

Lo studio del solfeggio in Italia nell'Ottocento:  
dall'abbandono dell'esacordo al solfeggio parlato

Paolo Sullo

> Fig. 1

Emanuele Krakamp,  
*Solfeggio parlato. Adottato  
dal R. Collegio di musica di  
Napoli del cav. E. Krakamp  
professore del medesimo R.  
Collegio ed Ispettore della  
scuola di Musica del R.  
Albergo de' Poveri.*  
Copertina, Napoli,  
Stabilimento Musicale T.  
Cottrau, 1872.

### Premessa

In Italia, durante l'Ottocento, si assistette a un profondo riassetto della didattica musicale, fortemente influenzata dall'impostazione francese legata al Conservatorio di Parigi, che, fondato nel 1795, inaugurò un passaggio graduale da una didattica individuale – in cui l'insegnante proponeva esercizi su misura per ciascun allievo, in base al suo livello e alle sue caratteristiche – all'adozione di programmi unici, validi per tutti. Di conseguenza, la diffusione prevalentemente manoscritta degli esercizi settecenteschi cedeva progressivamente il posto alla stampa dei metodi, caratterizzati da un percorso graduale a uso di tutti gli allievi. In particolare, bisogna sottolineare che nel Settecento, all'interno degli antichi conservatori napoletani, l'insegnamento del solfeggio era uno dei molteplici compiti del maestro di cappella, che si occupava dalla prima alfabetizzazione musicale fino all'insegnamento della composizione (che comprendeva anche lo studio del partimento e del contrappunto) e del canto. Questa figura, talvolta chiamata anche 'maestro di canto', era spesso ricoperta da compositori di grande fama come Leonardo Leo, Pasquale Cafaro e Nicolò Porpora i quali formavano tutti gli studenti, dai cantanti agli strumentisti, avendo un ruolo centrale nella didattica del Conservatorio.<sup>1</sup>

A partire dall'Ottocento, la concentrazione del sapere musicale in un unico maestro venne sostituita da una suddivisione sempre più marcata delle competenze, da cui scaturì un notevole incremento del numero degli insegnanti. A titolo di esempio, nel *Regolamento del Real Collegio di Musica di Napoli* del 1873 gli insegnamenti, che nel secolo precedente erano stati affidati al solo maestro di cappella, col nuovo ordinamento erano di-

VITTORIO EMMANUELE

Re d'Italia

**SOLFEGGIO PARLATO**

Adottato dal R. Collegio di musica  
DI NAPOLI  
del Cav.

**E. KRACKAMP**

Professore del medesimo R. Collegio ed Ispettore della scuola di Musica  
del R. Albergo de' Poveri

16184 . Parte I <sup>ma</sup>	Pr.netto . 3 .—
16200 . Grammatica estratta dalla I. <sup>a</sup> Parte	. . 50 .
16185 . Parte II. <sup>da</sup>	. . 3 .—
16201 . L'Opera intera	. . 5 .—

STABILIMENTO MUSICALE  
T. COTTRAU  
Napoli, Piazza Municipio  
*Prop. della Ditta T. Cottrau*

stribuiti tra numerose figure: maestro di contrappunto, composizione e strumentazione; maestro di contrappunto e composizione; maestro di armonia e contrappunto; maestro di perfezionamento di canto; maestro di canto; maestro di pianoforte; maestro di partimento e armonia; maestro di elementi di solfeggio e armonia. A questi maestri si aggiungevano anche gli impiegati pagati con i fondi patrimoniali del Collegio, tra cui due docenti di «elementi musicali e solfeggio»: uno responsabile del solfeggio parlato, l'altro di quello cantato.<sup>2</sup>

Parallelamente al riordino delle classi, avvenne un cambiamento profondo anche nella modalità di lettura della musica e quindi dei solfeggi. Fino agli inizi dell'Ottocento, l'alfabetizzazione musicale – fortemente influenzata dalla tradizione ecclesiastica – si basava sulla solmisazione dell'esacordo.<sup>3</sup> Successivamente alla nascita del Conservatorio di Milano, la situazione cambiò radicalmente: con l'introduzione della sillaba 'si' e quindi della scala di sette suoni di tradizione francese, la solmisazione venne progressivamente abbandonata a favore della lettura delle altezze assolute. Inoltre, la netta distinzione tra i percorsi formativi di strumentisti e cantanti favorì la diffusione della lettura parlata dei solfeggi, che si affiancò a quella cantata. Questo contributo si propone di analizzare le trasformazioni ottocentesche relative allo studio del solfeggio in Italia, riportando discussioni, osservazioni e proposte tratte principalmente da periodici coevi ancora poco presenti nella letteratura musicologica, ma significative per comprendere i profondi cambiamenti avvenuti nel XIX secolo.<sup>4</sup>

### **Il rapporto tra il maestro di canto e il maestro di solfeggio: le osservazioni di Alberto Mazzucato**

Il riordino delle classi e la netta suddivisione del sapere all'interno del Conservatorio di Milano sono stati al centro di un ampio contributo di Alberto Mazzucato,<sup>5</sup> pubblicato nel 1850 in diversi numeri della «Gazzetta Musicale di Milano». Come noto, il musicologo e musicista ebbe un ruolo fondamentale nelle trasformazioni dell'istituzione milanese a partire dal 1850.<sup>6</sup> La sua lunga dissertazione prendeva le mosse dall'osservazione di una presunta superiorità degli strumentisti rispetto

ai cantanti nella capacità di leggere a prima vista un brano e di interpretarlo correttamente anche sotto il profilo espressivo:

Si afferma che gli allievi, i quali abbiano percorso le classi di canto in un dato Conservatorio, in generale ne escono men buoni *lettori* e men buoni *esecutori* di quegli altri che si sono applicati allo studio di un qualche strumento. Men buoni *lettori*, vale a dire che non sanno colla medesima franchezza dei secondi rilevare *a prima vista*, ossia trasmettere istantaneamente dall'occhio all'intelletto, un qualunque pezzo di musica. Meno buoni *esecutori*, perché non sanno interpretare un pezzo di musica, pure circoscritto nei limiti della speciale lor voce, con tutta quella purezza di esecuzione onde di solito vanno lodati gli allievi strumentisti.<sup>7</sup>

Secondo Mazzucato, questa disparità potrebbe derivare dalla diversa durata dei due corsi di studio o, più probabilmente, dalla differente impostazione didattica. Esclusa la prima ipotesi, e comunque senza attribuire colpe ai singoli docenti, l'autore si propone di indagare le criticità riscontrate nell'organizzazione didattica e nella composizione delle classi:

È di tutta evidenza che le cause di questa inferiorità non devono ricercarsi, anzi non possono sussistere che nell'inferiorità degli studj percorsi dagli allievi di canto in confronto agli studj degli allievi strumentisti. L'inferiorità potrà esistere ogniqualvolta, bilanciando gli studj di canto con quelli di strumenti, il corso di quelli sia di minor durata del corso di questi; oppure allorquando, supposta a durata eguale, lo studio del canto fosse più difficile, e richiedesse quindi un tempo più lungo dello studio di strumenti. E in secondo luogo l'inferiorità potrà esistere ogniqualvolta l'insegnamento del canto, sempre relativamente alle classi strumentali, sia difettoso. [...] La citata inferiorità nei progressi degli allievi di canto non può dunque attribuirsi alla prima delle cause possibili da noi apportate; quella, cioè, di troppo breve durata del corso. Convien quindi investigarla nella seconda delle cause più sopra esposte, cioè nel cattivo insegnamento. L'insegnamento può essere difettoso, o in ordine, o in qualità, o nell'una e nell'altra cosa al tempo stesso. È difettoso nell'ordine, se, indipendentemente dal grado di merito degli istruttori, la distribuzione o successione degli è organizzata con un falso sistema: come sarebbe se, a modo d'esempio, le diverse classi non si collegassero l'una all'altra direttamente; se gli studj della prima fossero più ardui che quelli della seconda, della terza; e via discorrendo. È difettoso in qualità, se il metodo d'insegnamento è basato su false teorie, o su un cieco empirismo.<sup>8</sup>

Nel numero seguente, Mazzucato riprende l'argomento descrivendo il corso di studi degli strumentisti all'interno del

quale il solfeggio avrebbe come obiettivo il rendere capaci gli allievi, nel più breve tempo possibile, di leggere a prima vista uno spartito. Si precisa, inoltre, che l'allievo strumentista frequenta contemporaneamente, sin dal suo ingresso in Conservatorio, entrambi i corsi:

Il giovanetto, che aspira a percorrere gli studj in un Conservatorio, affine di riuscire suonatore di un dato strumento, viene innanzi tutto assoggettato ad un esame, il cui scopo è di ricercare se l'aspirante vada fornito di requisiti sufficienti a pronosticargli un bello risultato. Se la riuscita dell'esame è favorevole all'aspirante, [...] egli è ammesso incontante ad ambe le scuole, quella di solfeggio, e quella dello strumento cui intende applicarsi. E questi due studj corrono senza interruzione [...] sino al momento che, essendo egli già divenuto *pronto lettore a prima vista*, non abbia bisogno di frequentare la classe di solfeggio.<sup>9</sup>

In questo contesto si sottolinea la chiara separazione dei ruoli tra l'insegnante di solfeggio e quello di strumento: mentre il primo ha come obiettivo la raffigurazione mentale delle durate e delle altezze, il secondo si concentra sulla conseguente esecuzione strumentale:

[...] convenien ricordare che nessuna relazione, nessuna dipendenza, nessun addentellato v'ha tra le rispettive mansioni dei due professori, quello di solfeggio e quello del dato strumento cui si è applicato l'allievo. Il professore di solfeggio, che in conseguenza può senza danno anche ignorare a quale strumento l'allievo si dedichi, ha la semplice incombenza di apprendere all'alunno la lettura della musica [...]. Nella scuola di solfeggio dunque l'allievo apprende a trasmettere il più presto possibile dall'occhio all'intelletto collo strumento medesimo un dato concetto musicale che esiste già nel suo intelletto. Nella scuola dello strumento apprende a riprodurre collo strumento medesimo un dato concetto musicale che esiste già nel suo intelletto.<sup>10</sup>

Mentre gli strumentisti frequentano contemporaneamente le due classi, raggiungendo in breve tempo ottimi risultati, l'allievo di canto

[...] non è altrimenti ammesso contemporaneamente ad ambe le scuole, quella di solfeggio e quella di canto [...]. Il nuovo allievo di canto viene introdotto esclusivamente nella scuola di solfeggio. Solo dopo un certo numero di anni, due, tre, quattro, talvolta anche più, numero d'altronde variabile per ragioni d'ordinario estranee ai progressi dell'alunno, egli, abbandonando gli studj di solfeggio, passa finalmente alla scuola di canto, dove rimane sino al termine della sua stazione nel Conservatorio.<sup>11</sup>

Mazzucato aggiunge, inoltre, che in altri conservatori è prevista anche una «terza scuola», denominata «Scuola di preparazione al canto», che funge da raccordo tra la classe di solfeggio e quella di canto:

Anche questa terza scuola, frapposta forse come un mezzo di connessione tra le altre due, procede isolata, cioè non concomitante, non contemporanea ad alcuna dell'altre due, di guisa che il tempo in questa dall'alunno impiegato viene di necessità sottratto od al corso di solfeggio od a quello di canto, o ad ambedue.<sup>12</sup>

Nel numero seguente, si ribadisce come gli apprendisti cantanti, studiando dapprima il solfeggio e soltanto successivamente il canto, abbiano meno tempo per formarsi in entrambe le discipline. Mazzucato rileva, altresì, che l'insegnante di solfeggio e quello di canto si sovrappongono nella formazione della voce, contribuendo a una maggiore confusione dell'allievo. Il problema della suddivisione dell'insegnamento non viene, però, risolto con un auspicio al ritorno alla classe unica del maestro di canto settecentesco, ma proponendo un'ancor più rigida divisione tra gli insegnamenti tecnici e quelli artistici. Tale distinzione, tra tecnica e arte, non presente nella concezione settecentesca, costituisce uno dei tratti distintivi della didattica musicale del XIX secolo:

Gli allievi strumentisti *studiano* o possono studiare *il solfeggio* per sei anni: gli allievi strumentisti *studiano lo strumento* per sei anni. Gli allievi di canto studiano *il solfeggio* per tre anni; e per tre anni studiano *il canto*. [...] Ammessa, come difatti può ammettersi, parità di durata nel tempo necessario ad un compiuto corso di studj sì di canto che di strumenti, ne conseguirà [...] che i risultati degli allievi strumentisti saranno *al doppio migliori* di quelli degli allievi cantanti, sì nella Lettura che nel Canto. [...] Si può dire intesi generale, che esiste mancanza di unità nell'insegnamento ogniquale esista ripartizione, tra due o più istruttori, di un dato ramo di studj, il quale per sé stesso sia un tutto omogeneo, compatto, inscindibile nella sua concatenatura. [...] V'ha un'altra considerazione: cioè, che la mancanza di unità è dannosa se il dato ramo di studio è una *scienza* e che lo è senza paragone vieppiù se è un' *arte*.<sup>13</sup>

La natura di quest'ultima divisione, dove la lettura rappresenterebbe una tecnica e quindi una «scienza» e l'esecuzione espresse un'«arte», viene esplicitata in conclusione dell'articolo:

1° Che il solfeggio, ovvero sia *lettura* della musica, è una *scienza*, appoggiata a' principj abbastanza determinati, nonché riconosciuti,

benché in parte travisata da abitudini empiriche. D'altronde lo spogliarla da pregiudizj che ancora la offuscano non sarebbe arduissimo problema.

2° Che lo studio dello sviluppo vocale, ossia del miglioramento della voce, della prontezza di funzione degli organi fonatori, nonché quello dell'economia di fiato, in una parola lo studio dell'*esecuzione meccanica*, il quale dovrebb'essere pur esso una scienza, non è che un mero *empirismo*. E perciò presentemente conviene considerarlo così.

