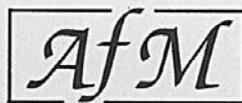


NERINA POLTRONIERI

Insegnante titolare nel Conservatorio di Musica «S. Cecilia» in Roma

Lezioni
di
Teoria Musicale



edizioni *Accord for Music*

INDICE

I	– Musica - Note - Rigo musicale	pag.	7
II	– Chiavi	»	10
III	– Figure e Valori	»	13
IV	– Punto - Punto doppio - Punto triplo	»	16
V	– Misure - Tempi - Accenti	»	20
VI	– Misure semplici e composte	»	22
VII	– Legatura	»	27
VIII	– Sincope	»	29
IX	– Terzine - Sestine	»	31
X	– Intervallo - Tono - Semitono	»	33
XI	– Alterazioni	»	35
XII	– Scale maggiori	»	40
XIII	– Scale minori	»	44
XIV	– Suoni e Scale omofoni o enarmonici	»	50
XV	– Scala cromatica	»	51
XVI	– Suoni armonici	»	52
XVII	– Accordi	»	53
XVIII	– Tonalità - Come riconoscere la tonalità di un brano musicale - Modulazioni	»	56
XIX	– Intervalli	»	62
XX	– Intervalli consonanti, dissonanti, diatonici, cromatici - Rivolti	»	66
XXI	– Dettato Musicale	»	71
XXII	– Gruppi irregolari	»	73
XXIII	– Segni d'espressione - Abbreviazioni	»	82
XXIV	– Abbellimenti	»	87
XXV	– Trasporto	»	104
XXVI	– Ritmo - Accenti ritmici	»	110
XXVII	– Classifica delle voci - Principali strumenti - Sistema Atonale - Suoni armonici	»	115
APPENDICE A: Guida per lo studio e l'insegnamento del Metodo Poltronieri		»	129
APPENDICE B: Guida alla scelta del materiale d'ascolto		»	136

LEZIONE I

MUSICA – NOTE – RIGO MUSICALE

I popoli che hanno linguaggi diversi per esprimere i propri pensieri e sentimenti, linguaggi che raramente permettono la comprensione reciproca, possono con la musica manifestare le loro sensazioni e passioni superando in tal modo la confusione delle lingue. Da ciò risulta che la musica è espressione universale al di sopra dei popoli, è arte compresa e sentita dai più semplici ai più eletti spiriti.

La musica è il risultato di suoni variamente combinati fra loro secondo regole fisse, generalmente accettate e seguite.

Qualsiasi corpo atto a produrre vibrazioni dà rumori o suoni a seconda del numero delle vibrazioni stesse emesse nell'unità di tempo.

Si ottengono *rumori* quando il numero delle vibrazioni è inferiore a sedici per secondo, *suoni* quando è superiore a sedici ed inferiore a 16.000 per secondo. Oltre tale numero di vibrazioni il suono non è più percettibile all'orecchio umano come suono e si hanno i sibili ed oltre le 20.000 vibrazione gli ultrasuoni.

Tutti i suoni compresi nei limiti anzidetti possono essere considerati suoni musicali.

L'*altezza del suono* dipende dal numero di vibrazioni ed aumenta con lo stesso, cioè è *grave* quando il numero delle vibrazioni è piccolo e diviene

man mano più *acuto* con l'aumentare delle vibrazioni stesse.

I *suoni musicali* vengono indicati graficamente mediante segni convenzionali chiamati note, che vengono scritte sul *rigo musicale* o *pentagramma* che è l'insieme di cinque linee e quattro spazi.

I nomi delle note sono sette: Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si.

A ciascuno di questi suoni corrisponde un dato numero di vibrazioni. Per far sì, che i suoni dello stesso nome prodotti dai diversi strumenti siano della stessa altezza, si usa accordarli prendendo per base il *diapason* o *corista*, che è un'asta piegata ad U, che produce 440 vibrazioni semplici nell'unità di tempo, suono questo corrispondente al "La" posto sul secondo spazio del pentagramma, in chiave di violino.

La musica può essere *vocale* se prodotta dalla voce umana oppure *strumentale* se prodotta da strumenti. Elementi base per la musica sono: il ritmo, la melodia, l'armonia.

Il *ritmo* è il coordinamento della durata dei suoni (indicati dalle note) nel tempo.

La *melodia*, che è il linguaggio musicale più espressivo e di più immediata comprensione, è composta da una successione di suoni. Per molti secoli, l'unico linguaggio è stato il melodico, anzi il monodico, cioè quello costituito da una sola voce.

L'*armonia* è composta invece dall'insieme di più suoni contemporaneamente espressi, diversi fra loro, però concomitanti (1) ed affini.

Il pentagramma con le sue cinque linee e quattro spazi, permette l'indicazione di una serie di nove suoni musicali susseguentisi. Dato però che la gamma dei suoni musicali è ben più estesa, si è ricorsi al metodo di scrivere le note anche al di sopra ed al di sotto del pentagramma, aggiungendo dei piccoli tratti di linea, detti *tagli* o *linee addizionali*, posti sopra o

(1) Concomitanti, dal latino *concomitare* = accompagnare

sotto il pentagramma stesso.

La posizione della nota rispetto a detti tagli addizionali è analoga a quella del pentagramma, cioè può essere posta nell'interrigo o sul rigo.

Esercizio: Dire le note in senso ascendente e discendente iniziando da ognuna di esse.

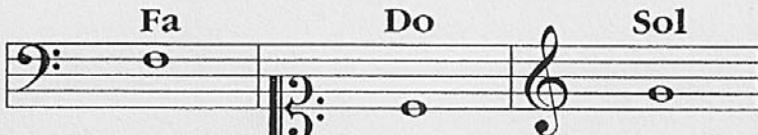
LEZIONE II

CHIAVI

La chiave è un segno convenzionale che si pone all'inizio del rigo musicale e serve di base per dare il nome alle note.

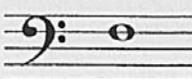
Le chiavi sono di tre classi, ciascuna distinta col nome di una nota e precisamente: chiave di Fa  di Do  e di Sol .

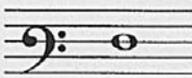
Le chiavi vengono poste all'inizio del rigo musicale e la loro posizione, che è varia rispetto alle cinque linee, dà il nome alle note poste sul pentagramma. La nota posta in corrispondenza della chiave prende il nome della stessa.

Esempio: 

Di conseguenza si deduce il nome delle altre note.

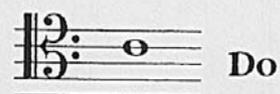
La chiave di Fa ha due posizioni sul rigo, che sono:

Chiave di Basso, sul 4° rigo  Fa

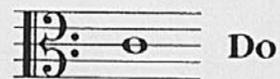
Chiave di Baritono, sul 3° rigo  Fa

La chiave di Do ha quattro posizioni:

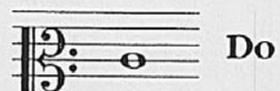
Chiave di Tenore, sul 4° rigo



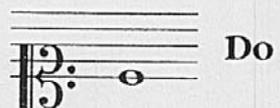
Chiave di Contralto, sul 3° rigo



Chiave di Mezzo Soprano, sul 2° rigo



Chiave di Soprano, sul 1° rigo



La chiave di Sol ha una sola posizione:

Chiave di Violino, sul 2° rigo

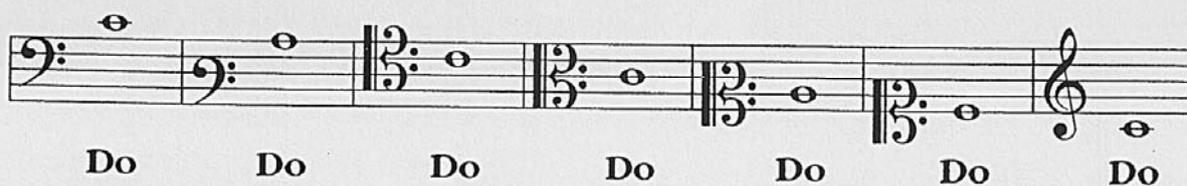


L'insieme delle diverse posizioni delle chiavi viene comunemente chiamato *Setticlavio*.

Il setticlavio serve per leggere le note corrispondenti all'altezza delle rispettive voci e dei diversi strumenti.

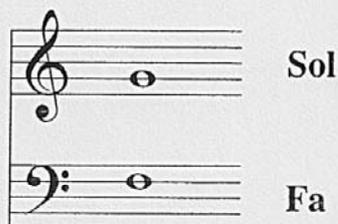
Per mezzo di esso siamo in grado non solo di leggere le note corrispondenti all'altezza delle rispettive voci e dei differenti strumenti, ma anche di raggruppare le note stesse nei limiti del pentagramma. Se infatti non vi fossero le differenti chiavi, bisognerebbe scrivere le varie note con molti tagli addizionali, sia sopra, sia sotto il pentagramma.

Qui di seguito viene indicata la posizione del Do centrale del pianoforte scritta nelle diverse chiavi in cui si legge. Questo suono è comune a tutte le voci ed a tutti gli strumenti:



Tutti i “Do” scritti nell’esempio sopraesposto rappresentano lo stesso suono. Questo dicesi “unisono” nelle differenti chiavi.

Per gli strumenti che abbracciano una estensione di suoni molto ampia, quali ad esempio il pianoforte, l’arpa, l’organo, si adoperano congiuntamente la chiave di violino (la più acuta) e quella di basso (la più grave).



Esercizi: Scrivere tutte le note in ordine ascendente e discendente, nonché saltuariamente nelle chiavi di violino e di basso, indicando i loro nomi.

Esercitarsi a scrivere il Do centrale nelle differenti posizioni delle tre chiavi.

LEZIONE III

FIGURE E VALORI

L'altezza di un suono viene indicata dalla posizione delle note sul pentagramma rispetto alla chiave impiegata. È necessario conoscere ancora la durata del suono detta *valore* in termine musicale. Esso si rileva dalla forma della nota detta *figura*. I valori sono dati dalle sette figure attualmente usate, che si chiamano:

	NOME	FIGURA	VALORE
I	Semibreve		$\frac{1}{1}$
II	Minima		$\frac{1}{2}$
III	Semiminima		$\frac{1}{4}$
IV	Croma		$\frac{1}{8}$
V	Semicroma		$\frac{1}{16}$
VI	Biscroma		$\frac{1}{32}$
VII	Semibiscroma		$\frac{1}{64}$

Quando il suono deve venire sospeso, la sospensione viene indicata con un segno chiamato *pausa*. Come per le figure, i segni che indicano le pause sono sette:

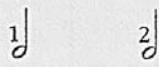
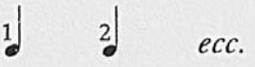
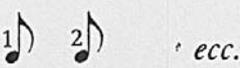
QUADRO DEL VALORE DELLE FIGURE E DELLE PAUSE

NOME	FIGURE	PAUSE	VALORE
Semibreve			Una unità $\frac{1}{1}$
Minima			Una metà $\frac{1}{2}$
Semiminima			Un quarto $\frac{1}{4}$
Croma			Un ottavo $\frac{1}{8}$
Semicroma			Un sedicesimo $\frac{1}{16}$
Biscroma			Un trentaduesimo $\frac{1}{32}$
Semibiscroma			Un sessantaquattresimo $\frac{1}{64}$

Dal quadro precedente risulta anche il valore rispettivo delle figure musicali. Vediamo cioè che una semibreve, valore 1, è di valore doppio di una minima, valore $\frac{1}{2}$. Da ciò deduciamo ovviamente che ci vogliono due minime per formare un valore uguale a quello della semibreve.

Dunque: Semibreve  = due minime  e così per le altre figure. Il quadro qui sotto presenta il rapporto dei valori relativi:

RAPPORTO DEI VALORI

	1 Semibreve		
vale:	2 Minime		
oppure:	4 Semicrome		<i>ecc.</i> (4)
oppure:	8 Crome		<i>ecc.</i> (8)
oppure:	16 Semicrome		<i>ecc.</i> (16)
oppure:	32 Biscrome		<i>ecc.</i> (32)
oppure:	64 Semibiscrome		<i>ecc.</i> (64)

Da quest'ultimo quadro risulta, che unendo due figure di uguale valore esse corrispondono ad una figura di valore immediatamente superiore.

A titolo informativo indichiamo ancora i valori, che furono usati in tempi relativamente recenti: la "Breve" ♩ e la relativa pausa ⏏ , che sono oggi raramente usate, valgono $8/4$; la "Fusa" ♪ e la relativa pausa ⏏ , valgono $1/128$.

In tempi più remoti furono usate anche altre figure quali la "Massima" ♩ e la "Lunga" ♩ . L'uso di esse è ora completamente abbandonato.

Esercizi: Scrivere le figure musicali e le relative pause, indicando il valore.

LEZIONE IV

PUNTO – PUNTO DOPPIO – PUNTO TRIPLO

Nella lezione precedente furono visti i valori delle diverse figure musicali ed il rapporto intercorrente fra di loro. I suddetti valori sono tutti di natura pari, cioè divisibili per due, come si osserva nella seguente tabella:

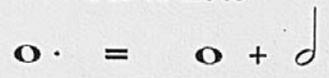
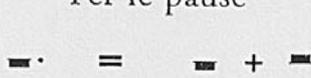
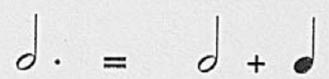
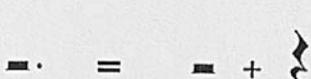
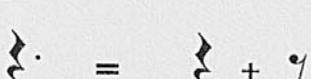
FIGURE	VALORE EQUIVALENTE											
	=	2 	=	4 	=	8 	=	16 	=	32 	=	64 
	=	2 	=	4 	=	8 	=	16 	=	32 		
	=	2 	=	4 	=	8 	=	16 				
	=	2 	=	4 	=	8 						
	=	2 	=	4 								
	=	2 										

Si possono però anche avere delle combinazioni di valori divisibili per tre.

La teoria musicale per poter realizzare tali combinazioni ci dà come mezzo il *punto*. Esso è un segno che si mette sul lato destro della nota

e serve ad aumentare il valore della metà. Perciò qualsiasi nota con a destra un punto ha valore di una volta e mezzo la nota stessa (1).

QUADRO I
DIMOSTRAZIONE DEL PUNTO

Per le note	Per le pause
	
	
	
	
	
	

Dalla tabella seguente si vede l'equivalenza delle figure puntate:

FIGURE	VALORE EQUIVALENTE
	
	
	
	
	
	

Dalla tabella precedente si può vedere che le note con un punto

(1) Nella Lezione XXIII verranno trattati gli altri punti, detti di espressione.

hanno valori multipli o divisibili per tre. La stessa cosa dicasi per le pause.

Oltre il punto si usa pure il *punto doppio*, che fa aumentare il valore della figura della metà di quello del primo punto:

QUADRO II

DIMOSTRAZIONE DEL PUNTO DOPPIO

Per le note

Per le pause

	=			=	
	=			=	
	=			=	
	=			=	
	=			=	

Dalla tabella seguente si vede l'equivalenza delle figure con doppio punto:

FIGURE	VALORE EQUIVALENTE
	= 7 = 14 = 28 = 56 = 112
	= 7 = 14 = 28 = 56
	= 7 = 14 = 28
	= 7 = 14
	= 7

Esse sono tutte multiple o divisibili per 7.

Oltre al punto doppio si usa pure il *punto triplo*, che aumenta il valore della figura della metà di quello del secondo punto.

QUADRO III
DIMOSTRAZIONE DEL PUNTO TRIPLO

	Per le note		Per le pause
 ... =	 +  +  + 	 ... =	 +  +  + 
 ... =	 +  +  + 	 ... =	 +  +  + 
 ... =	 +  +  + 	 ... =	 +  +  + 
 ... =	 +  +  + 	 ... =	 +  +  + 

Dalla tabella qui sotto si vede l'equivalenza delle figure con punto triplo:

FIGURE	VALORE EQUIVALENTE
 ... =	15  = 30  = 60  = 120 
 ... =	15  = 30  = 60 
 ... =	15  = 30 
 ... =	15 

Esse sono tutte multiple o divisibili per 15.

Esercizi: Scrivere le figure semplici e con i punti indicando le differenti possibilità di divisione.

