

La Solmisazione: accedere al tesoro dell'esperienza melodica¹

Come insegnante di un Conservatorio italiano, la solmisazione è per me uno strumento di lavoro usuale, nell'attività con gli studenti, indipendentemente dalla loro età e dal settore dei loro studi musicali. Sia per esperienza diretta, sia per l'attività di studio teorico condotta in questi anni, trovo che la solmisazione sia il modo per lavorare con i suoni più vicino a quello con cui la mente umana stessa lavora, che si tratti semplicemente di cantare a prima vista o di avvicinarsi alla comprensione intellettuale della musica. E' questa l'idea che vorrei sviluppare nell'articolo che segue.

Fig. 1

Inghilterra - Canone a 4

The figure shows a musical staff in G major (one sharp). Above the staff, solfège syllables are written: s, s, d, m, r, r, d, s, l, s, f, m, d, d, t, d. Below the staff, absolute pitch notations are written: D, D, G, B, A, A, G, D, E, D, C, B, G, G, Fis, G. The notes on the staff correspond to these notations: G4, G4, B4, B4, A4, A4, G4, G4, A4, G4, F#4, G4, A4, A4, B4, G4.

Sotto il rigo musicale è indicata la notazione alfabetica con riferimento alle altezze assolute. Sopra il rigo sono riportate le iniziali delle sillabe di solmisazione, con riferimento alle altezze relative (i gradi della scala di G Maggiore: I grado = do, II grado = re ecc.).

La solmisazione è un metodo di lettura intonata a prima vista che impiega alcune sillabe come ausilio per collegare la scrittura musicale con la struttura sonora di riferimento: la scala maggiore/minore o, in precedenza, l'esacordo. Nel tipo di solmisazione di cui trattiamo qui, e sostanzialmente in quello introdotto da Guido d'Arezzo, le sillabe non si riferiscono ad altezze assolute, come invece fanno le lettere alfabetiche, ma ai diversi gradi della scala musicale. In altre parole, *do* si riferisce sempre, nella concezione più diffusa di solmisazione, al primo grado di ogni scala maggiore, cioè alla tonica. Al canone inglese di fig. 1, in Sol maggiore, sono state aggiunte l'indicazione della notazione alfabetica (sotto) e le sillabe di solmisazione (sopra), richiamate dalle lettere iniziali di ciascuna di esse.

Nel contesto italiano, culla della solmisazione durante il medioevo, la lettura relativa è attualmente ben poco diffusa. In un processo attuatosi prevalentemente lungo il XIX secolo, la maggioranza dei paesi latini abbandona la notazione alfabetica applicando le sillabe guidoniane alle altezze assolute. La solmisazione abbandona l'esacordo, che per la sua ristrettezza di ambito è mobile per necessità, per abbracciare l'ambito dell'ottava (vedi oltre). Ciò consente di fissare il Do sul suono C di qualsiasi ottava dando il via alla solmisazione assoluta che ben conosciamo, scorciatoia utile a velocizzare l'individuazione del tasto nella didattica strumentale, che ha lasciato però nella didattica dei nostri paesi un vuoto di consapevolezza auditiva, oltre alla incapacità di leggere cantando, diffusa anche tra gli stessi musicisti professionisti. L'estrema degenerazione di questo processo di esteriorizzazione della lettura rispetto alla mente del musicista è la pratica del solfeggio parlato (Delfrati 1988)².

¹ Il presente contributo rielabora la relazione tenuta dall'autore alla 28° Conferenza Mondiale della International Society for Music Education (ISME, Bologna, 20-25 luglio 2008) e intitolata "Guidonian Solmisation: Music in Dialogue with the Mind".

² Un'interessante analisi dei diversi sistemi di lettura, compresa la solmisazione, è contenuta in Gordon (1980), pp. 63-77. Per una bibliografia italiana sull'uso della solmisazione si vedano: Apostoli (2003), D'Urso (1994), Foti (2006), Goitre (1972). Per i riferimenti storici e teorici: Acciai (1982), Allaire (1972), Azzaroni (1997), Odone (2007).

