

Elena Modena

L'altrOrfeo

*Considerazioni analitiche
sulla vocalità*



Copyright © MMIX
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133 a/b
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-2436-2

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: marzo 2009

Indice

<i>Premessa</i>	11
Introduzione	13
Capitolo 1 L'analisi funzionale del suono vocale	17
Sensorialità e percezione	25
A proposito dell'orecchio	33
La dimensione neurologica della voce cantante	43
Capitolo 2 L'ipotesi Orfeo	53
L'Orfeo acustico e l'Orfeo visivo	65
Alte frequenze e suoni di natura	72
Il canto degli uccelli	78
Capitolo 3 <i>L'ars cantus</i>	83
Suono, parola e canto	92
Vocalità dell'ascolto	98
A proposito dell'emissione naturale	106
Capitolo 4 La prospettiva didattica nella tradizione barocca del bel canto	115
<i>Opinioni de' cantori</i> , Alfred Tomatis e l'indagine foniATRica	120
Orfeo e il riflesso musicale	143

Capitolo 5 Il caso Wozzeck	149
Comportamenti neurofisiologici e funzionalità vocale	157
Suoni–simbolo, falsetto e modalità vocali anti–liriche	165
L’antiOrfeo	180
<i>Bibliografia</i>	185

Premessa

Questo volume è il frutto di una ricerca appassionata e la sua realizzazione si deve a più fattori.

Per l'orientamento, determinante è stata la formazione conseguita secondo il metodo funzionale della voce ideato da Gisela Rohmert, la cui capacità deduttiva e profondità didattica considero come un vero e proprio modello. Per la verificabilità di quanto trattato in questo testo, altrettanto fondamentale è l'attività sul suono vocale che dal 2003 svolgo in forma laboratoriale presso il Centro Studi Claviere a Vittorio Veneto (TV), di cui sono cofondatrice insieme ad Ilario Gregoletto, attuale presidente; ad essa va aggiunta la diretta esperienza vocale legata all'esecuzione di repertorio sacro medievale e polifonico d'epoca antica. Per l'applicazione dei risultati sperimentali alla letteratura musicale, il contesto universitario di Ca' Foscari mi ha fornito la preziosa opportunità di esporre la metodologia e gli esiti della ricerca al confronto con gli studenti, e di flettere la disciplina analitica in particolare all'ascolto funzionale: così facendo, ho potuto infatti avvicinare un'utenza alquanto differenziata sul piano dei pregressi culturali, nel contempo lavorando su un'opzione comune a tutti, la capacità uditiva intenzionale.

Pertanto, il volume consegue ad una somma di interazioni professionali realizzatesi in questo primo decennio del 2000; ne deriva, come soluzione disciplinare, una personale elaborazione che ho definito "analisi funzionale", il cui contributo si pone in particolare nel campo dell'ascolto vocale e su tematiche inerenti la vocalità.

Ringrazio sentitamente Adriana Guarnieri, per il suo costante e duraturo incoraggiamento; Malgorzata Marzec-Luberda, il cui argomento di tesi, che ho seguito come relatrice, mi ha reso cosciente che i tempi per una mia pubblicazione erano ormai maturi; Ilario Gregoletto, per la fiducia da sempre riposta nel mio lavoro, la cui definizione nei termini usuali non basta a se medesima.

Introduzione

Per la sua intrinseca natura di esperienza percettiva, non è facile rapportarsi al prodotto musicale tramite il linguaggio verbale; qualcosa sembrerà sempre sfuggire all'osservazione e alla spiegazione, tanto più quando si guardi alla tipologia dell'emissione vocale, che di per sé esprime una complessa sintesi fra strumento ed esecutore. Quali le ragioni di questa difficoltà? Durante le fasi più arcaiche della cultura occidentale, nel segnalare la rilevanza del fatto musicale l'uomo ha prediletto la via del mito e della personificazione, a lungo rappresentata da Orfeo, la figura certo più elevata di musicocantore, esempio sommo di sincretismo disciplinare e modello di condizione psicofisica interattiva. Con il passaggio alla classicità, varie divinità si spartiscono i campi del musicale: Apollo, con la sua lyra, ne esprime la funzione equilibrante e terapeutica; Pan ne incarna la dimensione aerea, in perenne contatto con il flauto che porta il suo nome, quasi a contenerne il soffio vitale, per restituirlo potenziato nella carnale percezione dell'esistere; Dioniso fa roboare lo strumento ad ancia prediletto, l'aulòs, le cui valve di canna, come corde vocali, sono scosse dalla potenza della vibrazione. A loro volta, le nove Muse testimoniano del graduale passaggio dalla valenza simbolica della musica alla specializzazione poetico-letteraria ed esecutiva e alla sua strutturazione in sistema, destinando a quest'arte la connotazione che tuttora conserva di *musiché téchne*; nel suo alveo l'impulso creativo è fecondato dall'acquisizione di competenze, ossia dalla tecnica, che a sua volta sublima nello sbocco ispirativo.

