

Francesco Villa

PROGETTO MELODIA: AVVIAMENTO ALLA LETTURA CANTATA

Metodologia, strategie, errori

RIPRODUZIONE VIETATA
ANTEPRIMA

Progetto melodia – Avviamento alla lettura cantata
KDP – Kindle Direct Publishing
Copertina: Tommaso Villa
Illustrazioni: Laura Girelli
©2022 Francesco Villa

È vietata la riproduzione, anche parziale, effettuata con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico, non autorizzata dall'autore.

Al libro è collegata una libreria audiovideo scaricabile gratuitamente. Per ottenerla scrivere a mail@francescovilla.org richiedendo le istruzioni per la convalida dell'acquisto.

Indice

Introduzione e guida all'uso

Perché un libro prevalentemente metodologico?	Errore. Il segnalibro non è definito.
Guida alle diverse possibilità di lettura del libro	Errore. Il segnalibro non è definito.
Simboli usati nel libro	Errore. Il segnalibro non è definito.
Altre indicazioni	Errore. Il segnalibro non è definito.

1. Primi esercizi

<i>Le tre scale</i>	4
La scala teorica	4
La scala-melodia	Errore. Il segnalibro non è definito.
La scala-tavolozza	Errore. Il segnalibro non è definito.
Memorizzare le scale-melodia	Errore. Il segnalibro non è definito.
<i>Esplorazione attiva dei gradi della scala</i>	Errore. Il segnalibro non è definito.
Coordinazione della scala su bordone	Errore. Il segnalibro non è definito.
Chironomia	Errore. Il segnalibro non è definito.
Esplorare le progressioni	Errore. Il segnalibro non è definito.
Triade di tonica e movimenti scalari	Errore. Il segnalibro non è definito.

2. I gradi armonici principali

<i>Alimentazione delle scale e gli esercizi</i>	8
Introduzione	8
Preparazione all'esecuzione di una melodia	Errore. Il segnalibro non è definito.
Gruppo note ↔ accordo	Errore. Il segnalibro non è definito.
Esercizi con accordi di Tonica e Dominante (TD)	Errore. Il segnalibro non è definito.
Esercizi sull'armonia di tonica e sottodominante (TS)	Errore. Il segnalibro non è definito.
Esercizi sull'armonia di tonica, sottodominante e dominante (TSD)	Errore. Il segnalibro non è definito.
<i>Variare - Improvvisare - Ricomporre</i>	9
Variare le cadenze	9
Improvvisare sulla scala	Errore. Il segnalibro non è definito.
Variare una melodia appena studiata	Errore. Il segnalibro non è definito.

3. Azioni e strategie nella lettura

Introduzione	10
Strategie per la prima lettura e lo studio	Errore. Il segnalibro non è definito.

4. Errori intelligenti

<i>Introduzione</i>	11
Errori primitivi	Errore. Il segnalibro non è definito.
Errori delle memorie	Errore. Il segnalibro non è definito.
<i>Analisi degli errori</i>	12

5. Auto-accompagnamento: estensione delle possibilità

<i>Ampliamenti delle morfologie di D e S</i>	13
7ª e 9ª di dominante	13
Sesta nell'accordo di S	Errore. Il segnalibro non è definito.
Gli altri gradi armonici (II-III-VI-VII)	Errore. Il segnalibro non è definito.
Suoni pertinenti ed estranei all'armonia	Errore. Il segnalibro non è definito.
Ritmo armonico	Errore. Il segnalibro non è definito.
Elenco di tutti i casi di suoni estranei all'armonia	Errore. Il segnalibro non è definito.

Anacrusi di tonica con funzione di dominante Errore. Il segnalibro non è definito.

6. Melodie modali

Introduzione 14
Primi esercizi sui modi Errore. Il segnalibro non è definito.

Appendice – Teoria di base per principianti

Scale – intervalli – ottava – modi 15
Semitono e tono – modo maggiore Errore. Il segnalibro non è definito.
Pentagramma – chiave di violino e basso Errore. Il segnalibro non è definito.
Indicazione delle ottave Errore. Il segnalibro non è definito.

Trasposizione delle scale Errore. Il segnalibro non è definito.
Scala cromatica – alterazioni Errore. Il segnalibro non è definito.
Altre scale maggiori Errore. Il segnalibro non è definito.
Tonalità di un brano Errore. Il segnalibro non è definito.

Modo minore Errore. Il segnalibro non è definito.
Differenze fra modo maggiore e minore Errore. Il segnalibro non è definito.
Comportamenti melodici del 6 e 7 grado Errore. Il segnalibro non è definito.
Le altre scale minori della teoria tradizionale Errore. Il segnalibro non è definito.
Armaturo di chiave nel modo minore Errore. Il segnalibro non è definito.

Il circolo delle quinte Errore. Il segnalibro non è definito.
Riconoscere la tonalità Errore. Il segnalibro non è definito.
Espressione e segni di ripetizione Errore. Il segnalibro non è definito.
Dinamica Errore. Il segnalibro non è definito.
Agogica Errore. Il segnalibro non è definito.
Articolazione del suono: legato e staccato Errore. Il segnalibro non è definito.
Ripetizioni Errore. Il segnalibro non è definito.

Classificazione degli intervalli Errore. Il segnalibro non è definito.

