

Saggistica ARACNE

Giovanna Bergamo

La ritmica

Ispirata ai concetti di John Curwen
e aggiornata alle esigenze moderne



Copyright © MMX
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133/A-B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-3179-7

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

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












I edizione: maggio 2010

A Davide Liani, il mio maestro

Indice

- 9 *Presentazione*
- 11 *Prefazione*
- 13 *Introduzione*

PARTE PRIMA I TEMPI SEMPLICI

- 17 Gli elementi ritmici
- 18 TA 
- 20 TI TI 
- 21 La legatura 
- 22 TA-A 
- 23 PAU-SA 
- 24 PAU 
- 25 Accorgimenti didattici
- 27 Sonorizzazione delle pause
- 28 TA-A-A 
- 29 TA-A-A-A 
- 30 DOPPIA PAUSA 
- 31 TA-I TI 
- 32 TRIPLICE 

- 33 PA TI 
- 34 TI RI TI RI 
- 36 PA TI RI e TI RI PA 
- 37 PA RI TI RI 
- 38 SINCOPE 

PARTE SECONDA
PARTICOLARITÀ ED ECCEZIONI

- 41 TIIIRI 
- 42 DUPLICE TRIPLICE 
- 43 SOVRABBONDANTE 
- 44 PIÙCHESOVRABBONDANTE 

PARTE TERZA
IL TEMPO COMPOSTO E VARIANTI DEL TACTUS

- 47 Il tempo composto
- 49 Varianti del tactus
- 51 *Chiarimenti*
- 53 *Antologia*

Presentazione

In questi ultimi anni i Conservatori italiani sono stati chiamati ad un profondo cambiamento nella definizione dei nuovi corsi superiori (Triennio Superiore e Biennio Specialistico). Nel momento in cui va in stampa questo volume è in atto una ridefinizione anche dei corsi di base, cioè del percorso che sarà propedeutico all'accesso al Conservatorio Superiore e che vedrà una revisione sostanziale dei percorsi del vecchio ordinamento.

È proprio nella progettazione dei corsi di base, ed in modo particolare nel ripensamento delle metodologie tradizionali della lettura, ritmica e melodica, dell'educazione dell'orecchio, che potranno esserci le novità più evidenti e stimolanti rispetto al vecchio corso di Teoria e Solfeggio.

È all'interno di questo contesto che saluto con soddisfazione la pubblicazione della collega Giovanna Bergamo, che condensa in un testo essenziale, efficace, completo, dedicato alla ritmica, la sua lunga esperienza didattica maturata in tanti anni di docenza nei Conservatori di stato. Un atto di amore per la musica e per l'insegnamento cui ha dedicato con passione la sua vita professionale.

Udine, febbraio 2010
Franco Calabretto
Direttore Conservatorio “Jacopo Tomadini” di Udine

Prefazione

Un corretto percorso educativo musicale certamente inizia con l'esperienza del canto corale, nel quale ritroviamo tutti i benefici della funzione educativa del gruppo. Il canto corale consente, infatti, di affrontare in termini sincretici una serie di situazioni musicali vissute dall'alunno in forma diretta ed emozionale, tali quindi da interessare anche le strutture di base musicali. Questo consente poi di attuare un insegnamento con un auspicabile procedimento induttivo.

Partendo da tali presupposti, uno dei primi passi da compiere è l'analisi delle componenti della musica, nel nostro caso l'analisi della ritmica per individuarla ed esercitarla separatamente.

L'individuo istruito quando pronuncia il nome di due note, per esempio Do Re, psicologicamente vive la sensazione di un intervallo di suono; per la stessa ragione anche il ritmo abbisogna di godere dello stesso vantaggio con un proprio linguaggio. È infatti controproducente avvalersi dello nome stesso delle note (solfeggio parlato) per interpretare l'aspetto ritmico quando esso sia disgiunto dalla melodia, poiché un simile processo di apprendimento produce una pericolosa doppia informazione.

Il lavoro qui proposto offre una serie di suggerimenti per realizzare ed esercitare con uno specifico linguaggio tutte le situazioni ritmiche che interpretino e rappresentino le strutture essenziali ritmico-musicali, tramite l'uso di morfemi, sillabe, fonemi appropriati. Quando l'insegnante di strumento avrà bisogno di fare osservazioni di carattere ritmico, con questo lavoro avrà a sua disposizione uno specifico codice i cui segni nella loro materia espressiva ne realizzano un valore spazio-temporale.