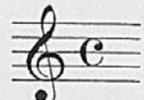
LEZIONE V

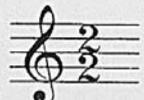
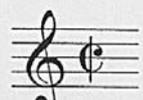
MISURE – TEMPI – ACCENTI

Il susseguirsi di note, oppure di note e pause, forma la frase, il periodo, il brano musicale che per facilità di riferimento, di lettura, di esecuzione viene diviso, mediante stanghette verticali poste sul pentagramma, in *misure* chiamate anche comunemente *battute*. Alla conclusione del brano si usa porre una doppia stanghetta per indicarne la fine. Ogni misura è composta da una o più note, da note e pause, oppure da pause. La misura si scompone in *tempi* chiamati anche impropriamente *movimenti*.

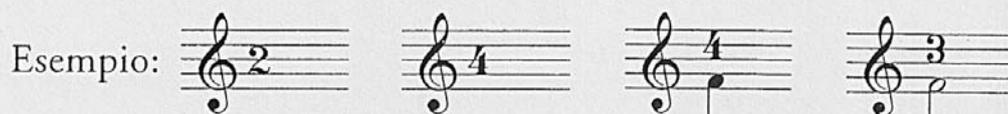
Il valore della misura viene stabilito da una frazione posta al principio della composizione dopo la chiave.

Esempio: 

Alle volte la frazione  può essere sostituita da 

e la frazione  da 

Alcuni autori indicano il valore della misura con il solo numeratore, altri con più chiarezza sostituiscono al denominatore l'equivalente figura musicale.



Ogni misura è formata da valori equivalenti all'indicazione della frazione e precisamente il numeratore indica il numero dei tempi ed il denominatore il loro valore.

La misura può essere a due tempi: *binaria*; a tre tempi: *ternaria*; a quattro tempi: *quaternaria*; a cinque tempi: *quinaria*; a sette tempi: *settenaria*.

La misura quaternaria è l'unione di una misura binaria con una ternaria o viceversa; la misura settenaria è l'unione di una misura ternaria con una quaternaria o viceversa.

I tempi, regolando la durata delle misure, determinano anche l'accento musicale, che è l'appoggio più o meno marcato del suono sopra una determinata nota ed è *forte* o *debole*.

Sul primo tempo di ciascuna misura l'accento è sempre forte, mentre sugli altri è debole.

Nella misura binaria il primo tempo ha l'accento forte, il secondo debole; nella ternaria il primo tempo ha l'accento forte, il secondo ed il terzo debole.

La misura quaternaria ha l'accento forte sul primo tempo, debole sul secondo, mezzo forte sul terzo e debole sul quarto (1).

Ogni tempo della misura è suscettibile di suddivisione, che ha sempre l'accento forte sulla prima parte.

Esempio: 

Misura

Misura

Tempo: I II

Accento: forte debole

Tempo: I II

Suddivisioni: 1ª 2ª 1ª 2ª

Esercizi: Formare delle misure binarie, ternarie e quaternarie indicando i rispettivi tempi.

(1) Per gli accenti delle misure quinarie e settenarie vedi rispettivamente pag. 24 e 25.

LEZIONE VI

MISURE SEMPLICI E COMPOSTE

Quando ciascun tempo di una misura può suddividersi binariamente, la misura è semplice; quando invece può suddividersi ternariamente la misura è composta.

Ogni misura semplice ha la sua relativa composta, che si ottiene moltiplicando il numeratore per tre ed il denominatore per due.

$$\text{Esempio: } \frac{2 \times 3}{4 \times 2} = \frac{6}{8}$$

Data una misura composta, per trovare la sua relativa semplice si divide il numeratore per tre ed il denominatore per due:

$$\text{Esempio: } \frac{6 : 3}{8 : 2} = \frac{2}{4}$$

Nelle misure composte, il numeratore della frazione indica il numero delle suddivisioni e non già il numero dei tempi, che rimane uguale a quello delle misure semplici.

Qui di seguito indichiamo in tabelle, le misure semplici e le relative composte, con le rispettive suddivisioni e gli accenti musicali.

MISURE A DUE TEMPI (binarie)

a)

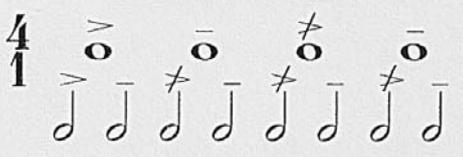
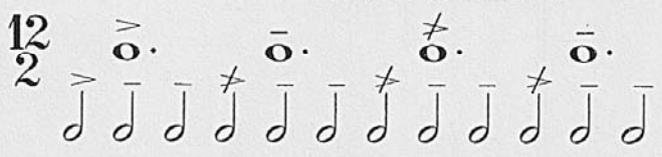
SEMPLICI <i>Suddivisione binaria</i>		COMPOSTE <i>Suddivisione ternaria</i>	
$\frac{2}{1}$		$\frac{6}{2}$	
$\frac{2}{2}$		$\frac{6}{4}$	
$\frac{2}{4}$		$\frac{6}{8}$	
$\frac{2}{8}$		$\frac{6}{16}$	

MISURE A TRE TEMPI (ternarie)

SEMPLICI <i>Suddivisione binaria</i>		COMPOSTE <i>Suddivisione ternaria</i>	
$\frac{3}{1}$		$\frac{9}{2}$	
$\frac{3}{2}$		$\frac{9}{4}$	
$\frac{3}{4}$		$\frac{9}{8}$	
$\frac{3}{8}$		$\frac{9}{16}$	

a) accento forte >; accento mezzo forte ≠; accento debole - .

MISURE A QUATTRO TEMPI (quaternarie)

SEMPLICI <i>Suddivisione binaria</i>		COMPOSTE <i>Suddivisione ternaria</i>	
$\frac{4}{1}$		$\frac{12}{2}$	
$\frac{4}{2}$		$\frac{12}{4}$	
$\frac{4}{4}$		$\frac{12}{8}$	
$\frac{4}{8}$		$\frac{12}{16}$	

MISURE A CINQUE TEMPI (quinarie)

SEMPLICI <i>Suddivisione binaria</i>		COMPOSTE <i>Suddivisione ternaria</i>	
$\frac{5}{2}$		$\frac{15}{4}$	
$\frac{5}{4}$		$\frac{15}{8}$	
$\frac{5}{8}$		$\frac{15}{16}$	

MISURE A SETTE TEMPI (settenarie)

SEMPLICI
Suddivisione binaria

COMPOSTE
Suddivisione ternaria

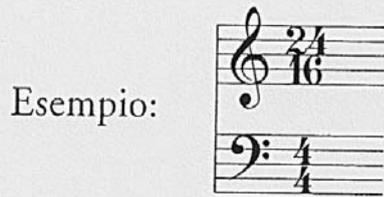
$\frac{7}{2}$ 	$\frac{21}{4}$	<i>usate raramente</i>
$\frac{7}{4}$ 	$\frac{21}{8}$	» »
$\frac{7}{8}$ 	$\frac{21}{16}$	» »

Non è possibile stabilire, per le misure quinarie e settenarie dove cade l'accento mezzo forte, poiché la posizione di esso dipende dalla costruzione della frase. Alle volte nelle misure quinarie esso cade sul terzo tempo, quando si tratta di una combinazione di una misura binaria con una ternaria o sul quarto tempo quando è l'inverso. Per le misure settenarie esso può cadere sul quarto o sul quinto tempo.

I tempi composti possono presentarsi alle volte, come la somma di tempi semplici, che vengono riuniti fra loro; ad esempio $\frac{9}{4}$ può essere la composizione di tre misure di $\frac{3}{4}$ ciascuna (vedi lo Scherzo della IX Sinfonia di Beethoven dove è indicato "ritmo di tre battute"). In alcuni casi, benché la somma dei valori corrisponda come ad esempio $\frac{6}{4}$ a $\frac{3}{2}$, l'accento ritmico differisce egualmente. Altre volte la notazione è doppia fin dall'inizio ed allora si alternano le misure: $\frac{3}{4} \frac{2}{4}$, $\frac{6}{8} \frac{2}{4}$, ecc.

Si possono inoltre avere misure di $\frac{8}{8}$, $\frac{10}{8}$, $\frac{11}{8}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{24}{16}$, ecc... nonché $\frac{4+2+3}{8}$, $\frac{2+2+2+3}{8}$, ecc.

Si può trovare ancora una diversità di tempi nelle due chiavi di violino e basso, oppure nelle differenti parti della musica strumentale.



Lo studio e le esercitazioni delle misure quinarie e settenarie saranno ripresi nel II Corso – Esercizi progressivi di solfeggi parlati e cantati.

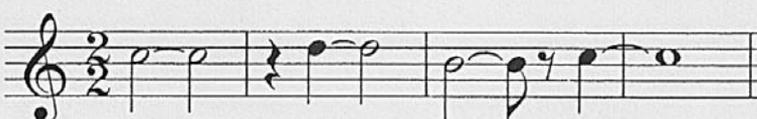
Esercizi: Formare delle misure binarie, ternarie, quaternarie semplici e composte indicando i rispettivi tempi. Dettati ritmici.

LEZIONE VII

LEGATURA

La legatura è una linea curva, che si pone sopra o sotto a due o più note. Essa può essere di *valore*, di *portamento* e di *frase*.

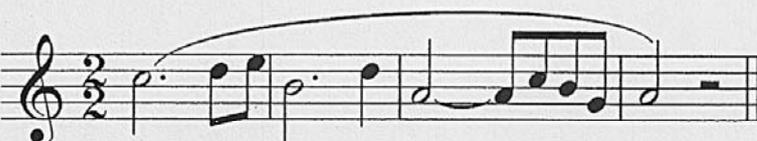
Si chiama di *valore* quando lega due note della stessa posizione sul rigo; in tal caso la prima nota deve essere tenuta anche per il valore della seconda.

a) Esempio: 

Si chiama di *portamento* quando è posta sopra due o più note diverse. In tal caso le stesse devono essere eseguite legate il più strettamente possibile.

b) Esempio: 

Si chiama di *frase* quando è posta su tutta la frase musicale o su parte di essa.

c) Esempio: 

La legatura di valore può legare due note della stessa posizione sul

rigo siano esse di valore uguale, maggiore o minore l'una dell'altra, sia ancora nella stessa misura, che in misure susseguentisi (vedi es. *a*).

Nei tempi passati si usava il punto anche per il prolungamento del suono da una battuta all'altra. Ora si usa la legatura di valore.

Esempio: 

Esercizi: Sostituire, negli Esercizi progressivi di solfeggi n. 21 e seguenti, le legature con note puntate e viceversa, naturalmente dove è possibile.

LEZIONE VIII

SINCOPE

Viene chiamata sincope la sequenza irregolare dell'accento, che si verifica naturalmente, quando in una misura, la prima e l'ultima figura sono di valore minore di quella o quelle intermedie. In tal caso l'accento invece di insistere sulla prima figura, appoggia sulla seguente dando luogo alla sincope. Oltre che nella misura, la sincope si può produrre nei tempi che compongono la misura stessa o nella suddivisione dei tempi.

La sincope può essere *regolare* o *irregolare*, *semplice* o *composta*.

È regolare quando si trova fra due note o pause di ugual valore.



È irregolare quando si trova fra due note o pause di diverso valore.



È semplice quando vi è lo spostamento di un solo accento.



È composta quando vi è lo spostamento di più accenti.



In questo caso invece di sincope si può chiamare anche *andamento sincopato*.

Il *controtempo* è invece l'alternarsi di una pausa sul tempo forte e di una nota sul tempo debole, o nelle loro suddivisioni.



Esercizi: Scrivere misure binarie, ternarie e quaternarie con valori formanti sincopi regolari ed irregolari, semplici e composte.

LEZIONE IX

TERZINE – SESTINE

Per esigenze tecniche, di suono, di dizione, di effetto ecc., può essere necessario di dover sostituire in una misura semplice un tempo con uno di una misura composta, ossia con altre parole, di avere un gruppo di tre note nel valore di due della medesima specie. Questa sostituzione dà luogo alla formazione di una terzina. Essa viene indicata con un piccolo “3” posto sopra o sotto il gruppo di note che la compongono.

Se sostituiamo ad esempio due crome con un gruppo di tre crome, cioè con una terzina, la durata della stessa deve essere uguale a quella delle due crome sostituite.



La terzina può essere pure formata da note e pause.



Dello stesso tipo della terzina è pure la sestina, che è composta da sei figure (note o note e pause). Essa è equivalente a quattro figure della

stessa specie, ed è sempre la suddivisione binaria di un gruppo ternario.

Esempio:



The musical notation shows a single staff in 2/4 time. The first measure contains six eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4. A slur above the notes is labeled with the number '6'. The second measure contains three eighth notes: G4, A4, B4. A slur above these notes is labeled with the number '3'. The third measure contains six eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4. A slur above the notes is labeled with the number '6'. The piece concludes with a double bar line.

(Vedi Esercizi progressivi di Solfeggi parlati, I Corso, n. 53 e seguenti - Questo argomento verrà ripreso alla Lezione XXII).

LEZIONE X

INTERVALLO – TONO – SEMITONO

Le sette note musicali, si differenziano fra loro per l'altezza del loro suono, altezza che è dovuta al numero di vibrazioni che vengono prodotte nell'unità di tempo dalle corde vocali o dagli strumenti. La differenza di altezza di suono fra nota e nota viene detta distanza.

La distanza fra le note Do e Re, Re e Mi, Fa e Sol, Sol e La, La e Si, è uguale e costante e viene chiamata *tono*; la distanza fra le note Mi e Fa, e Si e Do è praticamente la metà di quella antecedente e si chiama *semitono*.

L'*intervallo* è il rapporto fra il numero di vibrazioni di due suoni; esso può essere di 2^a, 3^a, 4^a, 5^a, 6^a, 7^a, 8^a a seconda del numero di note che intercorrono fra i due suoni. Esempio:

Do - Re	si chiama	intervallo di	2 ^a
Do - Mi	»	»	3 ^a
Do - Fa	»	»	4 ^a
Do - Sol	»	»	5 ^a
Do - La	»	»	6 ^a
Do - Si	»	»	7 ^a
Do - Do	»	»	8 ^a

Ognuno di detti intervalli può essere più o meno grande a seconda dei toni e semitoni che lo compongono.

Esempio: l'intervallo di 2^a si dice Maggiore quando comprende un tono: Do-Re, Re-Mi, Fa-Sol, Sol-La, La-Si; Minore quando è formato da un solo semitono: Mi-Fa, Si-Do.

Avremo così la 3^a Maggiore per quegli intervalli formati da due toni, ad esempio: Do-Mi, Fa-La, Sol-Si, e di 3^a Minore per quelli formati da un tono e da un semitono, ad esempio: Re-Fa, Mi-Sol, La-Do, Si-Re.

La stessa cosa si verifica per tutti gli altri intervalli che vedremo in seguito.

Abbiamo accennato agli intervalli Maggiori e Minori di 2^a e 3^a per rendere facilmente comprensibili le prossime lezioni sulle scale.

Ci sono vari sistemi musicali, però quello generalmente usato è il *sistema temperato*.

Esso consiste nella divisione dell'ottava in dodici parti uguali alla distanza di semitono. L'intervallo più piccolo di questo sistema è quindi il semitono.

Esercizi: Formare intervalli di 2^a e 3^a Maggiori (M.) e Minori (m.) in senso ascendente e discendente.

Esercitarsi nella loro intonazione (vedi Esercizi progressivi di Solfeggi Parlati e Cantati - 1° corso - pag. 74). Dettati melodici.

LEZIONE XI

ALTERAZIONI

I sette suoni musicali possono essere innalzati od abbassati per mezzo di segni convenzionali, che si pongono davanti alle note o subito dopo la chiave all'inizio del brano musicale e si chiamano *alterazioni*.

Le alterazioni sono:

Il diesis, # che innalza di un semitono il suono della nota alla quale viene applicato, è un'alterazione di effetto ascendente.



Il bemolle, b che abbassa di un semitono il suono della nota alla quale viene applicato, è un'alterazione di effetto discendente.



Sia il diesis che il bemolle possono essere raddoppiati e si hanno allora:

Il doppio diesis x che raddoppia l'effetto del diesis e fa innalzare il suono della nota di due semitoni.