Appendice – Accompagnamento per principianti

Primi passi sulla tastiera: la postura 16
Scala sulle cinque dita 16
Primi arpeggi Errore. Il segnalibro non è definito.

Cenni di teoria dell'armonia Errore. Il segnalibro non è definito.
Prime armonizzazioni Errore. Il segnalibro non è definito.
Armonizzazione nel modo minore Errore. Il segnalibro non è definito.

Postfazione: riflessioni metodologiche

A cosa serve la lettura cantata 17
Sputarsi sulle mani e guardare il cielo 17
Il problema disciplinare Errore. Il segnalibro non è definito.
Inesistenza degli intervalli nel canto e nel dettato: il paradigma dell'orecchio tonale Errore. Il segnalibro non è definito.
Altri segnali: i criteri di gradualità negli esercizi Errore. Il segnalibro non è definito.
"Sistema anche il ritmo, mi raccomando!" Errore. Il segnalibro non è definito.
Importanza dell'esplorazione attiva Errore. Il segnalibro non è definito.
Importanza dell'orecchio senza spartito Errore. Il segnalibro non è definito.
Di che genere sei? Errore. Il segnalibro non è definito.
Prova d'orchestra Errore. Il segnalibro non è definito.
Infine Errore. Il segnalibro non è definito.

1. Primi esercizi

Le tre scale

La scala teorica

Un'abilità richiesta normalmente nei corsi di ear training è quella di saper riconoscere le scale¹. Per farlo è consigliabile dapprima memorizzarle attraverso il canto, sia perché questa abilità dà sicuramente accesso al loro riconoscimento (mentre il contrario, ossia produrle, non è così automatico, come vedremo subito) sia per la ricaduta immediata nell'ambito della lettura cantata: prima di iniziare un esercizio, cantare la scala ci permette di far mente locale sull'ambiente tonale² in cui esso agirà.

Qualche studente avrà sicuramente vissuto l'esperienza disperante di cercare di soddisfare la richiesta dell'insegnante di trasformare con il canto, ad esempio, una scala maggiore – in genere corretta al primo tentativo – in scala minore naturale, senza riuscirci. Vi sono difficoltà a intonare il semitono tra 2 e 3 e si resta invece tipicamente ancorati al modo maggiore appena cantato, così come il passaggio 5-6 resta un mistero, senza riuscire a concepire un salto di semitono: si cerca con lo sguardo verso il cielo quel maledetto 6 ma non si trova. In tutto questo c'è qualcosa che non va. È come se la scala fosse svanita, anche qualora si siano *già* fatti vari esercizi cantati in modo minore.

1

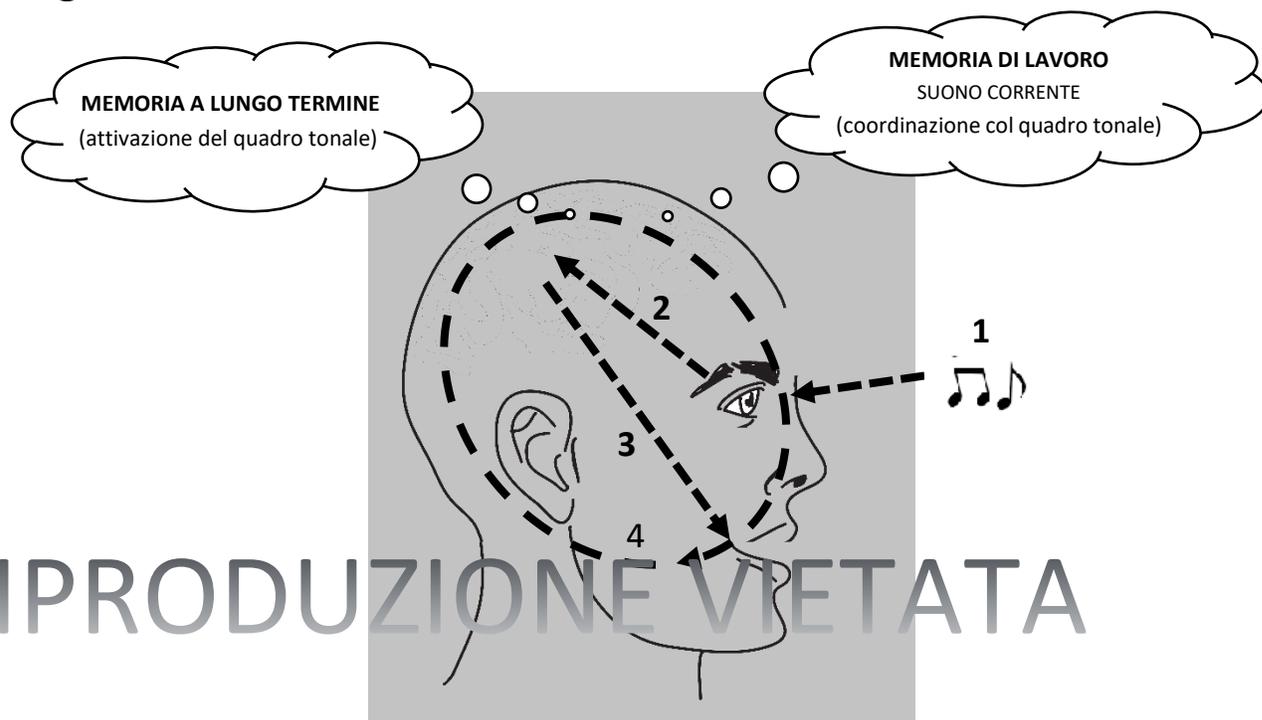


Il soggetto deve cantare una scala maggiore e poi una scala minore naturale, che conosce bene dal punto di vista teorico quanto a posizione di toni e semitoni. Canta senza problemi la scala maggiore, che però

