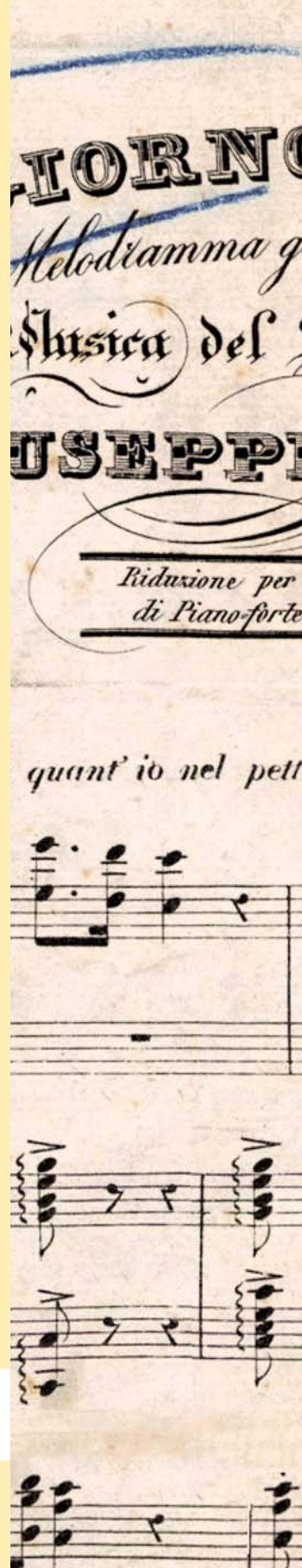
 conservatorio

Quaderni del Conservatorio  
della Svizzera italiana

# Didattica musicale e ricerca - 2021

A cura di Massimo Zicari

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA



# Libreria Musicale Italiana



# PDF

I nostri PDF sono per esclusivo uso personale. Possono essere copiati senza restrizioni sugli apparecchi dell'utente che li ha acquistati (computer, tablet o smartphone). Possono essere inviati come titoli di valutazione scientifica e curricolare, ma non possono essere ceduti a terzi senza una autorizzazione scritta dell'editore e non possono essere stampati se non per uso strettamente individuale. Tutti i diritti sono riservati.

Su [academia.edu](http://academia.edu) o altri portali simili (siti repository open access o a pagamento) è consentito pubblicare soltanto il frontespizio del volume o del saggio, l'eventuale abstract e fino a quattro pagine del testo. La LIM può fornire a richiesta un pdf formattato per questi scopi con il link alla sezione del suo sito dove il saggio può essere acquistato in versione cartacea e/o digitale. È esplicitamente vietato pubblicare in [academia.edu](http://academia.edu) o altri portali simili il pdf completo, anche in bozza.

Our PDF are meant for strictly personal use. They can be copied without restrictions on all the devices of the user who purchased them (computer, tablet or smartphone). They can be sent as scientific and curricular evaluation titles, but they cannot be transferred to third parties without a written explicit authorization from the publisher, and can be printed only for strictly individual use. All rights reserved.

On [academia.edu](http://academia.edu) or other similar websites (open access or paid repository sites) it is allowed to publish only the title page of the volume or essay, the possible abstract and up to four pages of the text. The LIM can supply, on request, a pdf formatted for these purposes with the link to the section of its site where the essay can be purchased in paper and/or in pdf version. It is explicitly forbidden to publish the complete pdf in [academia.edu](http://academia.edu) or other similar portals, even in draft.



Quaderni del Conservatorio della Svizzera italiana  
A cura di Massimo Zicari  
N. 1

Editore responsabile: Massimo Zicari

Comitato editoriale

- Stefano Bragetti (area pedagogica)
- Matteo Piricò (scienze dell'educazione e didattica della musica)
- Nadir Vassena (area teoria e composizione)
- Lorenzo Micheli (area performance)
- Massimo Zicari (area ricerca)
- Christoph Brenner, Direttore SUM (membro di diritto)

Comitato scientifico

- Thomas Bolliger (Haute École de Musique de Genève)
- Michele Biasutti (Università di Padova)
- Constance Frei (Università di Losanna)
- Renato Meucci (Università degli Studi di Milano)

Conservatorio della Svizzera italiana, via Soldino 9, 6900 Lugano.

[www.conservatorio.ch](http://www.conservatorio.ch)

[quaderni@conservatorio.ch](mailto:quaderni@conservatorio.ch)

+41 (0)91 960 30 40

Studio grafico: Federica Basso

Redazione, grafica e layout: Paola Menchetti, Ugo Giani

© 2022 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca

[lim@lim.it](mailto:lim@lim.it) [www.lim.it](http://www.lim.it)

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione potrà essere riprodotta, archiviata in sistemi di ricerca e trasmessa in qualunque forma (elettronica, meccanica, fotocopiata, registrata o altro) senza il permesso scritto dell'editore.

ISBN 978-88-5543-135-4

# **DIDATTICA MUSICALE E RICERCA – 2021**



## SOMMARIO

- 7 *Musica e innovazione* di Christoph Brenner
- 9 *Introduzione* di Massimo Zicari
- 17 *L'improvvisazione nell'insegnamento della chitarra classica: una prospettiva olistica*  
Eni Lulja
- 43 *La monodia non accompagnata nella didattica del canto: Tre laudi dal Codice di Cortona*  
Lorenza Donadini Camarca
- 65 *L'educazione sensoriale nella didattica pianistica: un percorso tra sperimentazione e creatività*  
Bruna Di Virgilio
- 99 *Il diario collaborativo per lo sviluppo di meccanismi autoregolatori nello studio del pianoforte*  
Gloria Cianchetta
- 125 *Claude Debussy: Préludes*  
Bruno Zanolini
- 143 *I Sacri Rimbombi di Pace e di Guerra di Francesco Vignali, Maestro di Cappella nella Terra di Casalmaggiore. Genesi e interpretazione di una raccolta sacra di area padana nell'era di Monteverdi*  
Riccardo Ronda
- 173 *Il 'ponte' come metafora per la didattica della storia della musica. Riflessioni preliminari e spunti operativi*  
Matteo Piricò





## MUSICA E INNOVAZIONE

Da dove arriva l'innovazione nella musica? È un semplice frutto del processo creativo? È condizionato essenzialmente dal contesto storico? E qual è il contributo della Ricerca artistica? E, soprattutto, cos'è la "Ricerca artistica"?

Con il primo numero dei suoi "Quaderni" il Conservatorio della Svizzera italiana *non* intende rispondere a queste domande, bensì dare un contributo pragmatico, di fronte ad un quesito pratico che ci siamo posti sin dalla presentazione dei primi progetti presentati nell'ambito del Master di pedagogia musicale nel 2010: come riusciamo a valorizzare quegli elementi innovativi che riscontriamo in tanti progetti Master e che finiscono nei cassetti anziché impattare sullo sviluppo della didattica strumentale e vocale? E come riusciamo a trasformare il triangolo arte – innovazione – ricerca in un circolo virtuoso?

In questo primo numero sono contenuti gli articoli derivanti da quattro progetti nati all'interno del Master di pedagogia strumentale e vocale. Progetti che sollevano delle domande interessanti. Progetti che sono frutto di uno spirito curioso e critico. Progetti che si basano su comprovate competenze disciplinari, sostenute da un uso responsabile degli strumenti della ricerca scientifica. Progetti che, in un modo o nell'altro, contengono elementi innovativi. Elementi innovativi che, speriamo, possano essere ripresi da terzi, contribuendo all'innovazione nella didattica strumentale e vocale.

Completano questa prima edizione un progetto ad indirizzo più musicologico uscito dal "modulo ricerca" – ovvero uno spazio didattico finalizzato all'indagine e all'esplorazione di questioni musicali trasversali ai diversi percorsi di formazione – nonché i testi di due docenti, che ringraziamo per aver voluto arricchire questo primo numero con il loro contributo.

Christoph Brenner



## INTRODUZIONE

Sono trascorsi più di quindici anni da quando, insieme a Harvey Sachs, pubblicavamo a quattro mani un breve volume dal titolo ambizioso: *Formazione musicale tra università e mercato, società e arte. Il Conservatorio della Svizzera italiana*.<sup>1</sup> Si trattava di una specie di *Festschrift* istituzionale, col quale celebrare una serie di traguardi che il Conservatorio della Svizzera italiana aveva appena raggiunto: tra il 1999 ed il 2000 era stata costituita la Scuola Universitaria e nel 2005 era arrivato il riconoscimento dei corsi di laurea da parte della Conferenza dei direttori della pubblica educazione CDPE (l'accREDITamento dei Master, questa volta da parte della Confederazione, sarebbe arrivato sei anni più tardi). Proprio nel 2006 si sarebbe giunti all'affiliazione della Scuola Universitaria di Musica alla Scuola universitaria professionale della Svizzera italiana (SUPSI), che portò all'integrazione della formazione musicale a livello universitario.

Con l'occasione, il volume voleva anche fare il punto su alcune sfide che si prospettavano all'orizzonte e che si sarebbero rivelate cruciali per gli sviluppi futuri: tra queste emergeva l'urgenza di inserire a pieno titolo la ricerca tra le proprie attività e definire, a livello istituzionale, la relazione tra i paradigmi dell'arte e quelli della scienza. Vale ricordare che erano gli anni in cui l'Europa intera si confrontava con la riforma della formazione universitaria avviata con la Dichiarazione di Bologna, che avrebbe condotto al modello Bachelor-Master e all'introduzione della ricerca nei conservatori di musica, nelle accademie d'arte e nelle scuole di teatro. Le scuole che si candidavano all'ottenimento del riconoscimento quale scuola universitaria dovevano dimostrare di essere dotate dell'infrastruttura e delle risorse necessarie per poter svolgere anche attività di ricerca.

Per chi lavorava in un'istituzione musicale si trattava di affrontare l'antica dicotomia tra *musicus* e *cantor*, ovvero, per usare ancora una volta le parole di Guido d'Arezzo, ricomporre la distanza tra chi sapeva tutto (o quasi) di qualcosa che non era in grado di fare, e chi sapeva fare qualcosa di cui non sapeva nulla (o quasi). In effetti, il secolo ventesimo ci consegnava una situazione che vedeva la formazione musicale divisa tra facoltà universitarie e conservatori: nelle prime dominava la musicologia (ovvero un pacchetto di materie prevalentemente orientate alla storiografia e all'analisi musicale) mentre i secondi si concentravano sulla preparazione professionale di cantanti e strumentisti, accompagnata da alcune nozioni di teoria, armonia e storia della musica.

