



Lucio Ivaldi

Didattica del canto per lettura tra Medioevo e sec. XVIII: spunti per una riflessione metodologica.

Molti aspetti legati alla vocalità antica non sono ancora stati studiati adeguatamente. Come dice Bruno Baudissone,

Il recupero della musica antica e della sua prassi è incominciato con gli strumenti, mentre al problema della vocalità ci si è avvicinati molto più tardi. Non dimentichiamo che, mentre ai tempi in cui la musica antica era moderna gli strumenti erano tributari della voce, oggi avviene esattamente il contrario: la voce segue la prassi strumentale e il fatto si riflette anche nell'esecuzione della musica antica. È comunque mancata, in tutti questi anni, una seria ricerca sulla vocalità per un equivoco: si è creduto, infatti, che fosse sufficiente allontanarsi dalla prassi romantica e verista per fare vocalità antica (Baudissone, *La vocalità antica*, in *Orfeo, mensile di musica antica e barocca*, Firenze 1996).

La didattica musicale medievale risponde all'esigenza di formare dei buoni cantori per *missa* e *officium* liturgico. La complessità del patrimonio melodico a disposizione del *cantor*, intorno all'anno mille, si aggirava su diverse migliaia di melodie, con varianti locali anche considerevoli. La disposizione ordinata del materiale musicale sulla base di *tonarii* rispondeva a scopi mnemonici più che classificatori: l'elemento tematizzato e indicizzato era sempre la formula di esordio della melodia (tonarii disposti per *incipit*), più che il suo esito modale (tonarii disposti per *finalis*). Il patrimonio liturgico del basso medioevo comprendeva la pratica quotidiana del canto come preghiera e arricchimento del culto, e in questo contesto rientrava la pratica della *cantillatio* e la recitazione dei toni salmodici. Anche in questo caso sono evidenti alcuni aspetti mnemotecnici nella strutturazione del materiale: dalla cantillazione sulla *corda di recita* principale germinano le formule di *incipit*, *mediatio* e *terminatio*, per associazione libera di formule simili, secondo modalità tipiche della cultura di tradizione orale.

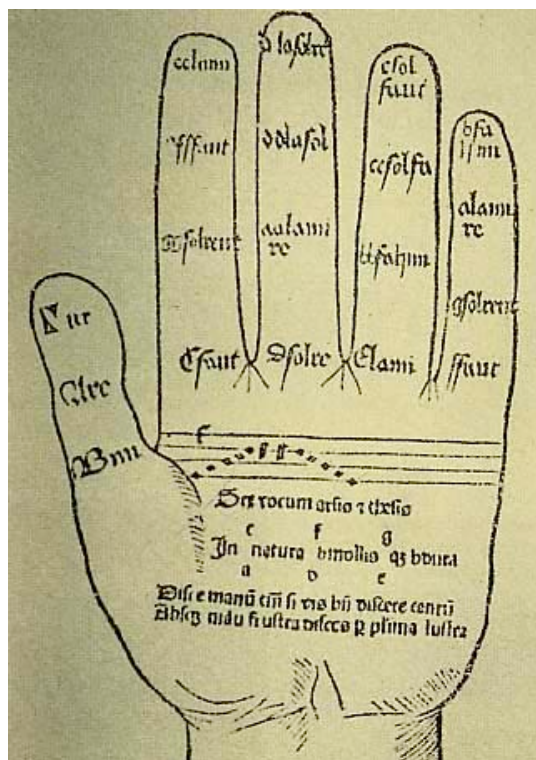
Interessanti le numerose trattazioni medievali sulla tecnica vocale: Isidoro di Siviglia nel sec. VII definisce come debba essere la voce per il canto liturgico "clara, alta et suavis", ma altri trattatisti nei secoli successivi precisano anche "rotunda, virili, viva et succinta voce psallatur". Nel periodo tardo rinascimentale e barocco nascono le moderne classificazioni vocali (voce di petto, di testa ecc.) con Maffei, Vicentino, Banchieri, Zacconi, Zarlino e altri trattatisti. Importante la precisa distinzione tra quelle che sono disposizioni polifoniche (*cantus*, *quintus*, *altus*, *tenor*, *bassus*) e la caratterizzazione delle tipologie vocali (voce soprana, alta, corista e bassa), come in Banchieri (*Cartella musicale nel canto figurato*, Venezia 1614).