1 Come vedremo nel prosieguo di questo capitolo, il saper riconoscere le scale può sì avere una qualche utilità ma è cosa assai diversa dall'aver interiorizzato una scala come struttura linguistica (cfr. p. seg.). Sarebbe un errore pensare che una volta memorizzate le diverse scale si possa essere in grado automaticamente, anche solo per fare l'esempio più banale, di ricondurre una melodia alla scala in cui è costruita (tranne la scala maggiore, che è ben sedimentata nel vissuto di tutti). A maggior ragione, la memorizzazione di una scala non significa poi poterla percorrere a piacimento in lungo e in largo. Questa abilità sorge invece dall'intersezione fra agibilità sintattiche – perciò anche ritmiche e fraseologiche – e aspetti armonici.

2 Ciò vale anche per le scale modali (cfr. cap. 6).

Pagina 14



Coordinazione dei suoni col quadro tonale

2 

Puoi usare un accordatore per controllare di tanto in tanto l'intonazione risultante dalla tua azione di coordinazione. Guarda come fare.

Pagina 18

Nella scala minore armonica, rispetto ai gesti tradizionali, modificheremo quello relativo a 3 (simile a quello del modo maggiore ma piegando l'indice) e 6, intendendolo come "sesto abbassato".

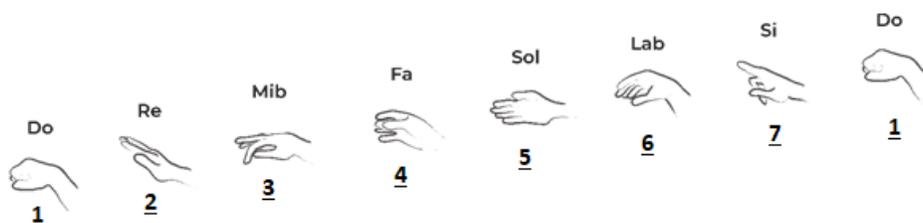
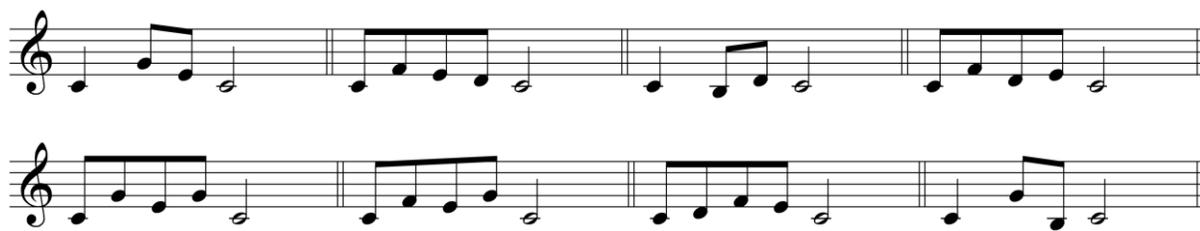


Figura 1 – Chironomia per la scala minore armonica

Pagina 20



In seguito prova a fare lo stesso, stavolta nell'estensione $\underline{5} \nearrow \underline{3}$:



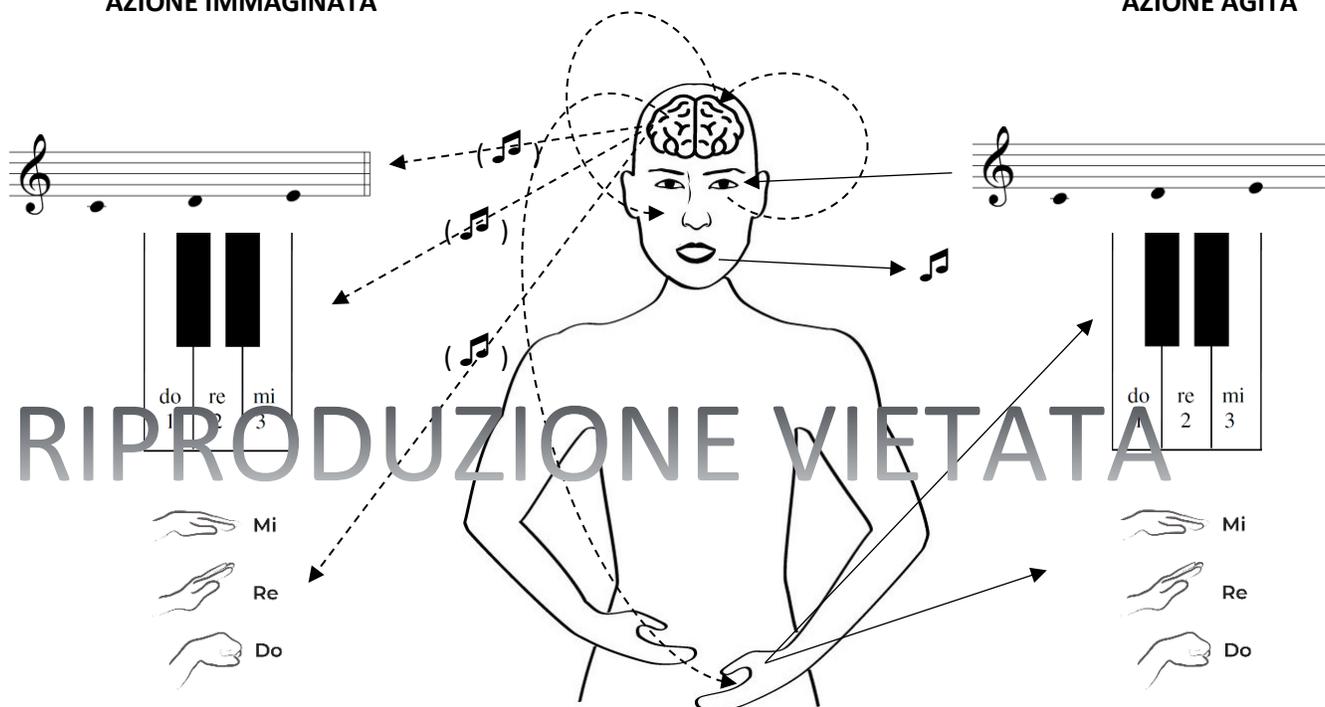
Poi fai la stessa cosa in modo minore:

(estensione $\underline{1} \nearrow \underline{5}$ con aggiunta di $\underline{7}$ inferiore)



AZIONE IMMAGINATA

AZIONE AGITA



Il gioco circolare fra immaginato/agito e occhi/mani (stiamo qui omettendo l'altra circolarità, quella fra orecchio e voce, già affrontata quando abbiamo parlato di coordinazione), dà luogo a diversi tipi di attività, delle quali abbiamo già visto le prime due:

Lettura \leftrightarrow Canto esplicito

Lettura \leftrightarrow Canto esplicito \leftrightarrow Chironomia

Ma il lavoro può essere ulteriormente efficace aggiungendo altre modalità:

2. I gradi armonici principali

Armonizzare le scale e gli esercizi

Introduzione

Una melodia tonale è collegata ai suoi contenuti armonici. Quando cantiamo una melodia che già conosciamo, implicitamente richiamiamo gli accordi in cui essa è immersa. La sua comprensione deriva perciò anche dalla comprensione dell'armonia, oltre a tutti gli aspetti ritmici e fraseologici che determinano la sua forma complessiva.

Quando leggiamo cantando una nuova melodia, gli accordi impliciti devono perciò risuonare nella nostra mente affinché la melodia diventi per noi significativa e comprensibile. Per sviluppare questa abilità occorre che nella prima fase di apprendistato le melodie che leggiamo siano sempre accompagnate. Ciò può essere fatto dall'insegnante ma è senz'altro più efficace se impariamo noi ad armonizzare, pur in una forma rudimentale³.

Funzioni tonali nel rapporto fra melodia e armonia

L'armonia tonale si basa su una dinamica delle tensioni che ruota attorno all'accordo di tonica. Tale dinamica viene attuata sia per mezzo di accordi diversi dalla tonica sia dalla loro disposizione nella frase.

Vi sono tre gradi armonici principali⁴ sui quali è basata tutta l'ossatura del gioco tonale, e sono l'accordo di tonica (T), di sottodominante (S) e dominante (D), cui possiamo attribuire rispettivamente una funzione di *riposo*, *semitensione* e *tensione*:

3 Per chi non sa suonare il pianoforte rimandiamo a p. 161 e segg., *Appendice – Accompagnamento per principianti*.

4 Il termine 'grado' viene utilizzato sia per indicare il singolo suono della scala (che in questo libro rappresentiamo con 1, 2, etc.), sia un accordo, nel qual caso si sottintende un accordo costruito su un certo grado della scala. In genere è il contesto che disambigua l'una o l'altra accezione. La locuzione 'grado armonico' specifica che ci si sta riferendo a un accordo.

Variare - Improvvisare - Ricomporre

Un'attività che permette di rinforzare la nostra conoscenza delle funzioni tonali e le diverse movenze melodiche è quella di esplorare improvvisando alcuni elementi della frase. Le azioni analitiche del modificare una melodia variandola, proseguendola, ricomponendo delle parti, etc., permettono di comprendere meglio alcuni elementi del discorso musicale e rafforzare di conseguenza l'abilità di anticipare ciò che potrebbe seguire a ciò che si sta leggendo⁵.

Variare le cadenze

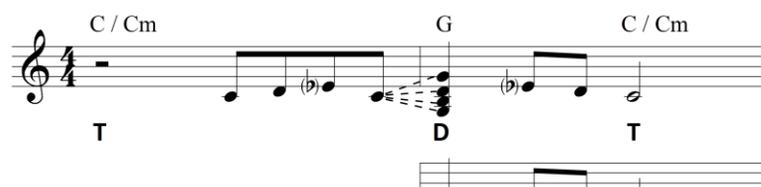
Una prima esplorazione che proponiamo è quella di approdare su suoni diversi della dominante in fase cadenzale⁶.