Parimenti, nel lasciare tracce di sé nei reperti della storia dell'uomo, la musica è spesso in compresenza con eventi rituali ed aggreganti. Una concezione ed una fruizione della musica di questo tipo non consente al suo interno alcun approccio analitico, ma piuttosto la partecipazione ad un fenomeno collettivo, riconosciuto nelle sue peculiarità dal gruppo che lo

elabora come tale. Il requisito collettivo doveva essere così marcato da implicare atteggiamenti di difesa nei confronti di infiltrazioni esterne provenienti da culture diverse, somma cautela nell'operare interpolazioni e modifiche, tendenza a permanere nel solco della tradizione ereditata dai maestri. Nel riflettere in maniera veridica la condizione socio-culturale di una data epoca, il costume musicale — dal repertorio alla modalità esecutiva, dagli strumenti utilizzati ai contesti d'uso — fa toccare con mano la differenza fra il passato e il nostro tempo, che ha visto la nascita dell'analisi musicale come di un mezzo assolutamente nuovo d'indagine; ma l'oggetto in esame, pur trasformandosi nei secoli quanto a produzione e funzione, non ha mai perso in ambito artistico la sua intrinseca complessità.

Il termine analisi riflette tale complessità già nella sua connotazione etimologica: dipanare, descrivere un fenomeno musicale nei suoi elementi costitutivi, sciogliendone gli intrecci da cui consegue l'unità interna. Inoltre, a fianco della pratica analitica effettuata su un dato repertorio a partire da un orientamento scelto, va posta ciò che qui denominiamo analisi teorica: la strutturazione, in forma comparata, dei dati provenienti da vari ambiti di lavoro relativi ad un tema prescelto (uno stile musicale, la percezione e l'ascolto, l'emissione vocale), elaborando, infine, una chiave intrinseca di lettura dell'oggetto in esame. Per il soggetto attivo, l'analisi comporta la separazione dal processo, in direzione opposta alla implicazione richiesta invece dai fenomeni musicali di culto, che necessitano semplicemente di prenderne parte, come membro di un tutto in cui si esprime l'appartenenza al collettivo. L'analisi musicale è il prodotto di una concezione della musica letta in chiave culturale — dunque relativa, ovvero soggetta ai fattori storico e sociale, alle conoscenze acquisite entro ambiti e discipline che mostrano relazioni con il vissuto musicale, al grado di preparazione degli ascoltatori, ai criteri scelti dall'analista; è effettuabile nella misura in cui oggi, appunto, l'uomo si raffronta con un fardello culturale che gli consente di scegliere terreni d'indagine anche assai lontani dalla

contemporaneità, produttivamente “morti” ma forieri di conoscenze e intuizioni che possono far luce su fenomeni musicali più recenti. Benché connessa ad una concezione della musica come espressione culturale, l’analisi non può prescindere dalla peculiare natura del fenomeno su cui poggia, nel nostro caso il suono vocale, che ammette tuttora una quota parte di residuo culturale — come un marchio genetico ineludibile — e partecipa sempre della dimensione collettiva sua propria (mentre tutti disponiamo della voce, non è così per gli strumenti musicali).

Si tratti di aspetti strutturali, dell’interpretazione, o d’altro ancora, l’analisi musicale non può prescindere dalla descrizione dell’oggetto, di cui fornisce adeguata spiegazione, per sciogliere infine e individuare gli elementi semplici che, interagendo fra loro, determinano la specificità del prodotto musicale in esame. Per la sua relatività, non può invece aspirare alla “verità”, e anche quando giunge alla comprensione del fenomeno, al pari della scienza, dovrà come quella limitarsi all’asserzione di probabilità. L’analisi non va confusa con la teoria della musica, la cui trattazione verte sugli elementi di fondamento della struttura musicale, i segni della scrittura nel loro significato convenzionale, la distinzione degli aspetti melodici (le note e gli intervalli) da quelli ritmici (le figure e le durate), armonici, contrappuntistici; l’analisi dà come già note questa conoscenza e capacità di descrizione, sicché la teoria le è presupposta.