---

1. HARVEY SACHS, MASSIMO ZICARI, *Formazione musicale tra università e mercato, società e arte. Il Conservatorio della Svizzera italiana*, Fontana Edizioni, Lugano 2006.

Il quadro di allora ha fornito le basi per un lavoro che negli anni successivi ha cercato non solo di produrre ricerca in ambito musicale che fosse di dignità pari (se non superiore) a quella svolta dalle istituzioni accademiche universitarie, ma soprattutto di dimostrare che fosse possibile costruire e radicare una cultura della riflessione e dell'approfondimento all'interno di un'istituzione che, per definizione, era tradizionalmente orientata alla saggezza del fare.

A distanza di oltre vent'anni dall'inizio di questa trasformazione, la pubblicazione dei *Quaderni* rappresenta un importante traguardo. I *Quaderni* segnano il raggiungimento del livello di maturazione necessario per produrre all'interno di una istituzione come la nostra lavori caratterizzati da una profonda attenzione alle questioni della pratica musicale — proprio a partire dalle attività didattiche e dai differenti ambiti operativi della scuola stessa — e al contempo dal rigore metodologico che caratterizza una pubblicazione che abbia valore accademico. Al tempo stesso, i *Quaderni* vogliono rappresentare un punto di partenza ed un incentivo alla produzione di contributi che abbiano nella scrittura il momento di incontro tra riflessione, verifica sistematica e rilevanza pratica.

A questo primo volume è anche delegato il non facile compito di tracciare i contorni e definire la portata di un prodotto editoriale che ha bisogno di collocarsi all'interno di un mercato in rapida evoluzione, non da ultimo grazie alla diffusione digitale e all'affermazione dell'Open Science. Quale mercato occuperà una collana come i *Quaderni*? Una prima risposta in tal senso arriva proprio dall'importanza che riconosciamo alle questioni che nascono dalla pratica e che siano sostenute da un'indagine rigorosa. La prima serve a garantire un ancoraggio forte ai bisogni che ruotano intorno al fare musica, nelle tre dimensioni della didattica, della prassi esecutiva, della composizione musicale (queste sono al centro di una istituzione come il Conservatorio della Svizzera italiana e rappresentano al tempo stesso il terreno di incontro tra teoria e pratica, tra *musicus* e *cantor*). D'altra parte, un'indagine rigorosa è condizione imprescindibile per fornire risposte che siano valide, corrette, credibili, e che vadano oltre i miti e le facili certezze di cui il mondo dell'arte così spesso ancora si nutre. I *Quaderni* hanno l'ambizione di indagare con rigore problemi pratici e presentarne i risultati in una lingua comprensibile: questa esigenza nasce dal divario che spesso ancora si osserva ogniqualvolta la musicologia (intesa nella sua accezione più ampia) non riesca a mediare tra i molti inevitabili tecnicismi derivanti dall'elevato livello di specializzazione richiesto dagli argomenti trattati, e le esigenze dei possibili destinatari, siano essi studenti, insegnanti, giovani professionisti o affermati concertisti.

Un terreno particolarmente fertile sembra essere quello della didattica vocale e strumentale, che soffre ancor oggi di un vistoso ritardo se confrontata con l'educazione musicale e, più in generale, con le scienze dell'educazione. Questo ritardo si tocca con mano quando si guarda alla letteratura di riferimento per i vari ambiti di insegnamento, sia a livello elementare sia a livello avanzato, e se si osserva come, soprattutto per alcuni strumenti, i metodi della tradizione ottocentesca continuano

a mantenere una posizione assolutamente centrale. Quanto ha attecchito, nelle nostre classi, la riflessione sulla motivazione, sui modelli di apprendimento, sull'autoregolazione, sulla memoria di cui leggiamo sui periodici specializzati? In che misura questo prezioso bagaglio di conoscenze ha fatto stabilmente ingresso nelle nostre classi? Come possiamo facilitare il trasferimento delle competenze e tradurre in strumenti operativi questo bagaglio? Rispetto ad altri *Quaderni* pure presenti nel panorama di lingua italiana, questa collana vuole quindi profilarsi per l'ambizione di riuscire a rispondere alle sfide della didattica e della pratica musicale attraverso l'uso di strumenti adeguati di lettura e di analisi, in una lingua accessibile.

Nella stessa direzione va letta la scelta di uscire nel doppio formato, digitale e cartaceo, il primo disponibile in 'Open Access' e il secondo 'Print on demand'. È sotto gli occhi di tutti come internet, le banche dati e la politica dell'Open Science stiano rivoluzionando non soltanto il mondo dell'editoria in ambito accademico, ma il modo stesso di fare ricerca. Siamo di fronte ad una rivoluzione culturale che si basa sull'accesso istantaneo e globale a fonti e risorse di ogni genere, comprese quelle musicali, dai manoscritti antichi ai più recenti articoli e studi monografici, passando dai trattati strumentali e vocali del Settecento e dell'Ottocento. Il consumo di testi scientifici e accademici ha subito un'accelerazione straordinaria e l'aumento iperbolico di risorse online spinge inesorabilmente la stampa cartacea ai margini della scena. In tal senso, una collana che voltasse le spalle alla sfida digitale sarebbe condannata a quella stessa marginalità di cui soffre internazionalmente il giornalismo della carta stampata.

L'Open Access ha poi determinato la svolta più recente e, per certi versi, radicale: si tratta di una politica volta a rendere i risultati ed i dati della ricerca scientifica sempre più aperti ed accessibili. Alla base vi è il principio secondo cui questi risultati appartengono alla collettività se i fondi che hanno reso possibile la ricerca provengono dal denaro pubblico. Questo principio riguarda non soltanto le pubblicazioni che presentano i risultati della ricerca, nella forma di articoli, volumi monografici, curatele e quant'altro, ma anche i dati sui quali quei risultati si basano, e che devono essere messi a disposizione di tutti allo scopo di facilitare la replicabilità degli studi e permettere ulteriori progressi della scienza. Si tratta di un processo di democratizzazione che vorrebbe condurre, non da ultimo, ad un più alto livello di innovazione e ad un sempre maggiore impatto sulla nostra società. Di fronte all'accelerazione e alla portata di questo fenomeno, che in Svizzera è fortemente sostenuto dal Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica (Schweizerischer Nationalfonds), questa nuova collana non poteva non raccogliere la sfida etica, e non solo tecnologica, offerta dall'Open Access.

I contributi raccolti in questo primo volume riflettono le diverse anime dell'istituzione all'interno della quale sono maturati e si collocano in varia misura intorno al tema che è più centrale per una scuola: l'insegnamento. I primi quattro articoli nascono infatti dai lavori del Master of Arts in Music Pedagogy, ovvero la laurea

di secondo livello in pedagogia musicale. Eni Lulja, Lorenza Donadini Camarca, Bruna Di Virgilio e Gloria Cianchetta affrontano questioni che nascono all'interno di una formazione che vuole avere nell'aula d'insegnamento non soltanto una palestra formativa, ma soprattutto un luogo di osservazione e di cambiamento. Il contributo di Riccardo Ronda è il frutto di un lavoro di indagine condotto all'interno del modulo di ricerca, che offre agli studenti l'opportunità di conciliare i propri interessi e sviluppare importanti competenze metodologiche, in questo caso quelle della storiografia musicale. I contributi di due docenti di comprovata esperienza, Bruno Zanolini e Matteo Piricò completano questa prima uscita allargando lo sguardo su questioni di analisi e di didattica dell'educazione musicale.

Più precisamente, Eni Lulja, chitarrista, si concentra sulla pratica improvvisativa e presenta un'esperienza didattica durata tre mesi, destinata a tre allievi principianti di chitarra classica, intesa a verificare se l'uso di strategie improvvisative all'interno di una lezione individuale possa favorire lo sviluppo di competenze armoniche, melodiche e di ascolto. A premessa di tale contributo vi è la constatazione per cui l'improvvisazione continua ad assumere un ruolo marginale nell'insegnamento strumentale, dominato invece da strategie di tipo frontale e basate sulla lettura del testo e sull'interpretazione del repertorio di riferimento. L'improvvisazione diventa lo strumento con cui sviluppare negli allievi importanti competenze musicali legate, tra l'altro, alla comprensione delle principali funzioni armoniche e alla loro relazione con la melodia. A ciò si aggiunga l'importanza che un approccio di tipo euristico-partecipativo riveste nello sviluppo della motivazione, rispetto a quello frontale e direttivo che spesso prevale tra noi insegnanti. Una strategia basata sulla esplorazione dei materiali e sulla collaborazione all'apprendimento arricchisce il momento della lezione stimolando non solo la creatività e la curiosità dell'allievo, ma anche la sua libertà creativa ed espressiva, a tutto vantaggio delle competenze strumentali e musicali di base.

Il secondo contributo, firmato da Lorenza Donadini Camarca, condivide con il primo la ricerca di approcci didattici che si situano ai confini di quello canonico, allo scopo di allargare la prospettiva e motivare gli allievi. In questo caso si tratta di un'esperienza di insegnamento il cui obiettivo era verificare se la lauda medievale, ovvero un materiale monodico senza accompagnamento e senza misura ritmica, potesse costituire un valido strumento didattico da affiancare al repertorio tradizionale nelle lezioni di canto con allievi principianti. Alla base vi era l'idea che alcune laudi appositamente scelte potessero aiutare l'allievo a familiarizzare con la musica modale, ad affinare la stabilità dell'intonazione, a cercare le inflessioni ritmiche legate alla prosodia e al significato del testo e ad usare i movimenti del corpo per aiutare a gestire il respiro e a rendere armonioso l'andamento delle frasi.