RIPRODUZIONE VIETATA

3



Guarda il video per capire come fare il prossimo esercizio e poi continua tu. Le alterazioni fra parentesi sono riferite al modo minore, in modo da poter esplorare entrambi i modi.



- 5 Il tema dell'anticipazione è molto importante in musica. In modo analogo a quando qualcuno ci sta parlando o mentre stiamo leggendo un libro, la mente cerca di anticipare ciò che può seguire, ottimizzando perciò i tempi di comprensione. Le piccole azioni analitiche sul suono che compiamo durante un'esplorazione o un'improvvisamente – nonché durante la lettura – permettono di impadronirsi dei diversi pattern melodici che ricorrono in musica, di allargare il repertorio delle possibili combinatorie, e così via, costruendo infine piccoli elementi sintetici formati da un certo numero di suoni, che si sedimentano e pervengono a formare unità superiori al singolo suono e che, appunto, aumentano la velocità di richiamo, processing e comprensione.
- 6 La cadenza è un elemento che chiude la frase ed è costituita da aspetti fraseologici, armonici, melodici e ritmici. Essi veicolano la fine della frase e al contempo segnalano che inizierà la prossima, un po' come il punto nella scrittura. Coincide all'incirca con l'ultima misura di una frase (di solito la 4^a), il punto finale è dato da un suono contestualmente più lungo, preceduto spesso da un'accelerazione ritmica, sul piano melodico e/o armonico (ossia vengono dati ad esempio due accordi anziché uno).

3. Azioni e strategie nella lettura

Introduzione

Per ora non è necessario affrontare le altre possibili inclusioni armoniche dei gradi della scala che agiscono in una melodia, rimandando al capitolo 5 che potrà essere eventualmente letto parallelamente per chi volesse approfondire subito⁷. È preferibile invece occuparci subito di un aspetto cruciale, quello dell'analisi delle azioni durante la lettura melodica e le strategie da attuare.

Quando cantiamo una melodia leggendola a prima vista compiamo più azioni complesse e simultanee in base a diverse strategie, volte alla comprensione veloce della notazione, ricavando – ma anche proiettando in anticipo – delle immagini musicali che vengono intonate immediatamente dopo. Ecco uno schema delle azioni principali, che andremo a commentare servendoci di un'unica melodia.

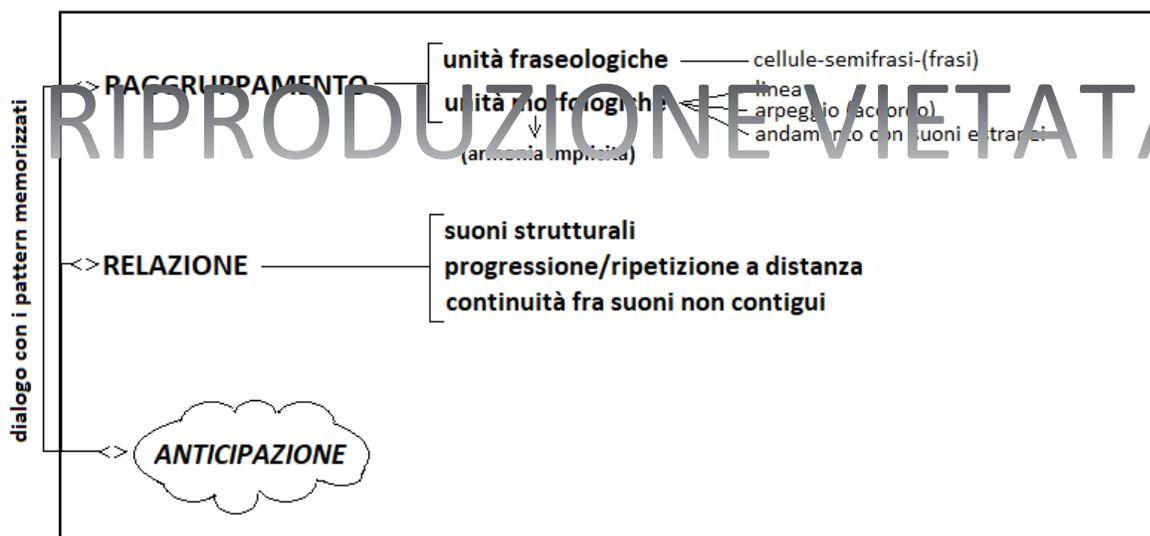


Figura 2 – Schema delle azioni durante la lettura cantata

Il **raggruppamento** (*chunking*) consiste in un'azione che riduce i dati da processare e inferisce/recupera unità musicali di livello superiore alle singole note, come quando riconosciamo a colpo d'occhio un tavolo

⁷ In particolare potrebbe essere utile studiare i primi due paragrafi del cap. 5, 7^a e 9^a di dominante e 6^a nell'accordo di S.

4. Errori intelligenti

Introduzione⁸

L'errore è la *risposta intelligente* che un soggetto fornisce in una situazione, e rimanda alle competenze e abilità in atto. L'analisi di un errore, da parte dell'insegnante e dello studente, e più in generale sulla definizione di un *profilo soggettivo degli errori*, è cruciale. Un errore non è pressoché mai riconducibile a sviste, distrazioni etc. bensì, appunto, è un atto intelligente sul quale soffermarsi per capire cosa l'ha determinato, nonché un'intrigante chiave di lettura e una porta di accesso ad alcuni processi e meccanismi mentali.

