il **nuovo** concorso a cattedra

COMPRENDE **ESTENSIONI ONLINE**

# Discipline **Musicali**

## **Manuale** per la **preparazione** alle **prove scritte** e **orali**

### Classi di concorso:

**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 nella scuola secondaria di I grado
**A55** Strumento musicale nella scuola secondaria di II grado
**A56** Strumento musicale nella scuola secondaria di I grado | **A077** Strumento
**A59** Tecniche di accompagnamento alla danza
**A63** Tecnologie musicali
**A64** Teoria, analisi e composizione

a cura di **Claudia De Simone**

EdiSES

# Accedi
# ai **servizi riservati**

COLLEGATI AL SITO
**EDISES.IT**

ACCEDI AL
**MATERIALE DIDATTICO**

SEGUI LE
**ISTRUZIONI**

Utilizza il codice personale contenuto nel riquadro per registrarti al sito **edises.it** e accedere ai **servizi** e **contenuti riservati**.

Scopri il tuo **codice personale** grattando delicatamente la superficie

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 e viene garantito esclusivamente sulle edizioni in corso.

Per attivare i **servizi riservati**, collegati al sito **edises.it** e segui queste semplici istruzioni

### Se sei registrato al sito

- clicca su *Accedi al materiale didattico*
- inserisci email e password
- inserisci le ultime 4 cifre del codice ISBN, riportato in basso a destra sul retro di copertina
- inserisci il tuo **codice personale** per essere reindirizzato automaticamente all'area riservata

### Se non sei già registrato al sito

- clicca su *Accedi al materiale didattico*
- registrati al sito o autenticati tramite facebook
- attendi l'email di conferma per perfezionare la registrazione
- torna sul sito **edises.it** e segui la procedura già descritta per *utenti registrati*

EdiSES

il **nuovo** concorso
a cattedra

# Discipline **Musicali**

**Manuale** per la **preparazione** alle **prove scritte** e **orali**

a cura di **Claudia De Simone**

EdiSES

Il nuovo Concorso a Cattedra – Discipline musicali – I Edizione
Copyright © 2016, EdiSES S.r.l. – Napoli

9 8 7 6 5 4 3 2 1 0
2020 2019 2018 2017 2016

*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

L'Editore ha effettuato quanto in suo potere per richiedere il permesso di riproduzione del materiale di cui non è titolare del copyright e resta comunque a disposizione di tutti gli eventuali aventi diritto.

*A cura di:*
Claudia De Simone

*Con contributi di:*
Emiliano Barbuto, Claudia De Simone, Antonio Fraioli, Luca Gambellini, Carmelo Luca Sambataro, Nicola Schiavo, Cristiano Serino

*Progetto grafico*: ProMedia Studio di A. Leano – Napoli

*Fotocomposizione*: doma book di Di Grazia Massimo

*Grafica di copertina*: curvilinee

*Redazione*: EdiSES – Napoli

*Stampato presso* Petruzzi S.r.l. – Via Venturelli, 7/B – Città di Castello (PG)

*Per conto della* EdiSES – Piazza Dante, 89 – Napoli

**www.edises.it**
ISBN 978 88 6584 625 4 **info@edises.it**

---

I curatori, l'editore e tutti coloro in qualche modo coinvolti nella preparazione o pubblicazione di quest'opera hanno posto il massimo impegno per garantire che le informazioni ivi contenute siano corrette, compatibilmente con le conoscenze disponibili al momento della stampa; essi, tuttavia, non possono essere ritenuti responsabili dei risultati dell'utilizzo di tali informazioni e restano a disposizione per integrare la citazione delle fonti, qualora incompleta o imprecisa.

Realizzare un libro è un'operazione complessa e nonostante la cura e l'attenzione poste dagli autori e da tutti gli addetti coinvolti nella lavorazione dei testi, l'esperienza ci insegna che è praticamente impossibile pubblicare un volume privo di imprecisioni. Saremo grati ai lettori che vorranno inviarci le loro segnalazioni e/o suggerimenti migliorativi all'indirizzo *redazione@edises.it*

L'insegnante mediocre dice.
Il buon insegnante spiega.
L'insegnante superiore dimostra.
Il grande insegnate ispira.

A Maria Rosa Campanaro,
che ancora oggi continua ad ispirarmi.

# Sommario

## Parte Prima
## La musica nell'ordinamento scolastico italiano


**Capitolo 1** Musica nel primo e nel secondo ciclo d'istruzione ..... 3
**Capitolo 2** Strumento musicale nella scuola secondaria di primo grado ..... 11
**Capitolo 3** Discipline musicali nella scuola secondaria di secondo grado: il Liceo musicale e coreutico ..... 21


## Parte Seconda
## Storia della Musica


**Capitolo 1** La musica nella Grecia antica ..... 35
**Capitolo 2** Il Medioevo ..... 43
**Capitolo 3** Il Quattrocento e il Cinquecento ..... 59
**Capitolo 4** Il Seicento ..... 78
**Capitolo 5** Il Settecento ..... 107
**Capitolo 6** L'Ottocento ..... 135
**Capitolo 7** Il Novecento ..... 177
**Capitolo 8** Lineamenti di storia del cinema sonoro ..... 206
**Capitolo 9** I generi musicali ..... 239


## Parte Terza
## Competenze del docente di discipline musicali


**Capitolo 1** Psicopedagogia e didattica ..... 247
**Capitolo 2** Composizione e armonizzazione di un canto ..... 284
**Capitolo 3** Indicazioni metodologiche per la prova scritta di composizione ..... 356
**Capitolo 4** Guida alle trascrizioni per ensemble misti ..... 389
**Capitolo 5** Elementi di direzione di coro ..... 395
**Capitolo 6** La musica d'insieme nelle scuole a indirizzo musicale ..... 407
**Capitolo 7** Gli strumenti musicali ..... 421
**Capitolo 8** Le nuove frontiere della didattica ..... 453

## Parte Quarta
## Sapere e saper fare: spunti operativi

**Capitolo 1** Cinema, musica ed età evolutiva: dall'ascolto alla musica d'insieme ..... 473
**Capitolo 2** Educare all'ascolto: "Il carnevale degli animali" di Camille Saint-Saëns ..... 488
**Capitolo 3** In classe di strumento: imparare divertendosi ..... 493
**Capitolo 4** Costruiamo un'orchestra: dalla partitura all'esecuzione ..... 502

## Parte Quinta
## La fisica del suono

**Capitolo 1** Il pendolo e le sue leggi ..... 522
**Capitolo 2** Il metronomo e la velocità di esecuzione di un brano ..... 525
**Capitolo 3** L'onda e i fenomeni oscillatori ..... 529
**Capitolo 4** La produzione, la propagazione e l'ascolto del suono ..... 536
**Capitolo 5** Le caratteristiche dell'onda sonora: intensità, altezza e timbro ..... 544
**Capitolo 6** I fenomeni di interferenza e la determinazione delle armoniche ..... 560
**Capitolo 7** I fenomeni legati alla propagazione del suono ..... 571

**Appendice normativa** ..... 585

**Bibliografia e sitografia** ..... 619

# Finalità e struttura dell'opera

La musica costituisce il mondo sonoro in cui siamo immersi. Essa è parte di noi stessi, strumento di comunicazione e radice profonda del nostro essere umani. Comprendere e praticare la musica significa percepire caratteristiche, esigenze e peculiarità che rappresentano ciascuno di noi, divenendo "sostanza" quotidiana di cui ogni società deve nutrirsi. È necessario pertanto che l'insegnamento della musica coniughi in maniera sinergica la conoscenza delle variabili psicofisiche, intellettuali ed emotive che intervengono nei processi di apprendimento con una formazione professionale basata sull'integrazione tra conoscenze e abilità che costituiscono la base della competenza musicale.
A tale scopo, il volume, finalizzato alla preparazione al concorso a cattedra per le classi il cui programma d'esame comprende le Discipline musicali, contiene le principali conoscenze teoriche di carattere sia musicale che didattico e offre utili suggerimenti per l'ordinaria attività d'aula.