Esacordo e modalità

L'invenzione della solmisazione è attribuita a Guido d'Arezzo (ca. 975-1040)³. La sua opera è caso emblematico ed espressione sintetica dell'alto livello di sapienza pedagogica del suo tempo, in cui, sul versante della musica pratica, il pensiero teoretico è coltivato consapevolmente come il più potente mezzo per conseguire risultati fecondi sul piano pedagogico (Wason 2002). In più casi, Guido dimostra di comprendere l'efficacia, per il lavoro didattico, dell'incontro tra la speculazione teorica e la quotidianità. Egli si riferisce a ciò che è già saldamente presente nel mondo del soggetto discente, e da questo mondo trae gli elementi del suo lavoro, gli strumenti per un'effettiva formazione musicale. Nel nostro caso, Guido viene attratto dalla particolarità di un brano di repertorio, l'inno *Ut queant laxis*, i cui versi iniziano ciascuno su un grado successivo, nell'ordine esatto della scala musicale. Dall'inno di uso comune, potendo quindi contare anche sul suo supporto mnemonico, Guido ricava la struttura fondamentale dell'esacordo.

Fig. 2 – L'Esacordo

The image shows a musical score for the hymn 'Ut queant laxis'. The top staff is a vocal line with lyrics: 'T que-ant laxis re-sonare fibris Mi-ra gestórum fámu-li tu-ó-rum, Sól-ve pollú-ti lábi re-á-tum,'. The bottom staff is a hexachord diagram with notes labeled 'Ut', 'Re', 'Mi', 'Fa', 'Sol', and 'La'. Red circles highlight the first six notes of the vocal line, which correspond to the notes of the hexachord. Dashed lines connect these notes to the hexachord diagram below.

L'uso di impiegare melodie con lo scopo di richiamare certe strutture musicali non è nuovo ai tempi di Guido. La teoria musicale nel medioevo non si riferisce ai modi nei termini ai quali siamo abituati. I trattati non riportano scale sulla base dell'ottava né strutture fondamentali astratte. I modi sono presentati fenomenologicamente, secondo una "fisiognomica" volta a esemplificare le loro abitudini melodiche (Odone 2006, cap.7), spesso per mezzo di brevi esempi melodici raccolti in volumi che prendono il nome di "Tonaria".

Fig. 3 – Melodia esemplificativa del Primo Modo (Johannes Affligemensis, *De Musica cum Tonario*, sec. XII)

The image shows a melodic line on a single staff with lyrics: 'Pri - - mum quae - ri - te re - gnum De - i.' The melody starts on a low note and moves stepwise up to a high note, then descends stepwise back to the starting note, illustrating the structure of the First Mode.

La breve melodia di fig. 3, non difficile da memorizzare, racchiude in sé molte informazioni legate al primo modo: ne disegna l'ambito, ne illustra le relazioni melodiche all'interno di forme melodiche tipiche, lasciando intuire nel contempo i suoni strutturalmente fondamentali. Tratteggia, insomma, il volto, l'immagine emblematica del primo modo. E' una comunicazione di tipo induttivo, che sintetizza caratteristiche mille volte incontrate nella pratica quotidiana del canto. Nel fare ciò, essa gioca con la doppia referenza della parola "Primum", sia nel contesto della frase, sia

³ Non sappiamo in realtà quante delle invenzioni pedagogico musicali che caratterizzano il periodo (sillabe di solmisazione, esacordo, mano guidoniana ecc.) siano effettivamente attribuibili a Guido; la solmisazione esacordale vera e propria così come giunge fino a noi, con l'applicazione della tecnica della mutazione, è probabilmente da posticipare in epoca rinascimentale.

come riferimento ordinale al modo. Le caratteristiche del modo di Re (D) autentico sintetizzate nell'esempio acquisiscono quindi uno strumento verbale che funziona come richiamo mnemonico per il loro riconoscimento o per la loro riproduzione sonora. Si instaura così un collegamento tra l'infinita varietà dei fenomeni melodici riconducibili al primo modo, la loro sintesi sonora come strumento mnemonico, il riferimento a uno strumento linguistico con funzione di richiamo.

L'idea di Guido

Qual è dunque la novità dell'invenzione guidoniana? In che maniera Guido o i suoi successori utilizzano e trasformano l'associazione tra mezzo linguistico e struttura musicale appena osservata nella pratica dei *tonaria*?

1. Lo strumento escogitato da Guido non mira a rievocare intervalli strutturali o forme melodiche caratteristiche bensì *gradi*, in una sorta di digitalizzazione della struttura musicale, decostruita nelle sue componenti primarie.

2. Sarà la relazione tra i gradi, risultante dalla loro collocazione in uno schema universale di riferimento, l'*esacordo*, a definirne la qualità, l'*affetto*. L'esacordo è una sorta di strumento di misura (un po' come l'astrolabio galileiano), un modello avente la funzione di rendere sempre chiara la posizione del semitono (mi-fa) esattamente al centro delle due identiche coppie di successioni di tono (ut-re-mi / fa-sol-la). Sullo sfondo di questo dispositivo di misurazione sta la gamma complessiva dei suoni (*Gamut*) alla quale esso si applica. L'esacordo serve ad evidenziarne la disposizione intervallare indipendentemente dal riferimento a questo o quel modo.