Gli errori che rimandano a una lettura di tipo esclusivamente intervallare, a una mancata anticipazione corretta di un suono, al mancato raggruppamento di un arpeggio, etc., si rilevano più facilmente nel canto a cappella, mentre, con la presenza dell'accompagnamento, chi canta ha un punto di riferimento tonale che permette una più semplice inferenza dei suoni veicolati dalle note che si stanno leggendo. Il canto a cappella permette perciò di accedere più facilmente a un'interpretazione degli errori, sottraendo i suggerimenti che un'armonia esplicita fornisce a chi sta cantando e infine mettendo a nudo alcune fragilità altrimenti non rilevabili.

L'accompagnamento esplicito nelle prime fasi di apprendimento, quando cioè lo studente non è ancora in grado di proiettare sulla notazione un'armonia implicita, è fondamentale. Il canto a cappella e a prima vista è però il traguardo finale di un training sulla lettura cantata.

Possiamo dividere gli errori in due tipologie generali:

ERRORI PRIMITIVI, dovuti prevalentemente a una lettura intervallare di superficie senza coordinazione con l'armonia.

ERRORI DELLE MEMORIE, che riguardano una mancata azione di raggruppamento e alcuni fenomeni di interferenza fra pattern in arrivo nella memoria di lavoro e schemi già depositati nella memoria a lungo termine.

A partire da una certa costanza di errore si possono individuare degli esercizi per il rafforzamento di un'abilità specifica e il superamento delle difficoltà in rapporto a situazioni ben circoscrivibili. In questo paragrafo passeremo brevemente in rassegna tutti i principali tipi di errore, fornendo qualche esempio. In quello successivo (*Analisi degli errori*) prenderemo in considerazione vari casi concreti, in modo da rafforzare il quadro metodologico. Approfondiremo in particolare gli errori delle memorie, in quanto quelli

⁸ Questo capitolo è destinato prevalentemente agli insegnanti, ma anche gli studenti con buone nozioni di teoria trarranno beneficio dalla sua lettura, in quanto rispecchiandosi in alcuni propri errori ricorrenti possono comprenderne più da vicino i motivi e al contempo trovare il modo di acquisire le abilità necessarie a evitarli.

Pagina 85

Il trigger scalare (o continuazione della scala) si verifica quando, in presenza di una scala, la si prosegue anche quando segue un piccolo salto nella stessa direzione. Ad esempio *Do-Re-Mi-Sol* può diventare *Do-Re-Mi-Fa* in funzione della continuazione della scala.

Continuazione della scala

The image shows two musical staves in 4/4 time. The top staff, labeled 'originale', contains a scale from C4 to G4: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), followed by a quarter rest. The bottom staff, labeled 'cantato', contains the same scale but with a quarter note on the final G4 instead of a rest. This illustrates the concept of a 'trigger scalare' where the scale continues despite a small interval jump.

Anche alcuni casi che possiamo definire errori della regione di sottodominante potrebbero rivelare qualche affinità col trigger armonico. Come abbiamo detto, 4 e 6 sono in genere gli ultimi a strutturarsi in un pe corso o apprendimento della lettura cantata. In molti casi, perciò, il soggetto, quando deve produrre

RIPRODUZIONE VIETATA

Pagina 89

Analisi degli errori

Passiamo qui in rassegna alcuni casi concreti. Si tratta di esecuzioni a cappella, dunque in un momento più avanzato dello studio, in quanto abbiamo visto come sia essenziale nella prima fase accompagnarci. Li presentiamo in quanto è interessante capire quali siano gli aspetti salienti su cui lavorare in sede di training. Nella maggior parte dei casi l'interpretazione è piuttosto semplice, per alcuni invece possiamo fare delle ipotesi. L'insegnante, prima di leggere il commento relativo a ciascun esempio, potrà cercare di interpretare da solo; per il lettore studente potrebbe invece essere interessante provare a eseguire a cappella la riga originale e registrarsi, per poi capire se e cosa ha sbagliato e perché, individuando così un proprio profilo sul quale concentrarsi nello studio. Gli asterischi indicano i punti di errore, che possono fungere per lo studente-lettore come riferimenti per acuire l'attenzione durante l'esecuzione, anche se in realtà ciascuno

9 Nota per gli insegnanti: potremmo in prima battuta interpretare questo ritardo nello sviluppo di 4 e 6 (beninteso, non assunti come suoni ausiliari o come estensione dell'accordo di dominante, bensì come portatori di un'armonia propria e specifica, ossia soprattutto quella di sottodominante) rilevando che nella musica popolare e infantile è più frequente la ricorrenza dell'accordo di dominante come opposto a quello di tonica rispetto a quello di sottodominante. Ma ancora più probabilmente – o in modo concomitante – vi è un altro fattore, più specificamente legato alla dinamica tonale di riposo e tensione, che potrebbe essere più significativo: quello della simmetria fra la successione $D \rightarrow T$ e $T \rightarrow S$. Quando l'orecchio è centrato in una tonalità e deve anticipare un'armonia di sottodominante è un po' come se dovesse cambiare tonalità. Perciò possiamo dire che S è in qualche modo un accordo centrifugo rispetto alla tonica corrente.

3. Auto-accompagnamento: estensione delle possibilità

Ampliamenti delle morfologie di D e S.