Il manuale è strutturato in parti. La **prima parte** tratta gli **aspetti ordinamentali** 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 A56 dello schema di regolamento per la razionalizzazione e l'accorpamento delle classi di concorso, corrispondente alla classe 77/A del decreto ministeriale n. 37 del 2009) e alle nuove discipline musicali del Liceo musicale e coreutico.
La **seconda parte** sintetizza in modo efficace la **storia della musica** dagli antichi greci agli ultimi anni del Novecento. Di particolare interesse è un capitolo che, oltre a delineare la storia del cinema sonoro, offre esempi di analisi dell'audiovisivo e della colonna sonora.
La **terza parte** è dedicata alle **competenze specifiche del docente** di discipline musicali. Sono oggetto della trattazione i seguenti argomenti: la psicopedagogia e la didattica della musica, la composizione, la direzione di coro, la musica d'insieme, l'organologia, l'uso delle nuove tecnologie. Sono inoltre presenti spunti più prettamente pratici come le indicazioni metodologiche per la prova scritta di composizione e la guida alle trascrizioni per organici strumentali misti.
La **quarta parte** si occupa del saper fare e contiene alcuni **suggerimenti utili** su come impostare delle vere e proprie lezioni in classe.
La **quinta parte** è completamente dedicata alla **fisica del suono** e offre una chiara trattazione degli argomenti di acustica in relazione ai fenomeni sonori.
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.

Questo lavoro, ricco, complesso, denso di rinvii normativi e spunti operativi per l'attività dei futuri insegnanti, tratta materie in continua evoluzione.

Ulteriori materiali didattici e approfondimenti sono disponibili nell'area riservata a cui si accede mediante la registrazione al sito *edises.it* secondo la procedura indicata nel frontespizio del volume.

Altri aggiornamenti sulle procedure concorsuali saranno disponibili sui nostri profili social

**Facebook.com/ilconcorsoacattedra**
Clicca su (**Facebook**) per ricevere gli aggiornamenti
www.concorsoacattedra.it

# Indice

## Parte Prima
## La musica nell'ordinamento scolastico italiano


Capitolo 1 – Musica nel primo e nel secondo ciclo d'istruzione – classi A29-A30

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

Capitolo 2 – Strumento musicale nella scuola secondaria di primo grado – classe A56

2.1 Dalla sperimentazione ai giorni nostri ..... 11
2.2 L'organizzazione di una classe a indirizzo musicale ..... 13
2.2.1 Formazione della classe prima: le prove attitudinali ..... 14
2.2.2 Classi seconde e terze: il saggio di Natale ..... 15
2.2.3 La programmazione ..... 15
2.2.4 La valutazione ..... 19
2.2.5 La relazione finale ..... 19

Capitolo 3 – Discipline musicali nella scuola secondaria di secondo grado: il Liceo musicale e coreutico

3.1 Il Liceo musicale e coreutico: linee generali ..... 21
3.2 Classi di concorso e materie d'insegnamento ..... 24
3.2.1 Esecuzione e interpretazione ..... 24
3.2.2 Teoria, analisi e composizione ..... 26
3.2.3 Storia della Musica ..... 27
3.2.4 Laboratorio di Musica d'insieme ..... 28
3.2.5 Tecnologie musicali ..... 29
3.2.6 Teoria e pratica musicale per la danza – sez. coreutica ..... 30
3.2.7 Laboratorio coreutico ..... 30
3.2.8 Laboratorio coreografico ..... 31

# Parte Seconda
# Storia della Musica


Capitolo 1 – La musica nella Grecia antica

1.1 La musica nella mitologia e nei poemi epici ... 35
1.2 Musica e poesia ... 37
1.3 Musica e filosofia ... 38
1.4 La grammatica della musica greca ... 39
1.5 Gli strumenti della musica greca ... 41
1.6 Le opere rimaste ... 41

Capitolo 2 – Il Medioevo

2.1 Il pensiero musicale nel Medioevo ... 43
2.2 La nascita dell'innodia cristiana ... 44
2.3 Il canto gregoriano ... 45
2.4 La grammatica del canto gregoriano ... 48
2.5 La musica profana: trovatori e trovieri ... 49
2.6 La nascita della polifonia ... 52
2.7 L'*Ars Nova* in Francia ... 54
2.8 L'*Ars Nova* in Italia ... 56

Capitolo 3 – Il Quattrocento e il Cinquecento

3.1 Il pensiero musicale nell'epoca dell'Umanesimo, Rinascimento, Riforma e Controriforma ... 59
3.2 Il Quattrocento borgognone-fiammingo ... 61
3.3 Un precursore del Rinascimento ... 63
3.4 La musica vocale profana dal Quattrocento al Cinquecento ... 63
3.5 Il madrigale rappresentativo ... 66
3.6 La musica strumentale ... 66
3.7 La scuola veneziana ... 69
3.8 La scuola romana: Palestrina ... 70
3.9 La lauda filippina ... 72
3.10 La polifonia in Inghilterra: Tallis e Byrd ... 72
3.11 La quinta generazione fiamminga: Orlando di Lasso ... 74
3.12 L'apogeo del madrigale: Marenzio e Venosa ... 75
3.13 Elementi di grammatica musicale del XV e XVI secolo ... 76

Capitolo 4 – Il Seicento

4.1 Caratteri generali ... 78
4.1.1 Introduzione ... 78
4.1.2 La musica al servizio di Dio e del sovrano ... 79
4.1.3 Glossario minimo del barocco musicale ... 82
4.2 La situazione in Italia ... 84
4.2.1 Venosa e Stradella: il Barocco e i due lati della passione ... 85

4.3 La nascita dell'opera ... 89
4.3.1 La monodia accompagnata e la nascita del melodramma ... 89
4.3.2 Claudio Monteverdi ... 91
4.3.3 La diffusione dell'opera ... 94
4.3.4 Il fenomeno dei castrati ... 95
4.3.5 Le scuole di Venezia e di Napoli ... 96
4.4 Cantate, oratori, sonate ... 98
4.5 La creazione dell'opera francese ... 99
4.6 La scuola di Versailles ... 101
4.7 Il barocco musicale in Germania ... 103
4.8 L'opera inglese ... 105

Capitolo 5 – Il Settecento
5.1 Il panorama della musica europea all'inizio del XVIII secolo ... 107
5.2 Georg Friedrich Händel ... 109
5.3 Johann Sebastian Bach ... 111
5.3.1 Bach: riepilogo del passato, finestra sul futuro ... 111
5.3.2 I figli di Bach ... 114
5.3.3 La fuga ... 115
5.4 Rameau e la sistematizzazione dell'armonia ... 117
5.5 Opera buffa e *opéra-comique* ... 119
5.6 Gluck e la riforma del teatro ... 121
5.7 La musica strumentale ... 123
5.8 Sinfonia e forma-sonata ... 126
5.9 "Papà" Haydn e la nascita del classicismo ... 128
5.10 "Ma egli è la musica stessa!" Mozart e l'epopea di un genio ... 130