L'articolo di Bruna Di Virgilio solleva una questione importante e richiama l'attenzione del lettore su alcuni limiti che emergono tra le pieghe della nostra lunga e per certi versi gloriosa tradizione didattica. Il tecnicismo, la reiterazione finalizzata all'acquisizione meccanica di competenze motorie, la scelta di un repertorio

limitato e sempre uguale, così come la poca duttilità dei materiali didattici rendono necessario un ripensamento profondo dell'insegnamento, nell'ottica di una proposta inclusiva e creativa che renda il bambino protagonista del processo di apprendimento. Al centro di questa analisi vi è una proposta didattica che affronta l'insegnamento del pianoforte integrando l'educazione tattile con il gesto musicale, l'esplorazione sensoriale con l'immaginario sonoro e lo sviluppo creativo del bambino. Si tratta di un approccio basato sull'educazione sensoriale maturata intorno a Bruno Munari (1907–1998), il cui lavoro di educatore era alimentato dal desiderio di dare ai bambini gli strumenti per sviluppare un'intelligenza aperta, capace di pensiero divergente e di spirito critico. Il valore di una proposta di questo tipo diventa tanto più evidente se si pensa al fatto che, soprattutto a livello elementare, l'insegnamento del pianoforte (ma lo stesso vale per tutti gli altri strumenti musicali) assume una fortissima valenza educativa. In un certo senso, questo contributo ci aiuta a ricordarci che la musica è uno strumento per l'educazione e lo sviluppo del bambino, e non, al contrario, un obiettivo in funzione del quale modellare il bambino ad immagine e somiglianza dei grandi interpreti.

Analogamente, il lavoro di Gloria Cianchetta punta il dito sulla necessità di sviluppare un repertorio di strategie di studio efficaci, che l'allievo potrà valutare e sviluppare criticamente allo scopo non soltanto di raggiungere risultati musicali qualitativamente migliori ma, soprattutto, di accrescere la propria capacità auto-critica e autoriflessiva. La proposta didattica si basa sull'uso del diario collaborativo all'interno delle lezioni di pianoforte, uno strumento semplice ma di grande utilità per portare insegnante ed allievo a confrontarsi sulle numerose possibili soluzioni allo stesso problema musicale. Anche in questo caso si pone l'accento sull'opportunità di affrontare l'insegnamento in maniera più collaborativa ed aperta e abbandonare l'approccio direttivo e frontale che più spesso caratterizza le nostre lezioni di strumento. In questa prospettiva diventa cruciale la capacità dell'allievo di gestire lo studio a casa (autoregolazione), capacità spesso affidata alla buona volontà dell'allievo, ma non adeguatamente accompagnata dall'insegnante per mezzo di strumenti di lavoro adeguati.

Appare chiaro come questi primi contributi condividano l'esigenza di aggiornare l'approccio allo studio e all'insegnamento di uno strumento musicale scardinando alcune abitudini e ripensando un modello che, per quanto efficace, mostra i suoi limiti soprattutto con allievi di livello elementare.

Il contributo di Bruno Zanolini rientra invece in un ambito che già molti anni fa avevamo definito come "teoria musicale applicata". Si tratta ancora una volta di ridurre quanto più possibile la distanza tra la teoria e la pratica, in questo caso tra l'analisi musicale e lo studio del repertorio. Al centro di questo articolo vi sono i *Préludes* di Claude Debussy, una pietra angolare del repertorio pianistico e allo stesso tempo un raffinatissimo esercizio compositivo, al centro di istanze estetiche e linguistiche eclettiche. Definite le coordinate utili ad una prima contestualizzazione della figura di Debussy, Zanolini si concentra sugli strumenti compositivi

utilizzati nei suoi *Préludes*, dalle scale modali a quelle difettive, eventualmente di origine asiatica, al cromatismo, usati in modi diversi e con una fortissima valenza evocativa. Questi strumenti di lettura si offrono al pianista fornendo indicazioni interpretative tanto più preziose quanto più ricco è il linguaggio utilizzato dal compositore.

Riccardo Ronda esplora una pagina affascinante e ancora poco nota del primo barocco italiano, occupandosi della figura di Francesco Vignali, maestro di cappella nella Terra di Casalmaggiore e autore dei *Sacri Rimbombi di Pace e di Guerra* (1646). Si tratta di uno dei tanti compositori che ancora aspettano di essere recuperati dall'oblio, non foss'altro per testimoniare di una vitalità e di una ricchezza musicale senza eguali nella storia, in una cappella di insospettabile vivacità, in una area del cremonese che allora era sotto il controllo della famiglia Gonzaga, ai confini tra il Ducato di Mantova e quello di Milano. La sua raccolta intitolata *Sacri Rimbombi* contiene 16 mottetti a più voci e con basso continuo, il cui titolo rimanda a Claudio Monteverdi e ai suoi *Madrigali Guerrieri et Amorosì*. Dietro questi rimandi si trovano altri e più decisivi legami musicali: Vignali dimostra di essere aggiornato sulle novità del lavoro di Monteverdi e mostra di adottare lo stile concitato, la cui diffusione era già avvenuta anche in ambito sacro, insieme ad altri dispositivi espressivi, tra i quali la frammentazione estrema del tessuto metrico. I cambi di mensura e di agogica, indicati e frequentissimi, sono espressione della volontà di assegnare a ogni inciso un significato ed un gesto musicale precisi, segno di una modernità che guarda al teatro.

Conclude il volume un saggio di Matteo Piricò sulla didattica della storia della musica nella scuola secondaria di primo grado, che si concentra sulla questione della mediazione tra il repertorio "classico" e quello abitualmente frequentato dagli allievi preadolescenti e adolescenti delle nostre scuole dell'obbligo. Si tratta di una questione di grande rilevanza, qui riproposta in maniera articolata e, non da ultimo, alla luce della recente discussione sulla "decolonizzazione" del curriculum. La mediazione tra il patrimonio musicale occidentale basato sulla scrittura e le più recenti spinte pluraliste di matrice interculturale pongono l'insegnante di scuola media di fronte alle sfide e alle inevitabili scelte di campo che l'idea di una scuola inclusiva impone. Da qui l'esigenza di creare dei ponti tra la dimensione giovanile, che non è soltanto fatta di repertori di riferimento "altri" rispetto a quelli canonizzati dalla tradizione eurocolta, e gli obiettivi dell'insegnamento; in mancanza dei necessari connettori di senso, questi ultimi risultano vaghi, distanti, scollegati dal presente e dal vissuto quotidiano. Quest'ultimo contributo ha anche il merito di svelare al lettore una delle anime del Conservatorio, quella che si apre alle esigenze della formazione degli insegnanti delle scuole pubbliche attraverso un curriculum apposito. Il *Master of Arts SUPSI (doppio titolo) in Pedagogia musicale con specializzazione in Educazione musicale elementare e in Insegnamento dell'educazione musicale per il livello secondario I* è infatti un ciclo di studio che conduce al conseguimento di due titoli ed è proposto congiuntamente dal Conservatorio



## Introduzione

della Svizzera italiana e dal Dipartimento formazione e apprendimento (DFA) della Scuola Universitaria Professionale della Svizzera Italiana. Questo percorso permette allo studente di ottenere al termine due diplomi, abilitanti all'insegnamento nel settore secondario I in tutta la Svizzera e nelle scuole elementari del Canton Ticino. Allo stesso tempo, questa formazione si offre quale fonte di stimoli, quesiti e indagini che valicano il limite dell'insegnamento strumentale per entrare nel regno dell'educazione musicale.

Questa introduzione non può concludersi senza alcuni doverosi ringraziamenti, il primo dei quali va agli autori dei contributi, il cui lavoro ci ha permesso di posare la prima pietra di quello che vorrebbe diventare un edificio solido e duraturo. Un sentito ringraziamento personale va alla direzione del Conservatorio della Svizzera italiana, che ha creduto in questa avventura ed ha voluto sostenerla. Un ringraziamento va anche ai membri del comitato editoriale e di quello scientifico, sui quali cade il compito di vegliare sulla qualità di questi *Quaderni*. Non da ultimo mi preme ringraziare Ugo Giani, direttore editoriale della LIM, che ha ci ha permesso di realizzare questa collana accogliendola nel suo catalogo.

Massimo Zicari  
Lugano, gennaio 2022



# LA MONODIA NON ACCOMPAGNATA NELLA DIDATTICA DEL CANTO: TRE LAUDI DAL CODICE DI CORTONA

Lorenza Donadini Camarca

**Abstract:** Chi insegna canto è spesso messo a confronto con la difficoltà di conciliare il desiderio di cantare con un repertorio troppo complesso e non sufficientemente progressivo, condizione che genera disagio e comporta un pericoloso senso di frustrazione anche negli allievi più motivati. Questo lavoro intende verificare se la lauda medievale, quale materiale monodico senza accompagnamento e senza misura ritmica, possa costituire un valido strumento didattico da affiancare al repertorio tradizionale nelle lezioni di canto con allievi principianti. I risultati di un'esperienza di insegnamento svolta nei primi tre mesi del 2020 e composta di sei lezioni divise in tre unità didattiche suggeriscono come le laudi stimolino l'allievo ad apprendere le basi della musica modale, ad affinare la stabilità dell'intonazione, a cercare le inflessioni ritmiche legate al significato del testo e ad usare i movimenti del corpo per aiutare a gestire il respiro e a rendere armonioso l'andamento delle frasi.

**Parole chiave:** canto, didattica, lauda

## 1. Introduzione

Nell'insegnamento del canto, analogamente a quanto avviene in altri ambiti didattici e con allievi dilettanti di ogni fascia di età, accade spesso di osservare come le esigenze dell'apprendimento e gli strumenti dell'insegnamento non convergano verso un obiettivo comune. Ci si può persino chiedere se gli strumenti didattici che più tipicamente vengono impiegati dagli insegnanti allo scopo di aiutare gli allievi a colmare molte delle lacune che si riscontrano più comunemente, siano effettivamente adeguati o efficaci. Queste lacune sono spesso di tipo tecnico e, nel caso dei cantanti, la dicotomia tra il desiderio di cantare e l'incapacità di confrontarsi con un repertorio troppo complesso genera disagio e comporta un pericoloso senso di frustrazione. Un approccio didattico condizionato da attese eccessive potrebbe persino ridurre il potenziale dell'allievo.

In questo contributo discuto un'esperienza di insegnamento che, a partire dalle riflessioni appena proposte, esplorava l'opportunità di integrare l'uso dei metodi tradizionalmente presenti nella didattica per canto con un materiale

complementare e allo stesso tempo alternativo: tre laude risalenti alla fine del XIII secolo tratte dal «Laudario di Cortona» (codice Cortonese 91). Avvalendomi delle conoscenze acquisite durante la specializzazione in vocalità medievale-rinascimentale, ho inteso fornire ad un gruppo di allievi di livello non professionale l'opportunità di esplorare il proprio potenziale vocale attingendo a più materiali musicali. Ho quindi proposto loro un'esperienza di apprendimento incentrata su tre melodie modali che potessero agevolare l'acquisizione di alcune fondamentali competenze tecniche-vocali in alternativa ai metodi incentrati sul canone tecnico ed estetico proprio della tradizione belcantistica. Inoltre, il fatto che queste laudi siano scritte in maniera amensurale permetteva di sperimentare con gli allievi approcci vocali che li invitavano a trovare inflessioni ritmiche e gesti espressivi legati al significato del testo, per poi guidare la scelta del fraseggio. La lauda medievale rappresenta anche un ottimo strumento per migliorare il senso dell'intonazione intervallare e per riconoscere e comprendere le strutture metriche e prosodiche presenti nel testo. Non da ultimo, la familiarizzazione con questo materiale avrebbe fornito agli allievi la possibilità di avvicinarsi a repertori che potrebbero essere oggetto di approfondimento e di specializzazione.