Una volta consolidate le appartenenze dei gradi (melodici) della scala alle tre triadi principali – nei termini di *sentire come suonano* in quegli accordi, e siamo perciò in grado di cantare ciascuno di essi indipendentemente dal movimento melodico che precede – possiamo estendere il repertorio di accordi e vedere altri casi di rapporto fra melodia e armonia.

7^a e 9^a di dominante

Un'inclusione molto frequente è quella di 4 e 6 non associati all'accordo di sottodominante bensì a quello di dominante, in quanto quest'ultimo viene dato frequentemente in forma di 7^a o 9^a.

RIPRODUZIONE VIETATA

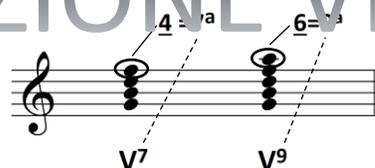
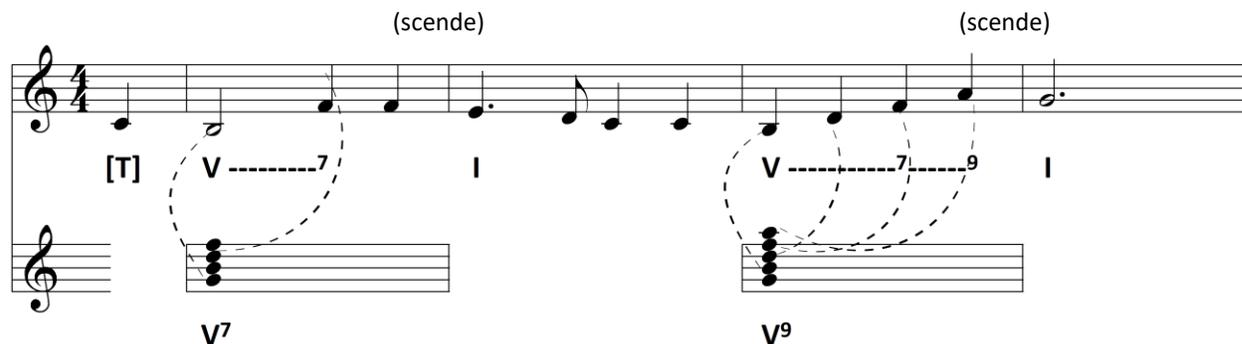


Figura 3 – Inclusioni di 4 e 6 nella 7^a e 9^a di dominante

Nel prossimo esempio il *Fa* della seconda battuta non fa parte della triade di S ma è iscritto in un prolungamento dell'accordo di D, del quale è la 7^a. Stessa cosa per il *Fa* e il *La* della penultima misura, che prolungano l'accordo di dominante (nona di dominante) anziché essere iscritti in S, perciò consistono nella 7^a e nella 9^a di D. Come in questo caso, in genere quei due suoni scendono di grado congiunto.



4. Melodie modali

Introduzione

Un training sulla lettura cantata, anche in una fase iniziale degli studi, deve comprendere anche le melodie modali¹⁰, in quanto assai diffuse in tutti i generi musicali: nella musica classica, nel jazz, nella musica popolare e infine nella *popular music*. Le scale modali sono ben familiari all'orecchio contempo-raneo e non è particolarmente difficoltoso interiorizzarle già a partire dal periodo iniziale dello studio, quantomeno dopo aver assimilato la completa operatività nell'ambito del modo maggiore e minore. Le sonorità dei modi antichi differiscono fra loro e rispetto ai modi moderni per la diversa distribuzione di toni e semitoni.

(tonica DO) (tasti bianchi)

RIPRODUZIONE VIETATA

"M"

Ionico
1 2 3 4 5 6 7 1

Mixolidio
1 2 3 4 5 6 7 1

eolio
1 2 3 4 5 6 7 1

¹⁰ Le cosiddette scale modali, opposte alle scale moderne (ossia maggiore e minore), sono riferibili pur in modo indiretto al sistema modale antico, di cui conservano traccia nella nomenclatura, riprese a fine '800 nella musica colta e parallelamente "sopravvissute" al periodo tonale in molte tradizioni popolari.

Appendice – Teoria di base per principianti

Scale – intervalli – ottava – modi

Una **melodia** consiste in una sequenza di suoni regolati da ritmo e altezza che dà luogo a una sorta di piccolo racconto musicale.

Se prendiamo in considerazione solamente le altezze di una melodia, svincoliamo cioè la melodia dal ritmo, ci resta la sua **diastematica**, ossia l'insieme dei rapporti di altezza.

La diastematica di una melodia è basata su una o più scale. Una **scala** consiste perciò nel riordinamento in forma graduale delle altezze dei suoni utilizzati in una melodia, è in altri termini la *tavolozza di suoni* con la quale viene composta una melodia.