Guardando al fenomeno vocale, e proponendo qui una serie di considerazioni analitiche sulle relative modalità d’emissione, poiché la voce si estrinseca in un’unica linea entro la partitura (o lo spartito), la scrittura interessa nella misura in cui può svelare dati strutturali e intenzioni compositive che facciano riflettere sul relativo prodotto; per questo sarà sistematicamente considerata alla luce del processo d’ascolto. Pertanto, il nostro campo d’azione presuppone forti relazioni con la percezione del fatto vocale e la sua disanima in termini sensoriali.

Siamo consapevoli che l’atteggiamento analitico, se adottato come fine a se stesso, ci pone di fronte ad una irreparabile perdita di unità. Come atto esecutivo, anche quando diviene arte

scritta la musica aspira a rendersi udibile, sia pur solo mentalmente, ossia a prescindere dall'ascolto esterno; in questo risponde alla sua strutturazione neurologica, e al corrispondere ad impulsi cerebrali, come la facoltà del pensiero e della parola. L'attività musicale non può dirsi tale se non si confronta con il suono: essa avviene tramite il suono perché origina concreata alla vibrazione, e l'immediatezza dello strumento voce racconta di questo pronto manifestarsi, all'interno di un arco evolutivo che interessa direttamente l'uomo. La scelta dello strumento voce, di fronte ad un'ampiezza davvero lata di oggetti e prodotti musicali, molti dei quali, in quest'ultimo caso, realizzati tramite sistemi musicali non più dotati in senso stretto di forza creativa (la modalità e la tonalità di per se stesse hanno da tempo esaurito la loro capacità generativa, benché ancora utilizzati in libere soluzioni); il taglio d'osservazione centrato proprio sulla voce (da tutti condivisa, la voce non è investita da quell'aura di specializzazione che invece permea di sé gli oggetti sonori denominati strumenti); la relazione psicofisica del suono vocale con il corpo, relazione il cui grado d'intimità è così ben comprensibile quando si valuti l'esclusivo rapporto dell'organo dell'udito con il tratto vocale e l'interazione fra l'orecchio e la voce: nell'indagine sulla vocalità, questi fattori motivano l'adozione di un approccio analitico sia pratico sia teorico, nell'intento di riacquisire sotto altra veste parte di quell'unità originaria che sfoca nel corso dell'indagine. E' indubbio che l'osservazione e la spiegazione di un fenomeno non consente di viverlo direttamente; ma divenire consapevoli di quanto di organico vi soggiace ci consente di fruirne come prodotto vivo e pulsante. Quando sia affiancata dalla vigilanza dell'orecchio (il cosiddetto ascolto intenzionale), l'analisi, come meta elevata, può dunque potenziare la reattività al sonoro e stimolare la creatività cosciente all'interno sia del flusso temporale sia dei luoghi del simbolico in cui il prodotto musicale trova origine, sviluppo e compimento.

Capitolo 1

L'analisi funzionale del suono vocale

Ogni suono è fisico, prima di diventare metafisico.

Gisela Rohmert, *Il cantante in cammino verso il suono*

Nella riflessione sulla voce e sul suo utilizzo in ambito di produzione musicale il termine vocalità può sembrare sin troppo inclusivo. La lettura analitica di brani destinati al canto, come la valutazione dell'uso della voce entro una determinata opera, è guidata dalla considerazione che il veicolo d'informazioni oggettive sia primariamente la scrittura musicale; essa, tramite il segno grafico, consente la reiterata osservazione dei dati musicali, in una dimensione assoluta che può anche prescindere dalla concreta esecuzione. Abitualmente, la lettura è indirizzata ai tratti compositivi dell'opera che si estrinsecano nelle parti vocali, alla loro contestualizzazione entro il tessuto armonico e contrappuntistico e alle rispettive caratteristiche melodiche, incluso il rapporto fra la voce e gli strumenti previsti in organico. Trattandosi di repertorio vocale, la lettura analitica non potrà prescindere dalla relazione fra il testo poetico e la resa vocale, nel rispetto della cifra stilistica dell'opera e del periodo storico in cui si colloca; inoltre, includendo la componente verbale, la riflessione può estendersi sino a sconfinare nel letterario, per proiettarsi ad ampio raggio nel campo della logica poetica strutturata in figure di senso e, nel contempo, di suono.