Capitolo 6 – L'Ottocento
6.1 Ludwig van Beethoven ... 135
6.1.1 Aspetti biografici ... 136
6.1.2 Aspetti stilistici ... 137
6.2 Il pensiero musicale dell'Ottocento ... 139
6.3 Il Romanticismo nell'area tedesca ... 141
6.3.1 Franz Schubert ... 141
6.3.2 Robert Schumann ... 144
6.3.3 Felix Mendelssohn Bartholdy ... 146
6.4 Il Romanticismo in Francia ... 147
6.4.1 Fryderyk Chopin ... 147
6.4.2 Hector Berlioz ... 150
6.4.3 L'opera in Francia ... 152
6.4.4 La rinascita strumentale di fine secolo ... 154
6.5 L'opera in Italia ... 155
6.5.1 Gioacchino Rossini ... 155
6.5.2 Vincenzo Bellini e Gaetano Donizetti ... 157
6.5.3 Giuseppe Verdi ... 158
6.5.4 Dopo Verdi ... 160

6.6 L'opera tedesca da Weber a Wagner ..... 161
6.6.1 Carl Maria von Weber ..... 161
6.6.2 Richard Wagner ..... 162
6.7 La musica strumentale nell'area austro-tedesca nel secondo Ottocento ..... 164
6.7.1 Franz Liszt ..... 164
6.7.2 Johannes Brahms ..... 166
6.7.3 Anton Bruckner ..... 167
6.8 Tra Ottocento e Novecento: Mahler e Strauss ..... 168
6.8.1 Gustav Mahler ..... 168
6.8.2 Richard Strauss ..... 169
6.9 Le scuole nazionali ..... 171
6.9.1 Russia ..... 171
6.9.2 Boemia ..... 174
6.9.3 Scandinavia ..... 175
6.9.4 Spagna e Inghilterra ..... 176

Capitolo 7 – Il Novecento storico

7.1 La musica moderna ..... 177
7.2 Fra i due secoli ..... 180
7.3 Francia ..... 181
7.3.1 Claude Debussy ..... 181
7.3.2 L'avanguardia musicale parigina ..... 183
7.3.3 Ravel, un raffinato artigiano ..... 185
7.3.4 Igor Stravinskij ..... 187
7.4 Austria e Germania: la Scuola di Vienna e l'Espressionismo tedesco ..... 188
7.4.1 Arnold Schönberg ..... 191
7.4.2 Allievi di Schönberg: Berg e Webern ..... 193
7.5 La Russia e la musica sovietica ..... 195
7.5.1 Dmitrij Šostakovič ..... 195
7.6 L'etnomusicologia bartókiana ..... 197
7.6.1 Béla Bartók ..... 197
7.7 Italia ..... 198
7.8 Il Novecento negli Stati Uniti ..... 199
7.9 L'eredità del Novecento storico ..... 199
7.10 La musica contemporanea ..... 200
7.11 L'avanguardia postweberniana e Darmstadt ..... 201
7.12 Diffusione delle posizioni postweberniane in Europa ..... 202
7.13 I *bruitistes*, la musica concreta e la musica elettronica ..... 203
7.14 Conclusione ..... 204

Capitolo 8 – Lineamenti di storia del cinema sonoro

8.1 La colonna sonora: cenni storici ..... 206
8.1.1 Una divagazione ..... 206
8.1.2 L'occhio che sta ad ascoltare ..... 207
8.1.3 La musica nel film muto ..... 209
8.1.4 L'arte al cinema: la Film d'Art ..... 211

8.1.5 I repertori musicali ... 212
8.1.6 Verso il cinema sonoro ... 213
8.1.7 La colonna sonora ... 214
8.1.8 Il modello hollywoodiano ... 217
8.1.9 Il caso europeo ... 218
8.1.10 Il Neorealismo: immagini e suoni dalla realtà ... 219
8.1.11 Uno sguardo sul cinema contemporaneo ... 222
8.1.12 Dal cinema alla televisione, passando per la radio ... 225
8.1.13 Musica e pubblicità ... 226
8.2 L'audiovisione ... 227
8.2.1 Suono e immagine: complementari o interdipendenti? ... 227
8.2.2 I tre ascolti ... 229
8.2.3 La scena audiovisiva ... 229
8.2.4 Il reale e la resa ... 231
8.3 Analisi della colonna sonora ... 234
8.3.1 L'analisi dell'audiovisivo: la procedura di osservazione ... 234
8.3.2 Il questionario tipo ... 235
8.3.3 L'analisi della colonna sonora ... 236

Capitolo 9 – I generi musicali
9.1 La musica classica ... 239
9.2 Musica popolare ed etnica ... 240
9.3 I nuovi generi musicali ... 242

# Parte Terza
# Competenze del docente di discipline musicali

Capitolo 1 – Psicopedagogia e didattica
1.1 Che cos'è la pedagogia della musica? ... 247
1.1.1 Un po' di storia ... 247
1.2 Uno sguardo alla psicologia della musica ... 250
1.2.1 Un po' di storia ... 250
1.3 Che cos'è l'educazione musicale? ... 253
1.3.1 I metodi classici in educazione musicale ... 254
1.3.2 Gli anni Sessanta in Italia ... 264
1.4 La pedagogia musicale oggi ... 265
1.4.1 Gli attori del processo educativo ... 268
1.4.2 I metodi ... 271
1.5 Progettare l'educazione musicale ... 276
1.5.1 La programmazione ... 277
1.5.2 L'educazione musicale: programmazione, obiettivi e contenuti ... 279
1.5.3 La valutazione ... 282

Capitolo 2 – Composizione e armonizzazione di un canto

2.1 Introduzione ... 284
2.2 "L'arte precede sempre la teoria" ... 286
2.3 Il canto ... 287
2.4 Suoni armonici e sistema temperato ... 288
2.5 Lo "strano anello" dell'equivalenza d'ottava ... 289
2.6 Temperamento equabile e trasposizione nei dodici "toni" ... 292
2.7 I modi (le scale) ... 292
2.8 Il tempo e la misura da una prospettiva compositiva ... 293
2.9 Gli intervalli ... 296
2.10 Costruzione dei modi ... 298
2.11 Il profilo melodico ... 302
2.12 Ancora sui modi ... 309
2.13 Il pensiero verticale, la monodia e la sua armonia "inespressa" ... 316
2.14 Consonanza e dissonanza ... 319
2.15 Immagine ideale degli accordi ... 321
2.16 Armonizzare una melodia. Una prima indagine necessaria ... 322
2.17 Suoni principali di una melodia e suoni ausiliari ... 323
2.18 Accordi, armonia e moto delle parti ... 335
2.18.1 Stato fondamentale e stato di primo rivolto (accordo di sesta) ... 335
2.18.2 Cos'è un basso d'armonia ... 336
2.18.3 Raddoppi, omissioni e rivolti, posizione stretta o lata ... 337
2.18.4 Quarta e sesta: il caso del secondo rivolto di triade ... 337
2.18.5 Movimento delle parti: come si collegano gli accordi ... 338
2.18.6 Scrittura a tre o a quattro voci ... 339
2.18.7 Il pensiero tonale ... 341
2.18.8 La questione della tonalità minore ... 343
2.18.9 Accordi consonanti, accordi dissonanti ... 344
2.19 La percezione del ritmo armonico ... 348

Capitolo 3 – Indicazioni metodologiche per la prova scritta di composizione

3.1 Tipologia I: Elaborazione a più voci di un canto dato ... 356
3.1.1 Elaborazione del brano "La ragazza e il cavaliere" (prova d'esame concorso 1990) ... 356
3.1.2 Armonizzazione a tre voci di "God save the Queen" ... 363
3.2 Tipologia II: Armonizzazione di un Basso dato ... 364
3.2.1 Armonizzazione del Basso: traccia d'esame di Stato per i Licei musicali a.s. 2014/15 ... 364
3.2.2 Traccia e realizzazione di un ulteriore Basso con melodia elaborata nella voce superiore ... 375
3.3 Tipologia III: Corale con canto dato che si alterna al soprano e al basso ... 377
3.3.1 Corale Semplice ... 378
3.3.2 Corale Figurato ... 382
3.3.3 Traccia e realizzazione di un ulteriore Corale Figurato ... 383
3.4 Tracce proposte per l'esercizio individuale ... 385