Altro aspetto saliente della didattica nei secoli XV-XVIII è l'uso costante e diffuso del *bicinium* didattico, come pratica di esecuzione a duetto di contrappunti scolastici ed esercizi graduati secondo la difficoltà di esecuzione, da parte del cantore discendente e del suo maestro. Sublime lavoro di intonazione ed *ear-training*, svolto con i tempi e i modi di una prassi vocale che richiedeva esercizio quotidiano ed agilità, al pari della pratica di uno strumento musicale, e con esiti artistici di grande efficacia ed eleganza. Si rimanda allo sterminato repertorio in corso di studio e raccolta, grazie anche all'opera di Andrea Bornstein, con raccolte di *duo* didattici di autori come Angelo Bertalotti, Adriano Banchieri, Orlando di Lasso, Gramatio Metallo, Eustachio Romano, ma anche compositori d'oltralpe quali Johannes Ockeghem, Claudin de Sermisy, ecc. (Bornstein, in www.gardane.info/bicinium).

Ma la pratica che più ci interessa di sottolineare in questa sede è la didattica del canto per lettura, che a partire dal sec. XI con Guido d'Arezzo, prende il nome di *solmisazione* con l'importante e significativo superamento della necessità di memorizzare migliaia di melodie; risolti, infatti, i problemi di notazione, il cantore poteva leggere la musica ed impararla *sine magistro*.

Già nei secoli precedenti era invalsa la pratica mnemonica e didattica di computare le altezze fisse della *tabula compositoria*, ovvero una serie di altezze contraddistinte da notazione alfabetica, così come teorizzata dai trattatisti del basso Medioevo (Boezio, Cassiodoro), associandole alle varie falangi e articolazioni della mano sinistra: quella che erroneamente viene definita *mano guidoniana*.



A tali altezze fisse, Guido pensò di associare un secondo sistema di altezze, questa volta contraddistinte da sillabe, che permettesse di identificare in modo facile ed univoco le serie intervallari che, all'interno della *tabula*, si riproponevano costantemente.

Proprio nel prologo del *Micrologus* di Guido d'Arezzo ... scopriamo che ... i fanciulli, esercitati a leggere la musica secondo l'uso delle sue note, nel giro di un mese cantavano senza esitazione a prima vista canti mai visti né uditi, sì da offrire a tutti un «maximum spectaculum» ... Infatti già Guido d'Arezzo intuì la necessità del collegamento orecchio-occhio-memoria-voce e l'utilità di imparare molti canti che tornino a sussidio mnemonico per l'intonazione degli intervalli nonché, *mutatis mutandis* l'acquisizione del senso della tonica (Goitre, *Cantar leggendo con l'uso del do mobile*, Milano 1972)

Il sistema ebbe molta fortuna non solo nel Medioevo ma anche in tutto il Rinascimento per la sua efficacia didattica: la *solmisazione* era dunque basata su una scala di 6 suoni chiamata *esacordo*. Per facilitare l'apprendimento di questa struttura scalare e intervallare, Guido D'Arezzo diede alle sei note dei nomi corrispondenti alle sillabe iniziali dei sei emistichi di un inno di San Giovanni:

The image shows three staves of musical notation on red four-line systems. Each staff contains square neumes representing the six-line hexachord. Below each staff is a line of Latin text with syllables aligned under the notes. The text is: Ut qué-ant láxis re-soná-re fíbris; Mí-ra gestó-rum fámu-li tu-ó-rum,; Sól-ve pollú-ti lábi- i re-á-tum, Sáncte Jo-á-nnes.

Bastava dunque imparare a memoria e abituare l'orecchio a questo schema, sul quale si cercava di ottenere agilità e destrezza (fatto non indifferente anche per i cantori moderni) nell'intonazione di intervalli ascendenti e discendenti (unisoni, seconde maggiore e minori, terze maggiori e minori, quarte, quinte, sesta maggiore).

Ut Re Mi Fa Sol La
T T St T T

Le 6 sillabe potevano essere assegnate poi alle note di una composizione con *ambitus* più esteso, mediante la *mutazione*, vale a dire un cambio di esacordo fatto in modo che il semitono fosse sempre cantato con le sillabe *mi- fa*. Con tale procedimento i cantores non imparavano le altezze assolute dei suoni (*claves*), ma quella relative (*voces*), e fissavano a memoria gli intervalli : un semitono era sempre *mi- fa*, a qualsiasi altezza si trovasse. Dunque i cantori intonavano senza difficoltà qualunque scala di sei suoni che avesse il semitono in posizione centrale. Si ebbero così , oltre all'*esacordo naturale* con l'Ut corrispondente al C, anche *l'esacordo molle* (con Ut = F, e dunque con il *b molle*), e *l'esacordo duro* (con Ut = G).