Analogamente, quando la riflessione analitica volge all'ascolto, si determinerà l'ambito operativo del cantante (o del gruppo vocale) in termini di modo timbrico, estensione e spazio

sonoro, peculiarità tecniche e stilistiche. Nell'effettuare operazioni di descrizione, definizione e classificazione nei limiti del linguaggio formale, si nomina l'altezza relativa in termini di registro e tessitura, un soprano sarà leggero piuttosto che drammatico, la tecnica rifletterà un'impostazione più pertinente allo stile secentesco o romantico, l'estensione, a sua volta, sarà compatibile con la tecnica del bel canto o, invece, con la scrittura musicale contemporanea. Ad un livello successivo, le informazioni relative alla voce saranno integrate con il dato compositivo, ai fini di un'adeguata valutazione della resa interpretativa; un aspetto, quest'ultimo, strettamente relato alla dimensione orale della musica (che ne mantiene la memoria originaria nonostante l'elaborazione del segno grafico) e alla realtà temporale della ricezione musicale, connotata dall'immediatezza del processo ¹.

Infine, quando l'analisi guarda alla didattica del canto, il campo d'indagine è costituito da un insieme strutturato d'indicazioni tecniche e interpretative proposte con gradualità d'accesso, da cui risulta una specifica impostazione vocale; quest'ultima sarà grosso modo equivalente alle definizioni elaborate per indicare i repertori musicali — medievale, barocco, lirico, contemporaneo. Pertanto, una voce educata al teatro d'opera non sarà stilisticamente adeguata al repertorio

1. «Siamo più prossimi ad ottenere una registrazione musicale quando chiediamo all'ascoltatore di *rievocare* quel che ha udito, analogamente a quanto può farsi quando si cerca di insegnare a una persona una nuova canzone. Peraltro, a meno che il materiale da rievocare non sia molto breve, questo metodo ci fa correre il serio rischio di farci frequentemente sottostimare l'entità delle attività mentali che si sono realmente svolte durante l'ascolto. Mi è accaduto di frequente di scoprimi incapace di ricordare nei dettagli un lungo brano dopo averlo udito per la prima volta, pur sentendomi, mentre si svolgeva, completamente immerso nella musica. Anche nell'ascolto di una conferenza, o nella lettura di un racconto, i dettagli del ragionamento, o della trama, possono impegnare a fondo le nostre risorse intellettive *mentre* si segue lo svolgimento delle idee, pur lasciando poche tracce recuperabili al termine dell'evento». La citazione è da J. Sloboda, *La mente musicale*, Bologna, il Mulino, 1998, p. 240 (trad. it. di *The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music*, Oxford, Oxford University Press, 1985). Sulla problematicità insita nell'osservazione del fenomeno dell'ascolto, dovuta in particolare all'inevitabile perdita di parte delle informazioni veicolate dalla musica, si veda anche S. Mastrandrea, *La psicologia della percezione*, Napoli, Idelson-Gnocchi, 2004.

medievale, non solo per la diversità strutturale e contestuale che va posta necessariamente fra la letteratura operistica d'epoca romantica e, ad esempio, la produzione polifonica trecentesca, ma anche per una specifica abitudine all'emissione da parte dell'organo vocale, diversamente coinvolto a seconda della scrittura musicale, e diversamente condizionato dall'organico e dalla destinazione d'uso. A ciò si aggiunga la diversa attitudine vocale del cantante entro un percorso formativo il cui obiettivo centrale è, di norma, la prospettiva performativa, ossia l'elaborazione di un prodotto musicale secondo una tradizione d'ascolto che, in musica, significa assai concretamente fruizione, ossia consumo e mercato, necessità fondamentali del persistere nel tempo di questa forma d'arte.