3.4.1 Tipologia I: Canto da elaborare a tre voci ..... 385
3.4.2 Tipologia II: Basso ..... 386
3.4.3 Tipologia III: Corale ..... 387

Capitolo 4 – Guida alle trascrizioni per ensemble misti
4.1 Trascrivere un brano di musica classica per i ragazzi della scuola media a indirizzo musicale ..... 389

Capitolo 5 – Elementi di direzione di coro
5.1 Terminologia ..... 395
5.2 La voce e l'apparato vocale ..... 396
5.3 La respirazione ..... 398
5.4 L'intonazione ..... 399
5.5 Dalla teoria alla pratica ..... 401
5.5.1 Come si forma un coro ..... 401
5.5.2 Il coro di voci bianche ..... 403
5.5.3 Il gesto e la direzione ..... 404
5.5.4 La disposizione del coro ..... 405

Capitolo 6 – La musica d'insieme nelle scuole a indirizzo musicale
6.1 Cosa intendiamo per musica d'insieme? ..... 407
6.2 La scelta dei repertori nella musica d'insieme ..... 409
6.3 La creazione di partiture di musica d'insieme ..... 410
6.4 La concertazione ..... 417

Capitolo 7 – Gli strumenti musicali
7.1 Origine degli strumenti musicali ..... 421
7.2 Classificazione degli strumenti musicali ..... 421
7.3 Strumenti a percussione ..... 423
7.3.1 I membranofoni ..... 424
7.3.2 Gli idiofoni ..... 426
7.4 Strumenti a corda ..... 429
7.4.1 Strumenti a corda strofinata ..... 429
7.4.2 Strumenti a corda pizzicata ..... 433
7.4.3 Strumenti a corda percossa ..... 436
7.5 Strumenti ad aria ..... 439
7.5.1 Organo ..... 439
7.5.2 Gli strumenti a fiato ..... 440
7.6 Gli elettrofoni ..... 449
7.7 I gruppi strumentali ..... 449

Capitolo 8 – Le nuove frontiere della didattica
8.1 Nuove tecnologie per la didattica ..... 453
8.1.1 La lavagna interattiva multimediale (LIM) ..... 453
8.1.2 I learning management system (LMS) ..... 459
8.2 Metodologie didattiche ..... 460

8.2.1 Didattica tradizionale e didattica laboratoriale ..... 460
8.3 Problematiche della pianificazione dell'attività didattica ..... 469
8.3.1 Metodologie didattiche e tempistica ..... 469
8.3.2 Piani di studio e apprendimenti personalizzati ..... 470

## Parte Quarta
## Sapere e saper fare: spunti operativi

Capitolo 1 – Cinema, musica ed età evolutiva: dall'ascolto alla musica d'insieme
1.1 Aspetti psicologici fondamentali ..... 473
1.2 L'educazione al cinema: lineamenti di una didattica ..... 474
1.3 Valore pedagogico del film ..... 475
1.4 L'impiego del film nel rapporto didattico ..... 478
1.5 Prima lezione: educare all'ascolto ..... 479
1.5.1 Schindler's List: una piccola introduzione ..... 479
1.5.2 L'analisi del tema dal film Schindler's List ..... 480
1.5 Seconda lezione: dalla teoria alla pratica, una lezione di musica d'insieme ..... 483

Capitolo 2 – Educare all'ascolto: "Il carnevale degli animali" di Camille Saint-Saëns
2.1 Introduzione all'ascolto ..... 488
2.2 Spunti di studio ..... 489

Capitolo 3 – In classe di strumento: imparare divertendosi
3.1 La prima lezione di strumento: poca teoria, molta pratica ..... 493
3.2 Un argomento ostico: le alterazioni ..... 496
3.3 Suonare, finalmente! ..... 498

Capitolo 4 – Costruiamo un'orchestra: dalla partitura all'esecuzione
4.1 Da dove partire ..... 502
4.2 Concertazione ed esecuzione ..... 515

# Parte Quinta
# La fisica del suono

**Capitolo 1 – Il pendolo e le sue leggi**

Introduzione ..... 521
1.1 Il pendolo ..... 522
1.2 Periodo e frequenza ..... 523
1.3 Le leggi del pendolo ..... 523

**Capitolo 2 – Il metronomo e la velocità di esecuzione di un brano**

2.1 Il cronometro di Loulié ..... 525
2.2 Il metronomo e le indicazioni di andamento ..... 526

**Capitolo 3 – L'onda e i fenomeni oscillatori**

3.1 Dal pendolo all'onda sinusoidale ..... 529
3.2 Periodo e frequenza nell'onda sinusoidale ..... 531
3.3 Lunghezza d'onda e velocità d'onda ..... 532

**Capitolo 4 – La produzione, la propagazione e l'ascolto del suono**

4.1 I fenomeni vibratori ..... 536
4.2 Produzione del suono ..... 537
4.3 I mezzi di trasmissione del suono ..... 539
4.4 La velocità di propagazione del suono ..... 540
4.5 L'apparato acustico e i mezzi di trasmissione del suono ..... 542

**Capitolo 5 – Le caratteristiche dell'onda sonora: intensità, altezza e timbro**

5.1 L'intensità di un suono ..... 544
5.2 Intensità, attriti e propagazione del suono ..... 545
5.3 Misura dell'intensità di un suono: i decibel ..... 547
5.4 L'altezza di un suono ..... 549
5.5 Note musicali, ottave e diapason ..... 550
5.6 Il campo di udibilità ..... 552
5.7 Il timbro del suono e gli armonici ..... 553

**Capitolo 6 – I fenomeni di interferenza e la determinazione delle armoniche**

6.1 Armoniche in una corda vibrante ..... 560
6.2 Le quattro leggi delle corde vibranti ..... 564
6.3 Armoniche in una canna chiusa ..... 566
6.4 Armoniche in una canna aperta ..... 568
6.5 Le leggi dei tubi sonori ..... 570

Capitolo 7 – I fenomeni legati alla propagazione del suono
7.1 La riflessione del suono ... 571
7.2 Esempi di riflessione: eco, riverbero e rimbombo ... 572
7.3 La diffrazione delle onde sonore ... 573
7.4 L'interferenza delle onde sonore ... 574
7.5 Esempi di interferenza: i battimenti ... 575
7.6 Esempi di interferenza: il terzo suono di Tartini e i toni di combinazione ... 577
7.7 La risonanza: aspetti generali ... 578
7.8 La risonanza delle onde sonore ... 578
7.9 Esempi di risonanza: i risuonatori di Helmholtz ... 580
7.10 Esempi di risonanza: le vibrazioni simpatiche ... 580
7.11 Velocità delle fonti sonore ed effetto Doppler ... 581

