmente l'unico trasporto scritto, tipico oltretutto solo di alcuni modi.

struttura, portandola a coincidere con il ciclico ritorno delle funzioni melodiche dovuto al fenomeno dell'equivalenza di ottava, la chiude circolarmente, rendendola autosufficiente. Lo spostamento della struttura di riferimento nel corso della lettura, la mutazione, avviene ora solo nel caso di un cambio di centro tonale, cioè di una vera e propria modulazione. La maggiore staticità del sistema, con la fissazione della posizione dei semitoni in tutte le scale favorita dalla diffusione del sistema temperato, è compensata dall'affermarsi dei dinamismi tonali interni all'ottava.

Il settimo grado, la sensibile, con la sua forte tendenza risolutiva verso la tonica superiore, è il punto di maggiore evidenza del campo di forze generatosi all'interno della scala con l'avvento del sistema tonale. All'interno di questo campo, ad ogni grado melodico è assegnato un insieme di tendenze direzionali che prende il posto di ciò che era precedentemente definito l'*affetto* di quel grado. Questa nuova idea di affetto è ciò che chiamiamo ora *funzione* melodica. Rappresentare la scala tonale come una linea retta è per molti aspetti inadeguato (De Natale 2000, pp.135 ss.): essa è piuttosto analoga a una linea curva, ad indicare il fatto che, nel tragitto all'interno dell'ottava da

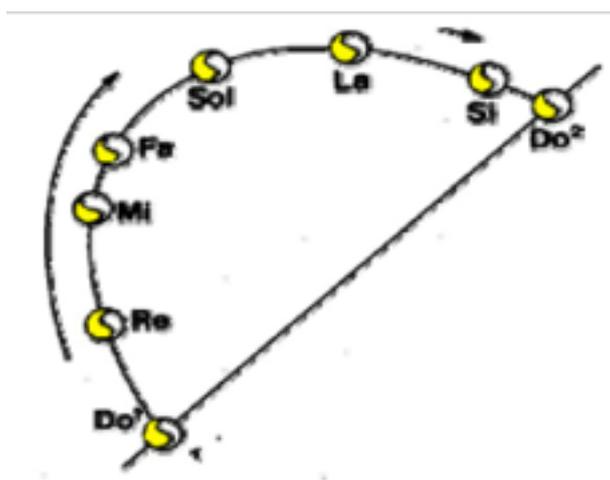
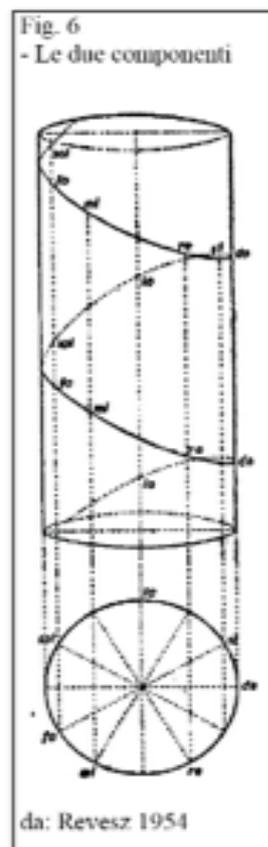


Fig.7 – Curvatura dello spazio sonoro di ottava (da: De Natale 2000)

una tonica a quella superiore, vi è una diversificazione negli affetti attribuibili a ciascun grado. Nell'arco di questo tragit-

to possiamo in qualche modo dare conto del livello di energia di ogni grado, con un aumento energetico nello spostamento dal 1° al 4° grado melodico e, viceversa, un alleggerimento nel seguito del percorso fino al ritorno al livello zero di energia col raggiungimento della tonica superiore. E' la teoria delle due componenti (Revesz 1954, pp. 58 ss.) a dare fondamento a questa prospettiva di ritorno ciclico, a fronte della componente percettivamente più immediata che sottolinea il continuo incremento nella "chiarezza" del suono proporzionale allo spostamento verso l'acuto. Il do raggiunto dopo aver percorso l'intera ottava, per un verso, ha progredito sulla scala della "chiarezza" del suono; d'altra parte segna il ritorno del percorso melodico alla tonica, il ritrovamento del punto ad energia zero.