Nella sua ampia accezione, l'espressione vocalità è utilizzata in questa sede ad un livello neutro rispetto alle scelte stilistiche implicate dai repertori; nel contempo, rimanda ad una considerazione il più possibile consapevole delle caratteristiche fisiologiche dell'organo vocale, a sua volta osservato nella sua integrazione con il sistema corporeo. Come atto corporeo, nel canto la relazione fra la voce e l'orecchio pare certo la più evidente; ma se si considera la produzione vocale come una dotazione complessa di cui l'uomo collettivamente si serve e dispone, allora la voce, intesa come valore proprio della funzionalità laringea, va indagata nel rapporto con la realtà fisiologica, i campi della percezione (oltre alla percezione acustica, quella tattile e visiva), la postura, il movimento. Sul piano metafisico, inoltre, la voce cantante, come ben evidente dalla differenziazione dei repertori vocali e dalla storia della loro fruizione, sottintende una via preferenziale di accesso al sé, al gruppo di appartenenza, familiare, linguistico e sociale, al vissuto culturale che lo informa; sicché in ambito di produzione artistica l'emissione vocale e, con essa, la scrittura che vi soggiace, è in grado di svelare attitudini comportamentali collettive o dominanti, condivise dal cantante e dall'ascoltatore, che sono cifra di una data epoca storica o di uno specifico orientamento di pensiero. In altri termini, ogni momento storico elabora presumibilmente un proprio suono vocale preferenziale;

e anche quando ne manchi testimonianza concreta, l'eco che la lingua ne conserva attraverso le figure di significato consente di avanzare ipotesi che, per il grado di riflessività, consideriamo analitiche.

T trattare di vocalità prima che di stile, estetica e repertori consente di guardare ai meccanismi fisici e neurologici che presiedono alla funzione vocale, a partire da un livello che non include necessariamente lo specifico dell'attività musicale; ma, quando si decida di entrarvi, sia come atto pratico dell'emettere e dell'ascoltare, sia tramite la riflessione analitica, il momento artistico risulterà sostanziato da un grado di consapevolezza che armonizzerà in sé istinto, conoscenza e tecnica. Nell'accostarci alla vocalità scegliendo la modalità analitica, adatteremo sistematicamente un taglio che definiamo analisi funzionale. Il qualificativo funzionale rimanda evidentemente a funzione. Si tratta sia del ruolo che un determinato organo gioca ai fini dell'armonizzazione del sistema corporeo del cantante, sia dei meccanismi fisiologici che ad esso presiedono; l'analisi consente di divenirne progressivamente consapevoli, e di trovarne puntuale traccia nel prodotto musicale. Poiché la funzione vocale rappresenta una comune dotazione umana — sia pur variamente destinata a seconda delle caratteristiche organiche, della propensione individuale e del condizionamento sociale — questa consapevolezza ha natura collettiva, ed è condivisibile e trasmissibile.

La sua applicabilità in ambito analitico trova ragione d'essere nei termini stessi di approccio al suono vocale che connotano il metodo funzionale della voce ². Quando volge

2. Si tratta del metodo di pedagogia della voce elaborato da Gisela Rohmert, didatta di livello superiore ed instancabile ricercatrice, fondatrice intorno al 1980 del Lichtenberger Institut für Gesang (a sud di Darmstadt), oggi Lichtenberger Institut für angewandte Stimmphysiologie. A fondamento della ricerca funzionale è un vero e proprio lavoro sperimentale, condotto in forma di reciproca collaborazione fra esperti di fisica e fisiologia della musica, terapeuti e pedagoghi, alcuni dei quali musicisti attivi. All'interno del Lichtenberger Institut si è studiato e si continua ad indagare sugli aspetti della fisiologia vocale con approccio analitico-percettivo, allo scopo di individuare le ampie possibilità della voce umana, anche a prescindere dal repertorio. Lavorando sulla struttura profonda del suono e sui parametri costitutivi fondamentali, tramite la sperimentazione e l'analisi si hanno continue conferme della loro reattività in

