

tfa

tirocinio formativo attivo

Discipline musicali

manuale per prove scritte e orali

per le classi di abilitazione

A29 | Musica negli istituti di istruzione secondaria di II grado | **A031** | Educazione musicale negli istituti e scuole di istruzione secondaria di II grado

A30 | Musica nella scuola secondaria di I grado | **A032** Educazione musicale nella scuola media

A53 | Storia della musica negli istituti di istruzione secondaria di II grado

A55 | Strumento musicale nella scuola secondaria di II grado

A56 | Strumento musicale nella scuola secondaria di I grado | **A077**
Strumento

A63 | Tecnologie musicali

A64 | Teoria, analisi e composizione



Comprende **software**
per effettuare infinite
esercitazioni

TFA

Discipline musicali

Manuale teorico

per le classi di abilitazione

A031 Educazione musicale nella scuola di II grado

A032 Educazione musicale nella scuola di I grado



Accedi ai servizi riservati

Il **codice personale** contenuto nel riquadro dà diritto a servizi riservati ai nostri clienti.
Registrandosi al sito, dalla propria area riservata si potrà accedere a

Infinite esercitazioni on-line

codice personale



Grattare delicatamente la superficie per visualizzare il codice personale.

Le **istruzioni per la registrazione** sono riportate a pagina iv

Il volume NON può essere venduto né restituito se il codice personale risulta visibile

L'accesso ai servizi riservati ha la durata di un anno dall'attivazione del codice




TFA – Discipline musicali – Manuale teorico
Copyright © 2014, EdiSES S.r.l. – Napoli

9 8 7 6 5 4 3 2 1 0
2018 2017 2016 2015 2014

Le cifre sulla destra indicano il numero e l'anno dell'ultima ristampa effettuata

*A norma di legge è vietata la riproduzione,
anche parziale, del presente volume o
di parte di esso con qualsiasi mezzo.*

L'Editore

Grafica di copertina a cura di  curvilinee

Progetto grafico: ProMedia Studio di A. Leano – Napoli

Fotocomposizione: EdiSES S.r.l. – Napoli

Stampato presso Tipolitografia Petruzzi Corrado & Co. S.n.C. – Zona Ind. Regnano – Città di Castello (PG)

per conto della EdiSES S.r.l. – Piazza Dante, 89 – Napoli

ISBN 978 88 6584 453 3

<http://www.edises.it>
e-mail: info@edises.it

Premessa

Il presente lavoro è concepito come supporto per quanti si accingono ad affrontare le prove di selezione del tirocinio formativo attivo e costituisce un valido strumento di ausilio per tutti coloro che intendono intraprendere la professione docente.

Il manuale è strutturato in tre parti. **La prima parte** tratta gli aspetti ordinali correlati all'insegnamento della musica nel primo e nel secondo ciclo d'istruzione, dedicando particolare attenzione all'insegnamento dello strumento musicale nella scuola secondaria di I grado (classe di concorso A077) nonché alla didattica della musica.

La **seconda parte** sintetizza in modo efficace la storia della musica dagli antichi greci agli ultimi anni del Novecento. Di particolare interesse risulterà un capitolo apposito che, oltre a delineare la storia del cinema sonoro, offre esempi di analisi dell'audiovisivo e della colonna sonora.

La **parte terza** è dedicata alle competenze didattiche e agli spunti operativi: dalla composizione e armonizzazione di un canto alla direzione di coro, dalla musica d'insieme nella scuola media a indirizzo musicale alle indicazioni didattiche per il docente di classe di strumento. Dopo una rapida panoramica sui principali strumenti musicali, chiude questa parte un capitolo sull'acustica e la fisica del suono.

Chiude il volume una sintetica Appendice normativa, aggiornata alle Linee guida relative alle iniziative "volte alla diffusione della cultura e della pratica musicale" nella scuola primaria previste dal DM 8/11 ed emanate con Nota n. 151 del 17 gennaio 2014.

Il volume è completato da un software di simulazione, accessibile dall'area riservata, mediante cui effettuare esercitazioni di verifica delle conoscenze acquisite.

Eventuali aggiornamenti normativi, ma anche materiali didattici integrativi, saranno resi disponibili nell'apposita area riservata.

Istruzioni per l'accesso all'area riservata

Tutti i materiali e i servizi associati al volume sono accessibili dall'**area riservata** che si attiva mediante registrazione al sito

Se sei già registrato al sito

Collegati a www.edises.it
Clicca su "Accedi al materiale didattico"
Inserisci user e password
Inserisci le ultime 4 cifre dell'ISBN del volume in tuo possesso riportate in basso a destra sul retro di copertina
Inserisci il codice personale che trovi sul frontespizio del volume
Verrai automaticamente reindirizzato alla tua area personale

Se non sei registrato al sito

Collegati a www.edises.it
Clicca su "Accedi al materiale didattico"
Seleziona "Se non sei ancora registrato"
Clicca qui"
Completa il form in ogni sua parte e al termine attendi l'email di conferma per perfezionare la registrazione
Dopo aver cliccato sul link presente nell'email di conferma, verrai reindirizzato al sito EdISES
A questo punto potrai seguire la procedura descritta per gli utenti registrati al sito

Attenzione! Questa procedura è necessaria solo per il primo accesso. Successivamente, basterà loggarsi – cliccando su "entra" in alto a destra da qualsiasi pagina del sito ed inserendo le proprie credenziali (user e password) – per essere automaticamente reindirizzati alla propria area personale.