3. L'esacordo è reso *mobile* per poterlo adattare ad ogni contesto melodico. Ogni volta che il percorso melodico si sposta dal settore della gamma comprendente il semitono E-F per coinvolgere altri semitoni (B-C o A-B_b) questi vengono messi al centro di altrettante strutture esacordali (esacordi duro e molle) attraverso la mutazione, cioè il cambio dell'esacordo di riferimento. Nella solmisazione esacordale, la mutazione evidenzia la presenza di semitoni diversi da E-F rappresentando per il cantore una guida alla loro intonazione.

Fig. 4 – Tipi di esacordo

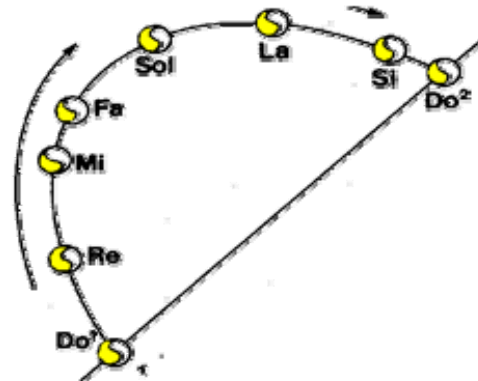
The diagram illustrates three types of hexacords (esacordi) on a treble clef staff, each with six notes: Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La. The notes are connected by lines to show intervals. The first staff, labeled 'esacordo naturale', shows a natural interval between Mi and Fa. The second staff, labeled 'esacordo molle', shows a flat sign (b) on Fa, indicating a lowered interval between Mi and Fa. The third staff, labeled 'esacordo duro', shows a sharp sign (#) on Mi, indicating a raised interval between Mi and Fa.

4. Il mezzo linguistico impiegato non è costituito da parole ma da *sillabe*. Esse consentono infinite combinazioni aumentando grandemente la flessibilità e le possibilità di applicazione dello strumento esacordale.

La solmisazione della base dell'ottava

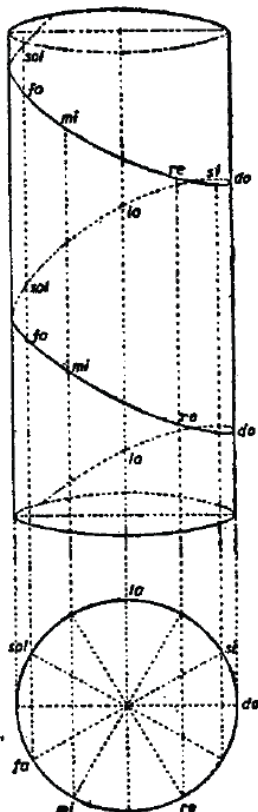
Parallelemente all'affermarsi della lettura esacordale, all'epoca di Guido è in atto un processo di riorganizzazione e sistematizzazione del repertorio modale che proseguirà senza interruzione, confluendo nel pensiero teorico del Rinascimento. Prende forma, in particolare, il cosiddetto *sistema pseudoclassico* di descrizione dei modi (Meier 1988, pp. 43 ss.) nel quale essi vengono compiutamente definiti come scale e ricondotti virtualmente ai modi della greca 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.

Fig.5 – Curvatura dello spazio sonoro di ottava



(da: De Natale 2000)

Fig. 6
- Le due componenti



da: Revesz 1954

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 perchè in Francia la solmisazione comprendente anche il settimo grado riceva una formalizzazione compiuta. Nell'Inghilterra della prima metà dell'Ottocento, Sarah Anna Glover e poi John Curwen 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, che potrebbe essere simbolicamente ribattezzata "ti-do-sazione". Il traguardo raggiunto dalla nuova struttura, 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 già citati limiti di estensione. L'ambito di ottava della nuova 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 ingeneratosi 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 una tonica a quella superiore, vi è una diversificazione negli affetti attribuibili a ciascun grado. Nell'arco di questo tragitto possiamo in qualche modo dare conto del livello di energia di ogni grado⁴, 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.

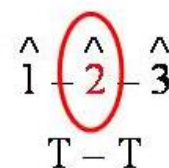
La curvatura confluisce perciò in una figura a spirale, in cui un punto, proseguendo la sua ascesa, ritorna sulle medesime posizioni funzionali nell'ambito dell'ottava (cfr. fig.6).