## 2. Approcci convenzionali al canto

Nella didattica del canto ogni insegnante utilizza, a seconda delle proprie conoscenze ed esperienze, approcci diversi all'insegnamento. È tuttavia piuttosto comune l'uso di metodi di canto orientati alla tradizione ottocentesca del belcanto,<sup>1</sup> magari associati a strumenti didattici come quelli elaborati da Kodály<sup>2</sup> e affiancati da tecniche per il rilassamento e per l'adozione di una corretta postura, come ad esempio il metodo Feldenkrais,<sup>3</sup> per guidare lo studente a trovare un suono libero e bello.

La storica *Scuola di Garcia* pubblicata nel 1841<sup>4</sup> rappresenta un esempio di questa tradizione, insieme con il «Metodo pratico» di Nicola Vaccaj<sup>5</sup> e il *Méthode de chant du Conservatoire de musique*<sup>6</sup> o ancora i metodi di altri didatti quali per esempio *L'arte del vocalizzo* di Elio Battaglia,<sup>7</sup> i *25 solfeggi per l'apprendimento*

1. Per bel canto qui si intende in particolare la cultura vocale sviluppatasi intorno all'opera italiana tra il Seicento e l'Ottocento e incentrata sull'arte della coloratura e sulla giusta espressione da dare al personaggio. Si veda RODOLFO CELLETTI, *Storia del belcanto*, La nuova Italia, Firenze 1996.

2. ZOLTÁN KODÁLY, *Énekeljünk tisztán* [Let us Sing Correctly], 107 intonation exercises, Ungarischer Chor-Verlag, Budapest 1941.

3. SAMUEL H. NELSON, ELIZABETH L. BLADES, *Singing with your whole self: A singer's guide to Feldenkrais awareness through movement*, Rowman & Littlefield, London 2018.

4. MANUEL PATRICIO RODRÍGUEZ GARCÍA, *Scuola di Garcia. Trattato completo dell'arte del canto*, di Emanuele Garcia (figlio) tradotto dal francese da Alberto Mazzucato, R. Stabilimento Musicale Tito di Gio. Ricordi, Milano 1841 (per la prima parte), 1847 ca. (per la seconda parte).

5. NICOLA VACCAJ, *Metodo pratico di canto italiano per camera in 15 lezioni* [1833] e *un'appendice. Per tenore-soprano*, a cura di Michael Aspinall, G. Zedde, Torino 2000.

6. AA.VV., *Méthode de chant du Conservatoire de musique*, Imprimerie du Conservatoire, Parigi 1803.

7. ELIO BATTAGLIA, *L'arte del vocalizzo*, corso di alta difficoltà, Ricordi, Milano 2011.

del canto Francesco di Paolo Tosti,<sup>8</sup> *L'Introduzione all'arte per ben cantare* di Giuseppe Concone,<sup>9</sup> *L'art de chanter* di Heinrich Panofka<sup>10</sup> e il *Metodo teorico-pratico per canto* di Mathilde Marchesi.<sup>11</sup> Questi metodi propongono vocalizzi progressivi adatti sia ai principianti sia agli allievi avanzati, con l'intento di lavorare in particolare modo sulla qualità e l'omogeneità della voce, sull'emissione del suono, sull'agilità e sul fraseggio. A riprova del fatto che sono tutti dei validi approcci all'insegnamento del canto, questi metodi sono tuttora impiegati nella didattica del canto; tuttavia osservo che questi testi sono il riflesso della cultura e della tradizione belcantistica, tipicamente associata al repertorio operistico italiano ottocentesco e radicati in un preciso canone estetico. A questi materiali si aggiungono le raccolte di arie antiche tratte dal repertorio vocale del XVI-XVIII secolo curate da Alessandro Parisotti<sup>12</sup> e da Knud Jeppesen.<sup>13</sup> Sono delle antologie che contemplano gli stili della musica antica e che hanno lo scopo di affrontare gradualmente le difficoltà tecniche e stilistiche specifiche del repertorio, a seconda del livello dell'allievo.

Nonostante la loro comprovata validità, individuo dei limiti nei metodi discussi, in quanto questi potrebbero rivelarsi problematici se adottati indistintamente con tutti gli allievi, senza differenziare tra coloro che seguono un percorso di formazione amatoriale e quelli che perseguono obiettivi professionali. È pur vero che si possono fare delle scelte oculate e attente, in quanto il materiale a disposizione è assai diversificato, ma è comunque importante trovare la soluzione più consona al livello dell'allievo, dato che questi metodi erano verosimilmente destinati a cantanti professionisti o che avevano intrapreso gli studi professionali.

Il tentativo di aderire a questo canone estetico, adottato da molti insegnanti, può condurre ad un irrigidimento non solo di tipo mentale ma anche fisico e tecnico, perché orientato troppo presto verso un canone di vocalità e di repertorio che l'allievo non è ancora in grado di gestire con una padronanza tecnica adeguata. Da qui nasce l'esigenza di completare il panorama didattico in maniera più ampia e di offrire strumenti che possano essere complementari e alternativi all'insegnamento, rispondendo al meglio alle esigenze dell'allievo alle prime armi con il canto.

Si può ricavare materiale adatto a questo scopo dalle antologie per cori giovanili e di bambini, in quanto questi propongono delle raccolte di melodie e di canoni organizzati in maniera sistematica per aree di applicazione specifiche e

---

8. FRANCESCO PAOLO TOSTI, *25 solfeggi per l'apprendimento del canto*, Ricordi, Milano 1998.

9. GIUSEPPE CONCONE, *Introduzione all'arte per ben cantare, ossia Metodo elementare di canto contenente le regole ed i principii più essenziali, seguito da esercizi di vocalizzazione tratti da opere di Rossini*, op. 8, Giudici & Strada, Torino [post 1840].

10. HEINRICH PANOFKA, *L'art de chanter: théorie et pratique* op. 81, Brandus, Parigi 1854.

11. MATILDE [MATHILDE DE CASTRONE] MARCHESI, *Metodo teorico-pratico per canto*, op. 31, Giudici e Strada, Torino [1887–88ca.].

12. ALESSANDRO PARISOTTI, *Arie antiche*, 3 voll., Ricordi, Milano 1885–1898.

13. *La Flora, arie e canzoni antiche italiane*, a cura di Knud Jeppesen, Wilhelm Hansen, Copenhagen 1949.

in relazione alla formazione vocale: postura e respirazione, risonanze, vocalizzi, articolazione, registri. Queste antologie raccolgono diversi generi melodici che consentono di affrontare differenti approcci metodologici e didattici. Interessante a riguardo è constatare che questo tipo di materiale didattico è molto diffuso nei paesi del nord Europa, che hanno una forte tradizione musicale corale, come le aree linguistiche tedesca e anglosassone, dove l'editoria specializzata offre disparate antologie musicali. Porto come esempio la raccolta di melodie di Andreas Mohr *Praxis Kinderstimmgebung*<sup>14</sup> dedicata alla formazione vocale dei bambini e dei giovani, che presenta melodie in canone e diverse canzoni da realizzare a voce sola. Queste melodie sono funzionali al raggiungimento di obiettivi didattici tecnico-vocali (postura e movimento, respirazione, registri di testa e di petto, omogeneità del registro, risonanze, omogeneità delle vocali, estensione, colorature) e musicali (intonazione, articolazioni, agogica). Interessante di questo materiale è la qualità e varietà dei brani, che permettono di svolgere un lavoro sistematico in base alle competenze tecniche e musicali che si vogliono sviluppare negli allievi. L'aspetto che invece potrebbe limitarne l'impiego in un'area italoфона è che i testi sono scritti in tedesco, ragion per cui in alcuni casi si deve prevedere un lavoro di traduzione; questo potrebbe però richiedere anche un adattamento melodico, compromettendo l'efficacia dell'esercizio.

Un ulteriore esempio che ho preso in considerazione è la raccolta di canoni *Cantintondo* di Giorgio Ubaldi,<sup>15</sup> un materiale didattico per le scuole elementari e medie e per cori di voci bianche. Questa edizione è nata dall'esigenza di mettere a disposizione della didattica musicale italiana una raccolta che contenesse esempi del vasto repertorio di canoni popolari provenienti da tutto il mondo. Per rendere fruibile la sua raccolta, Ubaldi ha tradotto in italiano quasi tutti i testi in lingua straniera e, laddove possibile, ha affiancato al canone originale una versione con il testo in italiano. In effetti, il canone è una composizione molto efficace e stimolante per la didattica in generale, in quanto, quando la melodia è eseguita da più di una voce in imitazione (ad esempio possono essere eseguite in forma polifonica con l'insegnante), crea un contrappunto semplice o complesso a seconda della scrittura melodica. Si possono trovare canoni adatti al livello dell'allievo e utili ad esercitare l'intonazione, l'articolazione, il senso ritmico, l'agilità, l'estensione, così come stimolare l'ascolto consapevole delle strutture armoniche e la gestione autonoma del proprio canto.

Un altro materiale che voglio presentare, e che è indirizzato allo studio del canto solistico, è dato dai due volumi curati da Heinrich von Bergen *Literatur für den Anfangsunterricht im Sologesang*<sup>16</sup> pensati per coloro che iniziano a studiare

14. ANDREAS MOHR, *Praxis Kinderstimmgebung, 123 Lieder und Kanons mit praktischen Hinweisen für die Chorprobe*, Schott, Mainz 2004.