Potete segnalarci i vostri suggerimenti o sottoporci le vostre osservazioni all'indirizzo redazione@edises.it



Per problemi tecnici connessi all'utilizzo dei supporti multimediali potete contattare la nostra assistenza tecnica all'indirizzo support@edises.it

Indice generale

PARTE PRIMA LA MUSICA NELLA SCUOLA

Capitolo Primo L'insegnamento della musica nel primo e nel secondo ciclo d'istruzione

1.1	Musica nella scuola dell'infanzia	3
1.2	Musica nella scuola primaria	4
1.3	Musica nella scuola secondaria di I grado	7
1.4	Musica nella scuola secondaria di II grado	8
1.5	Il liceo musicale e coreutico	11

Capitolo Secondo Classe di concorso A077: strumento musicale nella scuola secondaria di I grado

2.1	Dalla sperimentazione ai giorni nostri	22
2.2	L'organizzazione di una classe a indirizzo musicale	24
2.2.1	Formazione della classe prima: le prove attitudinali	25
2.2.2	Classi seconde e terze: il saggio di Natale	26
2.2.3	La programmazione	26
2.2.4	La valutazione	30
2.2.5	La relazione finale	30

Capitolo Terzo Lineamenti di psicopedagogia e didattica della musica

3.1	Che cos'è la pedagogia della musica?	32
3.1.1	Un po' di storia	32
3.2	Uno sguardo alla psicologia della musica	35
3.2.1	Un po' di storia	35
3.3	Che cos'è l'educazione musicale?	38
3.3.1	I metodi classici in educazione musicale	39
3.3.2	Gli anni Sessanta in Italia	49
3.4	La pedagogia musicale oggi	50
3.4.1	Gli attori del processo educativo	53
3.4.2	I metodi	56
3.5	Progettare l'educazione musicale	61
3.5.1	La programmazione	62
3.5.2	L'educazione musicale: programmazione, obiettivi e contenuti	64
3.5.3	La valutazione	68

VI **Indice generale**

Capitolo Quarto Le nuove frontiere della didattica

4.1	Nuove tecnologie per la didattica	69
4.1.1	La lavagna interattiva multimediale (LIM)	69
4.1.2	I learning management system (LMS)	75
4.2	Metodologie didattiche	77
4.2.1	Didattica tradizionale e didattica laboratoriale	77
4.3	Problematiche della pianificazione dell'attività didattica	86
4.3.1	Metodologie didattiche e tempistica	86
4.3.2	Piani di studio e apprendimenti personalizzati	87

PARTE SECONDA STORIA DELLA MUSICA

Capitolo Primo La musica nella Grecia antica

1.1	La musica nella mitologia e nei poemi epici	91
1.2	Musica e poesia	93
1.3	Musica e filosofia	94
1.4	La grammatica della musica greca	95
1.5	Gli strumenti della musica greca	97
1.6	Le opere rimaste	97

Capitolo Secondo Il Medioevo

2.1	Il pensiero musicale nel Medioevo	99
2.2	La nascita dell'innodia cristiana	100
2.3	Il canto gregoriano	101
2.4	La grammatica del canto gregoriano	104
2.5	La musica profana: trovatori e trovieri	105
2.6	La nascita della polifonia	108
2.7	L' <i>Ars Nova</i> in Francia	110
2.8	L' <i>Ars Nova</i> in Italia	112

Capitolo Terzo Il Quattrocento e il Cinquecento

3.1	Il pensiero musicale nell'epoca dell'Umanesimo, Rinascimento, Riforma e Controriforma	115
3.2	Il Quattrocento borgognone-fiammingo	117
3.3	Un precursore del Rinascimento	119
3.4	La musica vocale profana dal Quattrocento al Cinquecento	119
3.5	Il madrigale rappresentativo	122
3.6	La musica strumentale	122
3.7	La scuola veneziana	125
3.8	La scuola romana: Palestrina	126
3.9	La lauda filippina	128
3.10	La polifonia in Inghilterra: Tallis e Byrd	128
3.11	La quinta generazione fiamminga: Orlando di Lasso	130
3.12	L'apogeo del madrigale: Marenzio e Venosa	131
3.13	Elementi di grammatica musicale del XV e XVI secolo	132

Capitolo Quarto Il Seicento

4.1	Caratteri generali	134
4.1.1	Introduzione	134
4.1.2	La musica al servizio di Dio e del sovrano	135
4.1.3	Glossario minimo del barocco musicale	138
4.2	La situazione in Italia	140
4.2.1	Venosa e Stradella: il Barocco e i due lati della passione	141
4.3	La nascita dell'opera	145
4.3.1	La monodia accompagnata e la nascita del melodramma	145
4.3.2	Claudio Monteverdi	147
4.3.3	La diffusione dell'opera	150
4.3.4	Il fenomeno dei castrati	151
4.3.5	Le scuole di Venezia e di Napoli	152
4.4	Cantate, oratori, sonate	154
4.5	La creazione dell'opera francese	155
4.6	La scuola di Versailles	157
4.7	Il barocco musicale in Germania	159
4.8	L'opera inglese	161

Capitolo Quinto Il Settecento

5.1	Il panorama della musica europea all'inizio del XVIII secolo	163
5.2	Georg Friedrich Händel	165
5.3	Johann Sebastian Bach	167
5.3.1	Bach: riepilogo del passato, finestra sul futuro	167
5.3.2	I figli di Bach	170
5.3.3	La fuga	171
5.4	Rameau e la sistematizzazione dell'armonia	173
5.5	Opera buffa e <i>opéra-comique</i>	175
5.6	Gluck e la riforma del teatro	177
5.7	La musica strumentale	179
5.8	Sinfonia e forma-sonata	182
5.9	"Papà" Haydn e la nascita del classicismo	184
5.10	"Ma egli è la musica stessa!" Mozart e l'epopea di un genio	186