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.

I contenuti del concetto di funzione: un esempio

Proviamo a inoltrarci nel concetto di funzione esemplificando i possibili contenuti della funzione *re*, secondo grado della scala maggiore.

Possiamo identificare innanzitutto un CONTENUTO STRUTTURALE: un tono intero separa il secondo grado sia dal primo che dal terzo.



Abbiamo poi un CONTENUTO LINEARE, a sua volta caratterizzato da due aspetti: il *re* può svolgere un ruolo *connettivo*, passando da *do* a *mi* e viceversa, oppure un ruolo *ausiliario*, muovendosi attorno a uno dei due suoni a cui risulta adiacente (Forte e Gilbert 1982 p.19, Odone 2006 p.24).

d - r - m

d - r - d

m - r - m

⁴ Con livello di energia possiamo intendere la maggiore o minore forza direzionale caratteristica di un certo grado nel tragitto della scala, o di una linea melodica, verso la tonica, o verso punti di maggiore riposo tonale (Kurth 1991).

Possiamo ora identificare il CONTENUTO SINTATTICO della funzione *re*. In ogni tonalità, vi sono accordi contenenti *re*, che suona quindi, nella nostra memoria e nella nostra immaginazione musicale, come parte di questi contesti armonici.

accordi contenenti *re*

V
II
VII⁶

...

cadenze con

“clausula tenorizans”

r ----- d

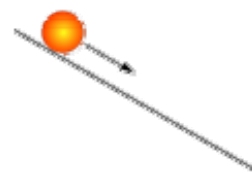
V - I

II^{5/6} - V - I

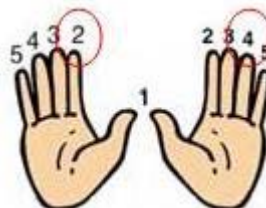
II⁶ - V - I

Il secondo grado si colloca, inoltre, all'interno di formule melodiche di frequentissimo uso, come la cosiddetta “clausula tenorizans” che conduce dal *re* al *do* con effetto melodico conclusivo (Meier pp.90 s.). Tale formula melodica è connessa, nella nostra memoria, con successioni accordali tipiche, specialmente con le cadenze armoniche più diffuse.

Riscontriamo inoltre un CONTENUTO DIREZIONALE. La tendenza melodica del *re* è prevalentemente discendente verso la tonica. La forza in gioco qui non corrisponde al forte magnetismo che attrae il *si* verso il *do* ma a una più debole, benché effettiva, “forza di gravità” (Larson 1993, Odone 1998). Non si tratta evidentemente di leggi fisiche ineluttabili ma di comportamenti melodici prevalenti che percepiamo in seguito all'acculturazione musicale.



Dalla pratica strumentale può derivare una serie di ASSOCIAZIONI SOMATOSENSORIALI che contribuiscono in modo concreto a definire la funzione del secondo grado. Il *re* può essere connesso, sia pur non univocamente, con il movimento di un certo dito in una particolare posizione strumentale, con ovvie differenze a seconda dello strumento.



Funzioni: i concetti del pensiero tonale

Come si formano le funzioni tonali nella nostra mente? Sin dal primo momento di vita, siamo coinvolti in quello che Sloboda (1988) e Gordon (2003), tra gli altri, identificano come processo di *acculturazione musicale*, attraverso il quale immagazziniamo contenuti traendoli dalla nostra esperienza sonora, ascoltando, imitando, manipolando suoni in tanti modi diversi. Tale processo è analogo a quello più generale attraverso il quale riceviamo ed elaboriamo informazioni dal mondo esterno. Nel far ciò, la nostra mente crea e applica categorie che organizzano il nostro rapporto col mondo, il nostro comportamento, la nostra conoscenza. Facendo esperienza dei suoni e organizzandoli in strutture, pattern tonali (Gordon pp.64 ss.), verso la formazione di alfabeti di suoni (Sloboda p.288), noi immagazziniamo contenuti nella memoria a lungo termine. Una corretta educazione musicale non può che tendere a rafforzare e completare consapevolmente questo processo in gran parte inconsapevole di formazione e tesaurizzazione delle esperienze.

Il complesso dei contenuti afferenti a una funzione tonale, esemplificato sopra, può quindi essere pensato come “una rete presente nella memoria a lungo termine e derivata percettualmente” (Prinz 2002 p.148). Si tratta prevalentemente di un “deposito cognitivo”, una conoscenza implicita, non presente normalmente alla coscienza, che necessita di essere riattivata per operare e che opera perlopiù senza il contributo diretto della nostra attenzione. Una funzione può essere intesa come una categoria inconscia, costituita dai diversi aspetti del comportamento melodico abituale di un grado tonale.