RIPRODUZIONE VIETATA

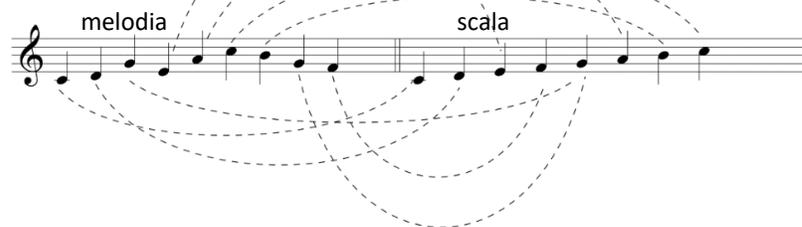


Figura 4 – La scala come tavolozza della melodia

Un elemento importante nella teoria musicale è l'**intervallo**, ossia il rapporto di altezza fra due suoni. Iniziamo dall'intervallo più "curioso", ossia l'ottava. L'**intervallo di ottava** consiste nel rapporto di frequenza $1/2$ (oppure $2/1$) fra due suoni, ad esempio 200 e 400 Hz. Due suoni in rapporto di ottava vengono chiamati con lo stesso nome in tutte le culture musicali (ad es. Sol-Sol) poiché, pur essendo di altezza differente, l'apparato percettivo li sente come "uguali ad altezza diversa".

Appendice – Accompagnamento per principianti

Primi passi sulla tastiera: la postura

Per studiare i primi rudimenti di armonia è necessario sapersi orientare su uno strumento polifonico. Questo capitolo è rivolto perciò a coloro che non suonano né la tastiera né la chitarra.

Per una corretta postura di base alla tastiera è necessario che la sedia sia a un'altezza tale che l'avambraccio agisca orizzontalmente appena sotto al livello dei tasti. Le dita di una mano sono di lunghezza diversa: tenendole rilassate si piegano naturalmente e assumono una posizione ideale per agire sulla medesima linea ideale lungo la tastiera.

Le dita delle mani vengono rappresentate mediante numeri: 1, 2, 3, 4, 5, dove '1' è il pollice di ciascuna mano.

Scala sulle cinque dita

La diteggiatura consiste nell'indicare quale sia il dito preferibile da utilizzare in un certo passaggio. Per esempio, suonando molto lentamente con la mano destra¹¹:



¹¹ Sulla tastiera i *Do* corrispondono ai tasti bianche immediatamente precedenti a ciascun gruppo di due tasti neri. Il *Do* rappresentato sotto alla chiave di violino con un taglio corrisponde al *Do* centrale, nella parte mediana della tastiera.

Postfazione: riflessioni metodologiche¹²

A cosa serve la lettura cantata

La lettura cantata, in particolare al suo livello più alto di abilità, ossia nella modalità a prima vista e senza accompagnamento, è uno degli strumenti più potenti per verificare e allo stesso tempo sviluppare la musicalità. Il gioco circolare fra notazione, costruzione, anticipazione ed esecuzione diretta di immagini musicali attraverso la voce consente di interiorizzare, comprendere e approfondire il funzionamento del linguaggio musicale, soprattutto nel dominio dell'altezza del suono e dei fatti tonali. Imparare a suonare uno strumento e/o o studiare canto costituiscono il primo accesso a una comprensione della musica che peraltro in parte già possediamo per esposizione naturale al suono che ci circonda fin dal grembo materno. Occorrerebbe suonare a orecchio, così come avviene per l'acquisizione della lingua: i bambini hanno innanzitutto esperienza diretta della lingua parlata, con la quale costruiscono in modo inconsapevole le strutture linguistiche. La lettura e la scrittura intervengono dopo, solamente quando gli aspetti semantici e sintattici sono già ben strutturati nella mente.

A partire dall'esperienza del canto del bambino, basata sull'ascolto, l'imitazione e la memorizzazione, quando si inizia a suonare uno strumento compare subito o comunque troppo presto la notazione, e il canto viene messo in secondo piano o addirittura – non infrequentemente – azzerato. Quando ciò si protrae a lungo, in particolare presso gli studenti di musica classica, si può formare un pericoloso gap tra l'abilità gestuale su uno strumento e la consapevolezza di ciò che avviene, la formazione di immagini musicali che anticipino il gesto e così via, a meno di non essere spiccatamente dotati di qualcosa che permetta "automaticamente" di compensare quella discrasia.

Sputarsi sulle mani e guardare il cielo

Ciascuno di noi può essere visto come un sistema di credenze. Anche nell'insegnamento della musica è così: ciascun insegnante fa riferimento alle teorie e alle metodiche con cui si è formato a propria volta. Spesso queste credenze persistono un po' per inerzia, ciascuno le fa proprie e comunque le custodisce e le replica, magari con qualche variante basata sull'esperienza, ma di fatto si evolvono lentamente, anche perché *così fan tutti*¹³.

12 Questo capitolo è dedicato soprattutto agli insegnanti, ma anche gli studenti avanzati di strumento o canto, che potranno rispecchiarsi in alcune difficoltà nella lettura cantata e sul perché a volte si fatica a superarle.

13 In un libro di antropologia (non ricordo quale), trovai un aneddoto realmente accaduto a un etnologo che si era recato in un villaggio del quale voleva comprendere la cultura, le tradizioni, i riti e così via. Dopo alcuni giorni si accorge che tutti gli abitanti, uscendo la mattina dalla propria capanna, si sputano sulle mani e guardano il cielo. Molto incuriosito da questa strana cosa, l'etnologo si avvicina a uno di loro e chiede se quel gesto si riferisca a una divinità, se sia un rito propiziatorio per la giornata, un augurio per la fertilità della terra... L'abitante gli risponde *non lo so, nessuno lo sa, ma qui facciamo tutti così da sempre*.