Se non si dà sufficiente importanza alla preparazione ritmica può accadere che l'alunno soffra di un'insicurezza che lo porta, nell'esecuzione, a momenti d'incertezza che limitano l'interpretazione.

Le scelte in questo lavoro trovano un precedente riscontro nell'operatività di vari pedagogisti nei secoli passati e più vicino a noi dell'inglese John Curwen (1816-1880).

La loro prassi è stata cancellata dall'accademismo dell'Ottocento e poi ripresa dall'ungherese Zoltán Kodály e da altri.

La forte spinta a sostituire questa ritmica con il solfeggio parlato è partita dal Conservatorio di Parigi, propositore de: "Le grand solfège". È bene ricordare però che quest'ultimo era un corso superiore di perfezionamento che seguiva quello di solfeggio cantato.

Il metodo che viene qui proposto risulta invece propedeutico anche a linguaggi più evoluti.

Introduzione

Prima di entrare nello specifico del nostro argomento, ci piace ricordare che tutta questa disciplina concorrerà al processo educativo globale nello sviluppo della personalità individuale.

Per quanto riguarda il ritmo, è opportuno avvalersi dell'esperienza che l'individuo ha ricevuto nella sua esistenza, svoltasi a contatto con continue informazioni naturali ed arricchitasi da esperienze di gioco. È da queste che si potrà partire per la prima analisi ritmica con procedimento induttivo.

Nell'esperienza di ognuno di noi è facile riconoscere come vissuto individuale ineluttabile il battito del cuore, traducibile nel TActus impulso, vissuto da tutti e da sempre in maniera concreta e subliminale. Questo corrisponde ad un'esperienza che determina la primissima struttura di base ritmica che si vive come tale fin dalla nascita, anzi fin dal periodo della gestazione. È proprio quest'impulso che deve restare il cardine, il punto focale intorno al quale sviluppare tutte le successive più evolute e complesse figurazioni ritmiche, sia in termini di multipli sia di sottomultipli, in un alternarsi di situazioni facili da acquisire ed interpretare, come in un gioco di cui l'alunno si appropria con immediatezza e naturalezza. Ogni elemento o figura ritmica sarà quindi espressa tramite un codice appropriato che escluderà sempre di utilizzare il nome tradizionale delle note.

Ogni doppia informazione è sicuramente disorientante e quindi è molto importante che il nome delle note venga sempre e soltanto associato all'altezza di un suono, in modo che nella mente rimanga la sensazione sonoro-musicale interiore. Usare il nome delle note sarà compito del solfeggio cantato e della successiva prassi esecutiva. In questo modo si perseguiranno sia l'obiettivo della precisione ritmica, sia l'inequivocabile chiarezza dell'intonazione degli intervalli relativi, legata al nome delle note.

Quanto verrà proposto sarà di così facile acquisizione ed applicazione da invogliare a svolgere, in brevissimo tempo, tutti gli argomenti del fascicolo. Concedere questo sarebbe però un grave errore poiché non basta che i simboli ven-

gano compresi e memorizzati, ma è indispensabile che gli stessi, mediante l'assiduità dell'esercizio a voce alta, siano assunti e intimamente vissuti come strutture acquisite attraverso la fisicità dell'ascolto della propria voce.

Ogni nuova propedeutica avrà quindi bisogno di una rassicurante ripetitività. Tale ripetitività è necessaria per raggiungere la necessaria consapevolezza uditiva. La ripetitività deve tuttavia essere resa gradevole ed accettabile da sempre nuovi ed appropriati accorgimenti didattici, i quali potrebbero avere la funzione sia di chiarificazione sia d'animazione, giocando sulle emozioni che danno le piccole differenze.

Questo modo di analizzare ed esercitare la ritmica è accessibile sia ai bambini all'inizio della scolarizzazione sia ai più grandi. Naturalmente nella didattica la diversa velocità di apprendimento, subordinata alle varie età e alle diverse situazioni delle classi, regolerà lo svolgersi delle susseguenti propedeutiche in tempi più o meno brevi.

PARTE PRIMA

I TEMPI SEMPLICI

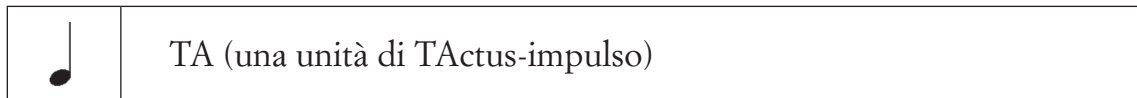
Gli elementi ritmici

In questa proposta i simboli non necessitano di una presentazione o di una spiegazione teorica: dapprima sono presentati graficamente sulla lavagna e vengono poi letti in maniera esemplificativa dall'insegnante. Si scoprirà che i discenti ne daranno un'immediata lettura riconoscendo che il tutto è legato naturalmente ad una logica matematica.