Fig. 8 - teoria delle due componenti (Revesz 1954)



La curvatura confluisce perciò in una figura a spirale, in cui un punto, proseguendo la sua ascesa, ritorna sulle medesime posizioni funzionali nell'ambito dell'ottava (Fig. 8).

Le funzioni tonali sono strettamente correlate a ciascun grado della scala. Rappresentarsi la funzionalità dei diversi gradi significa avere un'intuizione pratica circa l'insieme delle relazioni che ciascuno di essi intrattiene con i restanti gradi, in special modo con la tonica, e circa le tendenze direzionali che caratterizzano prevalentemente ciascun grado.

In Italia, la figlia negletta: perché?

Nel contesto didattico musicale italiano l'utilizzo del do mobile è attualmente a dir poco un caso raro. Tra gli addetti

ai lavori l'opinione comune lo considera tutt'al più un espediente utile a principianti e dilettanti, ma addentrandosi in ambito accademico emergono opinioni nettamente, talora aspramente contrarie. Eppure la solmisazione, risalendo al medioevo, è nata nella penisola, è figlia dell'antica tradizione pedagogica italiana: perché questo ripudio?

Una considerazione informata circa l'applicazione del do mobile nei contesti didattici è innanzitutto ostacolata dalla scarsità della conoscenza specifica che non consente di scegliere in base all'esperienza ma semmai al pregiudizio. In Italia, dove perfino la didattica dello strumento stenta ad affermarsi ed è relegata a estremo corso di specializzazione per l'insegnamento strumentale nella scuola secondaria, non esiste alcun luogo ufficiale deputato alla formazione degli insegnanti di un'area disciplinare - quella, diciamo, teorica - per la quale non disponiamo in realtà neppure di un termine adeguato, a meno di far riferimento all'ambito angustamente addestrativo della "Teoria e solfeggio". Dunque la scelta tra l'utilizzo o meno del do mobile è obbligata, dal momento che la lettura relativa non è, di fatto, uno strumento a disposizione dei docenti italiani potenzialmente interessati.

Tramonto della solmisazione esacordale

Anche la tradizione relativa alla solmisazione, tuttavia, ci ha messo del suo nel meritare questo ripudio. Il "solfeggio all'italiana" indica, fino al XIX secolo, la solmisazione nella sua versione strettamente esacordale (Christensen 1996 p. 48; Delfrati 1997 p. 77; Gjerdingen 2007 p. 35). Come tale, essa rappresenta un ferro vecchio, il retaggio di un passato musicale ormai totalmente obsoleto e conseguentemente, applicata al repertorio tonale, un ostacolo alla stessa pratica musicale. L'affermarsi della funzionalità tonale, l'ampliarsi della tonalità, il cromatismo fanno della solmisazione esacordale nient'altro che un'inutile complicazione. La nascita del moderno conservatorio celebra dunque la messa in

soffitta di questa reliquia e la sua progressiva scomparsa dal quadro delle attività musicali pedagogiche.

In alcuni paesi europei, si è detto, questa crisi riesce ad avere uno sbocco positivo, e la vecchia solmisazione si trasforma nel solfeggio relativo applicato a un contesto pienamente tonale.

Nella Francia di inizio '800, accanto al rigetto del sistema esacordale, sopravvive il dibattito tra fautori e detrattori del solfeggio relativo. Significativa a questo proposito è l'opera di Pierre Galin (1786–1822) secondo cui "l'idea della notazione musicale come rappresentazione meccanica ('questo simbolo indica di premere questo tasto') non corrisponde al pensiero effettivo di chi fa musica e rappresenta quindi un mezzo pedagogico inefficace. Presentare ai bambini la notazione all'inizio della loro educazione musicale è come insegnare loro a leggere prima che sappiano parlare" (Blasius 1996, p. 10, con riferimento a Galin 1818). Da questo modo di intendere l'apprendimento musicale discenderanno, accanto alla valorizzazione delle sillabe relative, diversi altri strumenti pedagogici, poi elaborati da Aimé Paris (1798–1866) ed Emile Chevé (1804–1864), autori ai quali Galin è normalmente associato.