Il doppio bemolle \mathbb{b} , raddoppia l'effetto del bemolle e fa abbassare la nota di due semitoni



I diesis ed i bemolle, come abbiamo detto, possono essere posti subito dopo la chiave e si chiamano alterazioni costanti; quando gli stessi nonché il doppio diesis od il doppio bemolle sono posti davanti ad una nota, si chiamano alterazioni transitorie.

Le alterazioni costanti mantengono il loro effetto per tutta la durata del brano musicale, naturalmente per le note alle quali si riferiscono e non solo per l'altezza di nota in corrispondenza alla quale sono posti sul rigo musicale, bensì anche per tutte le altre note dello stesso nome sia pure in posizioni diverse.

L'alterazione transitoria fa sentire la sua influenza su tutte le note di uguale nome, seguenti quella alla quale viene per prima applicata, comprese nella stessa misura. L'alterazione transitoria può influire anche su una nota di una misura immediatamente successiva, se detta nota è unita con legatura di valore alla nota alterata della misura precedente e solo in tal caso.



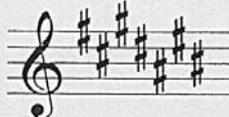
Per annullare l'effetto delle alterazioni sia costanti che transitorie si impiega il bequadro \natural . Esso viene posto davanti alla nota che deve ritornare al suo suono naturale. Il bequadro riporta al suono naturale anche le note alterate con i doppi diesis ed i doppi bemolli. Alle volte a questo scopo viene usato il doppio bequadro.

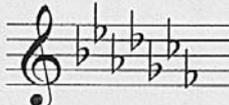
Tutte le note sono suscettibili di essere alterate.

Sia i diesis, che i bemolli, quando fungono da alterazioni costanti

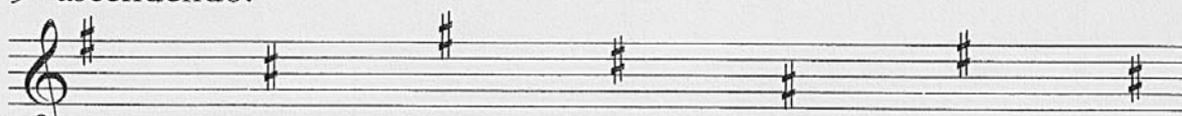
vengono posti in chiave cioè all'inizio del pentagramma. Subito dopo la chiave si possono perciò avere da uno a sette diesis o da uno a sette bemolle.

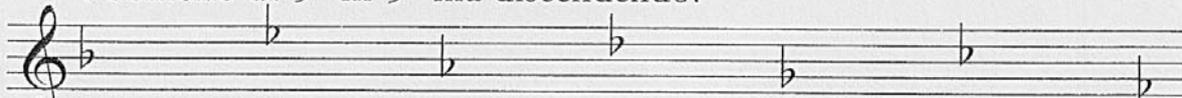
La posizione dei diesis e dei bemolle in chiave non è una qualsiasi, deve seguire un ordine determinato che è:

per i diesis: Fa - Do - Sol - Re - La - Mi - Si. 

per i bemolle: Si - Mi - La - Re - Sol - Do - Fa. 

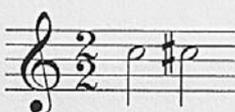
Esaminando quest'ordine osserviamo che i diesis procedono di 5^a in 5^a ascendendo:

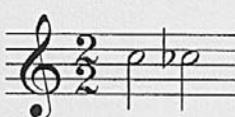

FA - sol - la - si - **DO** - re - mi - fa - **SOL** - la - si - do - **RE** - mi - fa - sol - **LA** - si - do - re - **MI** - fa - sol - la - **SI**

i bemolle di 5^a in 5^a ma discendendo:

SI - la - sol - fa - **MI** - re - do - si - **LA** - sol - fa - mi - **RE** - do - si - la - **SOL** - fa - mi - re - **DO** - si - la - sol - **FA**

Vedremo in seguito la ragione di quest'ordine, studiando le scale.

Abbiamo detto che il semitono è praticamente la metà del tono. A maggior precisione, dobbiamo però aggiungere, che il tono è composto da nove parti uguali dette *comma*. Il semitono può prendere sia quattro che cinque di questi comma. Parlando ora dei semitoni ottenuti con le alterazioni vedremo la differenza che passa fra i semitoni nell'uno e nell'altro caso.

Applicando un diesis  il semitono così ottenuto si chiama *semitono cromatico* ascendente; abbraccia cinque comma, è formato da due note dello stesso nome di cui una alterata.

Applicando un bemolle  si ha un semitono cro-

matico discendente; abbraccia pure cinque comma ed è formato come l'ascendente da due note dello stesso nome, di cui una alterata.

Oltre ai semitoni cromatici si hanno i *semitoni diatonici*, che sono formati da due note di nome differente, sia di suono naturale che di suono alterato, sia con diesis o con bemolle: detti semitoni abbracciano quattro comma.

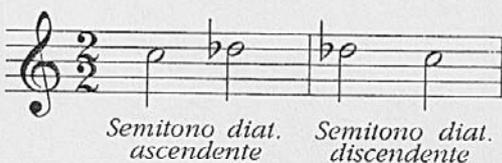
Semitoni diatonici naturali:



Semitoni diatonici con diesis:

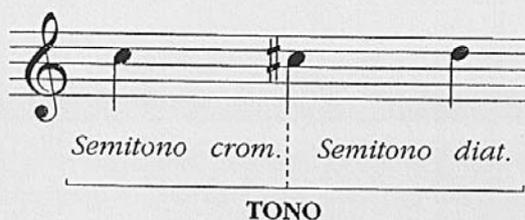


Semitoni diatonici con bemolle:

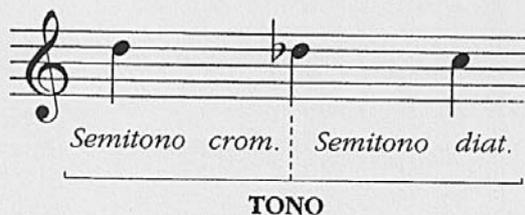


Abbiamo già visto che il tono è formato da nove comma; da quanto sopra si deduce quindi che due semitoni cromatici (cioè dieci comma) non danno mai un tono e neppure due semitoni diatonici perché hanno insieme otto comma. Per formare un tono è quindi necessario unire un semitono cromatico con uno diatonico.

Esempio con diesis:

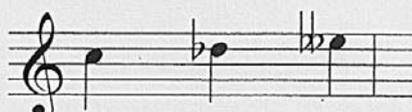


Esempio con bemolle:



Inoltre un tono è il rapporto che passa fra due note di nome differente

susseguentisi. Se prendiamo un semitono diatonico, ad esempio Do - Re \flat e quello seguente Re \flat - Mi $\flat\flat$, l'insieme dei due non dà il tono perché è la sequenza di tre note per un totale di otto comma, invece di nove, quanti appunto ne comporta un tono.

Esempio: 
diaton. - diaton.

Così esaminando due semitoni cromatici, ad esempio Do - Do \sharp e Do \sharp - Do \times , l'insieme dei due non dà il tono, essendo i due semitoni composti da uno stesso suono con le sue alterazioni, per un totale di dieci comma.

Esempio: 
cromat. - cromat.

Abbiamo visto che la differenza fra semitono cromatico e semitono diatonico è di un comma. Questa differenza che esiste in realtà, praticamente è quasi impercettibile al nostro orecchio. Col sistema temperato questa piccola differenza viene ripartita, sì da far coincidere ad esempio il Do \sharp con il Re \flat , che vengono ad avere la stessa altezza di suono, e si chiamano *suoni omofoni*.

Possiamo osservare che, negli esempi sopraesposti, l'intervallo formato da due semitoni diatonici o cromatici è omofono al tono.

Nel sistema temperato, per gli strumenti a suono fisso, non si ha più la percezione della differenza dei comma. Essa è tuttavia percepibile per gli strumenti a suono libero.

Esercizi: Formare intervalli di 2^a e 3^a Maggiori e Minori anche con l'impiego delle alterazioni.

Esercitarsi a scrivere semitoni diatonici e cromatici, ascendenti e discendenti.

LEZIONE XII

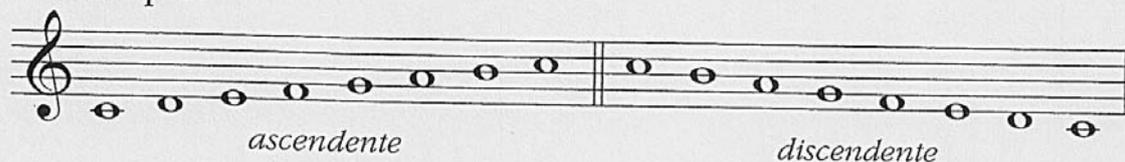
SCALE MAGGIORI

La successione graduale di otto suoni di cui l'ottavo è la ripetizione del primo, forma la scala musicale, che viene denominata dalla nota iniziale chiamata *tonica*, perché dà il nome alla scala stessa.

Esempio: Scala di Do, scala di Re, scala di Mi♭, ecc.

Le note che procedono dal suono grave verso l'acuto formano le scale ascendenti, quelle che procedono dall'acuto al grave formano le scale discendenti.

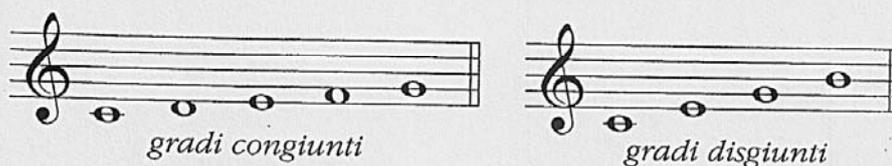
Esempio:



Secondo il posto che le note occupano nella scala considerata, prendono il nome di *gradi* e saranno quindi I, II, III, ecc. grado della scala, intendendosi che la classificazione parte sempre dal suono più grave e va verso il più acuto.

Se la successione dei suoni è consecutiva, si dice che si procede per gradi congiunti, se è saltuaria si dice che si procede per gradi disgiunti.

Esempio:



Ogni grado della scala ha un nome proprio che lo caratterizza ed è:

- I grado: *Tonica* – perché dà il nome alla tonalità.
- II » *Sopratonica*.
- III » *Mediante* – o *Caratteristica* – perché determina se il modo è Maggiore o Minore.
- IV » *Sottodominante*.
- V » *Dominante* – Grado importante, indispensabile per la formazione dell'accordo tonale (I, III e V grado).
- VI » *Sopraddominante*.
- VII » *Sensibile* – quando dista di un semitono dall'ottavo grado ed ha quindi la tendenza risolutiva sulla *Tonica*.
- VIII » *Tonica* – come il primo grado all'ottava superiore.

Se noi esaminiamo la scala di Do (cioè quella che ha inizio dal Do) si osserva il susseguirsi di toni e semitoni come segue:



I due semitoni si trovano fra il III ed il IV e fra il VII ed VIII grado.

Questa scala possiamo chiamarla scala modello.

Una scala composta di toni e semitoni dicesi *diatonica*.

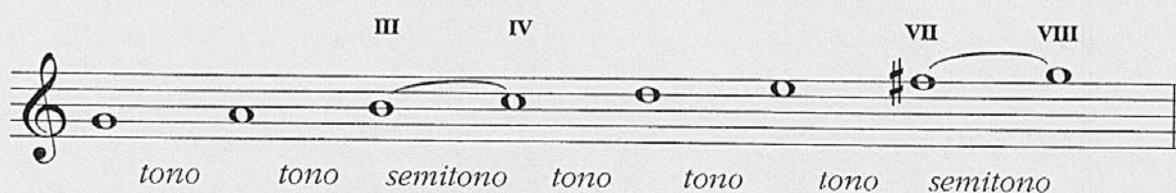
La scala di Do, essendo composta di sole note naturali (senza alterazioni), si dice *diatonica naturale*.

La successione dei toni e dei semitoni nell'ordine: due toni, un semitono, tre toni, un semitono, si chiama di *modo maggiore*.

La scala di Do è quindi naturale diatonica maggiore.

Ogni suono, tanto naturale quanto alterato, può servire di base ad una scala.

Se prendiamo ad esempio la nota Sol come primo grado della scala diatonica di Sol Maggiore, onde avere la successione dei toni e semitoni richiesta per detto tipo di scala, è necessario innalzare di un semitono il *Fa* ponendovi un diesis.



Nello stesso modo si procede per ottenere le altre scale diatoniche maggiori.

TABELLA DELLE SCALE DIATONICHE MAGGIORI CON

Scala di:

Sol maggiore con l'impiego di 1# – Fa

Re » » » » 2# – Fa - Do

La » » » » 3# – Fa - Do - Sol

Mi » » » » 4# – Fa - Do - Sol - Re

Si » » » » 5# – Fa - Do - Sol - Re - La

Fa# » » » » 6# – Fa - Do - Sol - Re - La - Mi

Do# » » » » 7# – Fa - Do - Sol - Re - La - Mi - Si

Come si può osservare dalla tabella qui sopra, le scale maggiori con # procedono di 5^a in 5^a giusta ascendendo, cioè alla distanza di tre toni e un semitono. È così spiegato in parte quanto detto alla lezione XI, pag. 37, cioè l'ordine nel quale vengono posti i # all'inizio del pentagramma.

Oltre che con i diesis, le scale diatoniche maggiori possono essere ottenute anche con l'impiego dei bemolli.

Dalla tabella qui sotto si osserva, che pure tali scale ottenute con i bemolli hanno la successione degli stessi, che procedono pure di 5^a in 5^a giusta ma discendendo.

TABELLA DELLE SCALE DIATONICHE MAGGIORI CON ♭

Scala di:

Fa	maggiore con l'impiego di 1 ♭	– Si
Si ♭	»	»
Mi ♭	»	»
La ♭	»	»
Re ♭	»	»
Sol ♭	»	»
Do ♭	»	»

2 ♭ – Si - Mi
3 ♭ – Si - Mi - La
4 ♭ – Si - Mi - La - Re
5 ♭ – Si - Mi - La - Re - Sol
6 ♭ – Si - Mi - La - Re - Sol - Do
7 ♭ – Si - Mi - La - Re - Sol - Do - Fa

Da quanto abbiamo visto risulta che ci sono:

- 1°) una scala maggiore naturale (modello);
- 2°) sette scale maggiori con diesis;
- 3°) sette scale maggiori con bemolle;

cioè complessivamente 15 scale maggiori.

Esercizi: Formare le scale diatoniche maggiori con l'impiego dei diesis e dei bemolli.

Citare i rispettivi gradi principali I, III, V, VII.

LEZIONE XIII

SCALE MINORI

Oltre alle scale maggiori ci sono le scale minori, che hanno una diversa disposizione dei toni e dei semitoni. Esse sono di tre forme: *Naturale, Armonica e Melodica*.

Le *scale minori naturali* hanno i semitoni fra il II ed il III e fra il V ed il VI grado.

Esse sono formate dagli stessi suoni delle scale maggiori, e per ottenere la posizione dei toni e dei semitoni come indicato hanno inizio sul VI grado delle rispettive maggiori e sono chiamate *relative minori*.

Così la scala di *Do Maggiore* ha come relativa quella di *La Minore* (che è il VI grado della scala di Do Maggiore).

III IV VI VII VIII Scala di Do Maggiore

e la sua relativa II III V VI Scala di La Minore

tono s.tono tono tono s.tono tono tono

La scala di *La Minore*, composta di soli suoni naturali, possiamo chiamarla scala modello.

Nello stesso modo si ottengono le altre scale minori naturali, che come le maggiori, procedono, con i diesis di V in V giusta ascendente e con i bemolli di V in V giusta discendente.

TABELLA DELLE SCALE MINORI NATURALI CON \sharp

Scala di:

MI minore naturale con l'impiego di 1 \sharp – Fa	Relativa di: SOL M.
SI » » » » » 2 \sharp – Fa-Do	RE M.
FA \sharp » » » » » 3 \sharp – Fa-Do-Sol	LA M.
DO \sharp » » » » » 4 \sharp – Fa-Do-Sol-Re.....	MI M.
SOL \sharp » » » » » 5 \sharp – Fa-Do-Sol-Re-La	SI M.
RE \sharp » » » » » 6 \sharp – Fa-Do-Sol-Re-La-Mi.....	FA \sharp M.
LA \sharp » » » » » 7 \sharp – Fa-Do-Sol-Re-La-Mi-Si....	DO \sharp M.