È inoltre indispensabile che ogni esercizio da far eseguire agli allievi sia preceduto da un segnale dell'insegnante, il quale pronunzierà le parole d'avvio "PRON-TI VI-A" enunciate in maniera da suggerire la scelta agogica, cioè la velocità dell'impulso ritmico.

La prima codificazione farà riferimento al TActus cardiaco che diventa il TActus-impulso. Questo è il più semplice elemento ritmico presente nelle strutture di base ritmico-musicali d'ogni essere umano. È qualcosa che ogni individuo vive a livello inconscio come fatto naturale, e quindi facilmente riconoscibile, cui fare dunque riferimento. È utile indurre l'allunno a interpretare questo dato con un corrispondente segno-simbolo grafico. La prima verifica dovrà avvenire attraverso la voce, che è il mezzo non mediano a disposizione dell'uomo per concretizzare il proprio pensiero. I fonemi pronunciati quindi si realizzano con realtà spazio-temporali che rappresentano la giusta lunghezza delle varie figure ritmico-musicali, rendendo in maniera precisa l'idea dell'andamento e delle porzioni della musica.

I benefici che si potranno trarre dall'utilizzo di questa nuova nomenclatura non devono essere considerati per il loro aspetto originale ma piuttosto per l'opportunità che il linguaggio stesso offre a chi lo utilizza di far "sentire" concretamente il "suono del ritmo". Enunciare quindi a voce alta la lettura della ritmica è il percorso più utile e corretto.



L'insegnante guida gli allievi con un movimento continuo e regolare del proprio braccio, verticalmente, in una successione sempre uguale di gesti. La classe viene invitata a pronunciare la sillaba TA (TActus). Nella primissima semplificazione grafica sarà opportuno tradurre il medesimo gesto in semplici segni anch'essi tracciati sulla lavagna, in imitazione del gesto del braccio, ognuno dei quali rappresenta il simbolo del TA. Ogni esempio verrà recitato, interamente, a voce alta da tutta la classe.

La sequenza dei segni sarà:



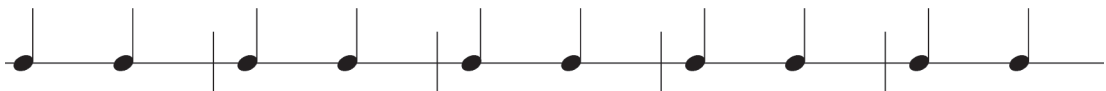
TA TA TA

arricchita successivamente in:



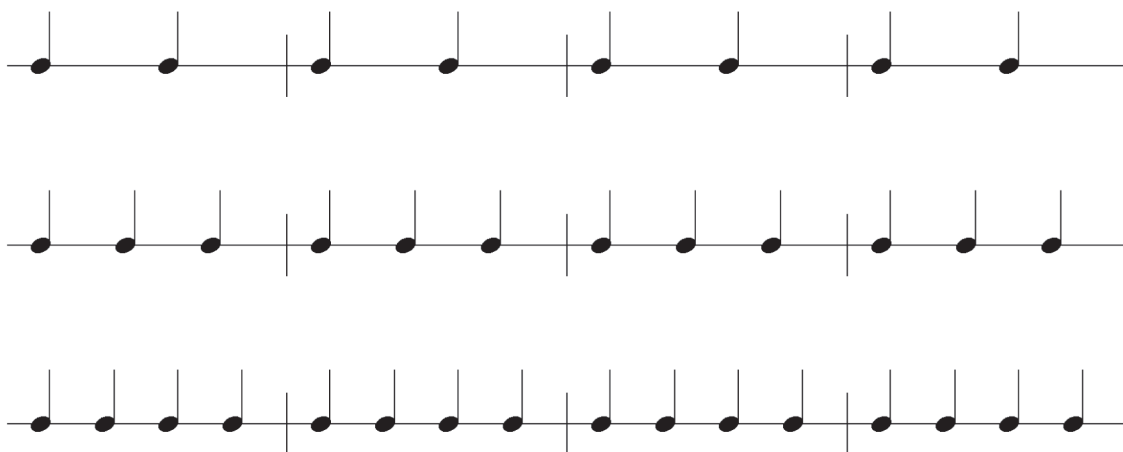
TA TA TA

che, per favorire la lettura, si raggruppano in insiemi di due unità tramite stanghette-battuta.