Ma un'ombra imponente si andava proiettando nel frattempo sulla didattica musicale francese prima e poi europea. La fondazione del nuovo Conservatorio parigino (1795), moderno, laico, efficiente a fronte delle molteplici esigenze di formazione musicale provenienti dall'esercito così come dal teatro musicale e destinate al decoro delle più diverse occasioni della vita civile, porta con sé i suoi *instrumenta regni*, i *metodi* del Conservatorio di Parigi, volumi dedicati all'insegnamento dei diversi strumenti, del canto, degli elementi fondamentali della musica e dell'armonia.

Le sillabe diventano tasti

Tra questi metodi vi è quello per pianoforte redatto da Louis Adam (1805; si veda Blasius, pp. 10ss.). Il salto che ne deriva, sotto il profilo della concezione didattico musicale, è

di portata storica, con conseguenze nelle quali siamo tuttora immersi, perlopiù inconsapevolmente. Rispetto alle opere didattiche settecentesche ad esso paragonabili, manca ad esempio in questo testo ogni riferimento alla pratica del basso continuo. Ciò è sicuramente dovuto a un intento di attualizzazione rispetto alla prassi musicale corrente, ma rappresenta anche un passo significativo verso la figura dello strumentista "decifratore di spartiti", rispetto alla cui funzione perde importanza la comprensione attiva del contesto musicale o la pratica familiarità con uno stile, virtù necessarie al realizzatore estemporaneo di un basso numerato; ciò che occorre fare è ormai tutto scritto. Questa assenza, insieme alla drastica riduzione dell'altro aspetto estemporaneo dell'esecuzione, l'ornamentazione, rende vacante uno spazio prontamente occupato da un aspetto precedentemente poco trattato: la diteggiatura. Essa giunge ora ad occupare la maggior parte del volume: cinquanta pagine complessivamente. Tra i cinque sensi, la conoscenza strumentale fa la sua scelta e pone al centro il tatto, il rapporto tra dito e tasto. Attorno a questo punto focale ruota tutto il resto, e il timore di Galin risulta fondato: il simbolo notazionale non può che saldarsi in modo univoco alla posizione strumentale; la sillaba si lega alla nota, e insieme esse indicano quale tasto premere.

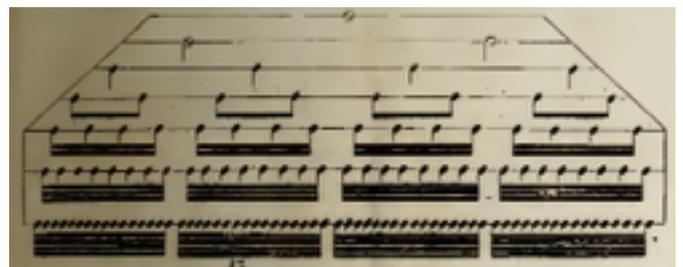
Che i *metodi* napoleonici fossero, in qualche modo, anche strumenti di dominio lo dimostra la pronta donazione degli stessi alla biblioteca del Conservatorio di Milano il 30 gennaio 1809, all'indomani della sua fondazione, avvenuta con regio decreto napoleonico il 18 settembre 1807 (Salveti 2003b pp. 17 e 51). Negli anni a seguire, quei metodi funzioneranno più da ispiratori della produzione didattica locale che da manuali veri e propri. L'istituzione milanese mostra nei confronti del predecessore parigino e delle sue proposte didattiche un'impellente premura applicativa. L'influenza delle nobili origini parigine è presto dimenticata in favore delle pressioni dovute alle esigenze di rilancio del teatro locale (Daolmi 2002). La didattica si snellisce, abbandonando ogni pretesa di fondazione teorica, puntando drit-

to all'efficienza esecutiva, iniziando quell'opera di apparente semplificazione, in realtà di impoverimento, che si lascia alle spalle tutto ciò che non sia direttamente rivolto all'addestramento strumentale.