Funzioni differenti sottolineano aspetti differenti: la funzione *si* (*ti*), per esempio, assegna probabilmente il massimo peso ai contenuti di tipo direzionale e sintattico (vedi sopra), mentre le funzioni *la* o *re* evidenziano un picco di contenuto lineare.

Le funzioni sono i concetti del nostro pensiero tonale. Elaborando i dati provenienti dall'ambiente esterno e operando una selezione tra le sue stesse strutture, la mente crea categorie che articolano i contenuti della memoria. Si tratta di un processo fortemente dinamico, in quanto la "categorizzazione è associativa e continua, e implica una revisione costante fondata sull'azione e sul comportamento" (Edelman 1991 p.146).

Un concetto si situa a metà strada tra l'insieme delle categorizzazioni della memoria a lungo termine e la sua espressione linguistica. Esso riassume in sé la conoscenza implicita contenuta nella memoria agendo come suo sostituto e rappresentante ("proxy": Prinz 2002 p.149). Tale rappresentante può divenire attivo nella memoria di lavoro (memoria a breve termine) rendendosi così disponibile per le operazioni mentali. A tale scopo esso deve essere richiamato in attività, ad esempio mediante uno stimolo di tipo verbale.

Come operano i concetti-funzione nella nostra mente?

A seguito dei processi di acculturazione ed eventualmente di educazione musicale, dobbiamo poter sopporre la presenza di una memoria a lungo termine ben formata. I suoi contenuti, derivati principalmente dall'esperienza percettiva, sono organizzati in categorie, rispetto alle quali le funzioni agiscono da rappresentanti. A fronte di una massa verosimilmente molto consistente di dati esperienziali (si pensi, per tornare all'esempio, quante diverse melodie contenenti la funzione *re* possono far parte dell'esperienza uditiva di un soggetto) e di una notevole diversificazione negli aspetti costituenti il profilo di una funzione tonale, il concetto-funzione opera un richiamo selettivo, limitato a un pacchetto di categorie basilari, snello e facilmente disponibile al lavoro della mente una volta attivato e trasferito nella memoria di lavoro, quella che fornisce e mantiene attivi i dati che consentono lo svolgersi delle normali azioni umane, compresa la lettura intonata.

I contenuti funzionali vengono "tracciati" dai loro rappresentanti concettuali, recuperati in modo sintetico e immessi in un processo di pensiero che si configura per taluni aspetti come una *simulazione*. Richiamare alla mente un sostituto concettuale (*proxy*) è come "entrare in una condizione percettiva del tipo di quella in cui ci si troverebbe se si stesse facendo esperienza diretta di ciò che viene rappresentato. E' possibile simulare la manipolazione di oggetti reali manipolando i loro sostituti in assenza degli oggetti stessi" (Prinz 2002, p.150). Nel nostro caso, attivare contenuti funzionali significa simulare il contesto tonale relativo a un certo grado melodico. Tale simulazione può corrispondere al contesto effettivo o essere completamente virtuale: la proiezione di un background tonale a supporto dell'intonazione di una nota.

Il trasferimento dei concetti funzionali nella memoria di lavoro richiede un processo di attivazione che possa dare inizio al recupero di contenuti dalla memoria a lungo termine. Tale attivazione può derivare da uno stimolo esterno (visivo nel caso della notazione) o dall'immaginazione. Le sillabe di solmisazione agiscono nei confronti della nostra mente come *strumenti di attivazione*. In forma linguistica, esse richiamano i contenuti inconsci della nostra competenza tonale trasferendoli nella memoria di lavoro e rendendoli così disponibili per le esigenze del lettore.