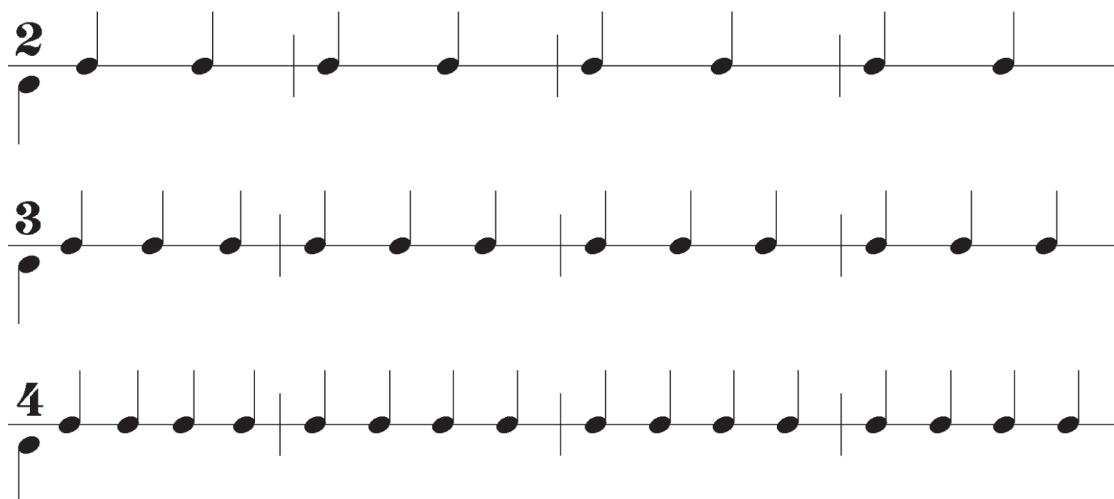


TA TA

L'aggiunta delle stanghette ha la funzione di raggruppare i vari simboli facilitando la lettura e trasmettendo il concetto di battuta. Si passerà poi ai raggruppamenti più ricorrenti che sono di due, tre, e quattro "TA", per esempio:



Ora sarà quasi scontato per l'alunno che queste sequenze si devono far precedere da una frazione numerico-grafica che ha il compito di definire di quante unità d'impulso è riempito lo spazio contenuto fra due asticelle, spazio che l'alunno non stenterà a riconoscere come battuta.



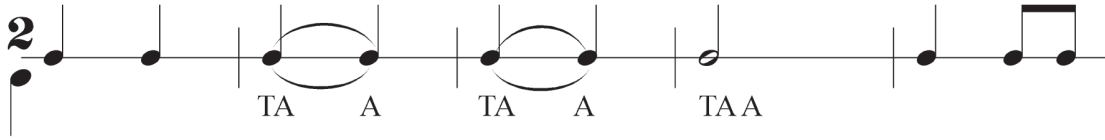
Come si può vedere dagli esempi, questa didattica non necessita di un pentagramma. È sufficiente una semplice linea.

Enunciare a voce alta la lettura della ritmica è già da questo momento il percorso più utile e corretto.

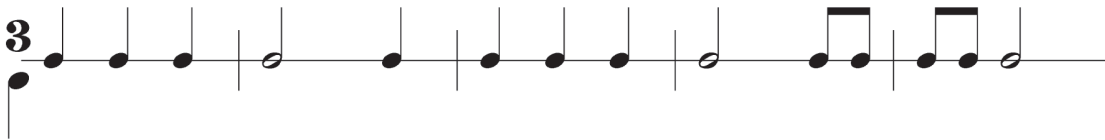
	TA-A (due unità di Tactus-impulso)
---	------------------------------------

Ecco quindi la conseguente costruzione della nuova figura: TA A che è la somma di due Tactus-impulsi.