Appendice normativa ... 585

Bibliografia e sitografia ... 619

# Capitolo 1
# Cinema, musica ed età evolutiva: dall'ascolto alla musica d'insieme

## 1.1 Aspetti psicologici fondamentali

Quando si parla di comprensione del film, ci si riferisce a un processo intellettuale più o meno evoluto. Per prendere in considerazione questo aspetto è necessario tener presente l'affermazione di Piaget, secondo il quale "la caratteristica essenziale del pensiero logico è data dal fatto che esso prolunga l'azione interiorizzandola"[1]. L'azione vista nel film entra a far parte della vita dello spettatore e viene rapportata alla realtà nella quale egli vive.
La comprensione della realtà fenomenica circostante da parte del bambino fino all'età di 10-11 anni è stata indicata con termini come "sincretismo", "realismo", "animismo", "artificialismo". Il primo riguarda la forma delle strutture mentali del bambino e denota la confusione in un insieme globale di tutti gli elementi che lo compongono. Gli altri tre tendono a rappresentare i contenuti di quelle strutture mentali. Il bimbo è realista in quanto non distingue l'oggetto da se stesso, si confonde con esso; è animista, in quanto conferisce all'oggetto la propria vitalità; è artificialista, perché tende a concepire tutta la realtà, a cominciare da se stesso, come fabbricata e non come naturale. Questi atteggiamenti con il crescere dell'età vanno dissolvendosi in strutture mentali più mature, che permettono una disciplina più obiettiva dei contenuti dell'esperienza.
Alla luce di ciò, possiamo dire che la comprensione completa dello spettacolo cinematografico viene raggiunta dal ragazzo intorno ai 12 anni. Sicuramente, però, uno dei dati più importanti nell'avanzamento della comprensione è la frequenza al cinema. La familiarità con lo spettacolo, infatti, contribuisce ad accelerare un'esperienza cinematografica che non si può costituire se non in presenza di ben precise condizioni inderogabili, riassumibili nel rapporto schermo-spettatore. In tale rapporto si realizza la partecipazione dello spettatore alla vicenda del film e attraverso di essa il fanciullo si abitua a fare un'esperienza *sui generis* di oggetti sui quali egli non può esercitare la propria attività fisica diretta.
Parlando di comprensione del film, abbiamo sottolineato quali siano le capacità e i limiti di decodifica del ragazzo riguardo allo spettacolo cinematografico.

[1] J. Piaget, *Psicologia dell'intelligenza*, Firenze 1980, p. 48.

In poche parole, si è cercato di stabilire che cosa e quanto si ricorda del film. È molto importante, però, stabilire anche quale valore assuma questo ricordo nei processi psichici dell'età evolutiva. Sicuramente l'età è un fattore essenziale nella memorizzazione del film, ma insieme a esso anche la personalità del soggetto incide enormemente: essa, infatti, è in una situazione dinamica, e reagisce di fronte al film in svariati modi, influenzando senza dubbio la memorizzazione. L'attenzione è, poi, un altro fattore determinante: si ricorda molto più facilmente quello che piace e per cui si nutre interesse e questo produrrà nello spettatore una certa suggestione. Il ragazzo che ha una certa predisposizione per la musica, ad esempio, porrà più attenzione su questa componente dello spettacolo, o quanto meno, inconsciamente, la sua mente elaborerà questo aspetto tanto da lasciarne un ricordo anche dopo la visione del film.
La visione di una pellicola è un'esperienza completa per il ragazzo, che sceglie in un certo qual modo di vedere quella porzione di realtà e di rapportarsi con quella situazione specifica, mentre il mondo e la realtà intorno a sé sono assolutamente generici. Questo tipo di esperienza risulta essere, allora, altamente formativa ed educativa, se però si nutre qualche interesse nei riguardi dello spettacolo a cui si assiste. È un dato di fatto che lo spettacolo cinematografico si mantiene ai primi posti per l'interesse che suscita nei ragazzi e nei giovani. Questo perché è uno spettacolo completo e, soprattutto alle prime visioni, suscita delle emozioni indescrivibili. Il suono avvolgente, lo schermo largo, il silenzio e il buio in sala coinvolgono talmente lo spettatore-ragazzo da rapirne i sensi e stupirlo enormemente. Essere accomunati con il resto della sala nella visione dello stesso spettacolo gioca anche un ruolo essenziale nel bisogno di sentirsi parte di un gruppo. E proprio come avveniva nello spettacolo dell'antica Grecia, il film e i valori che promuove possono avere un effetto catartico, possono, cioè, essere d'esempio nella vita reale dello spettatore e guidarlo alla risoluzione dei propri problemi. Per questo il film con tutto il suo contorno ha un enorme valore educativo.

## 1.2 L'educazione al cinema: lineamenti di una didattica

L'espressione "didattica del cinema" può essere impiegata per indicare separatamente o contestualmente alcuni fatti differenti:

- il modo in cui il mezzo filmico è posto in essere dal suo autore per ottenere un determinato risultato dal suo pubblico;
- il modo in cui il film già realizzato è impiegato da altri (l'insegnante nella scuola) per ottenere certi particolari effetti su un gruppo di educandi;
- il concretarsi di un processo educativo specifico, avente come oggetto il complesso dell'esperienza cinematografica, nei contenuti espressi attraverso un mezzo tecnico-estetico particolare.

Nei primi due sensi indicati, il cinema è inteso come mezzo per un'azione educativa autonoma e generale. Nel terzo appare come oggetto di un'azione

educativa specifica. La differenza tra questi aspetti viene indicata con le locuzioni *educazione al film* ed *educazione mediante il film*.
Il rapporto film-fanciullo è un dato di fatto esistente ed è operante per suo conto in direzioni solitamente incontrollate nell'esperienza di quasi tutti i ragazzi. Su di esso si incentra una quantità difficilmente valutabile – ma praticamente infinita – di reazioni, le quali, tutte insieme, costituiscono l'esperienza cinematografica del soggetto. Parlare di educazione al cinema, tuttavia, rende necessaria una precisazione: lo strumento di educazione è il film, in quanto *medium* di una particolare forma di esperienza, l'oggetto di tale educazione è il cinema nella sua interezza di fenomeno psicologico e sociale. Nel momento in cui il ragazzo acquisisce la padronanza del film come strumento di esperienza, l'educazione al film sarà sicuramente realizzata. Da ciò discende l'esigenza di assicurare al ragazzo fino all'età di 12-14 anni la comprensione della comunicazione filmica. Proprio in dipendenza della comprensione del film, però, il rischio della suggestione di esso diviene serio: si fa urgente, allora, la preoccupazione di determinare in ciascun soggetto immaturo una sufficiente capacità di valutazione autonoma dei contenuti del film. La conquista di questa autonomia, meno facile nelle prime fasi dell'età evolutiva, diviene più ricca di possibilità quando gli interessi e i processi intellettuali incominciano a muoversi sul piano riflesso.
Ogni film presenta, nei suoi contenuti, innumerevoli problemi di ogni specie: scientifici, morali, sociali, religiosi. Per di più, ogni film presenta evidentemente un problema espressivo. Si usa dire comunemente che educare l'immaturo al film significa porlo in grado di esercitare l'energia della propria riflessione critica su tutti questi problemi, senza lasciarsi suggestionare dal modo in cui i singoli contenuti vengono presentati.

## 1.3 Valore pedagogico del film

Entro quali limiti e in quale misura il film può essere adoperato a scopo pedagogico? I film utilizzati per la prima volta nelle scuole furono considerati niente di più che uno tra i tanti materiali usati nell'educazione audiovisiva, come un mezzo più comodo e più efficace per mettere a disposizione degli alunni una certa quantità di immagini. A dimostrare che il film non è solo una serie di immagini, però, basterebbe la semplice constatazione che, se si tenta di isolare qualcuna delle immagini proiettate sullo schermo, essa, avulsa dalla sequenza cinematografica di cui è parte integrante, perde tutto il suo significato e il suo valore emotivo, come una parola tolta dal periodo di cui fa parte. In realtà, la caratteristica principale del linguaggio filmico consiste non tanto nelle immagini, che sono uno dei suoi elementi, quanto nei rapporti che esso crea tra le immagini, così come il linguaggio verbale non è costituito unicamente da sostantivi, ma da altri elementi che danno ai sostantivi, volta per volta, valore e significato diverso. Nel linguaggio filmico, come è facile constatare, ogni immagine acquista il suo peculiare valore e soprattutto la sua risonanza emotiva solo in funzione di quelle che la seguono e di quelle che la

precedono, cosicché la stessa immagine può assumere una significazione profondamente drammatica o irresistibilmente comica in rapporto all'immagine che l'ha preceduta o a quella che la segue sullo schermo. Questi rapporti tra le immagini hanno creato una nuova tecnica di comunicazione e di espressione, che richiede da parte dello spettatore, data la complessità di abbreviazioni, metafore e simboli visivi che le sono ormai divenuti propri, una particolare sensibilità, una forma di assuefazione a "pensare otticamente".
Di questa nuova tecnica di espressione e di comprensione si è tentato a diverse riprese di definire le forme grammaticali seguendo una puntuale e precisa analogia con le forme verbali. Gli elementi strutturali del film sono:

- *il quadro*, cioè una parte di film che rappresenta degli oggetti senza visibile discontinuità spaziale o temporale;
- *la serie*, cioè una successione di quadri;
- *la sequenza*, una successione di quadri che fornisce la rappresentazione unitaria di un concetto.