Capitolo Sesto L'Ottocento

6.1	Ludwig van Beethoven	191
6.1.1	Aspetti biografici	192
6.1.2	Aspetti stilistici	193
6.2	Il pensiero musicale dell'Ottocento	195
6.3	Il Romanticismo nell'area tedesca	197
6.3.1	Franz Schubert	197
6.3.2	Robert Schumann	200
6.3.3	Felix Mendelssohn Bartholdy	202
6.4	Il Romanticismo in Francia	203
6.4.1	Fryderyk Chopin	203
6.4.2	Hector Berlioz	206
6.4.3	L'opera in Francia	208

VIII Indice generale

6.4.4	La rinascita strumentale di fine secolo	210
6.5	L'opera in Italia	211
6.5.1	Gioacchino Rossini	211
6.5.2	Vincenzo Bellini e Gaetano Donizetti	213
6.5.3	Giuseppe Verdi	214
6.5.4	Dopo Verdi	216
6.6	L'opera tedesca da Weber a Wagner	217
6.6.1	Carl Maria von Weber	217
6.6.2	Richard Wagner	218
6.7	La musica strumentale nell'area austro-tedesca nel secondo Ottocento	220
6.7.1	Franz Liszt	220
6.7.2	Johannes Brahms	222
6.7.3	Anton Bruckner	223
6.8	Tra Ottocento e Novecento: Mahler e Strauss	224
6.8.1	Gustav Mahler	224
6.8.2	Richard Strauss	225
6.9	Le scuole nazionali	227
6.9.1	Russia	227
6.9.2	Boemia	230
6.9.3	Scandinavia	231
6.9.4	Spagna e Inghilterra	232

Capitolo Settimo Il Novecento storico

7.1	La musica moderna	233
7.2	Fra i due secoli	236
7.3	Francia	237
7.3.1	Claude Debussy	237
7.3.2	L'avanguardia musicale parigina	239
7.3.3	Ravel, un raffinato artigiano	241
7.3.4	Igor Stravinskij	243
7.4	Austria e Germania: la Scuola di Vienna e l'Espressionismo tedesco	244
7.4.1	Arnold Schönberg	247
7.4.2	Allievi di Schönberg: Berg e Webern	249
7.5	La Russia e la musica sovietica	251
7.5.1	Dmitrij Šostakovič	251
7.6	L'etnomusicologia bartókiana	253
7.6.1	Béla Bartók	253
7.7	Italia	254
7.8	Il Novecento negli Stati Uniti	255
7.9	L'eredità del Novecento storico	255
7.10	La musica contemporanea	256
7.11	L'avanguardia postweberniana e Darmstadt	257
7.12	Diffusione delle posizioni postweberniane in Europa	258
7.13	I <i>bruitistes</i> , la musica concreta e la musica elettronica	259
7.14	Conclusione	260

Capitolo Ottavo Lineamenti di storia del cinema sonoro

8.1	La colonna sonora: cenni storici	262
8.1.1	Una divagazione	262
8.1.2	L'occhio che sta ad ascoltare	263
8.1.3	La musica nel film muto	265
8.1.4	L'arte al cinema: la Film d'Art	267
8.1.5	I repertori musicali	268
8.1.6	Verso il cinema sonoro	269
8.1.7	La colonna sonora	270
8.1.8	Il modello hollywoodiano	273
8.1.9	Il caso europeo	274
8.1.10	Il Neorealismo: immagini e suoni dalla realtà	275
8.1.11	Uno sguardo sul cinema contemporaneo	278
8.1.12	Dal cinema alla televisione, passando per la radio	281
8.1.13	Musica e pubblicità	282
8.2	L'audiovisione	283
8.2.1	Suono e immagine: complementari o interdipendenti?	283
8.2.2	I tre ascolti	285
8.2.3	La scena audiovisiva	285
8.2.4	Il reale e la resa	287
8.3	Analisi della colonna sonora	290
8.3.1	L'analisi dell'audiovisivo: la procedura di osservazione	290
8.3.2	Il questionario tipo	291
8.3.3	L'analisi della colonna sonora	292

Capitolo Nono I generi musicali

9.1	La musica classica	295
9.2	Musica popolare ed etnica	296
9.3	I nuovi generi musicali	298

PARTE TERZA**COMPETENZE DIDATTICHE E SPUNTI OPERATIVI****Capitolo Primo Composizione e armonizzazione di un canto**

1.1	Introduzione	303
1.2	“L'arte precede sempre la teoria”	305
1.3	Il canto	306
1.4	Suoni armonici e sistema temperato	307
1.5	Lo “strano anello” dell'equivalenza d'ottava	308
1.6	Temperamento equabile e trasposizione nei dodici “toni”	311
1.7	I modi (le scale)	311
1.8	Il tempo e la misura da una prospettiva compositiva	312
1.9	Gli intervalli	315
1.10	Costruzione dei modi	317
1.11	Il profilo melodico	321
1.12	Ancora sui modi	328