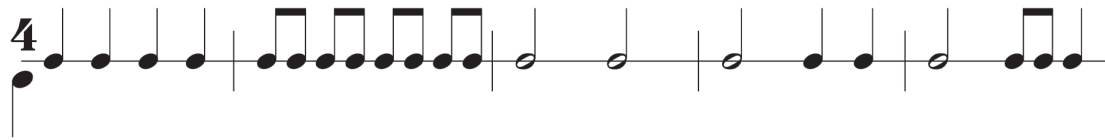
2



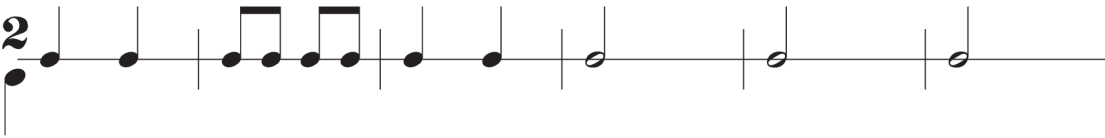
3



4



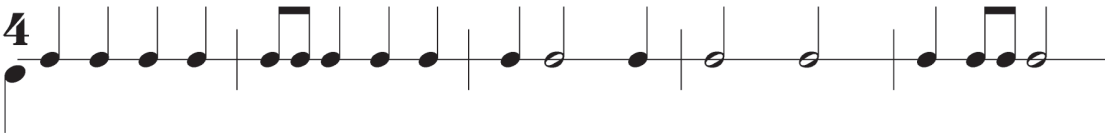
2



3



4



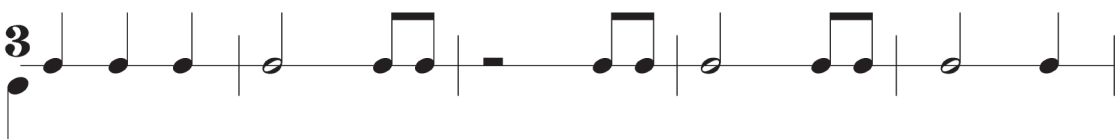
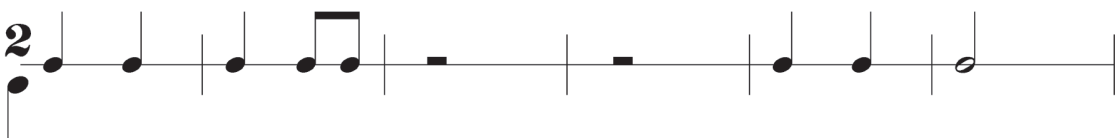
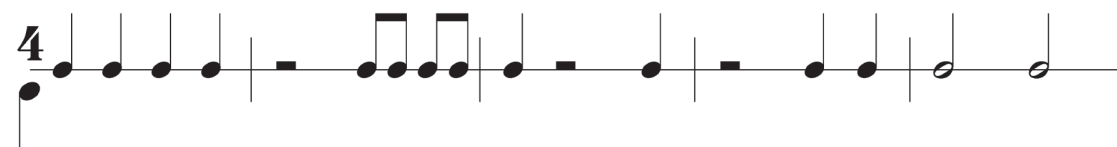
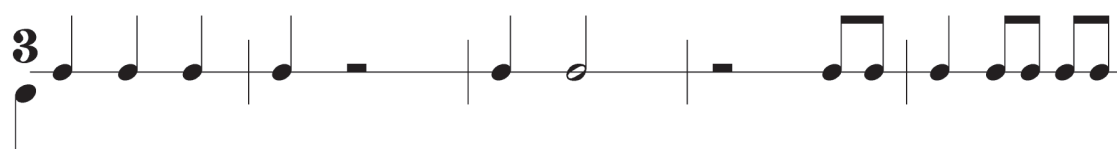
I benefici che si potranno trarre dall'utilizzo di questa nuova nomenclatura devono essere considerati l'opportunità che il linguaggio stesso offre a chi lo utilizza di far "sentire" concretamente il "suono del ritmo". Enunciare quindi a voce alta la lettura della ritmica è il percorso più utile e corretto.

-	PAU-SA (pausa di due unità di TActus-impulso)
---	---

Partendo dalla battuta più semplice di due TA, ora vengono cancellati concretamente due simboli TA e sostituiti con il simbolo PAU-SA, sotto cui verrà scritta la parola PAU-SA per esteso. Il simbolo della pausa corrisponde ad una mancanza di suono, ma deve essere comunque riempito per dare un contenuto ritmico al silenzio. È questa la ragione per la quale anche le figure di silenzio hanno un nome.

Ne consegue che nella mente dei discenti il silenzio viene riempito con uno spazio temporale in un primo tempo concretizzato e sonorizzato dalla parola.

È importante prestare attenzione che nella grafia la PAU-SA sia chiaramente appoggiata sopra la linea.



}	PAU (pausa di una unità di TActus-impulso)
---	--

Sempre procedendo con la tecnica della cancellazione ora si sostituisce un solo TA con il simbolo: PAU corrispondente a metà PAU-SA, cioè alla pausa di un TActus-impulso.