3° Che lo studio dell'*espressione*, il così detto *perfezionamento*, l'*estetica* insomma del canto, è un'*arte* estremamente *vaga*, che meno di qualunque altra si basa su principj ricevuti.<sup>14</sup>

Il quarto e ultimo articolo della serie, datato 16 giugno, torna a discutere le difficoltà legate alla condivisione di un medesimo metodo didattico tra più insegnanti, per poi stimare, in conclusione, i tempi destinati alle diverse attività, dal solfeggio allo studio del canto; nonostante alla fine dell'articolo compaia la scritta «continua», l'argomento non viene più sviluppato nei numeri successivi, lasciando spazio a un'altra importante questione: l'abbandono della solmisazione in favore della lettura con la pronuncia delle altezze assolute dei suoni.

### Una proposta di Luigi Ferdinando Casamorata

Gli articoli in questione, pubblicati con lo pseudonimo «C.A.F. Fiorentino», sono molto probabilmente da attribuirsi a Luigi Ferdinando Casamorata<sup>15</sup> in quanto, quasi un ventennio più tardi, nel 1869, il noto teorico e compositore ritornò sui medesimi argomenti all'interno di un lungo scritto pubblicato negli *Atti dell'Accademia del Real Istituto Musicale di Firenze*.<sup>16</sup> In entrambi i casi l'autore inizia la sua dissertazione con una ricostruzione storica che conduce rapidamente dall'utilizzo della tecnica della solmisazione sull'esacordo fino all'adozione del sistema francese che include anche il 'si', settimo suono della scala:

Lo studio di lui [del canto] era avanti il mille laborioso e ben lungo: ma poiché nell'undecimo secolo il celebre Guido d'Arezzo ebbe dato alle note dei nomi, che per esser semplici e cantabili potessero ad un'ora significare le stesse voci musicali dalle note rappresentate, e divenne sì facile e breve da destare in altrui meraviglia a que' tempi, benché la nomenclatura stabilita da quest'inventore fosse assai difettosa. Ma l'arte fece progressi maggiori nel passato secolo, quando in Francia si fu compiuta la nomenclatura della scala diatonica naturale, applicandosi il monosillabo *si* alla settima voce di lei, che nella no-

menclatura di Guido rimaneva senza nome; per cui si tolse l'imbarazzo delle così dette mutazioni, indispensabili nel vecchio sistema a nominare con soli sei monosillabi le note.<sup>17</sup>

Il delicato passaggio dalla lettura con l'esacordo guidoniano a quella basata sulla scala di sette suoni è approfondito negli *Atti dell'Accademia del Real Istituto Musicale di Firenze*: all'inizio dell'Ottocento, la lettura tramite l'esacordo «per mutazioni» venne sostituita dal «solfeggio per setticlavio» che, pur mantenendo la tecnica del *do mobile*, adottò la scala completa aggiungendo la sillaba 'si':

Quando gl'Italiani si risolsero finalmente ad adottare il monosillabo *si* come nome della settima nota della scala, e conseguentemente repudiarono la lettura esacordale guidoniana per adottare la lettura eptacordale che allora fu detta alla *francese*, repudiarono necessariamente il bizzarro sistema di solfeggio per *mutazioni*, escogitato affinché potessero nominarsi con soli sei nomi sette note diverse: non per ciò adottarono essi subito quel solfeggio per una chiave ora in uso, e che i Francesi conoscevano già da lungo tempo sotto il nome di *solfège au naturel*. Immaginarono invece e praticarono il solfeggio che si disse per trasposizione, perseverandovi fino ai primordi di questo secolo. [...] Secondo quel sistema i sette monosillabi, che pur oggi solfeggiando si usano, non indicavano come adesso le note nel loro stato assoluto, [...] ma i suoni nelle loro relazioni tonali e modali. [...] il monosillabo *do* altro non indicava che la nota tonica di un tono di modo maggiore e la medianta di un modo minore; il monosillabo *re* la sottomedianta del modo maggiore e la sottodominante del minore; il monosillabo *mi* la medianta del modo maggiore e la dominante del minore, e così via discorrendo. [...] Da ciò seguiva che ogni corda secondo le esigenze del tono e del modo poteva prendere nel solfeggio sette nomi differenti, o, ciò che in fine torna lo stesso, a ogni cangiare di tuono cambiava la chiave secondo cui si leggeva: e sette essendo le chiavi a norma delle quali volta per volta poteva occorrere di leggere, questo modo di solfeggiare appunto perciò si disse anche *solfeggio per setticlavio*.<sup>18</sup>

L'autore precisa che il «solfeggio per setticlavio» avrebbe il vantaggio di educare gli allievi all'analisi musicale in quanto prevede un'attribuzione dei nomi vincolata alla funzione che una determinata altezza svolge all'interno di una tonalità. Questa caratteristica permette di comprendere, e quindi cantare, correttamente anche gli intervalli, che vengono così appresi all'interno dal sistema tonale di riferimento:

Del resto questo modo di solfeggio aveva due capitalissimi pregi: il

primo, e a senso mio più dell'altro interessante, stava in ciò che obbligava il solfeggiatore a tener dietro continuamente alla modulazione; in una parola a riflettere a ciò che faceva. L'altro pregio più specialmente tecnico stava in ciò: che secondo quel sistema gl'intervalli si nominavano in modo fisso e invariabile, secondo il loro genere e la loro specie. [...] così *do-mi* non indicava solo una terza maggiore, ma voleva la terza che intercede fra la tonica e la medianta di un tono maggiore, o quella che intercede fra la medianta e la dominante di un tono di modo minore [...].<sup>19</sup>

Questo sistema, detto anche «per trasposizione», secondo Casamorata diventerebbe sempre più difficile da applicarsi all'interno di un repertorio ottocentesco a causa della crescente presenza di cromatismi, modulazioni e diminuzioni riportate per esteso sulla partitura:

Ma qualunque sieno i pregi di un sistema, si rendono essi di fatto inutili, quando per svariate condizioni delle cose il sistema riesce praticamente inapplicabile. [...] Come è facile lo immaginare, si davano ai solfeggiatori per l'applicazione alla pratica del solfeggio per trasposizione certe regole, che se non servivano per tutti i casi, pure nella generalità di essi e nelle condizioni della composizione musicale nel secolo XVIII, bastavano generalmente all'uopo. Ma la modulazione transitonale resasi tanto frequente fin dalla fine del secolo passato; le modulazioni finte col mezzo delle evitazioni di cadenza, l'uso e l'abuso degli accordi alterati; la frequenza delle transizioni enarmoniche; le incessanti alterazioni unicamente melodiche delle note e più di tutto il sistema introdottosi di scrivere le appoggiature, sulle quali più di frequente cadono tali alterazioni, per note buone anziché per notine, fecero che la pratica di questo solfeggio si rendesse del tutto impossibile.<sup>20</sup>

Secondo l'autore, i teorici non si sarebbero impegnati nella formulazione di una nuova teoria, quindi di un nuovo sistema per nominare le note, lasciando così campo libero ai «pratici», i quali preferiscono leggere nominando direttamente l'altezza assoluta dei suoni e abbandonando definitivamente l'uso del *do mobile*:

[...] ma mentre alcuni metodisti fin dal secolo passato si erano inutilmente occupati di semplificare la scrittura col fare sparire in essa la differenza fra il diesis ed il bimolle, nessuno ch'io mi sappia si occupò di proposito della riforma del solfeggio, intatte restando le pratiche della semejografia; si lasciò invece che i pratici se la sbrigassero a modo loro. Ed i pratici, che non vedevan più in là, pretermessero di seguire oramai solfeggiando le varie fasi della modulazione, e stabilita in relazione al tono e al modo iniziale della composizione la chiave

secondo cui solfeggiando doveva leggersi, tirarono via senza mutar lettura fino alla fine del pezzo, ma fisso per tutta la durata del pezzo stesso, o meglio fino a che non vi si cambiasse la segnatura della chiave. È facile lo avvedersi che questo bastardo modo di solfeggiare, mantenendo l'imbarazzo del leggere in sette chiavi diverse, mancava poi di tutti i vantaggi del genuino solfeggio per trasposizione. La pratica dunque non poteva durarne a lungo.<sup>21</sup>

Tale pratica, tuttavia, porterebbe con sé anche lo svantaggio di cantare con lo stesso nome sia le note naturali sia quelle alterate. Proprio per risolvere quest'ultima incongruenza, Casamorata immagina un nuovo sistema che, abbandonando comunque la tecnica del *do mobile*, tenga conto delle alterazioni, siano esse bemolli o diesis:

L'equivocità dell'attuale linguaggio nasce dal rimaner tuttavia senza nomi monosillabi le voci significate dalle note alterate da diesis o sia bimolle, le quali servono alla varia posizione della scala diatonica, a seconda della varietà dei tuoni. A togliere pertanto ogni equivoco nel linguaggio musicale, converrebbe che s'introducessero nell'arte tanti altri monosillabi, quante possono essere le note alterate e la maniera di loro alterazione. Fa d'uopo per altro considerare, che tali monosillabi debbono nascere quasi spontaneamente e con cert'ordine dagli stessi monosillabi delle note naturali; perché se fossero inventati senza sistema ed a capriccio, la loro utilità per l'intonazione verrebbe paralizzata dalla difficoltà di richiamarli a memoria e di renderseli familiari.<sup>22</sup>

Al fine di semplificare e rendere maggiormente razionale il suo sistema, il teorico immagina l'utilizzo della vocale 'a' per indicare i suoni naturali, che diventerebbero 'da', 'ra', 'ma', 'fa', 'sa', 'la', 'ba'. Al contempo si utilizzerebbero le stesse consonanti iniziali, ma seguite dalla 'i' per i diesis, della 'e' per i bemolli, da 'iu' per i doppi diesis e da 'eu' per i doppi bemolli:

Vi sarà forse taluno, cui sembrerà preferibile a questo nuovo l'usuale sistema di nominare le note, stimando la moltiplicazione dei monosillabi un imbarazzo nella lettura delle note. Ma per questo a me pare non è così: perché la ritenitiva dei monosillabi destinati a nominare le note alterate è fermissimamente appoggiata sulla costante, felicissima regola di convertire la vocale *a* dei monosillabi della scala naturale nella vocale *i* per i diesis, e nella vocale *e* per i bimolli, coll'aggiunta della vocale *u* per ambedue i casi del doppio diesis e del doppio bimolle.<sup>23</sup>

Nel 1869, partendo dalle stesse considerazioni, Casamorata modifica la sua proposta: tenendo fermo l'utilizzo della vocale

‘a’ per i suoni naturali, adotta la vocale ‘e’ per i diesis e la ‘o’ per i bemolli:

Per talmodo si avrebbero le tre seguenti scale:

**Note naturali.**

*da, ra, ma, fa, sa, la, ba.*

**Note affette da diesis.**

*de, re, me, fe, se, le, be.*

**Note affette da bimolle.**

*do, ro, mo, fò, so, lo, bo.*<sup>24</sup>

La proposta di Casamorata viene discussa dal compositore Adolfo Baci in un articolo pubblicato sull’ «Euterpe» del 22 febbraio 1871. Dopo un’ennesima ricostruzione del passaggio dalla solmisazione dell’esacordo al solfeggio «per setticlavio», fino all’uso di nominare l’altezza assoluta dei suoni, Baci condivide con Casamorata l’esigenza di prevedere un nome diverso per le note alterate, ma suggerisce di non modificare i nomi dell’esacordo, conservando quindi la denominazione tradizionale per i suoni della scala naturale:

[...] sinché fu in uso il sistema di solfeggiare per setticlavio, i nomi dei suoni formanti gl’intervalli davano un’idea esatta di ciascuno degli stessi intervalli: mentre solfeggiando adesso per una sola chiave, i nomi delle nostre note non danno sempre l’idea esatta della qualità dell’intervallo. Questo inconveniente è abbastanza grave togliendo al solfeggio gran parte della sua utilità; ed infatti, pochi sono i nostri cantanti che sieno in grado di leggere la musica con sicurezza. [...] concordo adunque pienamente col nostro cavalier Presidente [Casamorata] sulla convenienza di adoperarsi perché s’introduca tra noi un modo più razionale di nominare solfeggiando le note [...]. Credo però, che se si mantenessero i monosillabi guidoniani per le note naturali, si sarebbe con ciò molto facilitata la pratica attuazione della riforma; lo scopo della quale sarebbe raggiunto egualmente, se si cambiassero soltanto le vocali ai nomi delle note alterate.<sup>25</sup>

In aggiunta, Baci critica la prassi di far eseguire, vocalizzando, gli stessi solfeggi a tutti gli allievi, auspicando un ritorno al secolo precedente, quando gli esercizi erano composti dall’insegnante per le esigenze di ogni singolo allievo:

Ritenuta infine la necessità di un buono studio di solfeggio pei cantanti, come il modo esclusivo di formarsi il sentimento della giusta intonazione degli intervalli, non posso astenermi dall’osservare, come generalmente si faccia ora studiare il vocalizzo, cantando delle composizioni che, sotto il nome di vocalizzi, non differiscono dalle *arie* che per la mancanza di parole. Questo sistema [...] meriterebbe

la qualifica di empirico, ed io crederei molto vantaggioso alla pronta e piena istruzione degli alunni, che i maestri di canto cominciassero a far vocalizzare l’allievo con una serie di bene ordinati e progressivi esercizi, intesi a rendere la gola capace di eseguire ogni passo il più difficile, legato non solo, ma con ogni sorta di accento. [...] Non si dovrebbe insegnare a tutti con lo stesso metodo, con li stessi solfeggi, con li stessi vocalizzi, ma, bene indagata l’indole e la natura dell’attitudine dell’alunno, dovrebbero corrispettivamente modificare il metodo, variare gli esercizi, e invece di fare uso indistinto dei vocalizzi quali si trovano in commercio, dovrebbero scriverli appositamente secondo le speciali esigenze della voce dell’alunno. Tale in sostanza era il metodo pratico che tennero i maestri di canto fino ai primordi di questo secolo, e l’averlo abbandonato non fu certo causa di progresso per l’arte.<sup>26</sup>

L’ultima criticità affrontata è quella relativa alla formazione dei maestri: gli insegnanti di canto, diversamente da quanto accadeva nel Settecento, avrebbero avuto una formazione maggiormente legata alla composizione, conseguentemente a una minore conoscenza degli aspetti legati all’impostazione vocale:

E adesso mi permetterò di deplorare la mancanza della scuola di canto, per i giovani che vogliono diventare maestri di musica. Essi sortiranno dalla scuola di composizione, avendo studiato il pianoforte, l’armonia e il contrappunto; ma ciò non basta per insegnare il canto, né per iscrivere pel bel canto acconciatamente, non avendo essi quelle cognizioni tecniche speciali, che non si possono acquistare se non collo studio e gli insegnamenti d’un buon maestro. Ora, nessuno potendo insegnare quello che non ha imparato, ne verrà per conseguenza che i nostri giovani maestri saranno in grado di dirigere e di comporre anche della buona musica, ma non d’insegnare ad impostare una voce, non di formare un buon cantante.<sup>27</sup>

Tornando alla proposta di Casamorata, il teorico, negli articoli pubblicati sui numeri della «Gazzetta musicale di Milano» del 1850, suggerisce di affrontare separatamente, soprattutto durante lo studio del solfeggio parlato, i problemi legati alla denominazione delle note – resa complessa dalla varietà di nomi proposti – e quelli riguardanti il calcolo della durata dei suoni:

Non ostante tutto questo ragionamento, suppongo che vi sarà persona, la quale, ammessa la facilità della lettura delle note col nuovo sistema, ammessa ancora l’utilità che ne proviene per riguardo all’intonazione, penserà che in atto pratico non è ammissibile nel solfeggio, in quanto che essendo esso ordinato non tanto all’intonazione, quanto ancora alla perizia del tempo musicale, non può ottenersi questo secondo scopo, se non per via d’una pronunzia non solo

pronta, ma talvolta anche rapidissima dei vari monosillabi. Ora se ciò porta una difficoltà del solfeggio eziandio parlante, eseguito con la nomenclatura corrente, molto più la porterà nel solfeggio da eseguirsi con la nuova nomenclatura.<sup>28</sup>

Al fine di risolvere questo problema, Casamorata suggerisce un «laleggio parlante» dei valori ritmici, che precederebbe la lettura con il nome delle note:

Nel rispondere a questa obiezione, [...] mi limito a dire che o si ritenga la nomenclatura corrente, o si voglia adoperare la nuova, ordin richiede, che del tempo musicale si faccia un'istruzione a parte, senza legarla né a canto né a lettura di note, ma eseguibile per via di un modo da me chiamato *Laleggio parlante*. [...] In tal modo si può utilmente effettuare un metodo tutto proprio ad informare gli scolari del tempo musicale, anche avanti d'insegnare loro a legger le note.<sup>29</sup>

### Dal metodo per la divisione di Pasquale Bona al solfeggio parlato di Emanuele Krakamp

In Italia, la prassi di eseguire i solfeggi declamando il nome delle note sarebbe stata importata dalla Francia da Pasquale Bona, docente dal 1838 di teoria e solfeggio presso il Conservatorio di Milano. La diffusione di tale esercizio, che non sostituiva ma si affiancava alla lettura cantata, si evince dalle numerose edizioni del suo *Metodo completo per la divisione*.<sup>30</sup> Il successo del metodo è testimoniato anche dall'autore stesso nella prefazione della quarta edizione, nella quale è prevista una nuova suddivisione in tre parti:

La favorevole accoglienza e lo smercio straordinario che ottenne il mio *Metodo per la Divisione* mi persuasero a farne una Quarta Edizione, diligentemente riveduta, riordinata e largamente ampliata, dividendola per maggior vantaggio comune in tre Parti: la prima e la seconda per coloro che si dedicano allo studio del canto, tutte e tre per gli Strumentisti.<sup>31</sup>

L'autore precisa che la pratica della «divisione» è ancora poco adottata in Italia e che in passato sarebbe stata presente soltanto nell'insegnamento dei «grandi Conservatori»:

Tale insegnamento, assunto sotto il nome di *Metodo per la Divisione*, nella nostra scuola italiana era per gli anni addietro assai raro, non praticandosi se non nei grandi Conservatori, nei quali, conosciutane la grande utilità ed importanza, venne adottato come massima essenziale nello iniziarvi i giovani apprendisti e anzi fu reputato uno dei più importanti rami della scuola teoretica musicale.<sup>32</sup>

Nelle «Istruzioni preliminari» che precedono gli esercizi, l'autore fornisce anche una descrizione del principio della «divisione»:

La Divisione consiste nel pronunciare il nome di ciascheduna nota nell'egual modo come se si avessero a leggere le parole, colla differenza che la voce dev'essere tenuta per la durata di tempo espressa dalla figura della nota medesima, e se questa esprime un valore maggiore di un quarto si ripete la vocale, tenendola legata tante volte quanti sono i quarti di durata. A facilitare il movimento della lingua nei gruppi di due, tre, quattro o più note, si pronunciano i diversi nomi legandoli come si avesse a leggere una parola sola composta di più sillabe, avvertendo di dare maggior inflessione al nome delle note che occupano i tempi forti.<sup>33</sup>

In un annuncio pubblicato nel 1851 in cui si pubblicizza il metodo di Bona, si precisa come il metodo della divisione sia già diffuso nei conservatori italiani e che è da intendersi propeudeutico allo studio del canto o di uno strumento:

In tutti i Conservatorii Musicali vien giudicato indispensabile l'esercitare gli allievi nel dividere la musica quasi preliminarmente all'istruzione del canto o di qualsiasi strumento, e contemporaneamente allo studio dei principii elementari.<sup>34</sup>

La necessità di riformare l'apprendimento dei primi rudimenti musicali è avvertita anche al Conservatorio di Napoli negli anni Sessanta. Sulla «Gazzetta Musicale di Napoli», a partire dal mese di maggio,<sup>35</sup> viene pubblicata una lunghissima «Memoria sull'origine della decadenza della scuola di musica nel Conservatorio di Napoli e sui mezzi per riformarla», a cura del compositore Giuseppe de Beupuis. In essa, l'autore analizza diversi aspetti della formazione musicale, evidenziando in particolare una certa trascuratezza nella prima alfabetizzazione musicale all'interno della «Scuola di Teoria e Solfeggio collettivo», dovuta principalmente a una mancata sistematicità nello studio che, invece, sarebbe garantito anche dal metodo della divisione, denominato «solfeggio prosaico»:

Eppure non v'è cosa più trascurata di questa nelle scuole musicali, dir vogliamo della Teoria elementare. [...] Di non minore importanza deesi tenere la Scuola del Solfeggio collettivo. L'uguaglianza della misura; la precisione nella divisione e suddivisione delle figure nelle molteplici sue frazioni; la speditezza della lettura; la franchezza di svolgere le sette chiavi; l'educazione dell'orecchio alla perfetta intonazione, (se si aggiunge il solfeggio cantato) son tante doti che sol si

acquistano dal solfeggio collettivo [...]. Ammessa dunque l'importanza d'un tal ramo d'insegnamento, è d'uopo istituire nel Collegio una scuola di Teoria elementare a Solfeggio collettivo. La Teoria sarebbe divisa in due corsi: il primo abbraccerebbe la parte grammaticale, cioè dalla esposizione di tutti gli elementi o segni musicali, fino al solfeggio. Il secondo racchiuderebbe la parte teorico pratica, cioè dalla misura degl'intervalli, fino alla tavola comparativa strumentale. Il solfeggio sarebbe anch'esso suddiviso in due corsi: il primo prosaico, l'altro cantato. Un tale esercizio dovrebbe farsi due volte la settimana, o almeno dividere in un giorno la Teoria, ed in un altro il solfeggio.<sup>36</sup>