Il solfeggio "razionale": una moda

L'impresa ha degli artefici. Bonifazio Asioli (1769-1832), compilatore del primo di una fortunata serie di sunti di teoria, riduzione dei parigini *Principes élémentaires de musique*, e nel contempo "responsabile dell'orientamento didattico impresso all'istituzione milanese ai suoi esordi" (Vacarini 2003, p. 130). A lui dobbiamo l'avvicinamento e l'identificazione della teoria musicale alla semiografia, alla serie dei segni che servono all'esecuzione strumentale, icasticamente rappresentati dalla piramide dei valori ritmici che apre i trattati del genere fino ai nostri giorni (Fig. 9). I limiti di questa concezione meccanica e astratta dell'apprendimento musicale furono subito chiari, possibilità alternative furono approntate, ma senza esito (ibid. pp.146s.).

Fig. 9 - La piramide dei valori ritmici, da: Bonifazio Asioli, *Principj Elementari di Musica*, 1809



Ildebrando Pizzetti (1880-1968), compositore e direttore del conservatorio milanese, referente del regime mussoliniano per la riforma degli studi musicali, decisivo fautore dell'idea insieme professionale e artigianale degli studi musicali, cristallizzata nei regi decreti fascisti del '30, incombenti sulla formazione musicale italiana oggi più che mai.

Ettore Pozzoli (1873-1957) presidente, al Congresso Musicale Didattico di Milano del 1908 (Vacarini 2003 161 ss.), della sezione dedicata all'insegnamento teorico e al solfeggio. Pozzoli è fautore di un "metodo razionale di insegnamento" (ibid. p. 169), che rivendica soprattutto il carattere della progressività: gli elementi di apprendimento vengono cioè presentati gradualmente e in ordine di difficoltà. La graduazione della difficoltà diventerà una sorta di patente di attendibilità per la pratica didattica dei decenni a seguire. La sua elaborazione nasce tuttavia da criteri del tutto empirici, in assenza di qualsiasi riflessione sulla natura della difficoltà nella pratica musicale né sui processi di apprendimento chiamati a farvi fronte. Pozzoli stesso è persona poco incline alla riflessione metodologica, portato semmai a evitare indirizzi troppo rigidamente determinati (Vacarini 1997, p. 54). Ciò stride tuttavia con l'esito dei lavori della commissione da lui presieduta che eleggerà il "solfeggio razionale" a indirizzo esplicitamente unico per l'insegnamento della materia, mentre le proposte di indirizzo dalcroziano appariranno nello stesso convegno, pur lodate nella loro sostanza, verranno dichiarate estranee a "Istituti musicali di ordine elevato, quali i Conservatorii" e destinate semmai alla scuola elementare (Vacarini 2003 p. 169).

Il "solfeggio razionale" non ha in realtà alcun manifesto; i suoi metodi e i suoi contenuti si evincono dalla manualistica e dalla pratica giunta fino a noi per mano della lunga serie di epigoni che per i decenni a seguire marcheranno profondamente i lineamenti del musicista italiano fino ad oggi. Sulla scia forse di una fase di riflusso neopositivista (Delfrati 1986, pp. 13s.), esso sembra per il suo tempo essere stato piuttosto una moda, abbracciata sull'onda dello spirito del tempo, tragicamente cristallizzatasi però nel quadro dell'opera di normalizzazione condotta dal regime fascista, di cui rappresenta ancora oggi uno dei più vividi retaggi. Il suo punto di forza è l'aspirazione alla chiarezza

matematica, attraverso due strumenti principali basati sul numero: la suddivisione ritmica e l'intervallo.