Tali elementi possono trovare una facile analogia con le parti che costituiscono il linguaggio parlato o scritto: il quadro corrisponde alla parola, la serie alla proposizione, la sequenza al periodo. L'insieme delle sequenze, nell'ordine stabilito dal regista, costituirà il *montaggio,* cioè l'insieme della narrazione cinematografica. I *tagli*, cioè i passaggi da una scena a quella seguente, costituiscono i segni di interpunzione del linguaggio cinematografico e, secondo la diversa tecnica con cui vengono realizzati, corrispondono a delle pause nel discorso, più o meno prolungate. Ecco perché i singoli fotogrammi di un film non sono solamente dei pezzetti di celluloide incollati uno dopo l'altro: essi sono anche, per il loro contenuto, un ininterrotto succedersi di rapporti. Questi rapporti sono voluti e determinati dall'autore del film in vista di particolari reazioni emotive che egli vuole suscitare nello spettatore.
Dall'insieme dei fattori emotivi del film determinati dal taglio, dall'inquadratura e dalla composizione dei quadri deriva il complessivo valore emotivo del film. Questa è proprio una delle obiezioni che più comunemente si muove contro la possibilità di applicazione per fini pedagogici del linguaggio filmico, e cioè che, basandosi principalmente sulle reazioni emotive dello spettatore, non può contribuire alla formazione di giudizi logici e di valutazioni morali. Inoltre, facendo presa in modo particolare sulle facoltà intuitive dello spettatore, lo disabitua al ragionamento. A queste due obiezioni si può rispondere in primo luogo con un'osservazione di carattere psicologico, cioè che il carattere emotivo dell'esperienza sensoriale, suscitando l'interesse, facilita e non ostacola l'apprendimento. Inoltre, il montaggio si avvale continuamente del processo associativo delle idee e dei sentimenti, e queste associazioni si traducono in conoscenze, giudizi o deduzioni logiche. In questo modo, per quanto nell'apprendimento per mezzo del cinema si segua la via opposta a quella tenuta dall'istruzione verbale, la fase della formulazione logica dei giudizi non manca, anche se viene in un secondo momento. Inoltre, alcuni psicologi americani sostengono che la persistenza della memoria di un fatto o di un fenomeno è

in diretta relazione con l'intensità emotiva che la sua percezione ha suscitato, per cui il potere emotivo del film non può essere assolutamente considerato un ostacolo all'apprendimento.
Un'altra obiezione che viene posta alla validità della funzione pedagogica del film deriva dalla constatazione che il linguaggio filmico non può darci mai una rappresentazione veramente obiettiva della realtà, ma solo un'interpretazione soggettiva. Questa obiezione sembra avere un fondamento molto più serio delle precedenti, in quanto si basa sul fatto che ogni elemento della struttura del film, dalla più semplice inquadratura fino al montaggio definitivo del film, è scelto dal regista in funzione di una sua particolare maniera di vedere la realtà. Un regista, però, secondo lo scopo che si propone di raggiungere nel suo film, può anche essere obiettivo nella rappresentazione della realtà. In questo caso il film rispecchierà il suo atteggiamento oggettivo. Un'osservazione ancora più importante ci viene da Raymond J. Spottiswoode e dalla sua nota *Grammatica del film*[2]; egli, infatti, discutendo della differenza tra documentario e film educativo, arriva alla conclusione che la differenza tra i diversi generi di film consiste appunto nella graduazione di quest'intervento della personalità del regista, intervento che si traduce nel diverso stile del montaggio e nei diversi mezzi cinematografici impiegati a questo fine. Esiste, infatti, un montaggio semplicemente *narrativo*, che si limita a ordinare i dati della narrazione per rendere comprensibile lo sviluppo dell'azione. Se invece il regista si avvale della forza associativa del montaggio, che in questo caso serve a farci immaginare o intuire qualche cosa che non risulta dalle inquadrature prese in sé, esso diviene *creativo* e serve appunto a rivelarci le opinioni e i giudizi del regista riguardo ai fatti rappresentati.
La personalità del regista, però, può anche essere del tutto assente dal film, come succede nelle riprese cinematografiche a scopo di ricerca scientifica. In questo caso, però, il mezzo cinematografico sarà stato usato come puro strumento meccanico per potenziare i mezzi di conoscenza della realtà; non si potrà, quindi, parlare di linguaggio filmico. Concludendo, per quanto riguarda la soggettività della rappresentazione cinematografica, si può affermare che essa dipende dagli scopi che l'autore si propone e dalla specifica funzione pedagogica che il film dovrà esplicare.
Il problema dell'utilizzazione a scopi pedagogici del film ricreativo consiste nella determinazione delle finalità che questa produzione per l'infanzia si deve proporre di raggiungere: se essa, cioè, deve limitarsi a offrire materiale di esperienza in cui gli interessi particolari alle diverse fasi dell'infanzia e dell'adolescenza trovino la possibilità di esplicarsi e di svilupparsi o se, sotto un aspetto ricreativo, essa debba mascherare precise finalità pedagogiche. La soluzione di questo problema dipende naturalmente dai diversi indirizzi pedagogici da cui si parte per risolverlo. Per quanto riguarda l'utilizzazione del film spettacolare come mezzo di formazione morale, tutti i pedagogisti e gli psicologi sono d'ac-

[2] R.J. Spottiswoode, *Una grammatica del film*, Roma 1938.

cordo nell'affermare che non è possibile, allo stato attuale delle cose, che gli organi responsabili dell'educazione della gioventù si disinteressino di questo settore. Qualunque aspetto della rappresentazione cinematografica può, entro certi limiti e con speciali accorgimenti nella sua realizzazione e nel suo uso, venire adoperato a scopi pedagogici, escluso la "narrazione illustrata" realizzata con intendimenti decisamente commerciali e quindi negativa sia dal punto di vista artistico che da quello educativo. Infatti, la definizione di "linguaggio" che non si può negare al cinema, lo rende capace di una rappresentazione della realtà nei suoi aspetti più svariati.