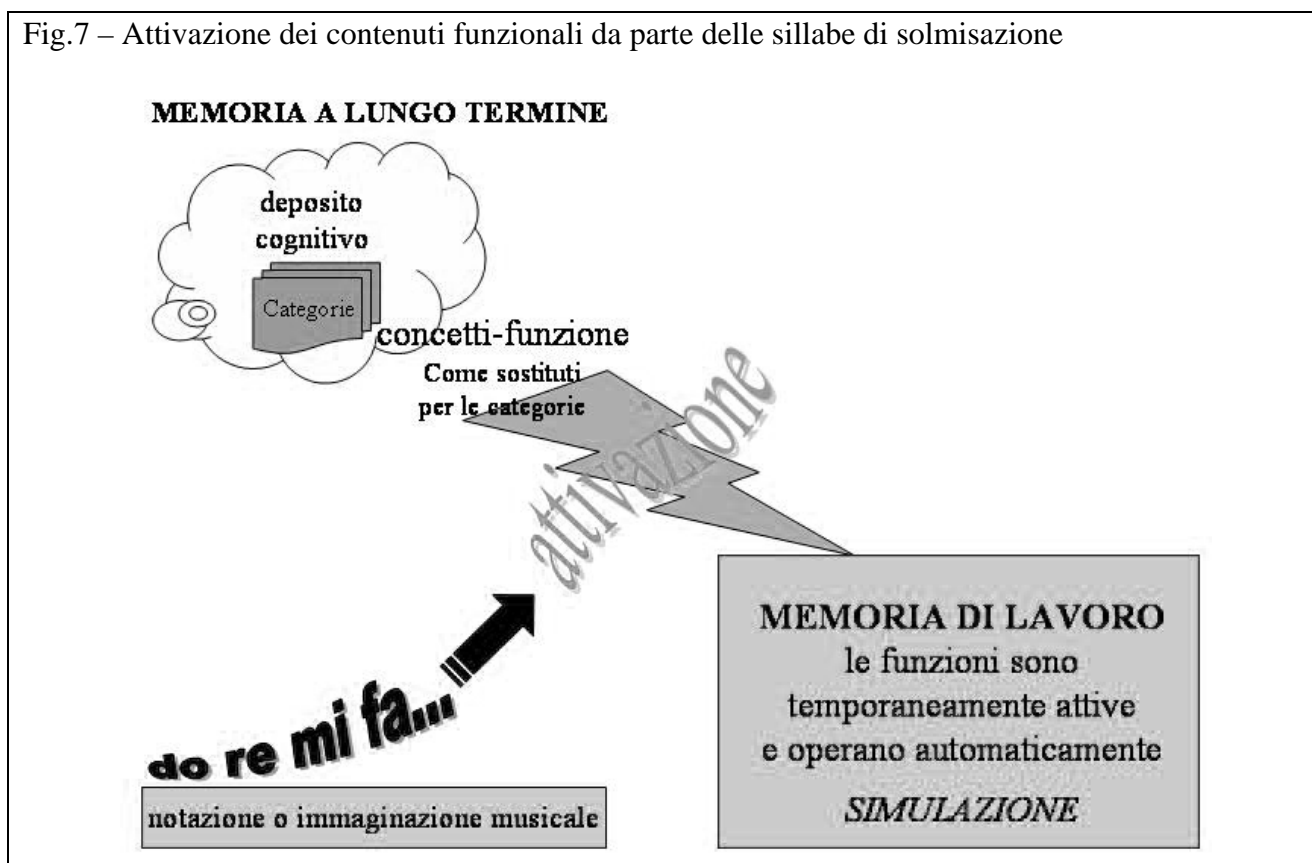
Il richiamo dei concetti-funzione è temporaneo e possiamo ipotizzare che le operazioni da esso consentite procedano a questo punto nella modalità *modulare*⁵ descritta da Fodor (1988) e tipica dei sistemi di input che rilevano le caratteristiche dello stimolo percettivo in maniera preattentiva (Fodor 1988 pp.83 ss.). Ciò significa che, una volta attivato, il concetto-funzione suggerisce *in modo automatico* e senza il soccorso di una continua attenzione cosciente (LeDoux 2002, pp.162

⁵ "I moduli sono le componenti periferiche dell'architettura cognitiva e sono dispositivi specializzati deputati a elaborare separatamente afferenze sensoriali diverse. Essi trattano solo gli stimoli per i quali sono predisposti e formulano rappresentazioni strettamente pertinenti agli stimoli stessi." (Cisotto 2005, p.24)

ss.) la traduzione sonora di una certa fattispecie musicale, ad esempio delle note costituenti una melodia.

Il prezzo da pagare per questo tipo di operazioni è rappresentato dalla loro inaccessibilità alla coscienza e al controllo immediato del soggetto. Il vantaggio è dato dalla *rapidità* con la quale esse si svolgono, dovuta all'automatismo con cui procedono, rapidità grazie alla quale il richiamo inconsapevole dei contenuti funzionali può svolgersi *in tempo reale* durante l'atto della lettura. Un richiamo volontario e cosciente dei contenuti sarebbe invece un'operazione molto più costosa in termini di energia e di tempo impiegati.

Si colloca qui lo spartiacque tra solmisazione e altri sistemi di lettura intonata.