In una tavola elaborata da Gioseffo Zarlino (*Istituzioni armoniche*, Venezia 1558), abbiamo il riepilogo della successione delle sillabe esacordali, in associazione con la serie di altezze assolute della *tabula compositoria*:

Zarlino, *Le istituzioni harmoniche*, 104

INTRODVTTORIO tino ordinato fe- Pithagorice Diatono		1536	ee					la	tuono
		1728	dd					la	fol tuono
		1944	cc					fol	fa se.mi.
		2048							mi se.ma.
		2187	bb					fa	
	Nete hyperbol.	2304	aa				la	mi	re tuono
	Paranete hyp.	2592	g				fol	re	ut tuono
	Trite hypbol.	2916	f				fa	ut	
	Nete diezcuq.	3072	e				la	mi	
	Paranete dic.	3456	d			la	fol	re	tuono.
	Trite diezcuq.	3888	c			fol	fa	ut	tuono
	Para mes.	4096						mi	se.mi.
	Tuono.	4374	b			fa			se.ma.
	Mese.	4608	a		la	mi	re		se.mi.
	Lycha. mes.	5184	G		fol	re	ut		tuono.
	Parhyp. mes.	5832	F		fa	ut			tuono.
	Hypate mes.	6144	E	la	mi				se.mi.
	Lycha. hyp.	6912	D	fol	re				tuono.
	Parhy. hypa.	7776	C	fa	ut				tuono.
	Hypate hypat.	8192		mi					se.mi.
	Proslabanomen.	9216	A	re					tuono.
		10368	Gamma	ut					tuono.

DI GUIDONE ARE-
condo le diuisioni
nel genere
nico.

Nete synem.
Paranet. syne.
Tuono.
Trite syne. né.
Mese.

Nete hyperbol.
Paranete hyp.
Trite hypbol.
Nete diezcuq.
Paranete dic.
Trite diezcuq.
Para mes.
Tuono.
Mese.
Lycha. mes.
Parhyp. mes.
Hypate mes.
Lycha. hyp.
Parhy. hypa.
Hypate hypat.
Proslabanomen.

E di seguito alleghiamo la trascrizione in notazione moderna:

NOTAZIONE MODERNA

GRAVES ACUTAE SUPERACUTAE

NOTAZIONE ALFABETICA

[A B C D E F G a b b c d e f g a b b c d e

SOLMISAZIONE GUIDONIANA DURO

ut re mi fa sol la

NATURALE

ut re mi fa sol la

MOLLE

ut re mi fa sol la

DURO

ut re mi fa sol la

NATURALE

ut re mi fa sol la

MOLLE

ut re mi fa sol la

DURO

ut re mi fa sol la

TAVOLA I: CONFRONTO TRA LA NOTAZIONE MODERNA, QUELLA ALFABETICA E LA SOLMISAZIONE GUIDONIANA

Punto nevralgico di questo sistema, fu la difficoltà di adattarlo alla diffusione della *musica ficta*, ovvero all'allargamento della *tabula compositoria* a nuove altezze che si andavano via via affermando nella prassi e nel gusto già dalla metà del '400, e cioè il C#, Eb, F#, e il G#.

Vari tentativi di adattamento della sillabazione guidoniana alle nuove esigenze del linguaggio musicale polifonico e armonico, furono elaborati dunque per risolvere i problemi d'intonazione delle alterazioni cromatiche dai seguenti studiosi:

Waelrant Hubert (1517-1595), con la "Bocedizzazione": *bo-ce-di-ge-la-mi-ni*; **David Hitzler** (1575-1635), con la "Bebisazione": *la-be-ce-de-me-fe-ge*; Il teorico tedesco **Otto Gibelius** (1612-1682) ampliò ed alterò le sillabe guidoniane in modo simile a come avrebbe fatto **John Curwen** duecento anni dopo: *do-di-re-ri/ma-mi-fa-fi-so-si/lo-la-na-ni-do*; **Karl Heinrich Graun** (1704- 1759), con la "Damenizzazione": *da-me-ni-po-tu-la-be*. Le varie proposte trovarono scarsa applicazione nella pratica musicale per via della scarsa aderenza tra le sillabe riferite ai suoni alterati e quelle corrispondenti ai suoni naturali (Goitre, *op. cit.*).

Un altro aspetto di cui si resero conto prematuramente i trattatisti nei secc. XVI e XVII, fu infatti quello di estendere la solmisazione di esacordo all'ambito esteso dell'ottava.

Molti teorici (Banchieri, Burmeister, Bernhard, Nives, La Maire e altri) ritennero ormai necessario aggiungere una nuova sillaba, il *si*, alle canoniche sei di Guido d'Arezzo. L'impiego sempre più frequente della tecnica della trasposizione (*chiavette* o *chiavi acute*) e l'introduzione all'interno delle composizioni di *modi misti* resero il sistema di Guido d'Arezzo alquanto artificioso e complesso. (Acciai, *Solmisazione e didattica musicale in Italia*, in *La Cartellina*, Milano 1996)

In realtà, l'utilizzo teorico di un nuovo sistema di solmisazione, detto anche di *solmisazione di ottava*, seppur diffuso in molti contesti, non ebbe il tempo di trovare un'uniformità teorica e una universale accettazione nella prassi didattica del '600 e del '700. Peccato, perché con l'aggiunta del settimo grado, e delle principali alterazioni cromatiche, tale sistema avrebbe potuto essere perfettamente espressivo di tutte le formule melodiche e armoniche presenti nella casistica del repertorio musicale, almeno fino a parte del XIX secolo.