TABELLA DELLE SCALE MINORI NATURALI CON \flat

Scala di:

RE minore naturale con l'impiego di 1 \flat – Si.....	Relativa di: FA M.
SOL » » » » » 2 \flat – Si-Mi.....	SI \flat M.
DO » » » » » 3 \flat – Si-Mi-La.....	MI \flat M.
FA » » » » » 4 \flat – Si-Mi-La-Re	LA \flat M.
SI \flat » » » » » 5 \flat – Si-Mi-La-Re-Sol	RE \flat M.
MI \flat » » » » » 6 \flat – Si-Mi-La-Re-Sol-Do	SOL \flat M.
LA \flat » » » » » 7 \flat – Si-Mi-La-Re-Sol-Do-Fa....	DO \flat M.

In complesso si ottengono così 15 scale minori naturali. Esse sono raramente usate, perché fra il VII e l'VIII grado c'è la distanza di un tono e manca quindi la tendenza risolutiva del VII grado sulla tonica, che si manifesta solo quando l'intervallo è di semitono.

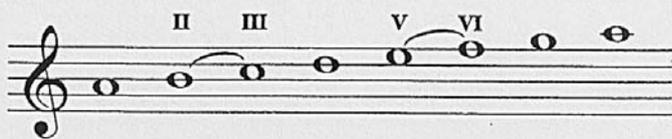
Per ottenere la sensibile, cioè l'intervallo di semitono fra il VII e l'VIII grado, si altera di un semitono ascendente il VII grado. Si ottiene così un'altra forma di scala minore che si chiama *armonica*.

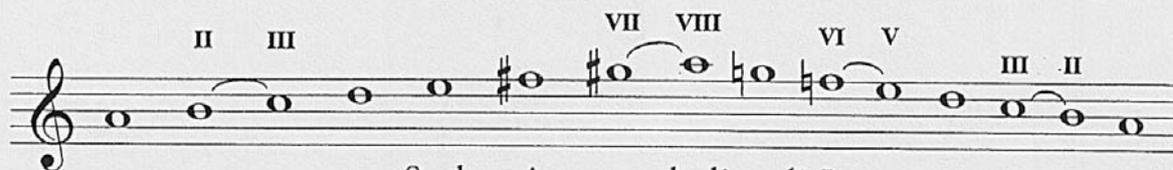
Nelle *scale minori armoniche* i semitoni sono tra il II e III, V e VI, VII e VIII grado; l'alterazione usata, per ottenere la sensibile, fa sì che l'intervallo fra il VI e VII grado diviene di un tono più un semitono. Così dalla scala naturale di *La*, alterando il VII grado si ottiene quella armonica.

Scala minore naturale di *La*Scala minore armonica di *La*

Da ogni scala minore naturale si ottiene la minore armonica.

Per eliminare fra il VI ed il VII grado l'intervallo di un tono e mezzo che si ha nelle scale minori armoniche, si altera in senso ascendente il VI grado e si ottengono così le scale minori *melodiche*. I semitoni delle stesse si trovano allora: nell'ascendere fra il II e III e fra il VII e VIII grado; nel discendere, togliendo le alterazioni transitorie, i semitoni si trovano fra il VI e V e fra il III e II grado, cioè la scala ritorna nella forma naturale.

Scala minore naturale di *La*Scala minore armonica di *La*



Scala minore melodica di La

Nello stesso modo che per la scala di La, si procede per ottenere le altre scale minori melodiche.

La successione dei toni e semitoni nell'ordine:

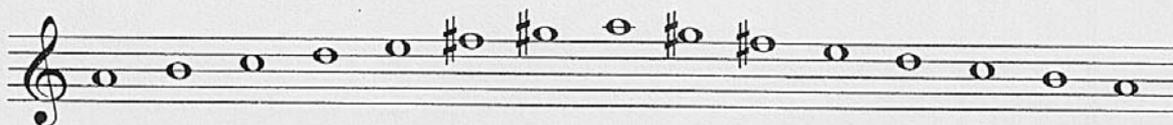
a) un tono, un semitono, due toni, un semitono, due toni (scala *minore naturale*);

b) un tono, un semitono, due toni, un semitono, un tono e un semitono, un semitono (scala *minore armonica*);

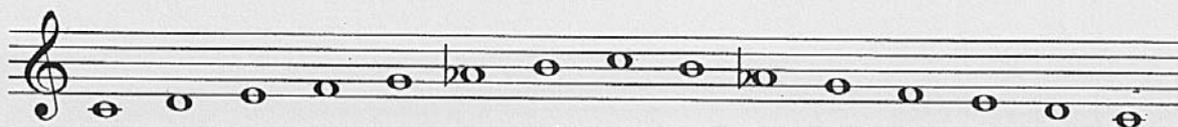
c) un tono, un semitono, quattro toni, un semitono (scala *minore melodica*) si chiama di *modo minore*.

L'insieme della scala minore melodica ascendente e quella naturale discendente forma la scala *mista*. Questa può essere formata anche dalla armonica nell'ascendere e dalla naturale nel discendere, oppure dalla melodica nell'ascendere e dall'armonica nel discendere.

Oltre alle scale che abbiamo visto, vogliamo menzionare ancora: la *scala minore di Bach*, caratterizzata dalle alterazioni al VI e VII grado anche nel discendere:



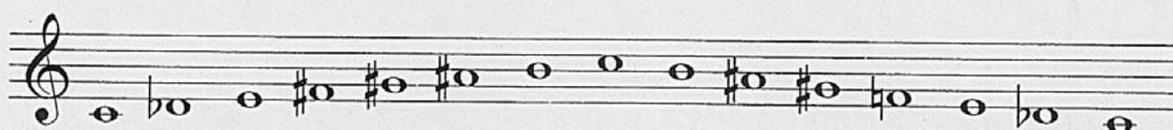
La scala di modo maggiore con il VI grado abbassato di un semitono *semimaggiore*:



La *scala esatonale* o *esatonica* di Debussy formata da sei toni:



La *scala enigmatica* di Verdi:



Oltre a queste ci sono ancora delle altre scale che si possono considerare di eccezione. Non stiamo ad elencarle, nè riteniamo opportuno analizzarle per non uscire dall'ambito di queste lezioni.

Ora che conosciamo tutte le scale diatoniche possiamo ricordare un modo mnemonico per riconoscere agevolmente il nome della nota che identifica una scala maggiore dato il numero delle alterazioni (diesis o bemolle).

Esempio: Scala con due diesis (Fa - Do): il nome della scala si ottiene salendo di un semitono diatonico dall'ultimo diesis segnato in chiave – perciò la scala sarà di Re maggiore.

Scala con quattro diesis (Fa - Do - Sol - Re): sarà di Mi maggiore. Così per tutte le altre.

Come per i diesis, così pure per i bemolli c'è la maniera di determinare mnemonicamente il nome della scala.

Esempio: Scala con tre bemolli (Si - Mi - La): il nome della scala è dato dal penultimo bemolle e quindi la scala sarà di Mi \flat maggiore.

Scala con quattro bemolli (Si - Mi - La - Re): sarà di La \flat maggiore.

Per la scala con un bemolle (Si): si discende di una quarta e si ha il nome della scala cioè Fa maggiore.

Vale pure la regola inversa: cioè dato il nome della scala, per trovare il

numero delle alterazioni si procede come segue:

– per i diesis: si discende di un semitono e si ha l'ultimo diesis segnato in chiave:

Esempio: Re Maggiore = 2♯ (Fa-Do);

Mi Maggiore = 4♯ (Fa-Do-Sol-Re);

– per i bemolli: si aggiunge un bemolle a quello che indica il nome della scala e si ha il numero dei bemolli:

Esempio: Mi♭ Maggiore = 3♭ (Si-Mi-La);

La♭ Maggiore = 4♭ (Si-Mi-La-Re).

Abbiamo visto che le scale maggiori con la loro successione di toni e semitoni formano il *modo maggiore* mentre quelle minori formano il *modo minore*. Nel sistema musicale attualmente usato ci sono solamente questi due modi.

Esercizi: Formare tutte le scale minori (naturali, armoniche e melodiche).

Citare i rispettivi gradi principali I, III, V, VII.

LEZIONE XIV

SUONI e SCALE OMOFONI o ENARMONICI

Come abbiamo accennato nella lezione XI (pag. 39) vi sono delle note, che pur avendo una denominazione differente hanno la stessa altezza di suono. Esempio: Do - Si \sharp - Re $\flat\flat$; Mi \times - Fa \sharp - Sol \flat ; ecc. Questi suoni si chiamano *omofoni* o *enarmonici* (vedi Esercizi Progressivi - pag. 92).

La stessa cosa si verifica per alcune scale maggiori e minori. Infatti delle trenta scale che conosciamo, 24 sono di differente intonazione ed hanno suoni diversi, fra loro, mentre 6 sono formate da medesimi suoni, con denominazione differente e si dicono quindi omofone o enarmoniche. Le scale omofone maggiori sono:

Si	maggiore con	5 \sharp	omofona di	Do \flat	maggiore con	7 \flat
Fa \sharp	»	6 \sharp	»	Sol \flat	»	6 \flat
Do \sharp	»	7 \sharp	»	Re \flat	»	5 \flat

e le loro relative minori:

Sol \sharp	minore con	5 \sharp	omofona di	La \flat	minore con	7 \flat
Re \sharp	»	6 \sharp	»	Mi \flat	»	6 \flat
La \sharp	»	7 \sharp	»	Si \flat	»	5 \flat

Esercizi: Dire e intonare tutte le scale maggiori e minori (vedi: Poltronieri, Esercizi Progressivi - pag. 90).

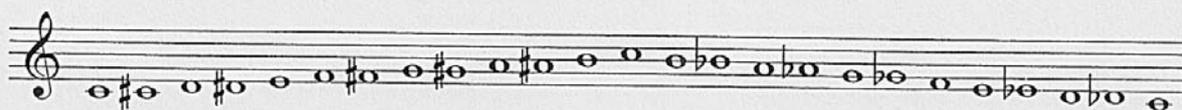
LEZIONE XV

SCALA CROMATICA

Nelle lezioni precedenti abbiamo esaminato le scale diatoniche, composte cioè di toni e di semitoni. Oltre a dette scale abbiamo pure la scala composta di soli semitoni, che prende il nome di *scala cromatica* o *semitonata*. Essa è formata da 12 semitoni e nell'ambito dell'ottava comprende 5 semitoni cromatici e 7 diatonici.

La scala cromatica si ottiene con i diesis nell'ascendere e con i bemolli nel discendere.

Esempio:



Sebbene i diesis nell'ascendere ed i bemolli nel discendere indichino gli stessi suoni, cioè siano omofoni, queste alterazioni non si possono usare indifferentemente, perché l'impiego delle une o delle altre sottostà a precise regole, che sono trattate nello studio dell'armonia tradizionale (1).

(1) Vedi Lezioni di Armonia Complementare dello stesso Autore.

LEZIONE XVI

SUONI ARMONICI

Un corpo vibrante produce oltre il suono, che viene detto fondamentale, altri suoni che hanno un numero di vibrazioni doppio, triplo, quadruplo, ecc. del fondamentale. Questi suoni si chiamano “suoni armonici”. Se prendiamo ad esempio il suono *Do* otteniamo una serie di armonici che indichiamo qui di seguito per i primi sedici:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
DO															
64	128	192	256	320	384	448	512	576	640	704	768	832	896	960	1024

Prendendo così qualsiasi altro suono si ottiene una serie di armonici, che hanno sempre lo stesso rapporto nel numero delle loro vibrazioni.

Ora non tutti i corpi vibranti producono e lasciano percepire ugual numero di suoni armonici.

Quelli che emettono pochi armonici danno un suono povero; quelli che fanno sentire il suono fondamentale predominante rispetto agli armonici, danno un suono pieno e rotondo. Quei corpi, che oltre al fondamentale fanno sentire molto sensibilmente gli armonici superiori (oltre il sesto) danno un suono aspro e duro.

L'argomento degli armonici verrà trattato con maggiore ampiezza nella lezione XXVII di questo volume.

LEZIONE XVII

ACCORDI

Cominciamo ad esaminare l'insieme di tre suoni disposti in ordine di terze.

Questo insieme è chiamato *accordo* o *triade*, perché formato da tre suoni, oppure *accordo di 5^a*, perché l'intervallo fra il primo suono, detto basso o nota fondamentale, ed il terzo, detto suono acuto è appunto un intervallo di 5^a.

Quando, come in questo caso,  detto accordo è formato da una terza maggiore Do - Mi e successivamente da una terza minore Mi - Sol, si chiama *accordo perfetto maggiore* o *triade maggiore*. Partendo dal basso fondamentale si hanno intervalli di 3^a M. e 5^a Giusta.

Nel caso seguente invece  osserviamo che la prima terza Do - Mi \flat è minore e la terza Mi \flat - Sol è maggiore, si chiama allora *accordo perfetto minore* o *triade minore*. Partendo dal basso fondamentale si hanno intervalli di 3^a m. e 5^a Giusta.

Su ogni grado della scala, si possono formare egualmente degli accordi sovrapponendo cioè a ciascun grado altre note in ordine di terza.

Esempio di quadriade o accordo di 7^a:



Possono essere di cinque suoni, detti allora *quintiadi* o *accordi di 9^a*, sempre per le ragioni già dette.

Esempio di quintiade o accordo di 9^a:



Anche questi accordi possono presentarsi tanto allo stato fondamentale come allo stato di rivolto.

Esercizi: Scrivere in tutte le tonalità gli accordi principali.

LEZIONE XVIII

TONALITÀ – COME RICONOSCERE LA TONALITÀ DI UN BRANO MUSICALE – MODULAZIONI

Si può definire tonalità la particolare disposizione dei suoni di una scala secondo le esigenze della composizione musicale, obbedienti alle relazioni di attrazione dei suoni, tendenti verso un punto di riposo.

Mentre la scala è l'esposizione graduale degli elementi di una data tonalità, la "Tonalità" è l'esposizione degli elementi di una data scala raggruppati in diverse maniere.

Ogni composizione musicale si basa su di una data tonalità dalla quale, nel corso del suo svolgimento, si può passare ad altre tonalità. Questo passaggio si chiama, con termine musicale, *modulazione*.

Le modulazioni si possono effettuare ai toni vicini ed ai toni lontani. Ci interesseremo solo di quelle ai toni vicini per non oltrepassare lo scopo ed i limiti di queste lezioni (vedi ciclo delle quinte a pag. 61).

Le tonalità che hanno relazioni di affinità di primo grado con la tonalità base sono cinque. Prendendo ad esempio la tonalità di Do M. come base potremo avere le seguenti modulazioni: La m. (sua relativa), Sol M. (5^a ascendente di Do M.) e la sua relativa minore Mi m. (5^a ascen-

dente di La m.); Fa M. (5^a discendente di Do M.) e la sua relativa minore Re m. (5^a discendente di La m.).

Osserviamo che queste tonalità affini si susseguono per V ascendenti e discendenti. Esse si differenziano dalla tonalità base per una sola alterazione: il così detto grado di affinità.

Esaminando ora l'inizio di qualche frase o brano musicale, vedremo così come si può riconoscere la sua tonalità e le sue eventuali modulazioni.

Esempio:



Vediamo che in chiave non ci sono alterazioni, quindi la tonalità potrà essere in Do M. o nella sua relativa minore La m. Per stabilire se si tratta dell'una o dell'altra delle anzidette due tonalità, dobbiamo esaminare le prime misure ed osservare se le note delle stesse formano l'accordo perfetto maggiore o minore.

La prima misura incompleta, comprende l'accordo perfetto maggiore (Do-Mi-Sol), dunque la tonalità in questo caso è subito individuata ed è quella di Do M.

Se l'accordo non dovesse essere individuato subito nella prima misura, si osservano le successive; normalmente le prime otto.

Continuando ad esaminare l'esempio sopra riportato, notiamo ancora che ci sono delle alterazioni che portano alle seguenti modulazioni: il Fa con il diesis diviene sensibile di Sol M.; il Re con il diesis sensibile di Mi m. (relativa di Sol M.).

Pertanto con la presenza di queste due alterazioni si è modulato dalla tonalità di Do M. in quella di Mi m.