X Indice generale

1.13	Il pensiero verticale, la monodia e la sua armonia “inespressa”	335
1.14	Consonanza e dissonanza	338
1.15	Immagine ideale degli accordi	340
1.16	Armonizzare una melodia. Una prima indagine necessaria	341
1.17	Suoni principali di una melodia e suoni ausiliari	342
1.18	Accordi, armonia e moto delle parti	354
1.18.1	Stato fondamentale e stato di primo rivolto (accordo di sesta)	354
1.18.2	Cos'è un basso d'armonia	355
1.18.3	Raddoppi, omissioni e rivolti, posizioni stretta o lata	356
1.18.4	Quarta e sesta: il caso del secondo rivolto di triade	356
1.18.5	Movimento delle parti: come si collegano gli accordi	357
1.18.6	Scrittura a tre o a quattro voci	358
1.18.7	Il pensiero tonale	360
1.18.8	La questione della tonalità minore	362
1.18.9	Accordi consonanti, accordi dissonanti	363
1.19	La percezione del ritmo armonico	367

Capitolo Secondo Elementi di direzione di coro

2.1	Terminologia	375
2.2	La voce e l'apparato vocale	376
2.3	La respirazione	378
2.4	L'intonazione	379
2.5	Dalla teoria alla pratica	381
2.5.1	Come si forma un coro	381
2.5.2	Il coro di voci bianche	383
2.5.3	Il gesto e la direzione	384
2.5.4	La disposizione del coro	385

Capitolo Terzo La musica d'insieme nella scuola media a indirizzo musicale

3.1	Cosa intendiamo per musica d'insieme?	387
3.2	La scelta dei repertori nella musica d'insieme	389
3.3	La creazione di partiture di musica d'insieme	390
3.4	La concertazione	397

Capitolo Quarto Guida alle trascrizioni per ensemble misti

4.1	Trascrivere un brano di musica classica per i ragazzi della scuola media a indirizzo musicale	401
-----	---	-----

Capitolo Quinto Cinema, musica ed età evolutiva: dall'ascolto alla musica d'insieme

5.1	Aspetti psicologici fondamentali	407
5.2	L'educazione al cinema: lineamenti di una didattica	408
5.3	Valore pedagogico del film	409
5.4	L'impiego del film nel rapporto didattico	412
5.5	Prima lezione: educare all'ascolto	413

5.5.1	<i>Schindler's List</i> : una piccola introduzione	413
5.5.2	L'analisi del tema dal film <i>Schindler's List</i>	414
5.5	Seconda lezione: dalla teoria alla pratica, una lezione di musica d'insieme	417

Capitolo Sesto In classe di strumento: imparare divertendosi

6.1	La prima lezione di strumento: poca teoria, molta pratica	422
6.2	Un argomento ostico: le alterazioni	425
6.3	Suonare, finalmente!	427

Capitolo Settimo Costruiamo un'orchestra: dalla partitura alla esecuzione

7.1	Da dove partire	431
7.2	Concertazione ed esecuzione	444

Capitolo Ottavo Gli strumenti musicali

8.1	Origine degli strumenti musicali	448
8.2	Classificazione degli strumenti musicali	448
8.3	Strumenti a percussione	450
8.3.1	I membranofoni	451
8.3.2	Gli idiofoni	453
8.4	Strumenti a corda	456
8.4.1	Strumenti a corda strofinata	456
8.4.2	Strumenti a corda pizzicata	460
8.4.3	Strumenti a corda percossa	463
8.5	Strumenti ad aria	466
8.5.1	Organo	466
8.5.2	Gli strumenti a fiato	467
8.6	Gli elettrofoni	476
8.7	I gruppi strumentali	476

Capitolo Nono Educare all'ascolto: Il carnevale degli animali di Camille Saint-Saëns

9.1	Introduzione all'ascolto	480
9.2	Spunti di studio	481

Capitolo Decimo Acustica: aspetti fisici e musicali

10.1	Il pendolo e le sue leggi	486
10.1.1	Il pendolo	486
10.1.2	Periodo e frequenza	487
10.1.3	Le leggi del pendolo	488
10.2	Il metronomo e la velocità di esecuzione di un brano	489
10.2.1	Il cronometro di Loulié	489
10.2.2	Il metronomo e le indicazioni di andamento	491
10.3	L'onda e i fenomeni oscillatori	493
10.3.1	Dal pendolo all'onda sinusoidale	493
10.3.2	Periodo e frequenza nell'onda sinusoidale	496

XII **Indice generale**

10.3.3	Lunghezza d'onda e velocità d'onda	496
10.4	La produzione, la propagazione e l'ascolto del suono	500
10.4.1	I fenomeni vibratorii	500
10.4.2	Produzione del suono	501
10.4.3	I mezzi di trasmissione del suono	503
10.4.4	La velocità di propagazione del suono	504
10.4.5	L'apparato acustico e i mezzi di trasmissione del suono	506
10.5	Le caratteristiche dell'onda sonora: intensità, altezza e timbro	507
10.5.1	L'intensità di un suono	507
10.5.2	Intensità, attriti e propagazione del suono	509
10.5.3	Misura dell'intensità di un suono: i decibel	510
10.5.4	L'altezza di un suono	512
10.5.5	Note musicali, ottave e diapason	514
10.5.6	Il campo di udibilità	516
10.5.7	Il timbro del suono e gli armonici	517
10.6	I fenomeni di interferenza e la determinazione delle armoniche	523
10.6.1	Armoniche in una corda vibrante	523
10.6.2	Le quattro leggi delle corde vibranti	527
10.6.3	Armoniche in una canna chiusa	529
10.6.4	Armoniche in una canna aperta	531
10.6.5	Le leggi dei tubi sonori	533
10.7	I fenomeni legati alla propagazione del suono	534
10.7.1	La riflessione del suono	534
10.7.2	Esempi di riflessione: eco, riverbero e rimbombo	535
10.7.3	La diffrazione delle onde sonore	537
10.7.4	L'interferenza delle onde sonore	538
10.7.5	Esempi di interferenza: i battimenti	538
10.7.6	Esempi di interferenza: il terzo suono di Tartini e i toni di combinazione	540
10.7.7	La risonanza: aspetti generali	541
10.7.8	La risonanza delle onde sonore	542
10.7.9	Esempi di risonanza: i risuonatori di Helmholtz	543
10.7.10	Esempi di risonanza: le vibrazioni simpatiche	544
10.7.11	Velocità delle fonti sonore ed effetto Doppler	545
	Appendice normativa	547
	Bibliografia e sitografia	571