Solmisazione: la dimensione tecnica

Non dobbiamo pensare alla lettura intonata semplicemente come a un'incessante processo di richiamo di contenuti funzionali: quando cantiamo leggendo mettiamo in atto un complesso di strategie diverse (Odone 1998). Nell'immaginare i suoni, seguiamo in primo luogo *la forma della linea melodica* simbolizzata dalla notazione musicale, seguendo una strategia istintiva⁶. Tale strategia si rivela utile ma in genere poco affidabile perché ambigua: forme melodiche uguali possono ovviamente sottendere altezze diverse. La direzione della linea melodica non è quindi sufficiente a garantire l'intonazione: abbiamo bisogno di qualcosa che ci aiuti a individuare l'esatta posizione sonora della nota da intonare. Ci riferiamo così, pure in maniera abbastanza istintiva, alle *strutture musicali*: scale, strutture triadiche, modelli melodici salienti in un certo stile ecc. In terzo luogo possiamo ricorrere, come detto, alla nostra *competenza funzionale*, specialmente nei punti in

⁶ L'autonomia della forma melodica nell'elaborazione cognitiva della melodia è sancita in Dowling (1986). Per la precedenza della forma sul valore alfabetico degli stimoli: Fodor 1988 p.99, Baldi Traficante 2000.

cui la melodia sottolinea il particolare ruolo tonale di una nota. Da ultimo, possiamo facilmente applicare, in taluni contesti, una sorta di *logica musicale*, evidenziando, tra le note, rapporti di identità, adiacenza, ricorrenza ecc. (Odone 2006).

La solmisazione relativa non è l'unica strategia di lettura che faccia riferimento alla competenza funzionale. Sono note le difficoltà che, nel contesto italiano, accompagnano la solmisazione relativa a fronte dell'abitudine diffusa all'utilizzo delle sillabe in senso assoluto. Nella didattica più volenterosa sono nate perciò soluzioni tendenti a conciliare l'uso assoluto delle sillabe con il richiamo al contesto funzionale di una melodia. Ciò avviene il più delle volte mediante il richiamo cosciente del significato tonale di una nota durante la lettura con le sillabe assolute. Come suggerito in conclusione del precedente paragrafo, la differenza tra la solmisazione e altri tipi di strategia, comportanti o meno richiami funzionali, sta proprio nell'associazione *univoca* tra sillaba e contenuto funzionale (*do* è *sempre* la tonica) che permette il richiamo modulare dei contenuti funzionali spendibili *in tempo reale* nel procedere automatico della lettura. Possiamo ipotizzare un'analogia tra questo tipo di processo e l'utilizzo da parte di un soggetto della propria lingua madre: la *fluency* consentita dall'impiego di una lingua la cui conoscenza è profonda fino a diventare una competenza radicata nelle strutture stesse della mente⁷ fa in modo che il discorso si produca sulla scia del senso da esprimere, senza necessità da parte del parlante di scandagliare il proprio vocabolario mentale o la propria conoscenza grammaticale.

Solmisazione: la dimensione pedagogica

L'associazione tra sillabe e funzioni tonali, proprio come quella tra pensiero e parole, è uno *strumento tecnico* di grande efficacia. Un primo motivo per introdurre la solmisazione nella nostra pratica musicale è quindi la sua utilità pratica. Il suo utilizzo per accedere in modo rapido ai contenuti della mente è però solo un versante della sua azione. In modo correlativo, organizzando il pensiero musicale, la solmisazione diventa uno *strumento psicologico* nel processo di internalizzazione delle strutture musicali, uno strumento-stimolo, nel senso introdotto da Vygotsky. I processi esteriori, mutuati dal contesto sociale, diventano altrettanti stimoli per la mente dell'individuo: da *interpsichici*, condivisi socialmente, si fanno *intrapsichici*, interni alla mente, proiettando in essa strutture che la organizzano e la potenziano. "Il contenuto concreto della concezione storico-culturale dello sviluppo delle funzioni psichiche superiori deve consistere nello spiegare i due aspetti fondamentali, strettamente connessi, ma al tempo stesso irriducibili l'uno all'altro, di queste funzioni, e cioè i processi di acquisizione degli "strumenti" esteriori dello sviluppo culturale del pensiero, come la lingua scritta e parlata, il calcolo, il disegno e, in secondo luogo, la ridefinizione che questi strumenti esteriori di mediazione arrecano alla struttura stessa di tali funzioni, con la conseguente acquisizione di quelle qualità superiori per cui sono caratterizzate nella psicologia tradizionale come: attenzione volontaria, memoria logica, pensiero concettuale e così via." (Liverta Sempio 1998, p. 47).