Tali istanze vengono raccolte probabilmente dal celebre flautista Emanuele Krakamp che, dopo aver pubblicato diversi metodi per strumenti a fiato, dà alle stampe nel 1872 una raccolta che contiene nel titolo l'espressione «solfeggio parlato».<sup>37</sup> L'autore chiarisce nella prefazione l'intento del suo metodo, nonché la coincidenza con quello della divisione:

Il lungo mio esercizio nell'insegnamento della musica istrumentale ha potuto farmi rilevare che, mentre molti egregi ed illustri professori han pubblicato pregevoli metodi e grandi raccolte di studi, ed hanno arricchito l'arte di quanto potea desiderarsi in codesta parte della musica, pur nulladimeno nessuno ha voluto seriamente ed utilmente occuparsi della parte elementare riguardante la lettura, e segnatamente, la divisione, cioè la esatta valutazione de valori musicali. E tutti hanno stimato che meglio la pratica che la teoria avesse potuto condurre gli allievi a leggere con disinvoltura. Io non contrasterò certamente la utilità della pratica; ma ho dovuto convincermi che la esatta valutazione de valori musicali, specialmente nelle loro parti frazionarie, e le molteplici loro combinazioni non possono divenire familiari a chi studia se non vengono preparate dalla più completa, esatta e graduata cognizione teorica di essi. Moltissime sono le raccolte de' solfeggi cantati; ma esse non rispondono al concetto sovra esposto, perchè a coloro che si applicano allo studio della musica strumentale codesti solfeggi non si fanno studiare. Ne d'altronde potrebbero loro riuscire di grande utilità, ben diverso essendo il loro scopo. Ciò che manca è una raccolta di letture elementari, graduate e progressive pel solfeggio parlato; cosa che è imprescindibilmente necessaria a chiunque aspiri a meritare l'onorevole titolo di professore.<sup>38</sup>

In un articolo pubblicato nel febbraio del 1873 su «Napoli Musicale», Luigi Mazzone presenta il lavoro di Krakamp, includendo una comunicazione del direttore del Collegio di Musica di Napoli, Lauro Rossi, che riporta gli apprezzamenti di una commissione da lui presieduta e formata da Paolo Serrao,

Giuseppe Albano, Francesco Pontillo, Luigi Caccavaio, Federico Poggi e Domenico Galli. Il censore sottolinea come l'esercizio del «solfeggio parlato» costituisca la base per il successivo apprendimento dell'arte musicale, riportando come esso possa educare anche alla comprensione del «modo di fraseggiare»:

Tra tutti i professori di musica che han fornito l'Italia di opere utili dal lato didascalico, nessuno può eguagliare il cav. E. Krakamp. Egli può a buon diritto appellarsi per antonomasia il *metodista italiano*, avendo arricchito il nostro repertorio scolastico di quasi tutti i metodi occorrenti per gli strumenti a fiato in legno e in ottone. [...] Codeste lagune italiane che il Krakamp [...] riempiva nell'Arte Musicale si compivano, con un'ultima opera ultimamente data alle stampe dal nostro autore. Essa si appella **Solfeggio Parlato**, vale a dire quella parte della Grammatica che serve di sostrato a tutto l'edifizio musicale, anche n'è il preciso fondamento, senza del quale si fabbrica sull'arena, e si tentenna sempre nella lettura e divisione di *note* e di *tempi*. – Il **Solfeggio Parlato** è un'operetta divisa in 3 parti. Nella prima trattasi di tutte le specie delle *divisioni delle note*; nell'altra dansi gli elementi e le spiegazioni del *modo di fraseggiare*; e finalmente nell'ultima si dà una serie di *Solfeggi* propriamente detti, in cui può farsi l'applicazione pratica di tutti gli elementi appresi.<sup>39</sup>

Nella seconda parte, quindi, Krakamp fornisce brevi nozioni utili all'analisi tematica, che precedono quelle destinate alla corretta respirazione. Le unità costitutive di un tema vengono declinate da Krakamp in «membro», «periodo» e «divisione» e individuate attraverso la cesura operata dalle cadenze, a loro volta divise in «cadenza perfetta», «semicadenza» e «quarto di cadenza»:

La musica è, al pari di un discorso, composta di membri e periodi. Questi membri e questi periodi si distinguono gli uni dagli altri per mezzo delle pause collocate in distanza, che si denominano *cadenze*; esse formano la punteggiatura musicale. Il fraseggiare dunque non consiste se non nella maniera di far sentire i diversi punti di riposo della frase o del periodo. Per ben fraseggiare negli strumenti a fiato è necessario di respirare nei punti di riposo del periodo, il che richiede la conoscenza della costruzione musicale. [...] Esso [il membro] deve avere un punto di riposo, consistente in una pausa o in una nota più lunga che si chiama *semicadenza* e che serve a distinguerlo dal pensiero seguente. Un tal punto di riposo equivale al punto e virgola. Il membro però non è sempre di una costruzione così semplice; esso si divide sovente in piccole particelle simmetriche o divisioni melodiche. Il loro punto di riposo, che è sovente brevissimo, si dimanda

quarto di cadenza. Esso equivale alla virgola. [...] Un periodo è dunque una catena d'idee che si coordinano tra loro per formare un centro totale.<sup>40</sup>

In nota, Krakamp fornisce un'ulteriore definizione delle cadenze, indicando la semicadenza come segno d'interpunzione del «membro» e la cadenza «perfetta» come conclusione del «Periodo».<sup>41</sup> Nel corpo del testo, inoltre, aggiunge anche una «cadenza interrotta»: essa andrebbe individuata laddove al canto o al basso «vi fosse un'altra nota invece della tonica, o se quest'ultima avendo un corto valore saltasse su di un'altra nota»;<sup>42</sup> l'autore specifica, inoltre, che «qualche volta la cadenza non è interrotta che armonicamente; basta far sentire un altro accordo di quello della tonica».<sup>43</sup>

### Conclusioni

Le fonti riportate in questo contributo costituiscono una testimonianza parziale ma significativa dei numerosi cambiamenti relativi allo studio del solfeggio in Italia durante l'Ottocento. Le cause di tali trasformazioni, dal progressivo abbandono della lettura attraverso la solmisazione dell'esacordo fino all'affermazione della pratica del solfeggio parlato, vanno ricercate principalmente nell'influsso della didattica francese sulla scena italiana, ma anche nella sempre più marcata suddivisione degli insegnamenti. Dalla separazione della formazione dei cantanti da quella degli strumentisti emerge come l'esercizio del solfeggio, per quest'ultimi, risulti particolarmente efficace in quanto li indirizza sin da subito alla lettura musicale. In Italia, a partire dal metodo della divisione di Pasquale Bona fino al «solfeggio parlato» di Krakamp, la prassi di eseguire gli esercizi 'parlando' diventa, quindi, una «scienza» per strumentisti, affinché essi possano leggere velocemente uno spartito individuando a prima vista altezze e durate.