15. GIORGIO UBALDI, *Cantintondo, 183 canoni popolari di tutto il mondo per tutte le età*, Carrara, Bergamo 1986.

16. HEINRICH VON BERGEN, *Literatur für den Anfangsunterricht im Sologesang, Heft I & II*, Musikverlage Müller & Schade AG, Bern 2000.

canto. Von Bergen ritiene che la maggior parte dei brani del repertorio classico e le arie antiche italiane siano troppo difficili per dei principianti; per questo motivo propone dei brani che presentano delle caratteristiche più consone al livello dell'allievo: melodie che si limitano al registro centrale e che usano intervalli piccoli, frasi brevi con aggiunta di pause per le quali una buona padronanza del respiro non è necessaria, nessuna coloratura o ornamenti. Von Bergen sostiene che, oltre alle monodie accompagnate, anche i Lieder, le canzoni, i canoni e i brani polifonici a cappella siano fondamentali per il controllo vocale dell'intonazione e del suono. Il repertorio scelto spazia da quello antico a quello settecentesco e ottocentesco fino alle canzoni popolari e al negro spiritual, proponendo la maggior parte dei brani in due tonalità per meglio adattarsi all'estensione vocale dell'allievo. Il vantaggio di questo metodo è dato dal fatto che è organizzato secondo criteri funzionali al livello dell'allievo, così come alle competenze che si vogliono raggiungere durante il percorso didattico, grazie ad un repertorio intrigante e variegato, adatto sia per gli allievi giovani che per gli adulti. È strutturato in modo molto chiaro e stimola anche il docente il quale, se lo ritiene utile per il percorso didattico, potrà cercare nel repertorio altri brani simili.

Un insegnante di canto ha quindi modo di valutare la scelta di materiali e metodi diversi. Tuttavia, anche a fronte dei metodi che vanno dal repertorio antico, al belcanto ottocentesco e a quelli che sono più aggiornati, è rimasto solo parzialmente risolto il problema da cui il lavoro ha preso avvio, ovvero quello di dare all'allievo strumenti utili per sbloccare le tensioni mentali e tecniche che possono manifestarsi se l'approccio con un repertorio tradizionale risulta essere troppo rigido e vincolante. Infatti, noto un certo squilibrio tra la letteratura che definisce e rafforza il canone del belcanto e della tradizione ottocentesca e quei tentativi, a volte eterogenei, che cercano invece di proporre un parziale rinnovamento della didattica.

### **3. Intervento didattico**

Sulla base del quadro che ho sin qui tratteggiato identifico nel repertorio medievale, nello specifico nella lauda, un materiale potenzialmente utile per affrontare con una certa spontaneità e con più coraggio gli aspetti tecnici legati appunto all'intonazione, al ritmo e all'estensione. La mia ipotesi può essere articolata in tre punti: 1) lo schema modale, rispetto a quello tonale, permette all'allievo di interiorizzare il brano con relativa facilità, in quanto è basato su un modello melodico associabile a delle percezioni sonore «pure», strettamente legate alla dimensione fondante di uno spazio auditivo semplice e pregnante; 2) con la lauda, in cui la struttura ritmica è legata al senso delle parole e alla prosodia del testo, l'allievo può sviluppare l'elasticità e l'estensione della voce con più scioltezza, senza rigidità; 3) questo materiale può avere una funzione propedeutica al repertorio tradizionale, e servire da trampolino per sperimentare con più sicurezza e disinvoltura i propri mezzi vocali.

### 3.1. LA LAUDA

Le laudi sono delle melodie modali brevi, di andamento sillabico, con semplici interpolazioni melismatiche e scritte in notazione amensurale. Le laudi impiegate per la sperimentazione sono tratte dal Laudario di Cortona: «Alta trinità beata», «Dammi conforto o Dio», «Laudar voglio per amore».17 Tutte e tre sono devozionali, dedicate alla SS. Trinità, a Dio e a San Francesco d'Assisi, costruite su schema strofico con la predominanza della quartina con tre versi monorimi e rima di volta. I versi sono ottonari, novenari ed endecasillabi. Sono scritte in forma di ballata, costituite da più strofe intervallate da un ritornello e il rapporto tra testo e melodia è strettamente sillabico. Le melodie sono costruite sul modo dorico e misolidio con valenza rispettivamente minore e maggiore.

Gli allievi hanno ricevuto una mia edizione pratica corredata da alcune indicazioni, quali le arcate corrispondenti alle legature della notazione quadrata originale e la ripartizione melodica per evidenziare la struttura metrica (XX YYYYX) e quella musicale (ritornello «A» e strofa «B»). Di ogni lauda ho trascritto il ritornello e la prima strofa in quanto il tempo a disposizione per l'intervento era limitato; inoltre il mio intento era quello di introdurre gli allievi a più esempi dello stesso genere e mantenere una semplicità di approccio sia a livello testuale che musicale. Il rapporto tra prosodia e melodia infatti cambia di strofa in strofa e richiede una serie di approfondimenti che non rientrano nell'obiettivo del lavoro.

#### *Alta trinità beata*

Rit.:	Alta trinità beata	8A
	da noi sempre si adorata	8A
Str.:	Trinitade gloriosa	8B
	Unità meravigliosa	8B
	Tu se' manna savorosa	8B
	A tutt'or desiderata.	8A

#### *Dammi conforto o Dio et allegrança*

Rit.:	Dammi conforto o Dio et allegrança	11A
	Et carità perfetta et amorança	11A
Str.:	Dammi conforto, Dio, et ardore:	11B
	A caritade lega lo mio core	11B
	Che non mi sia vietato lo tuo amore	11B
	In me non possa nulla ria indignança.	11A

17. *Il Laudario di Cortona: Cortona, Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca, MS. 91*, a cura di Francesco Zimei e Marco Gozzi, vol. I, Edizione in facsimile, LIM, Lucca 2015. Si tratta di un codice musicale manoscritto italiano della seconda metà del XIII secolo, ed è la più antica collezione conosciuta di musica italiana in lingua volgare. È appartenuto alla Fraternità di Santa Maria delle Laude, della chiesa di San Francesco di Cortona. Cfr. GIULIO CATTIN, *La monodia nel Medioevo*, in *Storia della musica a cura della Società Italiana di Musicologia*, vol. 2, EDT, Torino 1991, p. 177.



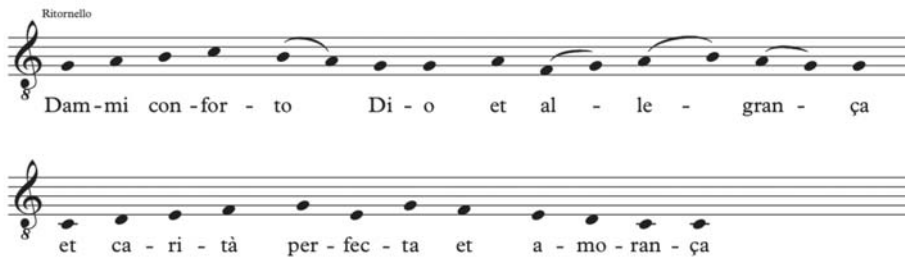
*Laudar voglio per amore*

Rit.:	Laudar voglio per amore	8A
	Lo primer frate minore	8A
Str.:	San Francesco, amor diletto,	8B
	Crist' à nel suo cospetto,	8B
	Perhò che fosti ben perfetto	9B
	E suo diretto servitore.	9A

Le tre laudi scelte offrono un materiale melodico e testuale utile per lavorare su alcuni aspetti didattici. Infatti l'approccio parte dalla comprensione del testo per poter stabilire la maniera con cui il ritmo delle parole e il loro significato interagiscono con la direzione della linea melodica, che è priva di valori ritmici. Di seguito descrivo gli aspetti specifici legati alla lauda che mi permettono di svolgere il lavoro didattico.

– **Assenza di un'indicazione di metro e di ritmo nella notazione musicale**

La linea melodica è priva di valori di durata e il suo andamento si ricava dall'accentuazione delle parole e dal significato della frase. Questa scrittura può stimolare anche l'uso consapevole di un gesto fisico (movimento del braccio) per aiutare l'allievo ad eseguire una frase morbida e flessibile (Esempio 1).



**Esempio 1.** Notazione amensurale

– **Melodia modale**

La struttura melodica modale è fondata su una «finalis» (nota di base) che fa da punto di riferimento e non cambia all'interno dell'esecuzione musicale. Si tratta di uno schema che aiuta l'allievo a trovare istintivamente un orientamento sonoro più stabile (Esempio 2).

Ritornello

Lau - dar vo - glio per a - mo - - - re

lo pri - mer fra - te \_\_\_\_\_ mi - no - - - re

Esempio 2. *Finalis* nella struttura modale

– Declamazione del testo, senso delle parole e della frase

Per ottenere un'esecuzione libera e naturale è necessario sviluppare un approccio prosodico che stimoli ad individuare l'accentuazione delle parole e capire il senso del testo. Declamare e chiarire le inflessioni dei versi aiutano a conferire al brano un suono morbido, lineare e omogeneo (Esempio 3).

Ritornello

Dàm-mi con - fòr - to Di - o et al - le - gràn - ça

et ca - ri - tà per - fèc - ta et a - mo - ràn - ça

Esempio 3

– Fraseggio e respiro

Individuare i respiri e gli *enjambement* in una scrittura in cui non è indicato in modo esplicito un segno ritmico e/o di pausa serve per sviluppare un senso orizzontale della frase melodica e a gestire l'uso della respirazione seguendo il significato del testo, come ad esempio l'*enjambement* tra il primo e il secondo verso del ritornello «Alta trinità beata / da noi sempre sì adorata».

Ritornello

Al - ta tri - ni - tà be - a - ta

da noi sem - pre si a - do - ra - ta

Detailed description: This musical score is written on two staves in G-clef and 8/8 time. The first staff contains the melody for 'Al - ta tri - ni - tà be - a - ta'. The second staff contains the melody for 'da noi sem - pre si a - do - ra - ta'. A red arrow on the right side of the first staff points downwards, indicating a connection to the second staff.

Esempio 4

– Valorizzazione degli intervalli

Lavorare sul senso della parola e della frase può aiutare a sciogliere le difficoltà e le tensioni legate all'estensione vocale o nell'eseguire un intervallo: «Laudar voglio per amore» inizia con un intervallo di quinta che oltre a identificare un elemento musicale caratteristico del I modo dorico, enfatizza la parola stessa «Laudar» dando slancio alla frase (Esempio 5).

Ritornello

Lau - dar vo - gliò per a - mo - - - re

Detailed description: This musical score is written on a single staff in G-clef and 8/8 time. The melody for 'Lau - dar vo - gliò per a - mo - - - re' is shown. A red dot is placed on the first note of 'Lau' and another red dot is placed on the first note of 're', highlighting the interval between them.