Altro esempio:



Come abbiamo visto dall'esempio precedente, pure in questa frase musicale non ci sono alterazioni costanti, pertanto la tonalità sarà o di Do M. o di La m. Nelle prime misure si incontrano le note che formano l'accordo perfetto minore di La m. (La - Do - Mi); inoltre l'alterazione al Sol (Sol#), V grado di Do M. e VII di La m., che alterato diviene sensibile, conferma ancor più la tonalità di La m.

Altro esempio:



Ci sono due diesis in chiave, dunque tonalità di Re M. o Si m. Dato l'accordo perfetto maggiore (Re - Fa# - La), come si vede dalle tre prime misure, la frase è in tono di Re M.

Altro esempio:



In chiave ci sono quattro bemolli, perciò tonalità di $La\flat$ M. o Fa m. Dato l'accordo perfetto minore Fa - $La\flat$ - Do (vedi le tre prime misure), la tonalità è di Fa minore. Il Mi bequadro, sensibile, conferma detta tonalità.

Altro esempio (Brahms):

The image shows a musical score for three instruments: Violin I (Viol.I.), Viola, and Violoncello (V.Cello). The music is in 4/4 time and has a key signature of four sharps (F#, C#, G#, D#). The Violin I part is marked 'espress.' and 'ecc.' and features a melodic line with slurs and accents. The Viola and V.Cello parts provide harmonic support with chords and moving lines. The score consists of four measures.

Nella frase che ci accingiamo ad analizzare è necessario prendere in esame le note di ambedue i righi chiavi di tre e di $\text{b}\text{a}\text{s}\text{e}$ nel loro complesso armonico e non più melodico, quindi maggior difficoltà, che per una analisi di semplice frase melodica.

Dalle alterazioni costanti, che figurano nell'esempio, la tonalità potrà essere in La M. o Fa \sharp m. Dato l'accordo perfetto maggiore (La - Do \sharp - Mi), che si osserva nella prima misura, la tonalità è La M. Le alterazioni nelle prime misure sono accidentali, poiché non portano modifiche alla tonalità principale.

In questo caso non si sono avute difficoltà specifiche nello stabilire la tonalità. In alcuni casi invece è necessaria la conoscenza delle regole dell'armonia onde poter risolvere esattamente il compito.

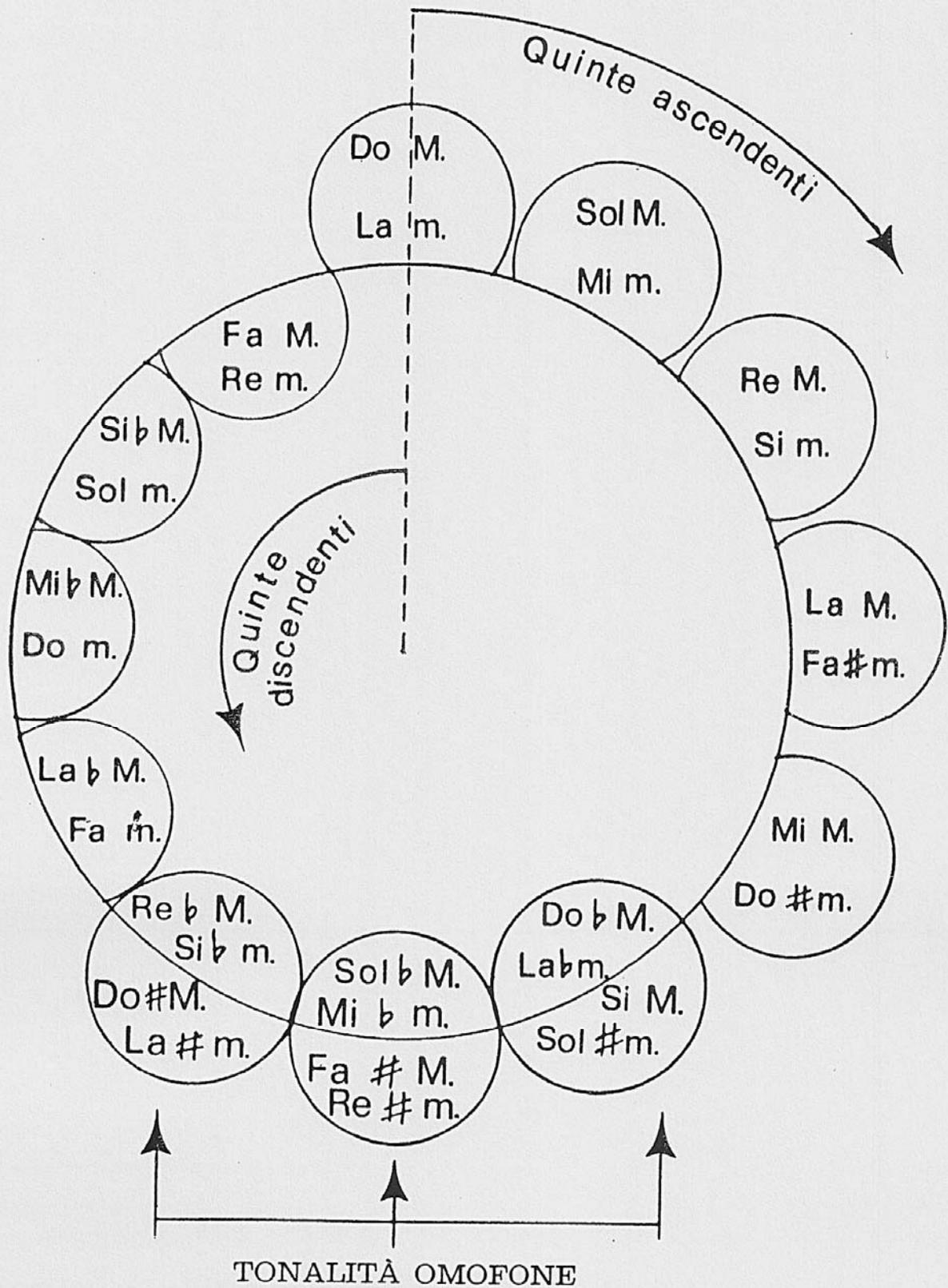
Dagli esempi esaminati si possono dedurre le seguenti regole per riconoscere la tonalità e le modulazioni che si possono presentare:

1^a – Osservare se il brano ha o meno delle alterazioni in chiave e riconoscere in base alla mancanza od alla presenza delle alterazioni costanti, se il brano è in tono maggiore o nel relativo minore.

2^a – Vedere se le note comprese nelle prime misure, formano l'accordo perfetto maggiore o minore.

3^a – Per avere una ulteriore conferma del modo minore è bene osservare se il 5° grado, dominante del modo maggiore, che è il 7° grado, sensibile del tono relativo minore, sia alterato.

Esercizi: Riconoscere la tonalità e le eventuali modulazioni negli Esercizi Progressivi di Solfeggi Parlati e cantati dal n. 37 in poi.



LEZIONE XIX

INTERVALLI

Alla lezione X si è accennato agli intervalli senza però classificarli. Ora esaminiamo gli stessi più dettagliatamente.

INTERVALLO	DIFFERENZA
Do-Do – Unisono (non forma intervallo)	
Do-Re \flat – 2 ^a minore	un semitono
Do-Re – 2 ^a Maggiore	un tono
Do-Mi \flat – 3 ^a minore	un tono + un semit. diat.
Do-Mi – 3 ^a Maggiore	due toni
Do-Fa – 4 ^a Giusta	due toni + un semit. diat.
Do-Sol – 5 ^a Giusta	tre toni + un semit. diat.
Do-La \flat – 6 ^a minore	tre toni + due semit. diat.
Do-La – 6 ^a Maggiore	quattro toni + un semit. diat.
Do-Si \flat – 7 ^a minore	quattro toni + due semit. diat.
Do-Si – 7 ^a Maggiore	cinque toni + un semit. diat.
Do-Do – 8 ^a Giusta	cinque toni + due semit. diat.

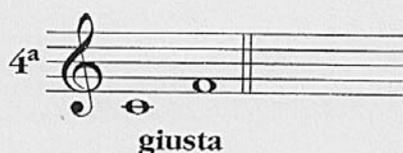
Da quanto sopra deduciamo che ci sono intervalli minori, maggiori e giusti e si differenziano gli uni dagli altri, oltre che dal numero dei gradi, anche dal numero dei toni e semitoni di cui sono composti. Dal quadro di cui sopra vediamo pure che con l'aggiunta di un semitono si passa

dalla 2^a M. alla 3^a m., dalla 3^a m. alla 3^a M., dalla 3^a M. alla 4^a Giusta e così di seguito.

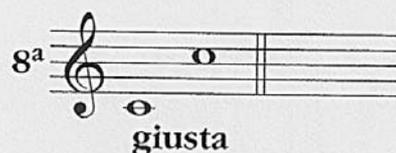
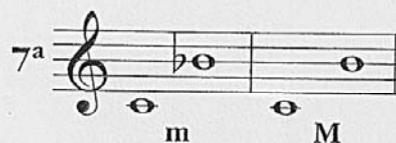
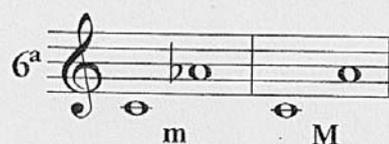
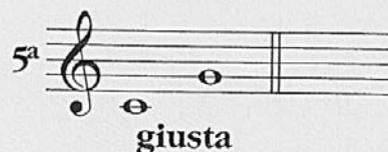
Con la detrazione di un semitono si passa inversamente dalla 3^a M. alla 3^a m. e così di seguito.

Esempi degli intervalli minori – maggiori – giusti.

Intervallo di



Intervallo di



Abbiamo visto così gli intervalli ottenuti con l'alterazione posta al suono acuto.

Gli stessi intervalli possono anche essere ottenuti mediante l'alterazione del suono grave. Le alterazioni da applicarsi saranno diesis o bemolle, doppio diesis o doppio bemolle a seconda delle necessità di ottenere il numero di toni e semitoni caratteristici dei singoli intervalli.

Gli intervalli di 4^a e 5^a, che sono stati denominati giusti, furono anche chiamati di 4^a minore e 5^a maggiore.

Nel quadro seguente sono classificati gli intervalli nelle differenti forme di scale diatoniche (prendendo come base la tonica):

MAGGIORE	MINORI			
Intervalli di:	Naturale	Armonica	Melodica ascendente	Melodica ascendente
2 ^a M.	2 ^a M.	2 ^a M.	2 ^a M.	8 ^a G.
3 ^a M.	3 ^a m.	3 ^a m.	3 ^a m.	7 ^a m.
4 ^a G.	4 ^a G.	4 ^a G.	4 ^a G.	6 ^a m.
5 ^a G.	5 ^a G.	5 ^a G.	5 ^a G.	5 ^a G.
6 ^a M.	6 ^a m.	6 ^a m.	6 ^a M.	4 ^a G.
7 ^a M.	7 ^a m.	7 ^a M.	7 ^a M.	3 ^a m.
8 ^a G.	8 ^a G.	8 ^a G.	8 ^a G.	2 ^a M.

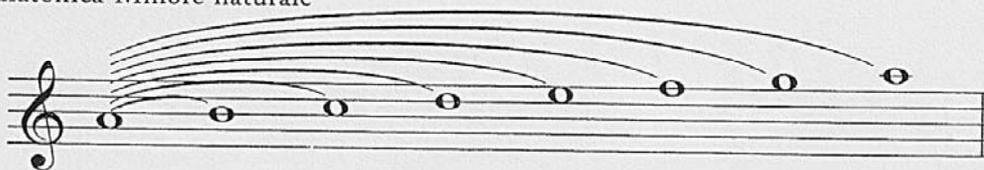
ESEMPI CON LE NOTE

Scala diatonica Maggiore



intervalli di: 2^aM. 3^aM. 4^aG. 5^aG. 6^aM. 7^aM. 8^aG.

Scala diatonica Minore naturale



intervalli di: 2^aM. 3^am. 4^aG. 5^aG. 6^am. 7^am. 8^aG.

Scala diatonica Minore armonica



intervalli di: 2^aM. 3^am. 4^aG. 5^aG. 6^am. 7^aM. 8^aG.

Scala diatonica Minore melodica — ascendente

intervalli di: 2ªM. 3ªm. 4ªG. 5ªG. 6ªM. 7ªM. 8ªG.

Scala diatonica Minore melodica — discendente

intervalli di: 8ªG. 7ªm. 6ªm. 5ªG. 4ªG. 3ªm. 2ªM.

Da quanto sopra esposto si osserva che gli intervalli che non mutano mai, tanto nella scala maggiore come in tutte le forme delle scale minori sono: la 2ª che è sempre maggiore, la 4ª, 5ª e 8ª che sono sempre giuste. La 3ª, che è l'intervallo caratteristico della scala, poiché da essa si determina se la scala è maggiore o minore, cambia. Nella scala maggiore è maggiore, in tutte le forme della scala minore è minore.

Oltre all'intervallo di 3ª variano ancora quelli di 6ª e di 7ª. I gradi che subiscono modifiche nelle varie forme di scale sono quindi il III, VI e VII grado.

Dal quadro e dagli esempi sopra indicati vediamo una delle ragioni per le quali gli intervalli di 4ª, 5ª e 8ª sono nominati giusti, cioè essi non cambiano in nessuna forma di scala.

Esercizi: Formare sulle note sia naturali che alterate tutti gli intervalli maggiori, minori e giusti.

LEZIONE XX

INTERVALLI CONSONANTI, DISSONANTI, DIATONICI, CROMATICI. RIVOLTI

Gli intervalli maggiori (M), minori (m) e giusti (G), possono essere aumentati o diminuiti con l'aggiunta o la detrazione di un semitono cromatico e si chiamano allora *aumentati o diminuiti*. Con l'aggiunta o la detrazione di due semitoni cromatici si hanno gli intervalli *eccedenti o più che diminuiti*.

QUADRO DEGLI INTERVALLI

intervallo di

intervallo di	Non forma intervallo	m	M	aumentata	eccedente
2 ^a					
3 ^a					
4 ^a					

The image displays four musical staves, each representing a different interval. Each staff shows six examples of the interval in various qualities, with the quality name written above the staff. The notes are placed on a five-line staff with a treble clef. The bottom line of each staff is marked with a circled letter 'e'.

- 5^a (Fifth):**
 - più che diminuita: two flats (Bb, Eb)
 - diminuita: one flat (Bb)
 - giusta: natural (B)
 - aumentata: one sharp (B#)
 - eccedente: two sharps (B#, F#)
- 6^a (Sixth):**
 - più che diminuita: two flats (Bb, Eb)
 - diminuita: one flat (Bb)
 - m (minore): natural (B)
 - M (maggiore): one sharp (B#)
 - aumentata: two sharps (B#, F#)
 - eccedente: three sharps (B#, F#, C#)
- 7^a (Seventh):**
 - più che diminuita: two flats (Bb, Eb)
 - diminuita: one flat (Bb)
 - m (minore): natural (B)
 - M (maggiore): one sharp (B#)
 - aumentata: two sharps (B#, F#)
 - eccedente: three sharps (B#, F#, C#)
- 8^a (Octave):**
 - diminuita: one flat (Bb)
 - giusta: natural (B)
 - aumentata: one sharp (B#)

Praticamente non tutti gli intervalli esposti nel precedente quadro vengono usati.

Gli intervalli formati da due suoni appartenenti ad una stessa scala, si chiamano diatonici, siano essi minori, maggiori o giusti. Se invece sono formati da due suoni non appartenenti ad una stessa scala si chiamano cromatici.

Se esaminiamo gli intervalli di 5^a e 8^a giuste, di 3^a e 6^a maggiori e minori, osserviamo che essi intervalli sono formati da suoni che sono concomitanti (1) e detti intervalli vengono chiamati consonanti, cioè danno un senso di riposo. La 5^a e la 8^a sono le consonanze perfette; la 3^a e la 6^a sono pure delle consonanze, ma esse sono dette imperfette, perché variano a seconda del modo della scala.

La 4^a per ragioni che si apprendono con lo studio dell'armonia è una consonanza media.

(1) Concomitanti, dal latino *concomitare* = accompagnare

L'unisono è da per se stesso consonante essendo la ripetizione dello stesso suono.

Per contro vengono detti dissonanti gli intervalli che non sono formati da suoni concomitanti, dando così un senso di moto, ossia attrazione verso la consonanza. Essi sono quelli di 2^a, 7^a maggiori e minori e tutti gli aumentati, i diminuiti, gli eccedenti e i più che diminuiti. Abbiamo esaminato così gli intervalli compresi in una ottava.