## 1.4 L'impiego del film nel rapporto didattico

Spesso il rapporto docente-discente viene immaginato come unidirezionale: il docente, in possesso di determinate conoscenze, riempie il recipiente vuoto, che è il ragazzo, attraverso un rapporto frontale, che non prevede nessun tipo di iniziativa da parte dell'alunno. La scuola, fortunatamente, non è più intesa in questo modo, anche grazie alle nuove teorie pedagogiche, che mettono l'alunno e le sue esigenze al centro del processo di apprendimento, e non all'ultimo anello di una catena della quale non è assolutamente partecipe. La mente del ragazzo non è considerata più come una *tabula rasa*, una tavoletta dove dover scrivere tutta la cultura *ex novo* e, alla luce di questo, sempre di più è coinvolto nel processo di apprendimento e di scolarizzazione che lo riguarda. Questo tipo di innovazione "organizzativa" e radicale della scuola l'ha resa sicuramente più divertente agli occhi dei ragazzi, che possono partecipare alle lezioni più attivamente, anche con l'impiego di nuovi mezzi, come ad esempio la visione di film. Insegnare la storia, la letteratura, la musica attraverso la visione di un film è una sfida che coinvolge anche gli insegnanti e li spinge sempre di più a tenersi al passo con i tempi. Il vecchio professore aggrappato ai baluardi della cultura istituzionale è ormai andato in pensione, lasciando il posto a una nuova categoria di docenti, che stimolano il coinvolgimento degli alunni attraverso qualsiasi mezzo. Nel nostro caso usare il mezzo filmico per interessare gli alunni a un determinato problema o una determinata realtà rende l'argomento da trattare poliedrico e sicuramente più stimolante. È infatti possibile utilizzare qualsiasi film, isolando in esso gli elementi utili per determinare occasioni didattiche. Questo è un procedimento faticoso e richiede un certo tipo di interesse da parte degli alunni. Nel discorso dell'educazione musicale, ad esempio, si possono coinvolgere gli alunni allo studio di un determinato frammento musicale o anche alla sua riproduzione, isolando nel film parte della musica di sottofondo, o anche il solo tema principale. Studiare o suonare le musiche di film amati dai ragazzi come quelli basati sulle avventure di Harry Potter, Superman o Spiderman, può essere veramente stimolante e può avvicinare gli adolescenti a un mondo, quello della musica, inesplorato, perché considerato troppo lontano, e ricco di emozioni. Proprio in questo senso il film può essere usato come supporto didattico all'insegnamento e proprio su questo aspetto si basa la proposta didattica che segue.

## 1.5 Prima lezione: educare all'ascolto

### 1.5.1 *Schindler's List*: una piccola introduzione

Steven Spielberg fu inizialmente attratto dalla storia di Oskar Schindler dopo aver letto il libro di Thomas Keneally, *Schindler's Ark*, uscito nel 1982 con il plauso unanime della critica. Ciò che più lo affascinava del libro era l'enfasi posta sulle esperienze individuali, che coinvolgevano emotivamente il lettore nelle devastanti vicende dell'Olocausto. *Schindler's List* (figura 1) narra fedelmente episodi reali tratti dalle vite dei diversi personaggi, storie vissute che, se inventate, risulterebbero incredibili. Problemi di tempistica e di copione impedirono l'uscita del film fino al 1993.

Le riprese del film iniziarono a Cracovia il 1° marzo 1993 e terminarono 72 giorni dopo, con quattro giorni di anticipo sul programma e con 187 minuti circa di pellicola. La troupe, composta prevalentemente da personale polacco, comprendeva anche persone provenienti da Inghilterra, Croazia, Austria, Germania, Canada, Israele e Stati Uniti, tra cui molti americani di origine polacca. La città si prestava straordinariamente a fare da sfondo alle riprese: il centro storico, scampato alle devastazioni della seconda guerra mondiale, fu riconosciuto nel 1978 dall'Unesco come patrimonio culturale dell'umanità. Furono utilizzati per le riprese molti luoghi pubblici situati all'interno o nei dintorni del centro storico: la chiesa di Santa Maria, la più importante di Cracovia, risalente al XIV secolo; Rynek Główny, la piazza del mercato, una delle più grandi e caratteristiche d'Europa; la pittoresca cittadina di Niepołomice, chiamata Brinnlitz nel film.

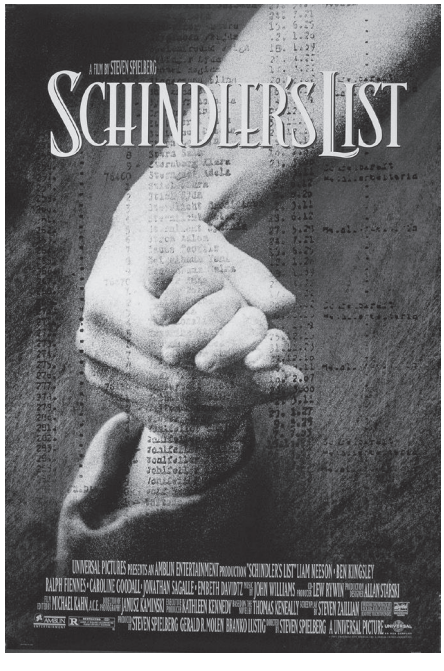


*Figura 1: la locandina del film* Schindler's List.

*Schindler's List* è stato interamente filmato in bianco e nero. Spielberg spiega così questa scelta: «Quasi tutto il materiale che ho visto sull'Olocausto è in bianco e nero, quindi la mia visione dell'Olocausto corrisponde a quello che ho visto in documentari e libri, in gran parte immagini in un aspro bianco e nero». Per aumentare il carattere realistico del film, poi, per il quaranta per cento delle riprese furono utilizzate cineprese a mano.

L'uso del bianco e nero e delle cineprese a mano ha conferito al film un'aria di documentario, di cinema-verità. Ha dato corpo alla realtà

che si voleva esplorare, comunicando quanto era successo e rendendolo in qualche modo ancora più reale. Il commento musicale fu affidato al musicista John Williams.
Nel 1994 furono riconosciuti al film ben 7 Oscar dalla Academy Awards: miglior film, miglior regia, miglior sceneggiatura non originale, miglior fotografia, miglior colonna sonora, miglior scenografia, miglior montaggio.

| SCHEDA DEL FILM | |
|---|---|
| TITOLO ORIGINALE: | *Schindler's List* |
| NAZIONE: | Usa |
| ANNO: | 1993 |
| GENERE: | Drammatico |
| DURATA: | 187′ |
| REGIA: | Steven Spielberg |
| CAST: | Liam Neeson, Ben Kingsley, Ralph Fiennes, Caroline Goodall, Jonathan Sagall, Embeth Davidtz, Malgoscha Gebel |
| PRODUZIONE: | Branko Lustig, Gerald R. Molen, Steven Spielberg |
| DISTRIBUZIONE: | UIP |
| ANNO DI USCITA: | 1993 |

LA TRAMA. Oskar Schindler (Liam Neeson), industriale tedesco di origine morava, arriva a Cracovia nel 1939, poco dopo che la vasta comunità ebraica è stata costretta a vivere nel ghetto. Schindler riesce a farsi assegnare molti ebrei, sfruttandoli come manodopera in una fabbrica di pentole. Colpito dalla ferocia della persecuzione razziale nazista, l'industriale decide di sfruttare la sua posizione per farsi assegnare ancora altri operai, questa volta, però, per salvarli. Grazie all'aiuto del suo segretario Itzhak Stern (Ben Kingsley), anche lui ebreo, sfrutta le sue industrie come copertura per salvare e proteggere i "suoi" ebrei. Alla fine della guerra, Schindler è ormai ridotto in miseria, per aver speso tutti i suoi averi per corrompere i militari e "acquistare" gli operai, ed è costretto alla fuga all'estero. Grazie a lui, più di mille israeliti sopravvivranno all'Olocausto.

## 1.5.2 L'analisi del tema dal film *Schindler's List*

Come già detto precedentemente, la stesura della colonna sonora per il film fu affidata a John Williams, che aveva già lavorato con Spielberg in produzioni precedenti.
Affrontare l'analisi di questa colonna sonora con dei ragazzi di terza media può essere veramente stimolante e può rendere più vicino a essi lo studio della musica anche in ambito scolastico.