Esempio 5. Intervallo di V caratteristico del I° modo dorico autentico

La fine del ritornello e l'inizio della strofa della lauda «Alta trinità beata» sono collegati da un intervallo di ottava da eseguire come momento musicale espressivo e di slancio per contribuire a rendere il passaggio armonioso e naturale.

Ritornello

Al - ta tri - ni - tà be - a - ta

da noi sem - pre si a - do - ra - ta

Strofa

tri - ni - ta - de glo - ri - o - - - sa

Detailed description: This musical score is written on three staves in G-clef and 8/8 time. The first two staves are the same as in Example 4. The third staff, labeled 'Strofa', shows the beginning of the next phrase: 'tri - ni - ta - de glo - ri - o - - - sa'. A red dot is placed on the first note of 'tri' and another red dot is placed on the first note of 'sa', highlighting the interval between them.

Esempio 6. Intervallo di VIII quale *enjambement* testuale e musicale

– Senso melodico, flessibilità, agilità

In particolare nella lauda «Laudar voglio per amore» sono presenti momenti melismatici che enfatizzano le singole parole e arricchiscono la linea melodica. Sono degli abbellimenti che stimolano in maniera naturale l'esercizio alla flessibilità e all'agilità del canto (Esempio 7).

Esempio 7. Elementi melismatici

### 3.2. I PARTECIPANTI

L'intervento didattico era rivolto a 5 partecipanti (3 donne e 2 uomini) di età compresa tra i 19 e i 60 anni: il più giovane di questi segue tuttora una formazione professionale all'interno della Scuola universitaria di musica del Conservatorio della Svizzera Italiana – Lugano, mentre gli altri 4 sono attivi a livello amatoriale. Tutti avevano già alle loro spalle esperienze vocali corali o lezioni individuali di canto. Per garantirne l'anonimato, i partecipanti sono qui presentati con la sigla «D» per donna e «U» per uomo:

ALLIEVI	ETÀ	PROFILO	CARATTERISTICHE	OBIETTIVO
D1	60 anni	- attiva in diversi gruppi corali	- voce di contralto - buona intonazione, vocalità e musicalità - persona estroversa	- Migliorare la percezione dei meccanismi respiratori - sviluppare l'estensione vocale
D2	26 anni	- durante l'infanzia ha cantato in un coro di voci bianche e ha studiato violino	- voce di soprano con leggera disfonia - persona molto determinata	- migliorare l'adduzione delle corde vocali
D3	50 anni	- dal 2017 prende lezioni individuali di canto - attiva in gruppi corali - prende lezioni di solfeggio	- voce di soprano - molto riservata	- ottenere una buona tonicità, flessibilità - migliorare la postura

## La monodia non accompagnata nella didattica del canto

ALLIEVI	ETÀ	PROFILO	CARATTERISTICHE	OBIETTIVO
U1	19 anni	- strumentista - lezioni individuali di canto dal 2018	- voce di baritono - influenzato dalla tecnica usata per lo strumento a fiato	- sciogliere le tensioni a livello dell'addome e della mandibola per una migliore tonicità e flessibilità
U2	60 anni	- attivo in diversi gruppi corali - attore in una compagnia teatrale amatoriale	- voce di baritono - buona intonazione seppure abbia subito una riduzione dell'udito causa di un infarto all'orecchio	- migliorare la percezione dei meccanismi respiratori - aiutare a ritrovare una buona percezione dell'udito

I partecipanti, seppure con diverse peculiarità, condividevano il desiderio di trarre massima soddisfazione dalla pratica del canto. Le esperienze e le competenze musicali di ogni singolo partecipante non devono essere ignorate, a maggior ragione quando le persone coinvolte sono giovani e adulti che hanno già fatto delle scelte nel loro percorso personale. Le esigenze espresse dagli allievi stessi erano comunque eterogenee: approfondire le conoscenze della tecnica del canto, sentirsi più sicuri quando si canta in un ensemble vocale, liberarsi da tensioni e ritrovare una sensazione di scioltezza quando si canta.

Nell'intervento didattico avevo selezionato delle competenze di base e delle metacompetenze con lo scopo di completare il percorso didattico di ogni allievo:

COMPETENZE TECNICO-VOCALI	COMPETENZE MUSICALI	METACOMPETENZE
Postura - sciogliere le tensioni e stimolare un'attitudine più tonica	Letture - leggere in maniera più sicura e disinvolta	Autoriflessione - riflettere su sé stesso e le proprie capacità - acquisire consapevolezza di sé
Respirazione - controllare il respiro senza irrigidire il flusso sonoro	Intonazione - sviluppare un senso modale	Disinibizione - sviluppare una maggiore disinvoltura
Registro - sviluppare l'estensione vocale rafforzando l'elasticità	Senso ritmico - comprendere lo stretto legame tra prosodia della parola e frase melodica	Familiarizzare con repertori diversi - mettere in relazione stili e tecniche vocali diverse
Emissione - stimolare l'emissione del suono libera, omogenea e ricca	Senso melodico - rafforzare il senso di musicalità tramite il fraseggio e il gesto fisico	

Le competenze elencate sono state al centro del lavoro svolto con tutti gli allievi ma, dato che ognuno partiva da livelli tecnici e da esperienze musicali diverse, ho adattato l'insegnamento a seconda delle esigenze e dell'obiettivo da raggiungere. In particolare, essendo il lavoro rivolto a dei partecipanti di età molto diversa, l'interesse per lo studio del canto era dettato da desideri differenti: approfondire la conoscenza del repertorio, migliorare la tecnica vocale, o ancora semplicemente ritagliarsi del tempo per sé stessi. Il lavoro non si limitava agli aspetti tecnici e musicali, ma voleva stimolare una crescita personale e aiutare a sciogliere alcune rigidità. Infatti avevo notato che, nonostante ogni allievo avesse desiderio di cantare, fossero bloccati per motivi legati ad un carattere piuttosto timido e introverso che comprometteva il rendimento vocale e la propria soddisfazione personale.

### 3.3. LE LEZIONI

L'intervento didattico comprendeva sei lezioni per ogni partecipante divise in tre unità didattiche e si è svolto nell'arco di tre mesi, tra gennaio e marzo 2020. Il lavoro dedicato alla lauda è stato ricavato durante gli ultimi 15 minuti di una lezione di 60 minuti. Nello specifico, la lezione seguiva un modello che prevedeva un primo momento dedicato al rilassamento muscolare, con l'obiettivo di predisporre il corpo al canto, degli esercizi di respirazione per migliorare la capacità respiratoria e degli esercizi combinati quali quelli pneumo-articolatori, che consistono nell'esecuzione delle consonanti R, P, T, K, pronunciate in maniera esplosiva in modo da proiettare lontano il suono, coordinando il movimento dei muscoli dell'addome, per mantenere elastico e tonico il sostegno. Un secondo momento era dedicato ai vocalizzi che sceglievo a seconda dell'obiettivo a medio e lungo termine che volevo raggiungere. Il terzo momento era destinato al repertorio, per terminare con la lauda.

A causa dell'emergenza sanitaria, solo con due allievi mi è stato possibile proporre tutte e tre le laudi mentre con gli altri è stato opportuno soffermarmi sulle prime due: «Alta trinità beata» e «Dammi conforto o Dio» sono entrambe di andamento sillabico mentre la terza «Laudar voglio per amore» è melodicamente più elaborata, con dei melismi che la rendono un po' più complessa e richiedono più tempo per la lettura melodica.

#### – Prima unità didattica

Durante la prima lezione il lavoro si è concentrato su una piena comprensione del significato del testo, sulla sua declamazione a partire dalla struttura prosodica e infine sull'intonazione della melodia. Ho quindi verificato che la comprensione del testo fosse chiara per tutti i partecipanti, dopo di che ho insistito sulla declamazione in quanto il fraseggio e l'andamento melodico coincidono con la prosodia del testo. In particolare, rispetto agli allievi D1 e U2 i partecipanti D2, D3 e U1 hanno riscontrato difficoltà nell'identificare nel testo la giusta accentuazione

delle parole. Nell'ultima parte della lezione gli allievi hanno letto la linea melodica e iniziato a familiarizzare con la partitura priva di indicazione del ritmo e dell'unità di misura.

A partire dalla seconda lezione il lavoro sulla prosodia e sull'intonazione melodica si è stabilizzato e ho introdotto l'aspetto riguardante il senso melodico che si ottiene tramite la gestione del respiro: la lauda «Alta trinità beata» è costituita da brevi frasi melodiche utili ad esercitare una buona padronanza dello sviluppo del sostegno del fiato. Ho notato che non è stato sufficiente parlare di «arco melodico» per indicare il fraseggio melodico, per cui ho chiesto di ricreare la direzione melodica con un movimento ampio del braccio. L'ausilio del gesto del corpo ha subito stimolato a percepire con più consapevolezza l'interazione tra il meccanismo della respirazione, il mantenimento di una postura tonica, e l'emissione vocale. L'impiego del movimento del braccio è risultato efficace per i partecipanti D2 e D3 in quanto oltre ad aver aiutato ad ottenere un andamento melodico lineare e non più spezzettato, ha indotto il sostegno dell'addome e quindi la stabilizzazione dell'intonazione. Con le voci più gravi dei partecipanti D1, U1 e U2, tra l'altro più restii ad impiegare il gesto del corpo, ho anche approcciato la lauda «Dammi conforto o Dio» perché più comoda a livello di tessitura vocale e quindi più consona per lavorare sul sostegno del fiato, infatti è costituita da due uniche frasi melodiche ripetitive che gravitano attorno ad un intervallo di quinta: prima frase melodica fa3-do4 e seconda frase melodica do3-sol3 (si veda esempio 3 a p. 42).