Parte Terza
Competenze
didattiche
e spunti operativi

1

Capitolo Primo Composizione e armonizzazione di un canto

Una regola, che non ho trovata ancora citata da alcuno, e che pure ho trovato sempre confermata dalle partiture di Mozart e di Wagner, è che ogni strumento, sia che entri solo o in gruppi, “deve cominciare e portare sino alla fine la sua frase”, così che questa formi sempre un’immagine chiusa. Ciò non solo è più bello, ma suona meglio.

[Ferruccio Busoni, *Die Musik*]

1.1 Introduzione

Questa indagine sulla *composizione di un canto* non potrà mai sostituire uno studio approfondito e sistematico delle tecniche compositive del passato. Discipline come il contrappunto e l’armonia sono necessarie all’acquisizione di una pratica, quella del comporre, che si forma attraverso la fatica e l’esercizio.

È possibile, invece, presentare a chi ha alle spalle un certo percorso musicale di base, una serie di considerazioni, suggerimenti e consigli che possano avvicinare alla pratica dell’invenzione musicale, facendo leva sull’esperienza strumentale e/o vocale e sull’intuito.

Naturalmente è stato necessario rivedere alcuni meccanismi teorici aridi, come la conoscenza numerica degli intervalli, affinché si stimoli anche il musicista già formato a cercare in questi ultimi una conoscenza “interna”, percettiva e qualitativa. Si è cercato anche di osservare la costruzione del ritmo da una prospettiva compositiva e quindi si è ritenuto importante riesaminare certe posizioni antiche e stereotipate della tradizionale teoria.

Tutto questo non con l’obiettivo sistematico di rappresentare una visione esaustiva e completa dell’argomento, ma piuttosto con la speranza di accendere alcuni sistemi di ragionamento tali da stimolare e mettere in movimento l’intuizione e le conoscenze di chi ha intenzione di avvicinarsi alla pratica dell’invenzione musicale. Mettere in movimento è quello che Schönberg dice, riferendosi al compito dell’insegnamento: non si vorrà che l’allievo faccia quello che gli si chiede e che lo faccia bene; l’importante è creare nell’allievo il dubbio, la curiosità, le domande; in breve, il *moto*.

Questa non è l’unica ragione che induce a tenersi lontani da ogni concetto scolastico che possiamo aver appreso nel percorso dell’armonia tradizionale in

ambiti accademici (università, conservatori ecc.). Solitamente la composizione si apprende in modo *precettivo*, secondo regole e norme, un po' come per affrontare l'esame della patente di guida: questo si può fare, questo è vietato... questo è un errore... la sensibile sale sempre... *la rotonda va percorsa in senso antiorario...* la settima scende... *la precedenza a destra...* due quinte parallele... *un incidente...*

Ma l'evoluzione dei linguaggi musicali è avvenuta sempre per reazione a uno stile consolidato che ormai appariva logoro. La tanto rinomata questione degli errori di quinte e ottave parallele, ad esempio, nasce in epoca pre-tonale, sotto forma di una vera e propria ribellione a certi parallelismi "vuoti" caratteristici delle epoche precedenti. Per la stessa ragione, riaffiora all'alba del XX secolo il bisogno di riappropriarsi di questi interessanti movimenti, raramente consentiti in epoca tonale (Bach → Mahler).

Tra le tante testimonianze di questo rinnovato amore per le successioni di quinte parallele, si pensi a Giacomo Puccini e all'*attacco* del II e del III quadro de *La bohème*; o a Maurice Ravel e al suo linguaggio armonico di "cristallo".

A questo punto se si immagina un futuro docente di scuola media alle prese con un arrangiamento, con la sua piccola ma variopinta orchestra, vuoi di tastiere, vuoi di fisarmoniche, vuoi di oboi, flauti, ottoni o violini, probabilmente questi avrà in mente un linguaggio sonoro che rappresenti una sorta di sintesi tra tutti i linguaggi, accogliendo tutte le possibili tecniche e non già solo quelle accademiche. Bisognerà, quindi, tener presenti alcuni andamenti considerati in certi ambiti corretti e in altri sbagliati.

In questa sorta di vademecum dell'invenzione compositiva si dovrà perciò rinunciare a una trattazione approfondita e anche a un certo inquadramento storico-stilistico: ogni linguaggio e ogni epoca possiedono una propria teoria, una propria trattazione e una serie di elementi caratterizzanti, che possono essere desunti soltanto dall'osservazione delle opere prodotte in quel tempo e con quello specifico linguaggio.

Il compositore e didatta Giusto Pappacena suole ripetere una massima culinaria che perfettamente si addice all'arte della composizione: "l'alta cucina è complessità risolta".

Questo la dice lunga sul fatto che per capire ciò che si nasconde anche dietro una semplice successione melodica occorre dapprima arrivare a possedere certi mezzi e poi "risolverli", dimenticandosene.