Dopo il 1600, e contemporaneamente ai tentativi di creare la *solmisazione di ottava*, si diffuse sempre di più la pratica di far corrispondere la sillaba Ut, o Do, al suono fisso C; in particolare fu il sistema francese ad annullare la differenza tra *claves* e *voces*, probabilmente per semplificare la pratica di esercizi volti all'agilità strumentale; da qui deriva il notevole paradosso per cui *do, re mi* sono per noi altezze assolute, con l'annullamento totale delle *voces* a favore di un sistema basato esclusivamente sulle *claves*. In Italia la nuova pratica venne ben accolta soltanto a partire dal XIX secolo, grossomodo in corrispondenza delle Guerre Napoleoniche, e al conseguente rinnovamento del Conservatorio di Milano, tanto che persiste ancora oggi nelle scuole e nei Conservatori di musica, accanto alla discutibile pratica del *solfeggio parlato*.

Riguardo alla rimozione storica delle *voces*, in Italia Francia e Spagna (in Germania e nei paesi anglosassoni per fortuna le altezze fisse conservarono la notazione alfabetica), un aspetto da prendere in considerazione è quello semiologico. La presenza di due sistemi di nomenclatura, con le *voces* accanto alle *claves*, è una forma di ridondanza del sistema, ovvero di ricchezza. Il doppio sistema di nomenclatura ha dei vantaggi sistematici perché è intimamente connesso con la natura della musica colta occidentale. Infatti il sistema delle *claves*, esprime semplicemente le altezze assolute, mentre il sistema delle *voces* con la *solmisazione di ottava*, esprime anche le *funzioni di grado* nel sistema armonico-tonale. Il *do* è sempre la tonica di una qualsivoglia tonalità maggiore, il *re* la sopratonica, il *fa* la sottodominante e il *sol* la dominante, ecc. Per le tonalità minori la tonica è invece sempre il *la*. Perfino con il repertorio modale la solmisazione trova la sua piena applicazione, in quanto il modo dorico sarà sempre intonato come *re-mi-fa-sol*, il frigio come *mi-fa-sol-la*, ecc., con grande vantaggio nella comprensione degli intervalli da parte del cantante e nella comprensione del sistema di intonazione, a prescindere dalla tonalità di impianto del brano.

Assistiamo dunque a una perdita del doppio sistema a vantaggio di una nomenclatura lineare, con esiti forse vantaggiosi per la didattica strumentale, ma purtroppo disastrosi per la didattica del canto.

A complicare il quadro generale della situazione, attualmente in alcuni paesi (Italia, Francia, Spagna) il sistema delle sillabe mobili nate per designare le *voces* (*do, re, mi* ecc.) è utilizzato per designare le *claves*, in maniera radicale e diffusa, anche nei conservatori di musica e nella prassi musicale vocale e strumentale.

Il giovane cantante, privato di quel sistema didattico cucito su misura per l'esatta rappresentazione delle formule melodiche, calcola le altezze spesso con l'ausilio obbligato di uno strumento musicale, senza avere il "quadro mentale" degli impianti scalari e intervallari necessari alla sua arte; per citare ancora Roberto Goitre, in Italia

si tramandarono tali errori e malintesi nell'insegnamento della musica da ridurre il nostro Paese, un tempo culla della polifonia vocale, alla retroguardia della civiltà musicale nel mondo. (Goitre, *op. cit.*)

Per concludere, si assiste nel contesto internazionale al recupero moderno della didattica dei sistemi con doppia nomenclatura, detta anche *do mobile*, che ha oggi i suoi artefici nella didattica ungherese (il metodo Kodály e le sue attuali applicazioni), in quella anglosassone, e solo marginalmente in quella italiana, con l'opera dello scomparso Roberto Goitre e dei suoi successori.

E si assiste pure alla graduale diffusione di pratiche didattiche derivate dalla musica antica (salmodia, solmisazione, bicinia, canoni, ecc.).

Speriamo dunque di vedere nei prossimi anni la fioritura di nuove riflessioni metodologiche sulla didattica del canto polifonico, magari non solo nelle scuole di musica antica dei Conservatori, ma più in generale nel *cursus studiorum* di tutti i musicisti, nelle pubblicazioni di settore, e nella vita quotidiana della comunità musicale nel suo complesso.