#### – Seconda unità didattica

Il lavoro fatto sulla prosodia e sulla declamazione dei versi ha permesso agli allievi di acquisire una buona padronanza del testo e quindi di potersi concentrare sull'emissione vocale, nella fattispecie cercare un buon equilibrio di risonanza della voce tra profondità, rotondità e brillantezza. Per ottenere questo suono, oltre a continuare ad incentivare il movimento del braccio per accompagnare il canto, ho introdotto il lavoro sul «tono di recita». Questo consiste nel declamare il testo intonandolo su una nota comoda rispetto alla tessitura della voce dell'allievo e in seguito su altezze più alte o più basse. Mi ha sorpreso come questo approccio, oltre ad aver contribuito ad ottenere un suono più pieno, abbia rassicurato gli allievi D2, D3 e U1 intimiditi e non avvezzi a declamare un testo. Ho quindi approfittato di questo risultato positivo per affinare il lavoro sull'attivazione del sostegno dell'addome così come sull'adduzione morbida e completa delle corde vocali (aspetto già affrontato con dei vocalizzi specifici all'inizio della lezione). Dato che le consonanti all'inizio di una frase possono agevolare l'adduzione delle corde, ho pensato di impiegare la lauda «Dammi conforto» per questo scopo, in quanto inizia con la consonante occlusiva /d/. In particolare per il partecipante D2 è stato un approccio alternativo e integrativo al lavoro svolto in fase di riscaldamento vocale, per cercare di risolvere il suo problema di disфония.

### – Terza unità didattica

Nell'ultima fase ho valutato in che misura il lavoro effettuato sulla lauda ha contribuito al consolidamento o al raggiungimento di nuovi obiettivi. Queste ultime lezioni si sono svolte in modalità a distanza a causa delle restrizioni dovute alla pandemia. I parametri di valutazione sono stati parziali per il fatto che la qualità delle videochiamate non era sempre ottimale. Le lezioni online hanno inoltre richiesto un adattamento dello svolgimento del lavoro con gli allievi per cui le strategie di verifica si sono limitate a valutare se avessero piacere ad eseguire il brano, e se avessero particolari difficoltà a livello di intonazione, di gestione del respiro. Nello specifico ho osservato, corretto la postura assunta dagli allievi, e ascoltato le esecuzioni complete delle laudi che avevano imparato nel corso delle prime due fasi della sperimentazione.

## 4. Risultati

Le lezioni sono state videoregistrate e un protocollo di osservazione è stato preparato per ricavarne indicazioni utili alla valutazione dei risultati. Durante il periodo di confinamento causato dalla pandemia le prime lezioni si sono tenute in modalità remota. Questa circostanza straordinaria non ha comunque compromesso la verifica dell'evoluzione delle competenze degli allievi. Addirittura, durante le ultime due lezioni effettuate in videochiamata, le tre partecipanti hanno dichiarato di essersi sentite più disinibite grazie alla distanza.

Gli indicatori scelti per annotare l'evoluzione di ogni singolo allievo sono stati ripartiti in tre aree, coerentemente con gli ambiti di competenza presi in considerazione: competenze di tipo tecnico vocale, musicale, e meta-competenze, ovvero la sicurezza, la disinvoltura e l'interesse per il materiale proposto.

Gli indicatori sono stati associati ad una scala Likert da 1 a 5 (dove 1 = mai, 2 = raramente, 3 = talvolta, 4 = spesso e 5 =sempre) allo scopo di indicare con quale frequenza i comportamenti relativi alle diverse aree sono stati osservati durante le lezioni.

Come si può osservare dalla tabella 1, per quanto riguarda l'ambito posturale e corporeo si nota che nel corso delle 6 lezioni l'atteggiamento generale degli allievi ha subito un lieve miglioramento.

TABELLA 1

COMPETENZE TECNICO-VOCALI	LEZIONE 1	LEZIONE 2	LEZIONE 3	LEZIONE 4	LEZIONE 5	LEZIONE 6	ALLIEVI
Assume una postura tonica e non rigida	3	3	3	3	4	4	D1
	3	3	3	3	4	5	D2
	3	3	3	3	4	4	D3
	3	3	3	3	4	4	U1
	3	3	3	4	4	4	U2



## La monodia non accompagnata nella didattica del canto

COMPETENZE TECNICO-VOCALI	LEZIONE 1	LEZIONE 2	LEZIONE 3	LEZIONE 4	LEZIONE 5	LEZIONE 6	ALLIEVI
Utilizza il movimento del corpo per aiutare il gesto musicale	3	3	3	3	3	3	D1
	4	4	4	4	5	5	D2
	3	3	4	4	5	5	D3
	2	2	2	3	3	3	U1
	3	3	3	3	4	4	U2
Presenta un'emissione vocale libera, fluida e omogenea	3	3	4	4	4	4	D1
	3	3	4	4	5	5	D2
	3	3	4	4	4	4	D3
	3	3	3	4	4	5	U1
	3	3	4	4	4	4	U2

I dati riportati in questa tabella indicano che occorre evidentemente del tempo affinché l'allievo si abitui ad assumere una postura tonica, flessibile e priva di rigidità. In tal senso, la scelta di una melodia semplice come la lauda, che non implichi preoccupazioni di lettura melodica e ritmica, sembra essere stata in parte efficace. L'uso del movimento del corpo come supporto al gesto musicale è stato impiegato con più regolarità da due allieve in particolare D2 e D3, mentre D1 e U1 ne hanno fatto un uso molto più limitato.

TABELLA 2

COMPETENZE MUSICALI	LEZIONE 1	LEZIONE 2	LEZIONE 3	LEZIONE 4	LEZIONE 5	LEZIONE 6	ALLIEVI
Legge la melodia in maniera sicura	3	3	4	5	5	5	D1
	3	3	3	4	4	5	D2
	3	3	3	3	3	4	D3
	4	5	5	5	5	5	U1
	3	3	4	4	5	5	U2
Intona correttamente	3	4	3	4	4	4	D1
	4	4	4	4	5	5	D2
	3	3	3	4	4	4	D3
	5	5	5	5	5	5	U1
	4	4	4	4	4	5	U2
Riconosce la struttura prosodica del testo	3	4	4	5	5	5	D1
	3	3	3	4	4	4	D2
	3	4	3	4	4	4	D3
	3	4	4	4	4	4	U1
	4	5	5	5	5	5	U2

Diversamente, per l'ambito musicale si osserva una più omogenea evoluzione: gli allievi si sono accostati alla lauda senza troppi indugi, nonostante l'iniziale disorientamento dovuto ad una partitura senza indicazioni di metro e di battuta. Questo gli ha permesso di concentrarsi sulla struttura melodica e quindi sul riconoscimento degli intervalli. In particolare gli allievi U1 e U2 hanno confermato le loro

competenze musicali mentre per la partecipante D3 è stato necessario preparare delle registrazioni audio delle melodie per agevolarne l'apprendimento.

Per quanto riguarda le meta-competenze, durante la sperimentazione gli allievi hanno maturato una familiarità con il repertorio. Grazie alla mancanza di una notazione ritmica misurata, le allieve D2 e D3 sono riuscite a progredire e a focalizzare l'attenzione su un'emissione vocale fluida e lineare. Invece, l'allievo U1, seppure si sia prodigato affinché potesse migliorare il suo percorso vocale, non ha manifestato un interesse particolare per il repertorio antico.

TABELLA 3

META-COMPETENZE	LEZIONE 1	LEZIONE 2	LEZIONE 3	LEZIONE 4	LEZIONE 5	LEZIONE 6	ALLIEVI
Mostra sicurezza delle proprie capacità	3	3	4	5	5	5	D1
	3	3	3	4	5	5	D2
	3	3	4	4	4	5	D3
	3	3	3	3	4	5	U1
	3	4	4	4	5	5	U2
Si mostra disinvolta/o	3	4	3	4	5	5	D1
	3	3	4	4	5	5	D2
	3	3	4	4	4	4	D3
	3	4	4	4	4	5	U1
	3	4	4	4	5	5	U2
Risponde con interesse alle consegne	3	4	4	5	5	5	D1
	4	5	5	5	5	5	D2
	4	4	4	5	5	5	D3
	3	4	4	4	4	4	U1
	4	4	4	5	5	5	U2

In particolare, il lavoro fatto sulla prosodia e sulla declamazione dei versi ha permesso agli allievi di acquisire una buona padronanza del testo e questa competenza, laddove è stata coadiuvata dal movimento del corpo, ha aiutato a gestire il respiro in funzione del fraseggio e a rendere più armoniosa e naturale l'esecuzione degli intervalli di quinta e di ottava.

Invece, per ciò che riguarda il lavoro sull'intonazione, in tutti i partecipanti ho osservato che la struttura melodica modale, per la quale è usuale scegliere il tono a seconda della tessitura più comoda dell'allievo, ha permesso di trovare in maniera naturale un orientamento sonoro stabile. A riguardo è stato interessante osservare quanta libertà e scioltezza esecutiva la lauda monodica abbia conferito ai partecipanti; infatti, una volta assimilata la struttura melodica, è capitato che l'allievo concentrato su un aspetto meramente tecnico (come per esempio l'uso del movimento del braccio per esercitare il legato di una frase) apportasse in maniera del tutto involontaria delle modifiche minime alla linea melodica, senza che questo intaccasse l'essenza del brano. La familiarizzazione con questo repertorio

monodico ha in seguito stimolato i partecipanti a voler ritrovare una simile sensazione di naturalezza anche agli altri brani e generi musicali affrontati durante le lezioni.

In complesso, i partecipanti si sono detti soddisfatti ed entusiasti perché gli è risultato naturale immergersi in questo repertorio. Aver scoperto il genere monodico li ha spronati a ritrovare delle sensazioni positive e a usare con più libertà il movimento del corpo. Per altri ancora proporre una propria interpretazione della lauda ha condotto all'assunzione di una maggiore responsabilità nei confronti di questo repertorio, accrescendo la fiducia nei propri mezzi vocali grazie alla mancanza di vincoli interpretativi predefiniti.

## **5. Conclusioni**

Questo lavoro aveva lo scopo di verificare se le laudi, quale materiale monodico senza accompagnamento e senza una misura ritmica, potessero costituire un valido strumento didattico da affiancare al repertorio tradizionale nelle lezioni di canto con allievi principianti. Il mio intento era quello di ricercare nella musica antica delle valide alternative da proporre nell'ottica di un percorso didattico consona alle capacità tecniche di chi si avvicina al canto a livello amatoriale. Come osservato, le laudi stimolano l'allievo ad apprendere le basi della musica modale, in particolare ad affinare la stabilità dell'intonazione, a cercare le inflessioni ritmiche legate al significato del testo da applicare alla melodia e a imparare ad usare i movimenti del corpo per aiutare a gestire il respiro e a rendere armonioso l'andamento delle frasi.