> Fig. 2

Emanuele Krakamp,  
Solfeggio parlato. Adottato  
dal R. Collegio di musica di  
Napoli del cav. E. Krakamp  
professore del medesimo R.  
Collegio ed Ispettore della  
scuola di Musica del R.  
Albergo de' Poveri. Napoli,  
Stabilimento Musicale T.  
Cottrau, 1872, p. 3.

Onorevole sig. Direttore

Ho stimato che nella istruzione musicale elementare mancasse un breve metodo che iniziasse con chiarezza, ma brevemente, gli allievi nella parte più essenziale, cioè nella Divisione. Io ho impresso questo lavoro, nel quale la lunga esperienza mi è stata guida, ma non son giudice competente a valutarne la importanza e la utilità. Egli è perciò che lo presento alla S. S. affinché Ella voglia prenderlo in esame; e sarà per me compiuto il più vivo de' miei desideri se avrò potuto far cosa utile all'arte ed a quell'istituto cui, sotto la sua pregevole direzione, ho l'onore di appartenere.

**Emmanuele Krakamp.**

All' Onorevole  
Sig. Direttore del R. Collegio di Musica  
di Napoli.

Napoli li 17 gen. 1872

Caro Krakamp

Qui le inisco, con le firme Originali, il parere emesso dalla privata Commissione da me presieduta sul di lei lavoro intitolato *Lecture musicali Elementari* che mi prego restituire. Ella ha un nuovo titolo alla gratitudine che le debbono gli studiosi musicali per le di lei incessanti ed utili pubblicazioni. Si abbia dunque i miei sinceri rallegramenti; e pieno di amicizia e considerazione mi creda.

Affezionatissimo  
**Lauro Rossi**

Napoli 17 Gennaio 1872

Più che per le altre scienze ed arti, avviene per la musica che vi hanno opere didascaliche, pratiche, le quali, abbenchè non presentino un insieme mai esplorato, pure contengono pregi che non possono sfuggire all'esame riflessivo e schietto di chi, artisticamente, assume l'incarico di darne giudizio.

Le *Lecture Musicali Elementari* del Maestro Emmanuele Krakamp appartengono, secondo i sottoscritti, alla categoria suaccennata, chè questo nuovo lavoro del prelodato Maestro ha una specie di esclusività sugli altri consimili accreditati metodi, cioè di essere stato appositamente scritto per gli strumentisti di Orchestra, e di essere, inoltre, corredato, nella seconda parte, di utilissimi esempi melodici sulla respirazione, sul fraseggiare, sull'accento ed espressione.

È quindi in forza delle accennate considerazioni che i sottoscritti emettono un voto di lode su questo ultimo lavoro del loro amico e collega M.<sup>o</sup> Krakamp, e lo raccomandano perciò agli studiosi come altro utile metodo di divisione.

Giuseppe Albano  
Federico Poggi

Luigi Caccavato  
Francesco Puntillo  
Domenico Gatti

Lauro Rossi  
Paolo Serrao

**1** Per un'analisi del cambiamento fra Settecento e Ottocento nella didattica di area napoletana si vedano principalmente *Dai Conservatori al Collegio. L'insegnamento della musica a Napoli fra Settecento e Ottocento*, a cura di Rosa Cafiero, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2023 e *La formazione musicale nel Meridione d'Italia tra Vicereame e Regno*, a cura di Rosa Cafiero e Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini Edizioni, 2022. In particolare, per una ricostruzione dei compiti del maestro di cappella, cfr. PAOLO SULLO, *Il maestro di cappella nei Conservatori di Santa Maria di Loreto e Sant'Onofrio a Capuana (1666-1791)*, in *La formazione musicale nel Meridione d'Italia* cit., pp. 31-52.

**2** *Statuto e Regolamento del Real Collegio di Musica di Napoli*, Napoli, Stabilimento Tipografico del Cav. Gennaro De Angelis, 1873, pp. 25-26.

**3** La pratica della lettura dei solfeggi settecenteschi attraverso la solmisazione dell'esacordo è ricostruita in NICHOLAS BARAGWANATH, *The Solfeggio Tradition: A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century*, New York, Oxford University Press, 2020.

**4** Per una ricostruzione dell'esercizio del solfeggio dal Seicento al Novecento si veda PAOLO SULLO, *Solfeggio*, sub-voce in DEUMM Online, New York, Répertoire International de Littérature Musicale, 2024, pubblicato il 10 marzo 2025 (ultimo accesso 16 settembre 2025) <https://deumm.org/deu/stable/535860>; un approfondimento circa il solfeggio all'interno del *curriculum studiorum* nei conservatori italiani settecenteschi e nella Francia tra il XVIII e XIX secolo è presente in ROBERT O. GJERDINGEN, *Child Composers in the Old Conservatories: How Orphans Became Elite Musicians*, New York, Oxford University Press, 2020; Nicholas Baragwanath analizza le tecniche di lettura francesi, inglesi e tedesche e, in conclusione della sua corposa monografia, attribuisce la fine della 'grande tradizione' italiana all'abbandono della lettura musicale tramite la solmisazione dell'esacordo (cfr. BARAGWANATH, *The Solfeggio Tradition* cit., pp. 298-308). Il presente contributo si pone in continuità con il lavoro di Baragwanath analizzando le fonti italiane ottocentesche non presenti nel suo studio. In ultima analisi per lo studio del solfeggio all'interno degli studi di composizione tra il Settecento e l'Ottocento si rimanda a PAOLO SULLO, *Il solfeggio e lo studio della forma, da Leonardo Leo a Nicola Zingarelli*, «Studi Musicali», 2/2022, pp. 151-183.

**5** Cfr. ALESSANDRA RAMPOLDI, *Alberto Mazzucato: un musicista musicologo nella Milano dell'Ottocento*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2020; MARIA GRAZIA SITÀ, *Alberto Mazzucato: Storia e filosofia musicale nell'Atlante della musica antica (1867)*, in *Musica come*

*pensiero e come azione: Studi in onore di Guido Salvetti*, a cura di Maria Grazia Sità, Andrea Estero e Marina Vaccarini Gallarani, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2014, pp. 471-502; *Un musicista friulano nella Milano ottocentesca*, atti del primo convegno di studi, Casiacco di Vito d'Asio (Pordenone), 15-16 maggio 1999, a cura di Maria Grazia Sità e Roberto Frisano, Udine, Pizzicato Edizioni Musicali, 2000. Per una ricostruzione dell'attività di Mazzucato all'interno della «Gazzetta Musicale di Milano» e un elenco delle fonti cfr. MARINO PESSINA, *L'attività di Alberto Mazzucato presso la Gazzetta Musicale di Milano*, in *Un musicista friulano nella Milano ottocentesca* cit., pp. 73-103.