Così ridefinito, il contributo della solmisazione al lavoro pedagogico musicale ne coglie, insieme ovviamente a molti altri strumenti didattici, esattamente l'obiettivo centrale: fare del comportamento musicale una competenza radicata nelle strutture stesse della persona.

Nel corso delle indagini qui esposte, l'invenzione guidoniana ci si è dunque svelata progressivamente, dapprima tecnica mnemonica, poi occasione di potenziamento delle abilità di lettura e infine strumento di organizzazione e formazione della mente di fronte al fenomeno sonoro.

odochoir@inwind.it
www.albertoodone.it

⁷ L'analogia qui suggerita deve certamente considerare l'ipotesi, avanzata da Chomsky e che non ha certo visto diminuire il suo spessore scientifico negli ultimi decenni, relativa alla presenza, nella biologia della mente umana, di strutture specifiche e innate che presiedono all'uso della lingua madre (Pinker 1997). Lo stesso supporto privilegiato non può evidentemente essere presupposto per un'attività come la lettura musicale.

Riferimenti bibliografici

- Acciai Giovanni (1982), *La scrittura musicale cinquecentesca e la sua trascrizione in notazione moderna*, "La Cartellina" n. 22, Suvini Zerboni
- Allaire Gaston. G. (1972), *The Theory of Hexachords, Solmisation and the Modal System*, American Institute of Musicology
- Apostoli Andrea (2003), *Appendice I*, in: Gordon 2003
- Azzaroni Loris (1997), *Canone infinito*, Clueb, pp. 72-73
- Baldi Pier Luigi, Traficante Daniela (2000), *Modelli di lettura e metodi di ricerca sulla somiglianza ortografica*, Carocci
- Cisotto Lerida (2005), *Psicopedagogia e didattica*, Carocci
- Delfrati Carlo (1988), *L'insegnamento del solfeggio*, in "Avvio alla pratica strumentale", Ricordi
- De Natale Marco (2000), *L'armonia classica e le sue funzioni compositive*, Gioiosa Editrice
- Dowling Jay W. (1986), *Scala e linea melodica: due componenti della memoria per le melodie*, in: L. M. Lorenzetti, A. Antonietti (a cura di), *Processi cognitivi in musica*, Franco Angeli
- D'Urso Davide (1994), *Introduzione all'edizione italiana*, in: Erzébet Szönyi, *Lettura e Scrittura Musicale*, Guida per l'insegnante, Carisch
- Edelman Gerald (1991), *Il presente ricordato*, Rizzoli
- Fodor Jerry A. (1988), *La mente modulare*, Il Mulino
- Forte Allen, Gilbert Steven E. (1982), *Introduction to Schenkerian Analysis*, Norton
- Foti Bruno R. (2006), *Pluribus vocibus, Introduzione*, "L'Offerta Musicale" n. 2, Carrara
- Goitre Roberto (1972), *Cantar leggendo con l'uso del Do mobile*, Suvini Zerboni
- Gordon Edwin E. (1980), *Learning sequences in music*, GIA Publications
- id. (2003), *L'apprendimento musicale del bambino*, Curci (orig. 1997)
- Kurth Ernst (1991), *Selected writings*, Cambridge University Press
- Larson Steve (1993), *Scale-Degree Function: A Theory of Expressive Meaning and its Application to Aural Skills Pedagogy*, in "Journal of Music Theory Pedagogy", n.7
- LeDoux Joseph (2002), *Il Sé sinaptico*, Cortina
- Liverta Sempio Olga (1998), *Vygotskij, Piaget, Bruner. Concezioni dello sviluppo*, Cortina
- Meier Bernhard (1988), *The modes of Classical Vocal Polyphony*, Broude Brothers
- Odone Alberto (1998), *Cantare: dallo scritto al sonoro*, "Analisi" Ricordi, nn. 26-27
- id. (2006), *Lettura Melodica*, vol. III, Ricordi
- id. (2007), *Musica in dialogo con la mente: la solmisazione*, "Spectrum" n.17, Curci
- Pinker Steven (1997), *L'istinto del linguaggio*, Mondadori
- Prinz Jesse J. (2002), *Furnishing the Mind. Concepts and their perceptual basis*, MIT Press
- Révesz Géza (1954), *Psicologia della musica*, Giunti Barbera
- Sloboda John (1988), *La mente musicale*, Il Mulino
- Wason Robert W. (2002), *Musica Practica: music theory as pedagogy*, in: "The Cambridge History of Western Music Theory", Cambridge University Press.