all'ambito musicale, la ricerca relativa alla funzione vocale, ovvero all'insieme di possibilità di cui la voce cantante e parlata fisiologicamente dispone, porta l'attenzione all'esteso utilizzo che ne può derivare in campo artistico, senza preclusioni stilistiche né di repertorio. Prima ancora del contesto specialistico della produzione e dell'esecuzione del testo musicale, infatti, l'indagine funzionale sulla voce consente di individuare aspetti e meccanismi fonatori che pertengono al tratto vocale, all'interno di un'ampia considerazione del comportamento neurofisiologico che presiede all'emissione vocale; ne deriva un rilevante potenziamento del campo d'osservazione, dovuto all'intreccio d'informazioni desumibili dai diversi ambiti di studio necessariamente coinvolti in questa lettura, nella direzione di un'illuminante oggettivazione del fatto musicale. E' bene precisare che l'approccio funzionale costituisce innanzitutto una pedagogia della voce, basata su modalità di stimolazione vocale che fanno appello alla capacità reattiva del suono vocale in presenza di risposte di volta in volta provenienti dai canali percettivi (in particolare udito, vista, tatto), da informazioni senso-motorie, da cambiamenti dello stato psicofisico; a sua volta il corpo, in cui alloggia lo strumento voce, reagisce ai percorsi di sviluppo del suono vocale, in un processo a circuito che proietta nel campo dell'udibile l'esclusiva relazione a ritorno fra laringe e orecchio. Nella considerazione olistica della voce e del soggetto cantante — e, per estensione, della voce e del soggetto parlante — come risultanti dall'intreccio di fattori relativi alla più ampia dimensione umana, ma oggettivati dal rapportarsi al fatto

particolare agli stimoli sensoriali, e dei meccanismi di autoregolazione che presiedono al suono vocale. In presenza di stimolazioni orientate alla percezione, il rapporto fra sensazione sensoriale ed azione cinestetica ch'è alla base dell'esecuzione vocale (e musicale in generale) tende infatti ad un equilibrio funzionale alla resa, la cui efficienza, commisurata all'energia globalmente impiegata, è descritta dal cantante come ottimale. Nella ricerca di ottimizzazione, inserita in una prospettiva ampiamente evolutiva, il metodo guarda al rapporto tra le condizioni di produzione — la funzione vocale — e il prodotto — il suono funzionale —.

fisiologico, la prospettiva funzionale contempla la dimensione analitica per tre ragioni fondanti.

La considerazione del suono vocale è preliminarmente condotta alla luce dei quattro parametri costitutivi posti a fondamento della prospettiva funzionale (desumibili dai rilievi elaborati tramite la strumentazione fisico-acustica): suono fondamentale, vocale, vibrato, brillantezza. Questa stratificazione del fatto vocale rappresenta uno spunto concreto d'approccio analitico, per la possibilità di destinare l'osservazione di volta in volta all'uno o all'altro degli aspetti e di tematizzare punto a punto la loro trattazione. In ambito pedagogico, la loro reciproca coordinazione è fra le mete più elevate del lavoro, assecondando i processi di sintesi che risultano dalle relative stimolazioni e dalla reattività del suono nel suo complesso. In ambito analitico, in particolare nell'ascolto vocale, discriminare fra suono fondamentale, vocale, vibrato e brillantezza consente di osservare la specificità del prodotto artistico alla luce del grado d'equilibrio reciproco e dell'esito conseguito. A ciò va aggiunto che il dedicarsi in ambito didattico allo sviluppo e alla coordinazione dei parametri stessi, sistematicamente supportati da analoghi criteri di ascolto e autoascolto, rappresenta di per sé un'inclinazione analitica, alla luce delle necessarie fasi di acquisizione di consapevolezza dei processi vocali che sono richieste a chi vi si dedichi.

La terminologia adottata dalla ricerca vocale svolta in chiave funzionale ha connotazioni sia specificamente tecniche (perché desunte dai campi d'indagine coinvolti nell'indagine: la musica, la medicina e la psicologia, la fisica acustica, l'ergonomia) sia di semplice descrizione del fatto vocale. La maggior inclusività di quest'ultima permette in ambito didattico l'elaborazione delle stimolazioni corporee e vocali con il fondamentale tramite della parola che, traducendo l'esperienza propriocettiva del suono in realtà concreta con il ricorso ad immagini e concetti, rende l'esperienza del suono in termini utilmente fisici. A loro volta, le informazioni che ne derivano fanno luce sui meccanismi, descritti e confermati dall'indagine scientifica, che sottostanno