Quelli che oltrepassano l'ottava vengono classificati nella stessa maniera, pertanto l'intervallo di nona equivale a quello di seconda (eccezion fatta quando fa parte di un accordo di cinque suoni), quello di decima equivale ad uno di terza, quello di undicesima ad uno di quarta e così di seguito.

Se in un intervallo invertiamo l'ordine dei suoni si ottiene il *rivolto* dell'intervallo stesso. La somma dell'intervallo dato e del suo rivolto forma sempre il n. 9.

Esempio:	Do - Mi	intervallo	di 3 ^a M.	}	3 + 6 = 9
	Mi - Do	»	di 6 ^a m.		
Altro es.:	Do - Sol	»	di 5 ^a G.	}	5 + 4 = 9
	Sol - Do	»	di 4 ^a G.		
Altro es.:	Do - La	»	di 6 ^a M.	}	6 + 3 = 9
	La - Do	»	di 3 ^a m.		

Da quanto sopra esposto si osserva non solo che la somma degli intervalli e rispettivi rivolti è uguale a 9, ma anche che il rivolto dell'intervallo è minore quando quello dato è maggiore; è maggiore quan-

do il primo è minore, il giusto resta giusto. Parimenti gli aumentati divengono nel rivolto diminuiti e viceversa; gli eccedenti più che diminuiti e viceversa.

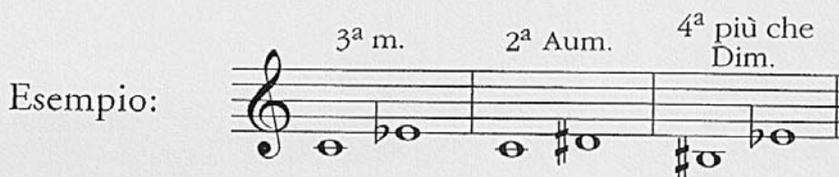
Intervalli consonanti hanno il loro rivolto consonante; quelli dissonanti, dissonante.

Gli intervalli che abbiamo esaminato fino a questo punto, sono tutti intervalli melodici dato che le note si susseguono melodicamente. Gli intervalli armonici sono formati da due note emesse simultaneamente. Come forma, proprietà e caratteristiche, non ci sono differenze fra gli uni e gli altri.

Esempio di intervalli armonici e melodici:



Così come i suoni (vedi Lezione XIV) anche gli intervalli possono essere classificati enarmonicamente.



Nella precedente lezione, abbiamo visto, che tanto nella scala maggiore come in quelle minori gli intervalli che esse comprendono, considerati sempre dalla tonica, sono maggiori, minori e giusti.

Se analizziamo gli intervalli, che intercorrono anche fra i differenti gradi delle scale, si può notare che oltre agli intervalli M., m. e G. abbiamo nelle scale:

Maggiore	fra il IV e VII grado	un intervallo di 4ª A.
Minore naturale	fra il II e VI grado	un intervallo di 5ª D.

Minore armonica	fra il III e VII grado	un intervallo di 5 ^a A.
Minore armonica	fra il II e VI grado	un intervallo di 5 ^a D.
Minore armonica	fra il VI e VII grado	un intervallo di 2 ^a A.
Minore melodica ascend.	fra il III e VI grado	un intervallo di 4 ^a A.
Minore melodica ascend.	fra il III e VII grado	un intervallo di 5 ^a A.
Minore melodica discend.	fra il II e VI grado	un intervallo di 5 ^a D.

Esercizi: Scrivere tutti gli intervalli ed i loro rispettivi rivolti; esercitarsi anche nella classifica enarmonica di essi.

LEZIONE XXI

DETTATO MUSICALE

Fin dall'inizio dello studio della teoria e solfeggio ed a completamento delle lezioni teoriche e pratiche è stato eseguito costantemente il dettato musicale, prima ritmico e poi melodico.

Se le precedenti lezioni sono state ben comprese ed assimilate, sarà possibile a questo punto scrivere sotto dettatura una semplice frase musicale concentrando l'attenzione, sia sugli elementi melodici, sia su quelli ritmici.

Coloro che hanno l'orecchio musicale poco sviluppato o coloro che non si sono esercitati sufficientemente nel dettato stesso, sarà bene riprendano le lezioni antecedenti ed i relativi esercizi e si dedichino insistentemente a tale esercizio che è di somma importanza per la formazione musicale.

Lo studio ben assimilato degli Esercizi Progressivi di Solfeggi Parlati e Cantati del I Corso, con una accurata analisi, specie degli esercizi cantati, e particolare attenzione alle modulazioni, renderà facile il dettato musicale.

Prima di passare alla notazione scritta del dettato musicale è necessario:

1° - Individuare se il modo è maggiore o minore, sentendo anche più volte formule cadenzali in ambedue i modi.

2° - Riconoscere la tonalità, eseguendo l'intera frase musicale,

marcando i gradi V-I; segnare in chiave, se ci sono, le alterazioni costanti.

3° - Trovare la natura del ritmo (semplice o composto) eseguendo anche più volte l'intera frase musicale.

4° - Stabilire l'unità di tempo, l'andamento e segnare in chiave la rispondente frazione.

Altro esercizio utile per sviluppare l'orecchio musicale è quello di scrivere semplici frasi o soli incisi di melodie conosciute. Se queste melodie saranno prescelte fra le composizioni classiche, l'esercizio gioverà anche ad approfondire ed arricchire la conoscenza dei più noti capolavori.

Lo sviluppo del senso tonale e ritmico può ottenersi anche cercando di concludere una frase musicale o di rispondere ad un inciso.

L'abitudine, fin dall'inizio, dell'analisi ritmica e melodica è necessaria anche per chi voglia avere solo una generale cultura musicale.

LEZIONE XXII

GRUPPI IRREGOLARI

Riprendiamo in esame la terzina e la sestina di cui fu parlato già alla lezione IX per poi passare allo studio più esteso di questi e degli altri gruppi irregolari.

Iniziamo con le terzine. Abbiamo già visto quelle formate da un gruppo di tre figure uguali, nel valore di due della medesima specie, da eseguirsi in un solo tempo di una misura. Ci sono anche terzine formate da figure differenti da eseguirsi in uno, due o quattro tempi di una misura. Naturalmente anche per queste terzine sussiste l'obbligo di eseguirle nello stesso spazio di tempo nel quale verrebbero eseguiti i valori ad esse corrispondenti.

Nelle terzine formate da figure differenti, ad ognuna di esse figure, va dato un valore che deve essere proporzionale a quello dell'insieme delle figure, che formano la terzina stessa. Infatti, il valore delle figure cambia quando esse fanno parte di una terzina, poiché è necessario proporzionare detti valori all'irregolarità della figurazione.

Nella tabella seguente risultano i rispettivi valori delle figure, quando si trovano incluse in terzine.

FIGURE		VALORE	
NOTE	PAUSE	NORMALE	NELLE TERZINE
	-	1	$\frac{2}{3}$
	-	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{3}$
		$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{6}$
		$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{12}$
		$\frac{1}{16}$	$\frac{1}{24}$
		$\frac{1}{32}$	$\frac{1}{48}$
		$\frac{1}{64}$	$\frac{1}{96}$

Per ottenere una esecuzione perfetta di dette terzine è utile scomporle mentalmente in valori uguali oppure tali da permettere una ripartizione agevole degli stessi. Qui di seguito illustriamo con qualche esempio quanto esposto:

A) 

Terzine formate da semiminime e crome, è utile pensarle scomposte in tre crome:

B) 

In questo caso sarà conveniente pensarle scomposte come segue:

C1) 

La terzina che abbraccia più di un tempo, per essere agevolmente eseguita propor-

zionalmente nei tempi che comprende, è bene sia mentalmente scomposta in valori ugualmente ripartibili nel numero dei tempi che essa abbraccia. In altre parole una terzina in due tempi sarà mentalmente scomposta in sei figure uguali in modo che in ogni tempo ce ne siano tre; una terzina in quattro tempi sarà invece scomposta in dodici figure uguali in modo che in ogni tempo ce ne siano ugualmente tre. La terzina C1 è da immaginare quindi scomposta come segue:



Questa terzina è come quella dell'esempio C1 con valori differenti, quindi è da immaginare scomposta come segue:



Terzina in due tempi con figure differenti da immaginare scomposta nella seguente maniera:



Terzina in due tempi da scomporre mentalmente:



Terzina comprendente 4 tempi da scomporre mentalmente in 12 crome:



Questa terzina è come quella dell'esempio D1 con figure differenti:

Alle volte si possono incontrare delle terzine formate come negli esempi seguenti:



In questi casi, invece di immaginare la scomposizione, è più agevole figurarsi la terzina semplificata.

Anche la sestina oltre ad essere formata da figure uguali può, come la terzina, essere composta da figure differenti e comprendere uno o due tempi di una misura.

Anche per la sestina, che è la suddivisione binaria di un gruppo ternario, valgono le indicazioni di esecuzione date per la terzina, sia per il valore complessivo delle stesse, sia per quello da assegnare alle singole figure.

La tabella dei valori data per la terzina è valevole pure per la sestina.

Esempi di sestine formate da figure differenti in uno o due tempi:



Possiamo anche avere un gruppo di sei note, che considerato come la suddivisione ternaria di un gruppo binario, dà origine alla così detta *Doppia terzina*.



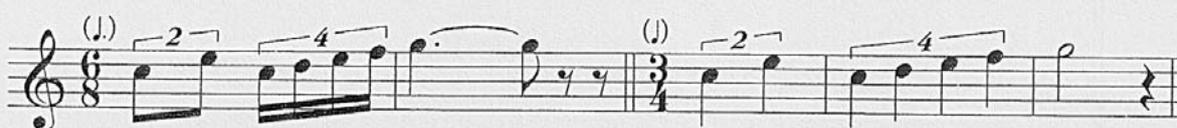
La terzina e la sestina, che come abbiamo visto hanno una suddivisione ternaria, sono gruppi irregolari rispetto alle misure semplici, poiché dette figurazioni in una misura composta divengono regolari.

Esempio:



Altri gruppi irregolari rispetto alle misure composte e ternarie semplici, sono la *Duina* e la *Quartina*.

Esempio:



Come gli altri gruppi irregolari, la duina e la quartina possono essere formate da figure uguali o differenti. Possono essere per aumentazione o per diminuzione a seconda che la somma dei loro valori sia maggiore o minore del valore dei tempi che esse comprendono.

Per la loro esecuzione è necessario tener presente quanto detto per la terzina e per la sestina, cioè esecuzione nel tempo o nei tempi che esse abbracciano e proporzionalità del valore delle singole figure. Per facilitarne l'esecuzione, quando si trovano nella misura ternaria semplice e nelle composte da eseguirsi con suddivisione, è utile immaginarle scomposte come nei seguenti esempi:



Duina per aumentazione, nella misura ternaria semplice da immaginare ridotta in figurazione regolare:



Duina per diminuzione, c. s.

Quando la duina si trova in misure composte, le quali non vengono eseguite con suddivisione, è più agevole pensarle come figurazioni regolari di un tempo semplice, come nel seguente esempio:

C)

Duine in misura composta da eseguirsi senza suddivisione:

Per la quartina valgono le stesse osservazioni già esposte per la duina.

Esempi di quartine:

A)

Per diminuzione, con figure uguali, nella misura ternaria semplice, da immaginare in figurazione regolare:

B)

Per aumentazione, con figure differenti, nella misura ternaria semplice, da immaginare come nell'esempio:

C)

Con figure differenti di cui una puntata, è utile in primo luogo trasformare il punto in figura:



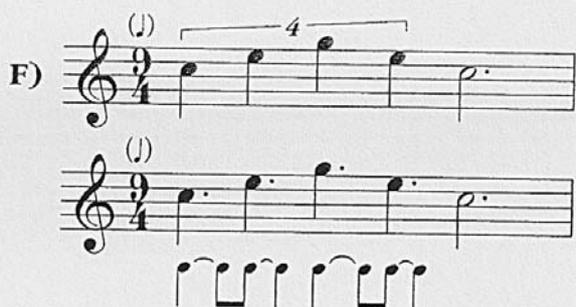
e quindi immaginarla in figurazione regolare:



In misura composta da eseguirsi senza suddivisione:



In due tempi di una misura composta da eseguirsi senza suddivisione:



Come sopra, da eseguirsi con suddivisione:

La *Quintina* è un gruppo irregolare, che si può presentare in tutte le sue misure semplici e composte, in uno o più tempi, per aumentazione o per diminuzione, formata da figure uguali fra loro o differenti. Anche per la quintina vale quanto già esposto per gli altri gruppi irregolari.

Esempi di quintine:



In un tempo per aumentazione con figure uguali:



In un tempo per diminuzione con figure differenti:



In due tempi per aumentazione da immaginare scomposta come segue:



In tre tempi di una misura semplice da immaginare scomposta in tre quintine, ottenute con la suddivisione ternaria di ogni figura:

Quanto detto per la quintina vale pure per i gruppi *Settenari*, dei quali seguono alcuni esempi, per aumentazione e per diminuzione, con figure uguali fra loro o differenti, in uno o più tempi.



In un tempo per aumentazione con figure uguali:



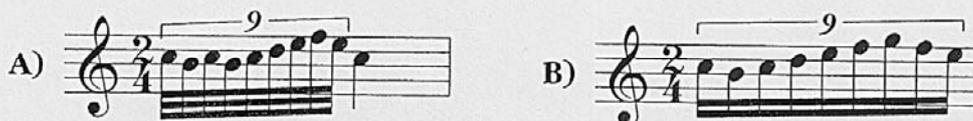
In un tempo per diminuzione con figure differenti:



In due tempi da immaginare scomposta come segue:

Altri gruppi irregolari sono i *Novenari*.

Esempio:



Più raramente sono usati i gruppi irregolari di undici, tredici, ecc., figure.

Esempio:



I gruppi di cinque, sette, nove, undici, tredici note che rispetto ai tempi di tutte le misure semplici e composte sono irregolari, divengono gruppi regolari rispetto alle misure di 5, 7, 9, 11, 13 tempi.

Esempio:



Per la notazione dei gruppi irregolari non c'è una regola fissa; generalmente nelle misure semplici vengono scritti per aumentazione e nelle misure composte per diminuzione. Molti autori scrivono i gruppi irregolari con le stesse figure del corrispondente gruppo regolare.

Come abbiamo avuto occasione di vedere negli esempi precedenti, i gruppi irregolari si possono trovare nelle misure, nei tempi delle misure ed anche nelle suddivisioni dei tempi.

Esempi:



LEZIONE XXIII

SEGNI D'ESPRESSIONE – ABBREVIAZIONI

Fino ad ora ci siamo occupati dell'altezza dei suoni e della durata, ma non abbiamo ancora accennato alla loro intensità.

Sia nella musica vocale che strumentale il suono può essere emesso o prodotto con più o meno forza. Ciò si chiama "intensità di suono" e viene indicata con le parole italiane, usate in tutti i paesi, di *Pianissimo - Piano - Mezzo piano - Crescendo - Fortissimo - Forte - Mezzo forte - Diminuendo*, che vengono scritte per intero oppure abbreviate nel modo seguente: *pp - p - mp - cresc. - ff - f - mf - dim. - sf - fz - sfp* - ecc.

Il crescendo indica il passaggio graduale dal suono meno intenso al più intenso (dal *pp* al *p*, dal *p* al *mf*, dal *mf* al *f*, ecc.) e può essere anche indicato con il segno  posto sopra o sotto il rigo musicale.

Il diminuendo, cioè il passaggio graduale dal suono più intenso al meno intenso (dal *ff* al *f*, dal *f* al *mf*, dal *mf* al *p*, ecc.), può essere indicato col segno .

Il passaggio repentino dal forte al piano viene indicato con *fp*.

La diminuzione di intensità ancora maggiore, soprattutto alla fine di un brano musicale, viene indicata con: *morendo - perdendosi - smorzando*.

Fu visto il valore delle note ed il loro rapporto di durata. Ora i valori segnati dalle figure non indicano la loro durata, diremo quasi materiale, nello spazio di tempo, ma hanno un valore relativo all'andamento indicato al principio del brano musicale.