La suddivisione ritmica trionfa a fianco del vero Frankenstein Junior della didattica teorica italiana, il solfeggio parlato, figlio prediletto di questo processo di spoliazione musicale. In tale processo, così come l'esercizio puramente digitale allo strumento sottrae all'esecuzione strumentale la musica (Blasius 1996), in modo analogo la lettura intonata è spogliata prima della consapevolezza del contesto funzionale (lettura con il do fisso) e poi dello stesso suono (lettura parlata). Il carciofo del fare musica viene sfogliato, fino a rimanerne il solo gambo costituito dalla magica pronuncia delle sillabe, le sole necessarie a un accesso all'esecuzione strumentale degno di una musica intesa come "l'arte più adatta ad esprimere la sottile qualità delle macchine" (Pound 1924, p. 58).

Delfrati (1986 e 1987) ha mostrato la derivazione della didattica intervallare dalle scuole di canto, dove svolgeva tutt'altra funzione, quella di graduale ampliamento di registro vocale attraverso l'aumento nell'estensione del vocalizzo. Il fatto che il canto per intervalli resti baluardo unico nella didattica della lettura vocale italiana⁹ si spiega largamente anche attraverso un altro ordine di considerazioni, riguardanti lo smarrimento del contesto funzionale nel quadro teorico che accompagna la didattica della formazione iniziale, da cui discendono lo svuotamento di senso e l'impossibilità stessa della lettura relativa.

La funzionalità perduta

Rispetto all'insegnamento di una disciplina nessun disegno curricolare può considerarsi neutro. Ogni articolazione disciplinare interna corrisponde a una concezione complessiva della materia, la riflette e soprattutto ne determina il propagarsi per i tempi a venire.

⁹ Delfrati (1997, p. 78) fa notare "l'assenza, nell'Italia fra Otto e Novecento, di una qualsiasi autonoma strategia innovativa sul terreno della lettura vocale".

L'articolazione dei programmi sanciti dal regime negli anni '30 è significativamente nota e non ha subito veri rifacimenti nemmeno nella più recente legge di riforma n. 508 del 1999. L'architettura dei regi decreti affianca allo studio strumentale l'avvicinarsi delle "scuole", in stretto ordine di successione, di solfeggio, armonia, storia della musica. A questo proposito, ci interessa osservare che, da un lato, l'armonia ha una consistenza autonoma, esiste in se stessa, separata dalla dimensione esecutiva o dall'aspetto melodico/contrappuntistico della musica; correlativamente, il solfeggio è rigidamente tenuto al di qua, in posizione previa e incomunicante rispetto all'armonia; la successione dei parametri musicali prevede quindi la separazione tra ritmo e melodia da una parte e armonia dall'altra.

L'armonia ha una consistenza autonoma, si è detto: questa condizione, data per scontata, risale al contesto didattico musicale ottocentesco (Grande 2008). Il suo corollario è che l'armonia sia praticata in forma scritta e progressivamente separata dalla pratica tastieristica. La storia la vede invece nascere proprio al clavicembalo, dove l'educando maestro e futuro compositore assimila il vocabolario di base del linguaggio che si sta facendo tonale e partecipa della *koiné* musicale europea imparando a "manipolare", variare, improvvisare schemi compositivi, utilizzati nell'esercizio delle sue funzioni di maestro al cembalo, o forse un giorno redatti sotto forma di proprie opere, scritte per l'esecuzione pubblica. È questa la pedagogia dei conservatori napoletani, dove la didattica dei *partimenti* (Stella 2009), procedente per acquisizione e personalizzazione di modelli, di pattern musicali non melodici, non armonici, non improvvisativi, non scritture, ma tutto questo ed altro insieme. Tale didattica è altro dall'insegnamento dell'armonia finché la "scuola" non si sottopone alla moda positivista della scientizzazione (Sanguinetti 2012, p. 90) e passa decisamente a una trasmissione del sapere, anche di quello pratico, di tipo deduttivo, scritturale, potenzialmente estraneo al mondo dei suoni.