all'emissione vocale, e ne favoriscono la comprensione, in fase sia d'ascolto sia d'emissione. Ai fini dell'analisi, l'utilizzo di un linguaggio derivato dall'eloquio comune, ma portato ad evolvere attraverso la maturazione di esperienze entro i campi del sapere pertinenti al fatto vocale, dettaglia finemente le fasi dell'osservazione. Tramite questo processo, l'udito prende coscienza della propria capacità di distinguere e selezionare, espletando una vera e propria funzione analitica, comprovata dalla ricchezza terminologica di cui dispone il vocabolario dell'orecchio nel riferirsi ai prodotti sonori, inclusi il rumore e i suoni di natura; sicché l'analisi, quando volgerà la lettura dal fatto sonoro al testo musicale, coordinerà la vista e l'udito con acuita capacità d'orientamento, nella direzione dell'acquisizione di conoscenze attraverso una modalità percettiva ampliata che sostanzia l'elaborazione teorica e la conoscenza.

In ambito di pedagogia funzionale, l'attenzione alla dimensione sensoriale nei processi d'ascolto e di esecuzione distoglie dalla fruizione estetica del fatto musicale tradizionalmente incentrata sul soggetto, per fare spazio all'oggetto dell'osservazione in quanto tale e alle sue possibilità di sviluppo. La scelta di questa direzione analitica è determinata dalla messa a fuoco della dicotomia fra sentire sensoriale vs sentire emozionale, e dalla consapevolezza che il modello estetico tradizionale si è orientato abitualmente alle risposte emozionali derivanti dall'esperienza musicale, facendo appello alla critica e al giudizio a connotazione normativa. In questa sede, la prospettiva funzionale offre all'analisi una possibilità aggiuntiva di senso e di utilizzo nel rapporto con il repertorio: la lettura del fatto vocale scomposto nella sua complessità, oltre a spiegare il dato in oggetto, aiuta infatti a chiarire modalità e fattori della percezione musicale riconducibili alla dimensione collettiva del dato fisico. Dal punto di vista dell'utente, ciò significa la riproposizione del percorso retroattivo esemplarmente rappresentato dal circuito voce, in questo caso fra soggetto in ascolto e oggetto musicale. Altrimenti detto, la prospettiva funzionale, proprio perché risultante d'intrecci disciplinari, apre il fianco a considerazioni che, pur a latere del

fatto artistico, ne illuminano il portato sul piano della fruizione in generale, ossia della ricettività del prodotto, dell'interazione con l'ascoltatore e del ruolo determinante dell'orecchio, organo analitico elettivo.

L'analisi del fatto vocale è naturale conseguenza del suo costituire una realtà complessa; evento acustico e, nel contempo, stimolo percettivo prodotto tramite un'attività senso-motoria assolutamente elevata e affinata, che interessa tanto il tratto vocale quanto la struttura corporea che lo include, il suono vocale è osservabile a più livelli, sperimentalmente verificabili nel loro manifestarsi fenomenologico. Quando il fatto vocale è veicolato come suono artistico, la sua complessità è ulteriormente incrementata per le necessarie relazioni con il testo verbale, a sua volta analizzabile quanto (almeno) a forma e a contenuto; e, quando il repertorio preveda l'azione scenica, si aggiunge la relazione con il movimento e la statica utili alla rappresentazione, entro uno spazio operativo che chiama parimenti in causa l'occhio e l'orecchio. Trattare della funzionalità vocale tramite un percorso che a partire dal suono vocale fa luce sulle modalità dell'emissione e della ricezione per tornare nuovamente all'oggetto sonoro arricchiti dall'esperienza e dalle acquisizioni che ne derivano, comporta necessariamente volgere l'attenzione ai vari ambiti di studio di cui già detto. Tramite l'intreccio di conoscenze desunte da questi campi di ricerca, l'analisi dell'emissione vocale può progressivamente emanciparsi dalla prospettiva puramente tecnica che poggia su un impianto descrittivo e su considerazioni estetiche del fatto vocale. In generale sono proprio questi i punti di vista preferenziali poiché a fondamento del concetto di impostazione e di prestazione, ovvero prodotto, vocale; inoltre, come il prodotto, sono considerati gli aspetti più visibili e documentabili. Tramite l'approccio analitico che qui si propone, si desidera dunque far luce sui fattori interni alla strutturazione vocale che soggiacciono all'emissione stessa e sulla relazione fra acquisizioni tecniche, efficienza esecutiva e condizione psicofisica del cantante.