Per esempio: una minima eseguita in un tempo vivace, ha una durata inferiore ad una minima eseguita in un tempo lento.

Questi andamenti si indicano con le parole: **Grave - Lento** (andamento molto lento) - **Adagio - Largo - Larghetto** (andamento lento) - **Andante - Andantino - Moderato - Allegretto - Allegro - Vivace - Presto - Prestissimo** (andamenti sempre più rapidi).

Queste parole potrebbero essere interpretate arbitrariamente sia dagli esecutori come dagli autori a seconda del temperamento degli stessi; quello che per l'uno potrebbe essere **Andante** per un altro potrebbe essere **Allegretto**. Per ovviare a queste possibilità di differenze di interpretazione, già dalla fine del 1700 furono ideati degli apparecchi per segnare l'andamento del tempo. Nel 1813 fu costruito dal meccanico Winkel quell'apparecchio che poi Mälzel brevettò nel 1816, e che fu chiamato *metronomo*. Esso segna con un battito regolare di un pendolo l'andamento del tempo. Il metronomo può essere regolato in modo da poter dare da un minimo di 40 ad un massimo di 208 oscillazioni al minuto primo.

All'inizio del brano musicale viene posta una figura come indicazione di un numero, ad esempio: $\downarrow = 66$. Ciò vuol dire che la minima deve essere eseguita 66 volte in un minuto primo, od in altre parole, che ogni battito del metronomo corrisponde ad una minima.

Il metronomo regolato su 40 indica l'andamento **Largo**, via via che aumenta il numero delle oscillazioni l'andamento passa per le differenti graduazioni fino al **Prestissimo**, quando le oscillazioni sono 208 al minuto primo. A fianco dei numeri è segnato sul metronomo stesso l'andamento corrispondente.

Sono anche usati altri tempi che indicano l'intensità e la modalità di espressione, ad esempio: *Affettuoso* - *Agitato* - *Amabile* - *Animato* - *Appassionato* - *Arioso* - *Brillante* - *Cantabile* - *Delicato* - *Dolce* - *Espressivo* - *Elegiaco* - *Funebre* - *Leggero* - *Lugubre* - *Maestoso* - *Misterioso* - *Teneramente* che non hanno bisogno di spiegazione, dato che indicano chiaramente come deve essere l'esecuzione secondo gli intendimenti dell'autore.

Se una nota deve avere particolare risalto, sopra di essa vengono posti i segni: \wedge marcatissimo, $>$ marcato, $-$ appoggiato.

Quando le note devono essere eseguite staccate, ossia separate le une dalle altre, si usa indicarlo per mezzo di un punto posto sopra la nota $\dot{\bullet}$.

Se invece di un punto si pone un punto allungato $\dot{\bullet}$, lo staccato deve essere eseguito più rapidamente, più deciso, e la nota deve essere più marcata.

Il segno della legatura sopra una nota od una serie di note puntate, indica che i suoni devono essere non staccati, ma separati l'uno dall'altro con movimento morbido: $\dot{\bullet} \dot{\bullet} \dot{\bullet}$

Il punto coronato, o corona, posto sopra una nota $\hat{\dot{\bullet}}$ o pausa $\hat{\text{z}}$ prolunga il loro valore generalmente della metà dello stesso, però questa non è una regola fissa. Esso può trovarsi nel corso, alla fine della composizione o anche a cavallo della stanghetta di divisione; in tal caso indica una momentanea sospensione.

Il segno 8^{va} ----- posto sopra una nota o un gruppo di note sta ad indicare che devono essere eseguite all'ottava superiore. La stessa cosa dicasi quando il segno 8^{va} ----- sta sotto le note ed allora esse devono essere eseguite all'ottava inferiore.

Le parole *Da Capo* (abbreviate *D.C.*) indicano che il brano deve essere ripreso dall'inizio e continuato fin dove si trova la parola *Fine*.

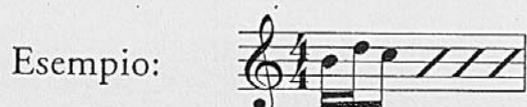
Quando il brano musicale non deve essere ricominciato dall'inizio si usa il segno della ripresa $\text{\textcircled{S}}$ che sta ad indicare da dove il brano deve essere ripetuto.

Il ritornello viene indicato con i segni ||: $:||$. Essi significano che la parte della composizione racchiusa fra gli stessi deve essere ripetuta. Quando nella ripetizione l'ultima o le ultime misure del brano musicale cambiano, ciò viene indicato con i segni $\overbrace{\text{||}}^{\text{1.}}$ $\overbrace{\text{||}}^{\text{2.}}$ e vuol dire che la misura o le misure comprese sotto l'indicazione $\overbrace{\text{||}}^{\text{1.}}$ non devono essere eseguite nella ripetizione e vengono sostituite con quelle indicate sotto il segno $\overbrace{\text{||}}^{\text{2.}}$

Il segno $\text{\textcircled{S}}$ indica che la misura precedente deve essere ripetuta.



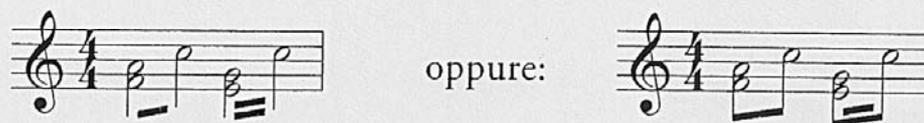
Il segno $\text{\textcircled{/}}$ sta ad indicare che una nota od un gruppo di note devono essere ripetute nella misura.



Altri segni di abbreviazione si pongono per non scrivere dei gruppi di note o delle note che si ripetono.



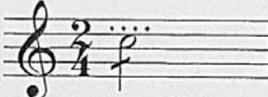
Quando si incontrano delle figure segnate:



si eseguono così:



L'esempio seguente:



va eseguito così:



LEZIONE XXIV

ABBELLIMENTI

Un suono che si trova un grado sopra o sotto una data nota può essere considerato come ausiliare di detta nota.

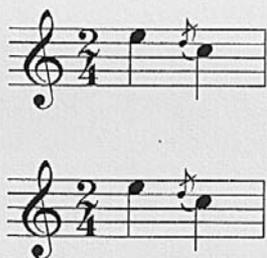
Fino dai tempi più remoti, i compositori e gli esecutori si sono serviti dei suoni ausiliari per ornare i brani musicali da loro composti od eseguiti e ciò secondo il loro gusto. Solamente in tempi successivi gli autori iniziarono a dare sempre più precisa posizione, valore e maniera di esecuzione a questi ornamenti, che furono chiamati *fioriture e aggraziature* in Italia, *ricami e merletti* in Francia, *ornamenti* in Germania.

Oggi, essi vengono chiamati generalmente *abbellimenti* e qui di seguito li esporremo singolarmente.

L'*acciaccatura* o *appoggiatura breve* è una figura scritta in carattere più piccolo, con il gambo tagliato da una piccola linea trasversale, posta davanti ad una nota ed unita alla stessa mediante legatura.

Essa può essere eseguita prendendo una frazione della prima parte del valore della nota reale, ed allora l'accento cade sull'acciaccatura; oppure prendendo una frazione dell'ultima parte della nota precedente, ed allora l'accento cade sulla nota reale. Il carattere dell'acciaccatura è incisivo.

Esempi:



Esecuzione:



L'acciaccatura si trova generalmente un grado sopra o sotto la nota principale. Può trovarsi anche a maggior distanza, purché faccia parte dell'armonia:

Esempi:



Esecuzione:



Può anche presentarsi armonicamente:

Esempi:



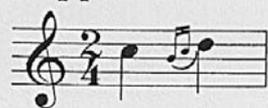
Esecuzione:



Vi sono pure le acciaccature doppie e triple, che alle volte vengono considerate intermedie:

Esempi:

Doppia:



Esecuzione:



oppure:



Tripla:



Esecuzione:



oppure:



Per poterle esattamente classificare è necessaria una buona conoscenza dell'armonia (1).

Quando l'acciaccatura semplice, doppia o tripla si trova alla fine di una misura ed è legata alla nota della misura seguente, prende il suo valore alla nota o pausa antecedente l'acciaccatura stessa.

(1) Vedi Poltronieri-Salviucci, «Lezioni di Armonia Complementare».

Esempio:



Esecuzione:



L'acciaccatura viene eseguita generalmente in levare nei tempi rapidi, in battere nei tempi più lenti.

L'esecuzione dell'acciaccatura, come quella degli altri abbellimenti, dipende sempre ed è affidata generalmente all'interpretazione dell'esecutore, secondo il suo gusto, ma essenzialmente secondo lo stile del brano.

L'appoggiatura viene pure segnata con caratteri più piccoli di quelli delle figure normali, però non ha il taglio che caratterizza l'acciaccatura.

Esempio:



Esecuzione:



La piccola figura prende una parte del valore della nota innanzi alla quale è posta e precisamente per il valore da essa rappresentato, ad eccezione di qualche caso.

Essa va eseguita legata alla nota reale e deve essere più o meno accentata secondo il carattere del brano.

Esempio:



Esecuzione:



In questo esempio si vede che l'appoggiatura è estranea all'armonia.

Le appoggiature non sono solo ornamenti, ma elementi necessari per arricchire sia la melodia che l'armonia.

L'appoggiatura superiore si trova alla distanza di un tono o di un semitono.

Esempio:



Esecuzione:



Quella inferiore si trova generalmente alla distanza di semitono.

Esempio:



Esecuzione:



L'appoggiatura posta davanti ad un'unica figura di un gruppo armonico, prende il suo valore solamente dalla nota alla quale si riferisce e non dalle altre, che mantengono il loro valore.

Esempio:



Esecuzione:



L'appoggiatura doppia viene eseguita come indicato nell'esempio:

Esempio:



Esecuzione:



Quando l'appoggiatura è posta davanti ad una nota col punto, le possibilità di esecuzione sono molteplici ed ora le esaminiamo, tenendo presente che la sua esecuzione è sempre subordinata all'armonia che accompagna la nota reale, all'andamento e allo stile del brano.

Citiamo qui di seguito alcuni esempi ricavati da composizioni di grandi musicisti, affinché il concetto sia più chiaro, poiché non è possibile dare delle regole precise per tutte le diverse possibilità di esecuzione.

Esempio: *Mozart – Sonata n. 6*

Allegro

Esecuzione:

Esempio: *Scarlatti – Sonata in Sol Magg. dalla raccolta di 18 Composizioni Clavicembalistiche italiane.*

Esecuzione:

Esempio: *Bach – Suites Inglesi n. 5 – Corrente.*

Allegro vivace

Esecuzione:

Altri esempi si potranno trovare consultando le opere di:

Beethoven – *Sonate*

Scarlatti – *Sonate per Clavicembalo*

Bach – *Fughette – Suites Inglesi e Francesi.*

In ogni modo per ben comprendere la esecuzione dell'appoggiatura nell'uno meglio che nell'altro modo, necessita la conoscenza delle regole dell'armonia e conseguentemente la possibilità di analizzare le differenti risoluzioni in base alle combinazioni armoniche.

Il *mordente* è il rapido alternarsi della nota reale con l'ausiliare superiore o inferiore. Viene posto sopra una nota: superiore è indicato ♯, inferiore ♭.

L'accento cade sulla prima nota del gruppo. L'esecuzione del mordente è sempre rapida, proporzionata però all'andamento ed allo stile del brano.

	Esempi:	Esecuzione:
Mordente superiore		
Mordente inferiore		

La distanza fra la nota reale e l'ausiliare dovuta al mordente, è generalmente di un tono per quello superiore, di un semitono per quello inferiore.

Il valore della nota reale può rimanere maggiore od uguale al valore tolto dal mordente, oppure può venire completamente assorbito dall'abbellimento stesso, secondo l'andamento della composizione.

Esempi:	Esecuzione:
	
	
	

Quando il segno del mordente ha una alterazione, la seconda nota viene eseguita con detta alterazione.

Esempio:	Esecuzione:
	

Il mordente può essere doppio e viene segnato  superiore e  inferiore; l'esecuzione risulta dall'esempio:

Esempio:



Esecuzione:



Questo segno, specie nelle composizioni di Bach, viene usato per indicare il trillo.

L'esecuzione del mordente inferiore (secondo il Casella) deve essere considerata volta per volta diatonicamente, secondo la tonalità del momento e quindi l'intervallo può essere sia di tono che di semitono (1).

Il *gruppetto*, che è indicato col segno  quando è superiore e  oppure  quando è inferiore, viene posto sopra una o tra due figure. Esso consiste in una successione di quattro o cinque note.

Quando è formato da quattro note si inizia con la nota ausiliare superiore o inferiore (a seconda del segno) seguita dalla nota reale, dall'ausiliare inferiore o superiore e da quella reale; in tal caso la figurazione assume il valore di terzina. Quando è formato da cinque note si inizia con la nota reale seguita dall'ausiliare, da quella reale, dall'ausiliare e dalla reale; in tal caso la figurazione assume il valore di quartina o di quintina, a seconda dell'andamento e dello stile della composizione.

Esempi:



Esecuzione:



(1) Il Riemann sostiene che nel mordente inferiore, anche quando l'alterazione non è indicata, l'intervallo fra nota reale e l'inferiore deve essere sempre di semitono (quando non lo è naturalmente lo si ottiene ponendo un'alterazione). Heinze invece fa eseguire dei mordenti inferiori anche a distanza di tono.

Tale esecuzione si trova anche nelle opere di Bach (Suites inglesi — Fughette ecc.).

Di fronte alle diverse e contrastanti teorie sull'argomento del Riemann e del Heinze, quella italiana del Casella è da ritenersi la migliore e la più logica.

Se il gruppetto si trova sulla nota, prende il valore dalla prima parte della stessa; se è posto dopo la nota, prende il suo valore dall'ultima parte di essa.

Esempi:



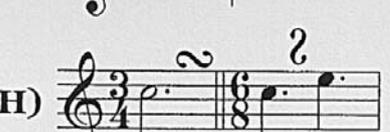
Esecuzione:



Non potendo stabilire delle regole fisse per la esecuzione del gruppetto, dati i molteplici casi in cui si può presentare rispetto non solo alla notazione, ma anche allo stile ed all'andamento del brano musicale, ne elenchiamo qualcuno dei più noti con le relative esecuzioni più comuni:

Esecuzione:

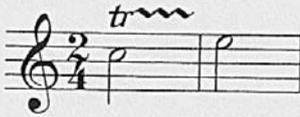
oppure



Il *trillo* viene indicato con *tr* , viene posto sopra la nota e consiste nel rapido alternarsi della nota reale con la superiore. Il trillo si inizia con la nota reale e finisce con la stessa. In tal caso viene chiamato diretto.

L'esecuzione deve essere rapida e senza accenti.

Esempio:



Esecuzione:



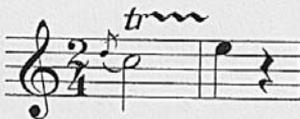
oppure:



La durata è quella del valore della nota a cui è applicato.

Il trillo può iniziare anche con la nota superiore e finire sempre con la nota reale. Si chiama allora *rovesciato*; in tal caso esso è generalmente preparato, cioè all'inizio è segnata una acciaccatura a intervallo di tono o semitono. Alle volte è indicato con il segno *Cr* .

Esempio:



Esecuzione:



Esecuzione identica a quella sopra.

Oltre al trillo che si inizia con la nota reale ed a quello che incomincia con la nota superiore si ha pure il trillo che si inizia con la nota inferiore indicata da acciaccatura oppure dal segno *Om* .

Esempio:



Esecuzione: oppure



Il trillo può avere una chiusura che è generalmente composta dalla nota inferiore e da quella reale; tale chiusura è sempre indicata o con note in carattere normale oppure scritte in caratteri minuscoli.

Esempi:

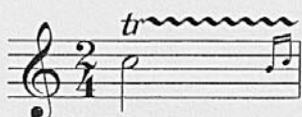
a) con note in carattere normale:

Esecuzione:



b) con note in carattere minuscolo:

Esecuzione:



Il segno  indica il trillo con chiusura (vedi esempio precedente); quando il trillo è indicato con il segno  significa che si inizia con la nota inferiore e che c'è la chiusura.

Esempio: *Bach – Fughette – Preludio XV.*

Allegro Moderato

Esecuzione:



Il segno  indica l'inizio con la nota superiore e la chiusura.