Claude Debussy, alle critiche mosse da chi riteneva il *Prelude à l'après midi d'un faune* un pezzo senza forma, senza costruzione, rispose: "Il pezzo ha tutte le cose che servono perché un pezzo sia ben costruito, ma cercherete invano le colonne; dopo averle messe, infatti, le ho tolte."

Ovviamente per acquisire tanta complessità, occorre studiare a lungo le pratiche di scrittura delle epoche passate, riconoscere il senso e le differenze nei linguaggi dei compositori e soprattutto mettersi l'anima in pace, perché un libro di composizione che parli di tutto non esiste.

La vera conoscenza musicale si acquista osservando, deducendo e ripetendo ogni gesto, ogni successione armonica, ogni connessione tra il linguaggio e la

poetica, oltre che immedesimandosi nello spirito di un compositore o di un'epoca. Si impara a comporre consumando matite.

1.2 “L’arte precede sempre la teoria”

Nei capitoli che seguiranno si cercherà di ripercorrere, sotto forma di un diario di appunti, una precisa esperienza compositiva. Nell'affrontare lo studio della musica si può comprendere come quella occidentale abbia seguito un cammino analogo a quello che può compiere un compositore durante l'intero arco della sua vita: un'evoluzione lenta per emanciparsi dal buio dell'istinto verso una conoscenza concreta.

Schönberg scrive sul suo *Harmonielehre*: “l’arte precede sempre la teoria”. Questo significa che il compositore non scrive seguendo le regole desunte dallo stile in voga nell'epoca, ma cerca, mettendo le mani avanti, brancolando nel buio. La teoria viene sempre codificata in un secondo momento attraverso l'osservazione delle opere del passato.

Le composizioni di Beethoven presentano una prevalente armonia triadica: i suoi temi sono quasi unicamente formati di accordi spezzati di tre suoni.

Chiunque è capace di iniziare a comporre un tema con le note do, mi e sol, tanto per intenderci. Beethoven potrebbe stupirci con una fantasia inventiva straordinaria, come in effetti si può notare nelle numerose variazioni strumentali scritte in epoca formativa (penso alla serenata per flauto, violino e viola o al settimino).

Eppure egli preferisce richiamare a sé quelle semplici note che chiunque avrebbe potuto pensare, evocando però i tre suoni come se questi provenissero dal centro della terra e avessero la qualità sonora di un terremoto. Un'energia misteriosa e inarrestabile giunge dall'interno e si rende conoscibile come fenomeno naturale e quindi oscuro e inspiegabile.

La “*musica*” è complessità risolta. Fra la posizione di chi scrive controllando tutto, quella di chi fa con una sapienza diligentemente conquistata e quella di chi, con incoscienza, cerca di sentire in profondità un complesso mondo sonoro che appare impossibile da trattenere e fissare sulla carta, certamente occorre una mediazione; tuttavia va detto che l'attitudine all'*incoscienza* e al *sentire* è quella che più si avvicina all'atto creativo.

Il grande compositore georgiano Giya Kancheli, interrogato sul suo modo di comporre, racconta che, per lui, la creazione è un mistero inspiegabile, e spesso anche molto doloroso e sofferto; egli cerca di spiegare in che modo procede, utilizzando pochi suoni, osservandoli, passandoci accanto giorni, mesi e anni, non riuscendo mai a spiegarsi come sia arrivato al risultato raggiunto. E questo mistero è nei suoni, nella loro ricchezza timbrica; essi vibrano e si accendono come stelle, se si ha l'accortezza di garantire attorno a loro la necessaria *oscurità*. *Ogni evento sonoro deve essere considerato quale oggetto prezioso, unico e inimitabile*. Anche un silenzio, un lamento, un fenomeno naturale come può essere il canto delle cicale in estate o un ruscello che scorre o una valanga che tuona o un suono emesso da uno strumento o una pausa.

Le pause sono il *bianco e il nero* del suono. Esse rappresentano l'*infinitamente assente*. Le pause rappresentano l'oggetto che si pone in relazione di necessità con il suono.

I silenzi sono respiri ma anche *sospiri*. Se immaginiamo il suono come uno spettacolo naturale che i nostri occhi stanno vedendo, le pause rappresentano il battito delle nostre ciglia. Non c'è istante in cui, mentre si compone, la dimensione del silenzio diviene superflua, sia che essa rappresenti un respiro nel "racconto" melodico, sia che essa ci appaia come un fenomeno di "assenza". Talvolta la migliore armonia è l'*assenza* di armonia.

Nel manoscritto della quinta sinfonia di Beethoven, appare il raddoppio del motivo iniziale ai flauti: linea che poi viene cancellata dallo stesso pugno.

La straordinaria potenza sonora dell'attacco della sinfonia deve la sua grandezza anche all'*assenza* di quel raddoppio che inizialmente poteva apparire necessario. Inserire una pausa è *sempre* una scelta possibile.

La musica è un'increspatura del silenzio.

Una composizione avviene combinando uno o più oggetti sonori.

John Cage ha, per gran parte della sua vita, tentato di usare i suoni, cercando di eliminare, a monte, la propria personalità creativa, affidando al caso la scelta degli stessi. E in linea con il suo pensiero, si può affermare che, in fondo, il compositore supremo di musica è il mondo che ci circonda e che pone in relazione fra loro i suoni consapevoli o inconsapevoli, prodotti da fenomeni naturali.

Un urlo, forse il grido di una madre che richiama il suo bambino; una rana lontana; un'onda che s'infrange, un silenzio che li racchiude in un'opera e che ne gestisce la dialettica interna.