Nel contempo la musica strumentale europea, divenuta "assoluta", cioè sciolta da ogni funzione che non sia pura-

mente estetica, amplia grandemente il suo linguaggio armonico, fa della costruzione degli accordi una questione delicata e complicata, sposta di conseguenza l'attenzione dal sintagma, dal vivo della successione armonica, al paradigma, alle mille possibilità di sostituzione degli elementi che compongono la successione tonale per sovrapposizione di terze e alterazioni funzionali sempre più lontane e artificiali. Tale artificio merita una scienza tutta sua, l'armonia. Questa dilatazione disciplinare è di conseguenza però anche una sottrazione. Finché il musicista non sarà degno di varcare i cancelli accademici della scienza armonica, avrà a che fare con successioni di suoni singoli. Anche per lui ci sarà un'area di approccio scientifico, quella della ritmica numericamente organizzata. La recitazione dei nomi delle note assicura, secondo questo modo di operare, il rapporto con la posizione strumentale, e questo è tutto ciò di cui vi è bisogno. Rimane, nel bagaglio culturale del musicista, un resto di "sofeggio cantato difficile senza accompagnamento". Sottratto alla possibilità di una sua ricognizione funzionale, come si è detto esso diventerà il regno dell'artificio intervallare. Ancora oggi, e a tutti i livelli, è radicata l'idea che un errore intonativo denoti l'incapacità di recuperare mnemonicamente un intervallo. Privata dell'orizzonte funzionale, la melodia si riduce a una successione di punti collegati da scarti intonativi che vanno calcolati durante la lettura. L'esperienza dice che chi costruisce un percorso intonativo secondo questo procedimento non arriva a un'abilità di lettura fluente o, se ci arriva, ciò accade ancora una volta per apprendimento informale, avvenuto altrove e secondo altri inconsapevoli processi, avvenuto nonostante piuttosto che per merito di questo pseudo espediente didattico. Eppure, lo ripetiamo, in Italia tutto il castello didattico e pubblicistico della lettura cantata, così come dell'educazione dell'orecchio, sono univocamente costruiti sul principio intervallare, a fronte di una nazione nella quale neppure i musicisti di professione sono generalmente in grado di intonare una melodia per lettura. L'unica alternativa invocata è il faticoso e mitizzato dono dell'orecchio assoluto, consistente, ancora una volta, nella capacità automatica di collo-

care isolati punti sonori nello spazio. L'accompagnamento della melodia è ingiuriosamente derubricato al rango di "facilitazione". Nella letteratura esercitativa si scatena la gara al "salto difficile", all'intervallo ampio e alterato, inequivocabile indice di ginnica prontezza vocale.

In questo contesto il pensiero funzionale e la conseguente lettura relativa non possono avere cittadinanza alcuna. Il loro ritrovamento passa, viceversa, per la considerazione dell'esperienza musicale come fonte di contenuti recuperabili anche in sede esecutiva. La memoria inconsapevole, costruita dall'esperienza, contiene già tutto ciò che occorre al modellamento dei suoni tramite la voce. Il problema della memoria è, appunto, il recupero, la possibilità di accedere ai suoi contenuti. I percorsi di ogni melodia sono già presenti nella nostra esperienza: in questo senso, è stato detto, noi apprendiamo (o intoniamo) solo ciò che già conosciamo, ciò che ha qualche forma di aggancio con la nostra esperienza. La frequentazione dei repertori musicali crea nella mente percorsi familiari, luoghi dove il suono, passando e ripassando, segna un sentiero. L'identificazione di questi luoghi non si ottiene per determinazione di coordinate astratte. Il loro volto è invece formato dalle relazioni che essi intrattengono tra loro, dal loro rapporto con il contesto mutevole ma sempre ricorrente del sistema tonale in cui si muovono¹⁰. Il quadro di queste relazioni è presente nella nostra memoria e forma la personalità, il colore, l'affetto di ogni grado scalare. Il problema, si è detto, è rendere questa sensazione funzionale¹¹ disponibile nel momento, in questo caso, della lettura, farla riemergere dal tesoro dimenticato dell'esperienza. A questo crocevia di sensazioni si colloca la sillaba funzionale.