**6** Per la storia del Conservatorio di Milano si vedano principalmente *Milano e il suo Conservatorio 1808-2002*, a cura di Guido Salvetti, Milano, Skira, 2003; *Il Conservatorio di Milano secolo su secolo: 1808-2008*, a cura di Marina Vaccarini Gallarani, Elena Previdi e Paola Carlomagno, Milano, Skira, 2008. Sull'opera di Mazzucato all'interno del processo di riforma degli anni Cinquanta, Salvetti osserva che «Nel 1850 [...] si adottò coscientemente [...] il modello parigino. [...] Colui che seppe muoversi molto bene all'interno di queste nuove prospettive politico-culturali fu Alberto Mazzucato, direttore per pochi anni dal 1871 al 1877, ma vero protagonista fin dal 1850 – in una posizione, sotto la direzione di Lauro Rossi, che potremmo definire di 'direttore-ombra' – della vistosa svolta culturale del Conservatorio di Milano». (GUIDO SALVETTI, *La scuola di una capitale europea, in Milano e il suo Conservatorio 1808-2002* cit., p. 33).

**7** ALBERTO MAZZUCATO, *Le classi di canto nei conservatori musicali, ossia dei rapporti tra i professori di canto e quelli di solfeggio*, «Gazzetta musicale di Milano», VIII/17 (28 aprile 1850), p. 67.

**8** Ivi, pp. 67-68.

**9** ALBERTO MAZZUCATO, *Le classi di canto nei conservatori musicali, ossia dei rapporti tra i professori di canto e quelli di solfeggio (Vedi n. 17)*, II, «Gazzetta musicale di Milano», VIII/20 (19 maggio 1850), p. 81.

**10** *Ibidem*.

**11** *Ibidem*.

**12** *Ibidem*.

**13** ALBERTO MAZZUCATO, *Le classi di canto nei conservatori musicali, ossia dei rapporti tra i professori di canto e quelli di solfeggio*, III, «Gazzetta musicale di Milano», VIII/21 (26 maggio 1850), p. 86.

**14** Ivi, p. 87.

**15** Per una ricostruzione dell'attività e della biografia di Casamorata si vedano CLARA GABANIZZA, *Casamorata, Luigi Ferdinando*, sub-voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, XXI (1978); SERGIO LATTES, *Casamora-*

ta, Luigi Ferdinando, sub-voce in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, London, Macmillan, v (2001). Si ricorda che, come noto, Casamorata e Mazzucato, insieme a Giuseppe Verdi e Paolo Serra, contribuirono alla riforma degli studi musicali successivi all'Unità d'Italia, cfr. GIUSEPPE VERDI, LUIGI FERDINANDO CASAMORATA, PAOLO SERRA, ALBERTO MAZZUCATO, *Sulla riforma degli Istituti Musicali. Relazione al Ministro della Pubblica Istruzione*, Roma, Regia Tipografia, 1871.

**16** *Atti dell'Accademia del Real Istituto Musicale di Firenze. Anno settimo*, Firenze, Stabilimento Civelli, 1869.

**17** C.A.F. FIORENTINO [LUIGI FERDINANDO CASAMORATA], *Discorso sul modo di perfezionare l'insegnamento del solfeggio e del tempo musicale*, «Gazzetta musicale di Milano», VIII/26 (30 giugno 1850) p. 109.

**18** LUIGI FERDINANDO CASAMORATA, *Della convenienza di migliorare la nomenclatura delle note nel solfeggio*, in *Atti dell'Accademia cit.*, pp. 129-130.

**19** Ivi, pp. 130-131.

**20** Ivi, pp. 132-133.

**21** Ivi, p. 133.

**22** C.A.F. FIORENTINO [LUIGI FERDINANDO CASAMORATA], *Discorso sul modo di perfezionare l'insegnamento del solfeggio e del tempo musicale*, «Gazzetta musicale di Milano», VIII/26 (30 giugno 1850), p. 109.

**23** Ivi, p. 110.

**24** LUIGI FERDINANDO CASAMORATA, *Della convenienza di migliorare la nomenclatura delle cit.*, p. 136.

**25** ADOLFO BACI, *Osservazioni sullo studio del canto*, «Euterpe», III/8 (22 febbraio 1871), p. 1.

**26** Ivi, p. 2.

**27** ADOLFO BACI, *Osservazioni sullo studio del canto*, «Euterpe», III/9 (3 marzo 1871), p. 1.

**28** C.A.F. FIORENTINO [LUIGI FERDINANDO CASAMORATA], *Discorso sul modo di perfezionare l'insegnamento del solfeggio e del tempo musicale*, «Gazzetta musicale di Milano», VIII/29 (21 luglio 1850), p. 124.

**29** *Ibidem*.

**30** PASQUALE BONA, *Metodo completo per la divisione espressamente composto per uso degli allievi del Conservatorio di Musica di Milano*, Milano, Giovanni Canti, s.d.; per una contestualizzazione del metodo di Bona all'interno della didattica del Conservatorio di Milano si veda anche RICCARDO ALLORTO, *Ettore Pozzoli musicista e didatta*, Milano, Casa Ricordi, 1997, pp. 40-41.

**31** PASQUALE BONA, *Metodo completo per la divisione espressamente composto per uso degli allievi del Conservatorio di Musica di Milano*, quarta edizione, Milano, Ricordi, s.d., [p. I].

**32** Ivi, p. 1.

**33** Ivi, p. 2.

**34** «La Fama del 1851», x/67 (21 agosto 1851), p. 266.

**35** GIUSEPPE DE BEAUPUIS, *Memoria sull'origine della decadenza della scuola di musica nel Conservatorio di Napoli e sui mezzi per riformarla per Giuseppe Beaupuis*, «Gazzetta Musicale di Napoli», x/24 (11 maggio 1862), p. 96.

**36** GIUSEPPE DE BEAUPUIS, *Memoria sull'origine della decadenza della scuola di musica nel Conservatorio di Napoli e sui mezzi per riformarla per Giuseppe Beaupuis*, «Gazzetta Musicale di Napoli», x/35 (3 agosto 1862), pp. 137-138.

**37** EMANUELE KRACKAMP, *Solfeggio parlato. Adottato dal R. Collegio di musica di Napoli del cav. E. Krakamp professore del medesimo R. Collegio ed Ispettore della scuola di Musica del R. Albergo de' Poveri*, Napoli Stabilimento Musicale T. Cottrau, 1872.

**38** Ivi, p. 5.

**39** LUIGI MAZZONE, *Il Solfeggio Parlato del cav. E. Krakamp*, «Napoli musicale», vi/3 (18 febbraio 1873), p. 6.

**40** KRACKAMP, *Solfeggio parlato cit.*, pp. 63-65.

**41** «Si vede che la melodia ha due riposi principali, quello del membro, che si chiama SEMICADENZA, e quello del periodo, si chiama CADENZA PERFETTA. L'armonia ne ha ugualmente due che, coincidendo sempre con quella della melodia, danno loro più forza. La SEMICADENZA è un riposo sull'accordo perfetto della tonica preceduto da quello della dominante, al quale si aggiunge la settima, ambidue nell'ordine diretto», ivi, p. 64, nota 1.

**42** Ivi, p. 65.

**43** Ivi, p. 65, nota 1.