Chi dei partecipanti conosceva già le monodie medievali si è dimostrato interessato ad avvicinarsi in maniera più approfondita, mentre chi si è accostato da neofita si è lasciato coinvolgere nella scoperta di questo repertorio. La sperimentazione si è svolta partendo dal lavoro sulla prosodia e sulla declamazione dei versi per poi dare un senso alla frase melodica, ricercando un'emissione vocale omogenea e ricca nei diversi registri della voce, per esempio cantando su un tono di recita, sfruttando l'assenza di una struttura ritmica musicale per ottenere un'emissione vocale fluida e libera da tensioni.

In merito a questa esperienza è rilevante notare che nei partecipanti non è emerso alcun senso di disagio di fronte alla proposta di lavorare senza l'ausilio di un accompagnamento; è comunque pur vero che durante alcune lezioni, laddove un mio sostegno risultava utile o necessario, eseguivo con loro le laudi. Anche nel corso delle lezioni a distanza nessuno dei partecipanti ha manifestato disagio; al contrario, la sfida imposta dall'isolamento si è trasformata in un'opportunità sotto diversi punti di vista. Gli allievi hanno imparato a gestire molto bene l'intonazione e si sono sentiti più liberi nell'interpretazione; da parte mia, ho migliorato la mia capacità di osservare e ascoltare con attenzione le loro esecuzioni, anche attraverso un dispositivo elettronico.

Gli esiti positivi riguardo all'intonazione potrebbero essere ricondotti a due fattori: la struttura melodica modale è un ottimo strumento per acquisire in maniera naturale un orientamento sonoro stabile; i partecipanti si sono abituati a lavorare senza accompagnamento e hanno potuto allenare l'orecchio e la percezione del proprio strumento. In merito invece alla libertà di interpretazione noto che anche un fattore come la gestione personale del tempo durante la pandemia abbia influito sulla qualità delle lezioni, infatti in particolare le partecipanti si sono mostrate più disinibite anche perché la preparazione agli incontri settimanali poteva avvenire con più calma e cura. La valenza positiva legata a questa eccezionale circostanza costituisce un fattore inaspettato nella valutazione complessiva di un intervento didattico in tempi di pandemia.

In considerazione di questi primi, incoraggianti risultati ritengo sia particolarmente utile continuare ad impiegare del materiale di genere monodico tratto dal repertorio antico durante i percorsi didattici e, se ci fossero le premesse, introdurre anche delle monodie tratte dai repertori contemporanei. Il potenziale di questo materiale può essere ulteriormente esplorato in due direzioni: l'acquisizione di competenze musicali di base, utili anche allo studio degli altri repertori; l'educazione ad un gesto vocale che sia quanto più possibile spontaneo e naturale. Ritengo queste componenti essenziali e indispensabili al fine di permettere a chi si accosta al canto di non perdere l'entusiasmo ma di trovare gli stimoli per alimentarlo. L'approccio al materiale monodico è da considerare come un'interessante opportunità da cogliere, in quanto questo stimola gli allievi e soprattutto permette loro l'acquisizione di importanti competenze, siano esse di tipo tecnico-vocali, musicali, cognitive, motorie e propriocettive. Acquisizioni imprescindibili che consentono di avvicinarsi al cosiddetto repertorio tradizionale più complesso senza andare a compromettere il rendimento vocale e soprattutto aumentando il grado di soddisfazione personale.

## Bibliografia

- AA.VV., *Méthode de chant du Conservatoire de musique*, Imprimerie du Conservatoire, Paris 1803.
- BATTAGLIA, ELIO, *L'arte del vocalizzo*, corso di alta difficoltà, Ricordi, Milano 2011.
- CATTIN, GIULIO, *La monodia nel Medioevo*, in *Storia della musica a cura della Società Italiana di Musicologia*, vol. 2, EDT, Torino 1991.
- CELLETTI, RODOLFO, *Storia del belcanto*, La nuova Italia, Firenze 1996.
- CONCONE, GIUSEPPE, *Introduzione all'arte per ben cantare, ossia Metodo elementare di canto contenente le regole ed i principii più essenziali, seguito da esercizi di vocalizzazione tratti da opere di Rossini*, op. 8, Giudici & Strada, Torino [post 1840].
- GARCÍA, MANUEL PATRICIO RODRÍGUEZ, *Scuola di Garcia. Trattato completo dell'arte del canto*, di Emanuele Garcia (figlio) tradotto dal francese da Alberto Mazzucato, R. Stabilimento Musicale Tito di Gio. Ricordi, Milano 1841 (per la prima parte), 1847 ca. (per la seconda parte).
- KODÁLY, ZOLTÁN, *Énekjeljünk tisztán [Let us Sing Correctly]*, 107 intonation exercises, Ungarischer Chor-Verlag, Budapest 1941.

- MARCHESI, MATILDE [MATHILDE DE CASTRONE], *Metodo teorico-pratico per canto*, op. 31, Giudici e Strada, Torino [1887–88ca.].
- MOHR, ANDREAS, *Praxis Kinderstimm-bildung, 123 Lieder und Kanons mit praktischen Hinweisen für die Chorprobe*, Schott, Mainz 2004.
- NELSON, SAMUEL H. E BLADES, ELIZABETH L., *Singing with your whole self, A Singer's Guide to Feldenkrais Awareness through Movement*, Rowman & Littlefield, Second Edition, London 2018.
- PANOFKA, HEINRICH, *L'art de chanter: théorie et pratique* op. 81, Brandus, Parigi 1854.
- PARISOTTI, ALESSANDRO, *Arie antiche*, 3 volumi, Ricordi, Milano 1885–1898.
- TOSTI, FRANCESCO PAOLO, *25 solfeggi per l'apprendimento del canto*, Ricordi, Milano 1998.
- UBALDI, GIORGIO, *Cantintondo, 183 canoni popolari di tutto il mondo per tutte le età*, Carrara, Bergamo 1986.
- VACCAJ, NICOLA, *Metodo pratico di canto italiano per camera in 15 lezioni [1833] e un'appendice. Per tenore-soprano*, a cura di Michael Aspinall, G. Zedde, Torino 2000.
- VON BERGEN, HEINRICH, *Literatur für den Anfangsunterricht im Sologesang, Heft I & II*, Musikverlage Müller & Schade AG, Bern 2000.
- La Flora, arie e canzoni antiche italiane*, a cura di Knud Jeppesen, Wilhelm Hansen, Copenhagen 1949.
- Il Laudario di Cortona: Cortona, Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca, MS. 91*, a cura di Francesco Zimei e Marco Gozzi, vol. I, Edizione in facsimile, LIM, Lucca 2015.

## Appendice

- *Alta trinità beata*, Laudario di Cortona, ms. 91, foll. 70–72

Ritornello

Al - ta tri - ni - tà be - a - ta

da noi sem - pre si a - do - ra - ta

Strofa

tri - ni - ta - de glo - ri - o - sa

u - ni - tà ma - ra - vi - glio - sa

tu sei man - na sa - vo - ro - sa

a tut - t'or de - si - de - ra - ta

– *Dammi conforto Dio et alleganza*, Laudario di Cortona, ms. 91, foll. 53–55

*Ritornello*

Dam-mi con-for-to Di-o et al-le-gran-ça

et ca-ri-tà per-fec-ta et a-mo-ran-ça

*Strofa*

Dam-mi con-for-to\_\_\_ Di-o et\_\_\_ ar-do-re

a ca-ri-ta-de le-ga\_\_\_ lo mio co-re

che non mi sia vie-ta-to lo\_\_\_ tuo a-mo-re

in me non pos-sa nul-la\_\_\_ ria in-di-gnan-ça

Detailed description: This block contains a musical score for a Latin hymn. It consists of six staves of music in a single system. The first two staves are marked 'Ritornello' and the last four are marked 'Strofa'. The music is written in a single melodic line on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The text is: 'Dam-mi con-for-to Di-o et al-le-gran-ça et ca-ri-tà per-fec-ta et a-mo-ran-ça. Strofa: Dam-mi con-for-to\_\_\_ Di-o et\_\_\_ ar-do-re a ca-ri-ta-de le-ga\_\_\_ lo mio co-re che non mi sia vie-ta-to lo\_\_\_ tuo a-mo-re in me non pos-sa nul-la\_\_\_ ria in-di-gnan-ça'.

– *Laudar voglio per amore*, Laudario di Cortona, ms. 91, foll. 90v-93

*Ritornello*

Lau-dar vo-glio per a-mo-re

lo pri-mer fra-te\_\_\_ mi-no-re

*Strofa*

San Fran-ce-sco a-mor\_\_\_ di-let-to

Cri-sto t'à nel suo\_\_\_ co-spet-to

per-hò che fo-sti ben per-fec-to

e suo di-ret-to ser-vi-to-re

Detailed description: This block contains a musical score for a Latin hymn. It consists of six staves of music in a single system. The first two staves are marked 'Ritornello' and the last four are marked 'Strofa'. The music is written in a single melodic line on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The text is: 'Lau-dar vo-glio per a-mo-re lo pri-mer fra-te\_\_\_ mi-no-re. Strofa: San Fran-ce-sco a-mor\_\_\_ di-let-to Cri-sto t'à nel suo\_\_\_ co-spet-to per-hò che fo-sti ben per-fec-to e suo di-ret-to ser-vi-to-re'.

\*\*\*

**L'Autrice.** Lorenza Donadini Camarca ha compiuto studi di musicologia presso il Musikwissenschaft Institut Basel e si è specializzata in vocalità medioevale-rinascimentale presso la Schola Cantorum Basiliensis. Nel 2020 ha conseguito il Master of Arts in Music Pedagogy al Conservatorio della Svizzera italiana.

Come solista e cantante di ensemble si esibisce regolarmente con il Coro della Radio Svizzera e gli ensemble Peregrina, Il Canto di Orfeo, Cantica Symphonia, Concerto Scirocco, con cui partecipa ad acclamate tournée ed incisioni in Europa e negli Stati Uniti d'America.

Nel 2004 ha fondato l'ensemble Perlaro con il quale esplora il ricco repertorio del Trecento e Quattrocento italiano, valorizzando l'espressività melodica e testuale attraverso una ricognizione filologica dei manoscritti disponibili (Discografia: 2010 *Sotto l'imperio del possente prince* per Pan classics; 2017 *Con voce quasi humana* per Raumklang).

Dal 2012 collabora con Brunella Clerici, direttrice del coro di voci bianche Clairière del Conservatorio della Svizzera italiana, in veste di preparatore alla vocalità solistica e di assistente. Dal 2019 è docente di canto presso la Scuola di Musica del Conservatorio della Svizzera Italiana.