L'evoluzione recente

Nata e più volte rimaneggiata come tecnica di lettura, la solmisazione riceve in tempi più recenti, e in special modo nel quadro della *Music Learning Theory* di Edwin Gordon, una rilettura prevalentemente in termini di *strumento linguistico*. Per rendere possibile e valorizzare questa sottolineatura è necessario in primo luogo riscoprire la *natura linguistica* delle sillabe guidoniane. Con la fissazione delle sillabe ad indicare altezze assolute, esse risultano schiacciate sulla notazione fissa, a sua volta immediatamente riferibile al tasto o alla posizione strumentale. La *nota*, segno grafico, e la *sillaba*, elemento linguistico, coincidono e si confondono: "questa nota è (incontrovertibilmente) un DO"; parallelamente, una sillaba ha senso in quanto nomina una nota e quindi un tasto, e non vi è spazio per una sua sussistenza autonoma. Al contrario, la sillaba relativa si affranca dalla posizione sul pentagramma e sulla tastiera, mettendosi così in relazione a un *contenuto di pensiero*. In questo modo essa può ritrovare tutta la sua dimensione linguistica originaria.

È a Lev Vygotsky (1990) che dobbiamo l'impulso originariamente più significativo alla riflessione sul rapporto tra pensiero e linguaggio. Suo è il concetto di *strumento stimolo*, riferito a quegli elementi dell'esistenza umana che entrano in relazione con la mente in un modo particolarmente rilevante, in quanto ne costituiscono altrettanti fattori di sviluppo. Secondo Vygotsky, "una volta incluso nel processo del comportamento, lo strumento psicologico altera l'intero flusso e la struttura delle funzioni mentali." (cit. in Wertsch 2007, p. 189). Strumento stimolo per eccellenza è il linguaggio: esso non si limita a fungere da strumento di espressione per il pensiero ma entrando in contatto con esso vi lascia la sua impronta, lo struttura. Il neonato che

¹⁰ Quando Christian von Ehrenfels (1859-1932) volle dare un'idea di *Gestalt*, fece l'esempio di una melodia. Essa "è un qualcosa di diverso dai suoni di cui è composta: è una struttura organizzata (una *Gestalt*) che viene percepita olisticamente e non come una somma di sensazioni elementari (le singole note)" (Porzionato 2003, p. 279).

¹¹ Per un esame più dettagliato dei parametri costituenti una funzione si veda Odone 2007.

assimila il linguaggio dal suo ambiente sta formando in realtà la sua mente, sta assumendo insieme al linguaggio una strutturazione della realtà, costruendo insieme ad esso il suo modo di pensarla.

Riportare alla luce la dimensione genuinamente linguistica delle sillabe di solmisazione significa attribuire loro un ruolo nella strutturazione della mente musicale; significa in definitiva poterle valorizzare su un piano pedagogico. I contenuti informali dell'acculturazione si strutturano in concetti, le funzioni tonali, costruendo, di fronte al mondo sonoro musicale, una rete interpretativa, seppur ancora inconsapevole e non formalizzata. Lo strumento linguistico della sillaba si salda a questi concetti, dà un nome ai percorsi melodici che formano la nostra storia musicale personale. Così facendo ne rende possibile l'astrazione e, grazie a questa, la possibilità di inferire nuovi percorsi. L'intonazione di melodie sconosciute si basa sul riconoscimento di frammenti di percorso melodico già noti; al limite, sul riconoscimento del singolo punto sonoro il cui nome - la sillaba - riassume la storia di tutti i suoni che hanno svolto quella stessa funzione nell'insieme delle esperienze melodiche della nostra acculturazione musicale. Non quindi un punto isolato ma un punto focale, un punto qualificato dalle sue relazioni con il contesto. Lo strumento linguistico permette questo richiamo funzionale in modo automatico e quindi in tempo reale, quel tempo che costituisce la materia stessa del discorso musicale, permettendo ai suoni di fluire alla maniera di una lingua madre.