Il tema del film fa da sottofondo a otto frammenti di scena ed è una specie di filo conduttore e di collante tra questi. In particolare, prenderemo in considerazione quattro delle otto scene, per mettere in evidenza come la musica possa fare da sfondo unificatore e richiamare alla memoria anche piccoli particolari di altre scene, che diversamente non verrebbero ricordati o addirittura notati. Per l'analisi dei quattro frammenti ci serviremo del *metodo delle mascherature*, di cui si è parlato nel paragrafo 8.3.1 della Parte Seconda di questo volume. In base a questo metodo si potranno vedere le varie scene prima così come vengono presentate nel film, poi solo con le immagini e infine solo con l'audio. Questa scomposizione ci permetterà di notare alcune caratteristiche, che diversamente non si potrebbero prendere in considerazione. Inoltre, questo metodo ci renderà possibile capire quanto possa essere scarna e incompleta un'immagine priva del sonoro e quanta parte di senso venga meno all'opera complessiva privata di questo elemento.
Scegliamo di analizzare la scena n. 5 (dal min. 16:46 al min. 20:05), la scena n. 33 (dal min. 157:03 al min. 158:33), la scena n. 37 (dal min. 169:36 al min. 174:39) e la scena n. 39 (dal min. 177:50 al min. 181:06). Queste scene, oltre che essere accomunate dalla stessa musica di sottofondo, hanno il filo conduttore dello spostamento del "popolo", come si evidenzierà tra poco.

SCENA 5: il quadro si apre con un fiume di gente che entra nel ghetto di Cracovia. Il sottofondo musicale, affidato all'orchestra con il tema agli archi, dura per tutta la scena. Non c'è nessun dialogo, ma al minuto 18:46 il silenzio degli ebrei, che fanno i bagagli nelle loro case, che devono lasciare per andare nel ghetto, è rotto dalla voce di una bambina tedesca che urla "Andate via, giudei!". Nella scena c'è la contrapposizione tra una famiglia di ebrei, che arriva nella squallida stanza assegnatagli al ghetto, dopo aver lasciato una casa lussuosa, e Schindler che la occupa poco dopo. La contrapposizione è evidenziata anche nei dialoghi, che si sentono solo alla fine della scena: Schindler che esclama: "Non poteva andare meglio!" e la donna ebrea che dice al marito: "Poteva andare peggio!".
La visione della scena senza l'audio ha messo in evidenza che quando le persone entrano nel ghetto sembrano camminare molto velocemente. La lenta musica di sottofondo fa in modo da influenzare la percezione della velocità del cammino delle persone. Inoltre, le scene che contrappongono le diverse sorti abitative della famiglia di ebrei e di Schindler sembrano sconnesse, perché non c'è alcun elemento che le possa accomunare, come ad esempio la musica. I rumori che si avvertono nel sottofondo sono ferraglie che si urtano o carretti che avanzano.

SCENA 33: il quadro si apre con le donne della lista di Schindler che entrano nella fabbrica a Zwittau-Brinnlitz in Cecoslovacchia, dopo l'errore "burocratico" che le aveva portate ad Auschwitz. Il tema, affidato ancora una volta all'orchestra con alcune variazioni del violino solista, accompagna il lento camminare delle donne. Questa scena è legata alla 5: ora non è tutto il popolo che

entra in un luogo, ma è una porzione molto ridotta dello stesso. Le immagini, senza audio, sono vuote e si stenta a percepire il legame con la scena 5, che è interamente suggerito dalla stessa musica. Il solo ascolto dell'audio mette in evidenza che non ci sono rumori di sottofondo, come nella scena 5. Le donne camminano e si sente solo soffusamente un rumore di passi sulla neve. Le persone, infatti, al contrario della scena 5, non hanno più nulla da portare con sé e questa differenza è sottolineata dalle variazioni al tema introdotte dal violino.

SCENA 37: Schindler sta per lasciare la fabbrica la sera prima della fine della guerra. Dal giorno dopo, infatti, i "suoi" ebrei saranno liberi, ma lui sarà considerato ufficialmente un "criminale". È completamente avvolto dalla porzione di popolo che ha salvato, lo stesso popolo che ora non è costretto più ad andare da nessuna parte: è Schindler ad andare via. Quando la sua auto si allontana, tutto il popolo si stringe ancora intorno a lui.
Dall'ascolto del solo audio si nota che all'inizio della scena ci sono solo brevi incisi di tema (figura 2), che permettono all'ascoltatore di rievocarlo pienamente.

*Figura 2: piccolo inciso tratto dal tema principale del film* Schindler's List.

Verso la fine, sulla frase del Talmud "Chi salva una vita salva il mondo intero", il tema si dispiega (figura 3), ma rimane sempre molto in sottofondo, poiché la scena è ricca di dialoghi, che comunque nell'audio tendono a prevalere.

*Figura 3: frammento tratto dal tema principale del film* Schindler's List.

SCENA 39: questa scena è in contrasto con il resto del film perché è a colori. Non fa neanche parte della narrazione: è un extra senza il quale, però, il film risulterebbe incompleto. Gli ebrei superstiti e viventi salvati da Schindler vanno a mettere una piccola pietra sulla sua tomba, secondo un'antica tradizione ebraica. È lo stesso popolo della scena 5 e della scena 33, che ritorna cambiato nel corpo, dal tempo, e nello spirito, dalle tante mortificazioni subite nei lager nazisti. In questa scena la musica non fa più da sottofondo, non è quasi impercettibile, ma si dispiega chiaramente. Sembra quasi che sia essa a parlare definitivamente, avvolgendo delle immagini che si commentano da sole.

Sono state scelte queste scene perché sono accomunate, oltre che dalla stessa musica, anche dal continuo migrare di questa "fiumana" di gente che "si sposta" da un posto all'altro. Sicuramente, se non fosse stata proprio la musica a

# il **nuovo** concorso a cattedra

Il presente volume si pone come utile strumento di studio per quanti si apprestano alla preparazione del **concorso a cattedra** per le classi il cui programma d'esame comprende le **Discipline Musicali** e contiene sia le principali **conoscenze teoriche** necessarie per superare tutte le fasi della selezione concorsuale, che preziosi **spunti operativi** per l'ordinaria attività d'aula.

Il manuale è strutturato in più parti. La **prima parte** tratta gli **aspetti ordinamentali** correlati all'**insegnamento della musica** nel primo e nel secondo ciclo.
La **seconda parte** sintetizza in modo efficace la **storia della musica** dagli antichi greci agli ultimi anni del Novecento. Di particolare interesse è un capitolo che, oltre a delineare la storia del cinema sonoro, offre esempi di analisi dell'audiovisivo e della colonna sonora.
La **terza parte** è dedicata alle **competenze specifiche** del docente di discipline musicali: dalla psicopedagogia alla didattica della musica, dalla composizione e armonizzazione di un canto alla direzione di coro, dalla musica d'insieme all'organologia e all'uso delle nuove tecnologie. Vengono inoltre fornite utili indicazioni metodologiche per la prova scritta di composizione.
La **quarta parte** si occupa del saper fare e offre **spunti operativi** di particolare interesse su come impostare delle vere e proprie lezioni in classe.
L'**ultima parte** sintetizza i tratti salienti della **fisica del suono**, in particolare gli aspetti fisici e musicali dell'acustica.
Chiude il volume una sintetica **Appendice normativa**, aggiornata alle Linee guida relative alle iniziative "volte alla diffusione della cultura e della pratica musicale".

Il testo è completato da ulteriori **materiali didattici**, **approfondimenti** e **risorse** di studio accessibili **online** dalla propria area riservata.
I servizi web sono disponibili per 12 mesi dall'attivazione del codice.

## PER COMPLETARE LA PREPARAZIONE:

CC 1/1 • LE AVVERTENZE GENERALI • ISBN: 9788865845813

EdiSES

www.edises.it
info@edises.it

Per essere sempre aggiornato seguici su Facebook
facebook.com/ilconcorsoacattedra

Clicca su mi piace per ricevere gli aggiornamenti.

€ 36,00

ISBN 978-88-6584-625-4
9 788865 846254