Si potrebbe iniziare a comporre registrando i suoni del mondo esterno e ricomponendoli con un software adeguato, combinandoli, magari, con *oggetti sonori* creati da noi.

È tuttavia utile cercare le ragioni di un bisogno creativo presente in ogni essere vivente, bisogno che prima di qualsiasi orientamento o scolarizzazione nasce come *esigenza di canto*. In questa esigenza rientrano anche le manifestazioni sonore degli animali, gli ululati dei coyote, il canto degli uccelli, delle balene ma anche quello delle piante e dei pianeti.

1.3 Il canto

Tutto trae origine dal canto. In questo testo si utilizzerà la parola *canto* sia per intendere il fenomeno propriamente detto del "cantare emettendo suoni con la voce", sia come *melodia* e più specificatamente come un insieme di suoni in relazione orizzontale fra loro.

Sinonimo di canto è melodia, linea melodica, linea del canto, monodia. Prima ancora che si codificassero sistemi di suoni, stili e metodi teorici, melodie e canti nascevano ovunque e spontaneamente con la loro forza primordiale. Sia che si

voglia pensare ai primi uomini sulla terra, o ai bambini in età prelinguistica o ai timidi approcci di chi si avvicina a uno strumento toccando un suono dopo l'altro, il canto rappresenta una necessità interiore vitale e spontanea.

1.4 Suoni armonici e sistema temperato

Alla base della naturalità del canto sta il fenomeno naturale dei suoni armonici.

I suoni armonici



*in cents, confrontati con la scala temperata

Si osservi attentamente questa figura che ricorre spesso nei libri di armonia, di teoria o di storia della musica. Ogni suono presente in natura si presenta a noi come un suono complesso, ossia come la somma di una componente principale, detta suono fondamentale, e altre componenti parziali dette suoni armonici o ipertoni o appunto componenti parziali. La fondamentale e i suoi suoni armonici parziali sono fusi in un'unica sonorità generale e a un ascolto superficiale tendiamo ad accorgerci soltanto del suono armonico fondamentale (1). Nel *canto armonico tibetano*, i maestri di questa tecnica esaltano i suoni armonici cercando di porli in evidenza, riducendo il volume sonoro della fondamentale al basso e producendo un canto multifonico che si può davvero considerare, a dispetto dei primi tentativi della polifonia medievale occidentale, quale la forma più primitiva e *naturale* di polifonia.

Sappiamo anche che questi suoni armonici possono essere isolati, producendo uno sfioramento in un punto esatto della corda di un qualsiasi strumento.

Se, appunto, ripetiamo l'operazione del monocordo pitagorico (strumento usato da Pitagora per determinare le relazioni matematiche tra i suoni musicali), sarà sufficiente sfiorare una corda nel suo punto di mezzo per avere il suono armonico 2 di una serie che ha per fondamentale (1) il suono della corda vuota. Lo stesso meccanismo può essere usato intervenendo sulla colonna d'aria degli strumenti a fiato. In ogni caso, le componenti parziali di un suono contribuiscono a rendere il suono emesso, ricco e timbricamente complesso. Inizialmente si farà fatica a percepire l'infinita densità di un singolo suono ma solo perché, pigramente, tendiamo a non farci caso. Basterà porvi attenzione e col tempo i suoni armonici affioreranno e si faranno ascoltare.

Ora proviamo a desumere dalla suddetta *serie* delle considerazioni basilari.

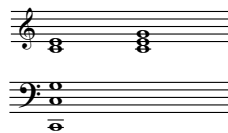
- Il suono armonico 2, ossia il primo armonico (dato che la fondamentale di un suono nella numerazione della serie è il suono n. 1) è posto in una particolare relazione con la fondamentale e determina quella che si può definire

“equivalenza d’ottava”(Aldwell-Schachter-Gullotti), ossia un fenomeno caratteristico di fondamentale importanza per il nostro sistema musicale.



- > Le differenze espresse in *cents* (centesima parte di un semitono) tra i suoni armonici e quelli effettivamente riscontrabili nel nostro sistema temperato, ci fanno capire che il temperamento equabile (la divisione in dodici semitoni uguali dell’ottava pitagorica) non è un sistema naturale, ma è il risultato di una speculazione e di una soluzione artificiale. Ci rendiamo pure conto che taluni armonici, come il 2 e il 4, sono invece perfetti *per natura*. Non a caso essi sono in rapporto di ottava con la fondamentale, a riprova che l’intervallo d’ottava è un intervallo naturale ed è comune a tutte le culture, passate e presenti.
- > Sommando i primi sei suoni della serie si ha un accordo posto in ordine di terza, di qui la sensibilità armonica che tende alla sovrapposizione di terze: questo accordo teorico è chiamato da H. Shenker “accordo di natura”.

Accordo di natura



Esso spiega perché avvertiamo come naturale la possibilità di sovrapporre suoni in ordine di terza. Dal concetto di “sovrapponibilità” degli intervalli di terza, concetto intuitivo e naturale, prende l’avvio la scienza dell’armonia tonale (con i suoi accordi, le sue funzioni armoniche e le sue possibili modulazioni e trasposizioni in *dodici* diverse posizioni nell’ambito interval-lare dell’ottava).

- > I primi sei suoni della serie sono dei salti e i successivi sono invece suoni contigui. Quando si tratterà delle scale e delle fondamentali degli accordi, si potrà riconoscere nella *serie degli armonici* l’origine del pensiero musicale sia esso di natura melodica o armonica, che appunto combina procedimenti per grado congiunto (frammenti scalari) e salti.