È evidente dunque come, accanto all'efficacia di uno strumento didattico quale è la lettura relativa in ordine all'apprendimento della lettura intonata, emerga fortemente l'opportunità di considerare questo modello di associazione sillabica come momento di sviluppo e strutturazione della mente musicale nella sua relazione diretta con i suoni, molto vicino ai processi più originari con i quali il nostro essere costruisce il suo rapporto con la musica.

BIBLIOGRAFIA

- Adam Louis (1805), *Méthode de piano du Conservatoire*, Ozi
- Allorto Riccardo (a cura di, 1997), *Ettore Pozzoli musicista e didatta*, Ricordi
- Bent Ian (a cura di, 1996), *Music Theory in the Age of Romanticism*, Cambridge University Press
- Blasius Leslie D. (1996), *The mechanics of sensation and the construction of the Romantic musical experience* In: Bent (1996)
- Bornstein Andrea (2000), *La solmisazione*, Hortus Musicus nn. 2-3
- Christensen Thomas (1996), *Fétis and emerging tonal consciousness*, in: Bent 1996
- Daniels H., Cole M., Wertsch J. V. (a cura di, 2007), *The Cambridge Companion to Vygotsky*, Cambridge University Press
- Daolmi Davide (2002), *Alle origini del Conservatorio di Milano. L'alibi del modello francese e le sorti dell'opera italiana*, www.examenapium.it/STUDI/conservatorio
- Delfrati Carlo (1986), *La musica fra educazione e istruzione: una strategia per la riforma*, Prefazione a J. Paynter, "La musica nella Media Superiore", Unicopli
- (1987), *Il solfeggio nel passato*, Intervento al convegno di Lerici della SIEM (pro manuscripto)
- (1997), *Interrogare il passato. Introduzione alla ricerca storica sull'insegnamento della musica in Italia*, Quaderni di be-Quadro n. 7
- De Natale Marco (2000), *L'armonia classica e le sue funzioni compositive*, Gioiosa Editrice
- Galin Pierre (1818), *Exposition d'une nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique*, Rey et Gravier
- Gjerdingen Robert (2007), *Music in the Galant Style*, Oxford University Press
- Goitre Roberto (1972), *Cantar leggendo con l'uso del Do mobile*, Suvini Zerboni
- Gordon Edwin E. (1980), *Learning sequences in music*, GIA Publications
- Grande Antonio (2008), *Giudizi e pregiudizi della Teoria Musicale*, in: *Quaderno di Teoria, Analisi e Pedagogia musicale n. 1*, Curci
- Kurth Ernst (1991), *Selected writings*, Cambridge University Press
- Meier Bernhard (1988), *The modes of Classical Vocal Polyphony*, Broude Brothers
- Odone Alberto (2006), *Lettura Melodica*, vol. III, Ricordi
- (2007), *Musica in dialogo con la mente: la solmisazione*, "Spectrum" n.17, Curci
- Porzionato Giuseppe (2003), *Orientamenti teorici e metodologici della ricerca psicomusicale*, in: AA. VV., *Prove e saggi sui saperi musicali*, ETS
- Pound Ezra (1988), *Trattato di Armonia*, ed. it. a cura di L. Innocenti, Passigli 1988
- Révész Géza (1954), *Psicologia della musica*, Giunti Barbera
- Salvetti Guido (a cura di, 2003a), *Milano e il suo Conservatorio. 1808-2002*, Skira
- (2003b), *La scuola di una capitale europea*, in: Salvetti 2003a
- Sanguinetti Giorgio (2012), *The Art of Partimento*, Oxford University Press