1.5 Lo “strano anello” dell’equivalenza d’ottava

Il principio dell’*equivalenza di ottava* (ottava pitagorica) può essere descritto in questo modo: due corde che vibrano l’una il doppio più veloce dell’altra producono due suoni che, pur avendo altezze diverse, sembrano essere lo stesso suono; tanto che, sovrapponendoli, appaiono fondersi in un unico suono, complesso, potenziato.

Questo significa che qualsiasi linea melodica ha la possibilità di essere “rafforzata”, se viene, appunto, raddoppiata da un’altra voce che procede a distanza di ottava o multipli di essa.

Raddoppio all’ottava



Questo meccanismo del raddoppio d’ottava è un mezzo affascinante, ma se abusato, può appesantire il disegno. Se pensiamo ai violoncelli frequentemente raddoppiati all’ottava bassa dai contrabbassi nella tradizionale orchestra sinfonica, capiamo l’importanza di questo mezzo. Esso, tuttavia, va utilizzato ove ritenuto necessario, vuoi per dare maggiore corpo e peso alla linea da raddoppiare, vuoi per equilibrare la parte in relazione con le altre voci.

Assolutamente da non sottovalutare è il raddoppio all’unisono, mezzo che senz’altro permette un efficace potenziamento timbrico e dinamico di un oggetto sonoro.

Raddoppio all’unisono

Violini 1



Violoncelli



In realtà, l’intervallo di unisono è l’intervallo primitivo per eccellenza, e come tale esso diverrà uno dei mezzi polifonici più interessanti a nostra disposizione. Di grande eleganza è un disegno melodico che nasce da un unisono e da esso vi si allontana di grado.



L’equivalenza d’ottava è il primo degli “strani anelli” che si trovano alla base del linguaggio musicale. Gli “strani anelli” sono paradossi matematici che restano insoluti:

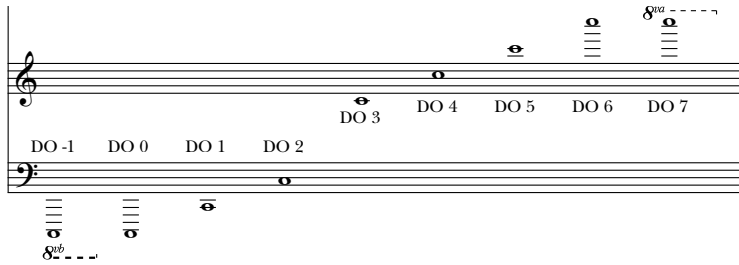
$$1 = 8$$



Se consideriamo che 1 e 8 sono due suoni posti a distanza tale per cui il secondo, il più acuto, ha frequenza doppia rispetto al primo, ci troviamo di fronte a

un paradosso per cui i due suoni, pur avendo differente altezza, sono a livello percettivo “diversi” eppure “uguali”! Tutta la musica si svolge entro questo paradosso.

Ma questo ci apparirà più chiaro non appena avremo a che fare con il concetto di scala. Vediamo ora quindi che il sistema dei registri sonori che noi usiamo è il seguente:

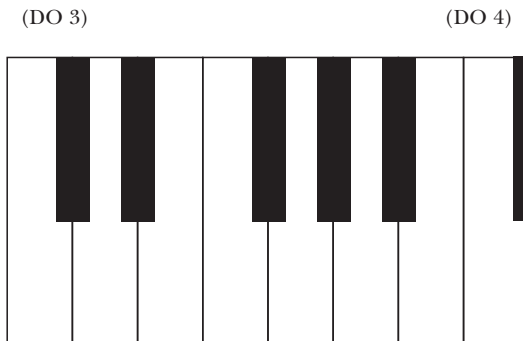


Il do3 è quello che noi chiamiamo *do centrale* riferendoci al do centrale della tastiera di un pianoforte standard.

Tutto ciò che avviene nello *spazio* frequenziale contenuto in un intervallo di ottava, che si tratti di una linea melodica, di una successione armonica o di un frammento contrappuntistico, può essere duplicato negli altri registri, sfruttando il concetto di equivalenza di ottava.

Ci si rende conto che tutto il pensiero musicale potrebbe concentrarsi, ad esempio, nell’ottava centrale compresa tra do3 e do4, e che gli slanci verso i registri acuti e le incursioni verso il grave rappresentano solo un ampliamento espressivo e timbrico di un pensiero estremamente concentrato.

È di grande utilità, fin da ora, visualizzare la tastiera del pianoforte con i suoi dodici semitoni e la caratteristica distribuzione di tasti bianchi e neri:



La collana è rivolta a quanti desiderano acquisire l'**abilitazione all'insegnamento** nelle scuole e devono pertanto superare gli esami di ammissione previsti dalla normativa sulla formazione del personale docente.

Discipline musicali manuale per prove scritte e orali


Il testo punta ad una trattazione rigorosa ma essenziale, funzionale ad una **rapida revisione** delle conoscenze pregresse e può essere utilmente affiancato dagli esercitanti della stessa collana.

Il volume è completato da un **software di simulazione** mediante cui effettuare infinite esercitazioni di verifica delle conoscenze acquisite.



Per completare la preparazione:

 **Competenze linguistiche e comprensione testi**
ISBN 9788865846698

 **Discipline musicali** - esercizi commentati
ISBN 9788865846094

 sfoglia le demo su edises.it

t₁₉

Per essere sempre aggiornato seguici su Facebook 
facebook.com/iltirocinioformativoattivo
Clicca su mi piace  per ricevere gli aggiornamenti.



www.edises.it
info@edises.it



€ 32,00