Esempio: *Bach – Fughette - Preludio XV.*

Allegro Moderato

Esecuzione:



Se la nota reale è preceduta da nota di uguale altezza, il trillo si inizierà, anche se non è indicato, con la nota superiore.

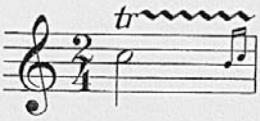
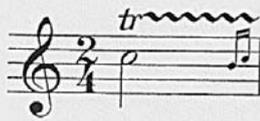
Esempio: *Bach – Suites Inglesi.*

Esecuzione:



Il trillo con chiusura può terminare con terzina, quartina o quintina a seconda della ripartizione dei valori fra nota reale e note ausiliarie.

Esempi:



Esecuzione:



L'esecuzione del trillo può essere una sequenza di terzine, quartine od anche una quintina o sestina sulle figure brevi.

Esempi: *Mozart – Sonata n. 2.*

Allegro Moderato



Esecuzione:



Mozart – Sonata n. 10

Allegro

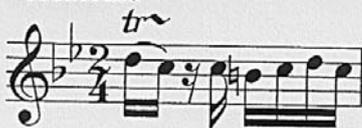


Esecuzione:



Mozart – Sonata n. 17

Moderato



Esecuzione:



Mozart – Sonata n. 5



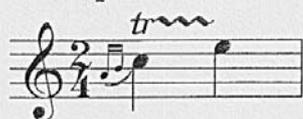
Esecuzione:



L'esecuzione del trillo ancor più di quella degli altri abbellimenti, dipende dallo stile ed andamento del brano musicale.

La preparazione del trillo è composta da due o tre note scritte in carattere minuscolo, poste dinanzi alla nota reale; queste notine conservano il loro valore e lo prendono a quello della nota reale.

Esempi:



Esecuzione:



Se il trillo è posto su una nota puntata e chiude con una anticipazione della risoluzione, generalmente esso prende il valore della nota senza il punto, mentre l'ultima nota reale prende il valore del punto.

Esempio: Mozart – Sonata n. 15



Esecuzione:



Invece quando non vi è l'anticipazione della risoluzione il trillo seguita anche per la durata del punto.

Esempio: Chopin – Ballata op. 47



Esecuzione:



Trillo armonico.

Esempio: *Beethoven – Sonata n. 3*

Allegro

Esecuzione:

Come si vede dall'esempio anzi riportato il trillo posto su un accordo viene indicato come sopra. L'esecuzione si vede dall'esempio.

L'*arpeggio* viene indicato col segno:

Normalmente viene eseguito iniziando con la nota più grave verso la più acuta.

Esempio:

Esecuzione:

L'arpeggio può essere rovesciato, allora si inizia dalla nota acuta verso quella più grave. In altri tempi veniva pure indicato con una linea trasversale posta sull'accordo. Quando detta linea aveva andamento dal basso verso l'alto, l'arpeggio veniva eseguito iniziando dalla nota grave; se viceversa, veniva incominciato dalla nota acuta.

Esempio:

Esecuzione:

L'arpeggio può essere eseguito in maniere varie e precisamente in relazione sia allo stile ed andamento del brano musicale, sia in relazione allo strumento col quale si esegue.

È da notare che questo abbellimento è proprio di certi strumenti a corde pizzicate o a percussione quali l'arpa (dal cui nome deriva), il liuto, il pianoforte, l'organo.

Fra le maniere di esecuzione dell'arpeggio ricorderemo quella con la quale si fanno sentire le note successivamente non interrompendole e mantenendo poi il suono complessivamente per tutta la durata indicata dal valore dell'accordo al quale l'arpeggio è applicato.

Esempi:

Beethoven – Sonata Op. 31 n. 2

Musical notation for Beethoven's Sonata Op. 31 n. 2. The score shows a treble and bass clef in 4/4 time. The bass clef has a chord of F#4, C5, and G5 with a fermata. The treble clef has a chord of D4, F#4, and A4 with a fermata. The dynamic marking is *pp*.

Esecuzione:

Musical notation for Beethoven's Sonata Op. 31 n. 2, showing the execution of the chord. The bass clef has a sixteenth-note arpeggio of F#4, C5, and G5, followed by a fermata. The treble clef has a chord of D4, F#4, and A4 with a fermata. The dynamic marking is *pp*.

Bach – Suites Inglesi – n. 4

Musical notation for Bach's Suites Inglesi n. 4. The score shows a treble clef in 3/2 time. The chord consists of G4, B4, and D5 with a fermata. The dynamic marking is *ecc.*

Esecuzione:

Musical notation for Bach's Suites Inglesi n. 4, showing the execution of the chord. The treble clef has a triplet arpeggio of G4, B4, and D5, followed by a fermata. The dynamic marking is *ecc.*

Bach – Suites Inglesi – n. 2

Musical notation for Bach's Suites Inglesi n. 2. The score shows a treble and bass clef in 3/4 time. Both clefs have a chord of G4, B4, and D5 with a fermata. The dynamic marking is *mf*.

Esecuzione:

Musical notation for Bach's Suites Inglesi n. 2, showing the execution of the chord. Both the treble and bass clefs have triplet arpeggios of G4, B4, and D5, followed by a fermata.

Altra maniera è quella di eseguire l'arpeggio senza mantenere le note, nel qual caso viene indicato con la parola *strappato*.

Alle volte si può incontrare una sequenza di arpeggi che danno al brano un proprio carattere ed un disegno musicale ben definito ed organico.

Abbellimenti composti – Appoggiatura con mordente: si eseguono successivamente.

Esempi:

Bach – Suites Inglesi – n. 1



Esecuzione:



Bach Suites Inglesi – n. 2

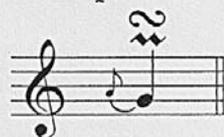


Esecuzione:



Appoggiatura, mordente e gruppetto: quando o di seguito o per sovrapposizione ci sono i segni di un mordente e un gruppetto, questi due abbellimenti si eseguono successivamente come indicato nell'esempio seguente:

Esempio:



Esecuzione:



Il breve esame degli abbellimenti esposto nelle precedenti pagine comprende quelli che vengono usati nella musica dell'ultimo periodo, nella quale gli stessi sono indicati con precisione e formano parte integrante del pensiero musicale, dello stile e dell'espressione; ma non è stato sempre così.

Non è il caso di fare qui la storia degli abbellimenti, per la quale rinviamo alla storia della musica; accenneremo solamente che, fino dai tempi più remoti (ellenico-romani) per il poco che si può desumere da quanto ci è rimasto, ci sono stati degli abbellimenti per ornare e rendere più gradevole sia il canto che il suono di strumenti costruttivamente imperfetti.

Così troviamo degli abbellimenti nelle musiche orientali, in quelle ebraiche, nelle bizantine ed infine nelle gregoriane, che da quelle bizantine in molti elementi derivano. Gli abbellimenti si trovano anche nelle musiche e nel canto dei trovatori e persino nelle austere musiche sacre del secolo XI e XII. Speciale eleganza assunsero gli abbellimenti in ballate e canzoni del XIV secolo.

Un declino nell'uso degli abbellimenti si ha invece nei secoli seguenti con lo stile fugato, mentre subito dopo riprende con nuovo vigore. Nel periodo detto dei clavicembalisti ancora l'ornamentazione del pensiero musicale era lasciata molto al gusto ed al virtuosismo dell'esecutore senza precise indicazioni, mentre nel periodo successivo cominciamo a trovare una certa disciplina che via via andò sviluppandosi fino ad arrivare all'indicazione dell'esecuzione degli abbellimenti in note reali, indicate dagli stessi compositori. All'epoca del Peri e del Caccini fu imposta la vera teoria degli abbellimenti, separando la tecnica vocale da quella strumentale.

Gli abbellimenti ebbero massimo sviluppo nelle composizioni dei clavicembalisti, nel periodo di Bach, Scarlatti, Rameau.

La realizzazione degli abbellimenti, che si incontrano negli "Esercizi progressivi di solfeggi parlati e cantati" del III Corso, sarà molto utile per approfondire questo argomento.

LEZIONE XXV

TRASPORTO

Nella lezione II fu visto come la voce umana può essere classificata in diverse maniere che vanno dal basso al soprano.

Se vogliamo fare eseguire una melodia scritta per una voce da altre voci di altezza differente, è necessario fare la trasposizione della tonalità nella quale è scritta a quella o quelle idonee alle nuove voci, senza variarne l'insieme melodico.

Questa trasposizione viene usualmente chiamata *trasporto*.

Quanto è stato detto per la musica vocale, vale pure per quella strumentale. Per ottenere il trasporto di un brano musicale è necessario esaminare in primo luogo la tonalità nella quale è scritto e sostituire le alterazioni costanti con quelle della nuova tonalità richiesta. Inoltre si cambia la chiave con quella che permetterà la lettura nella tonalità voluta. È necessario tener conto ancora delle alterazioni transitorie, le quali, per le note che non subiscono l'effetto delle alterazioni costanti, rimangono invariate; per quelle che subiscono l'effetto delle alterazioni costanti della nuova tonalità variano nel modo seguente:

Tonalità con diesis in chiave:

- i diesis delle alterazioni transitorie divengono doppi diesis
- i bemolli delle alterazioni transitorie divengono bequadri.

Tonalità con bemolli in chiave:

- i diesis delle alterazioni transitorie divengono bequadri
- i bemolli delle alterazioni transitorie divengono doppi bemolli.

È da notare che nel trasporto non si deve tener conto, in alcuni casi, della notazione della chiave in senso assoluto, perché alle volte l'effetto sonoro del brano da trasportare risulterebbe in un'altra ottava, bensì in senso relativo, usandola solo per facilitare la lettura del brano stesso.

Esaminiamo ora il trasporto di una frase scritta, ad esempio, in Do M in diverse altre tonalità; tenendo presente che il trasporto si effettua sempre nello stesso modo (maggiore o minore). Non è possibile fare il trasporto dal modo maggiore al minore o viceversa, perché si altererebbero le relazioni e le distanze fra i diversi gradi e quindi il concetto melodico e l'insieme armonico del brano musicale:

Frase base: tonalità di *Do M*, si inizia con la medianta:

1) Trasporto in tonalità di *Do diesis M* (cioè un semitono cromatico ascendente), si inizia con la medianta:

2) Trasporto in tonalità di *Re M* (cioè una seconda maggiore ascendente), si inizia con la medianta:

7) Trasporto in tonalità di *Si bemolle M* (cioè una seconda maggiore discendente), si inizia con la medianta:

8) Trasporto in tonalità di *La M* (cioè una terza minore discendente), si inizia con la medianta:

9) Trasporto in tonalità di *Sol M* (cioè una quarta giusta discendente), si inizia con la medianta:

10) Trasporto in tonalità di *Fa M* (cioè una quinta giusta discendente), si inizia con la medianta:

Dagli esempi sopra riportati possiamo stabilire che per il trasporto dalla tonalità di Do M a quella di Do diesis M non è necessario cambiare chiave, rimanendo il nome delle note invariato (esempio 1).

Occorre solo porre le alterazioni costanti della tonalità di Do diesis M (7 diesis).

Se si trasportasse invece di un semitono diatonico ascendente, cioè in Re bemolle M, sarebbe necessario porre le alterazioni costanti di detta tonalità e cambiare la chiave di violino in quella di contralto.

Nell'esempio 2 si sostituisce alla chiave di violino quella di contralto e vengono naturalmente poste in chiave le alterazioni della tonalità di Re M (2 diesis). L'insieme melodico così ottenuto è di una seconda maggiore ascendente rispetto alla frase originale, la notazione però si trova all'ottava inferiore rispetto alla stessa. In tutti gli altri esempi si noti la sostituzione della chiave e le alterazioni costanti relative alle nuove tonalità.

L'insieme melodico è sempre mantenuto, però la notazione è:

- di due ottave sotto per la chiave di basso e per quella di baritono (esempi 3, 4, 5).
- di una ottava sotto per quella di tenore (esempio 7).
- giusta per le chiavi di violino, soprano e mezzo soprano (esempi 6, 8, 10).

Si voglia notare che il trasporto eseguito di una quinta ascendente e quello di una quarta discendente corrispondono (esempi 5, 9).

Da quanto sopra esposto, si vede che con la conoscenza del setticlavio risulta agevole il trasporto di un brano musicale dalla tonalità originale ad una qualsiasi altra.

Osserviamo ora le variazioni che subiscono le alterazioni transitorie che si incontrano nella frase base per effetto del cambiamento di tonalità.

Alla 3^a e 7^a misura abbiamo un diesis, alla 4^a e 6^a un bemolle.

Nel trasporto si terrà presente se le alterazioni sono ascendenti o discendenti. Per le alterazioni ascendenti che aumentano il suono di un semitono per il diesis o un tono per il doppio diesis, si farà in modo di mantenere l'effetto di dette alterazioni, mediante l'impiego di bequadro, di bemolle o di doppio diesis. La stessa cosa dicasi per le alterazioni discendenti.

L'essenziale è tener presente l'influsso che le alterazioni costanti della nuova tonalità hanno su quelle transitorie e regolare quindi in conseguenza la corrispondenza degli intervalli.

Così nell'es. 1 il diesis della 3^a misura diventa doppio diesis causa il diesis in chiave; la stessa cosa per quello della 7^a misura.

Resta invariato negli es. 2, 5, 8, 9 e così pure il diesis della 7^a misura negli es. 2, 4, 5, 7, 8, 9, 10.

Sempre gli stessi diesis (3^a e 7^a misura) diventano bequadri negli es. 3 e 6, quello della 3^a misura pure negli es. 7 e 10.

Questi cambiamenti delle alterazioni transitorie sono dovuti secondo quanto accennato sopra, per il mantenimento degli intervalli.

Per i bemolli della 4^a e 6^a misura sono da farsi analoghe osservazioni.

Ora che abbiamo visto le varie possibilità di trasportare un brano musicale, è necessario esercitarsi in primo luogo a trasportare una melodia sia di un tono che di un semitono sopra e sotto; inoltre sarà bene esercitarsi al trasporto anche di una terza, quarta, quinta ecc., superiore e inferiore.

La trascrizione di incisi in tutte le chiavi sarà utile sia per l'esercizio del trasporto che del setticlavio.

Esempio:

The image shows a musical example consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature. It contains a melody of four measures: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter rest. The bottom staff shows the same melody transcribed into four different bass clef keys: F major (one flat), C major (no flats), G major (one sharp), and D major (two sharps). Each transcription maintains the same intervallic structure as the original melody.

LEZIONE XXVI

RITMO – ACCENTI RITMICI

Nelle lezioni precedenti abbiamo trattato delle misure, del tempo, del valore delle note, degli accenti in genere, ma non del coordinamento dei suoni sì da formare un brano musicale che possa far comprendere con chiarezza ciò che un autore vuole esprimere.

Il compositore rende possibile la comprensione del suo pensiero, mediante il coordinamento dei suoni nel tempo. Lo studio del *ritmo*, cioè del moto ordinato dei suoni nel tempo, ci farà comprendere come una composizione sia un insieme di periodi musicali; il periodo è formato da più frasi, ogni frase da più gruppi, ogni gruppo da due o più incisi.

L'inciso, che è l'espressione iniziale più semplice, è l'unione del tempo debole (*arsis*) di una misura con il tempo forte (*tesi*) della misura successiva. È ovvio che il componimento, i periodi, le frasi, i gruppi e gli incisi possono essere armonici, armonico-melodici o semplicemente melodici.

Non potendo esaminare i primi né addentrarci troppo in questo campo, che fa già parte dell'armonia, ci limiteremo a studiare e trarre le logiche deduzioni dall'esame di un periodo melodico, analizzandolo e osservando i rapporti che lo ordinano, gli incisi che lo formano, gli accenti ritmici e tutte le particolarità inerenti allo stesso.

Haydn – Finale della Sonata in Mi m

The musical score is presented in three systems, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/4.

- System 1:** Starts with a dynamic marking of *p*. It is divided into three groups: I GRUPPO (I inciso, II inciso), II GRUPPO (III inciso, IV inciso), and III GRUPPO (V inciso, VI). The first two measures are labeled 'I mezza frase' and contain 'arsis' and 'tesis' accents. A trill (*tr*) is marked above the fourth measure.
- System 2:** Starts with a dynamic marking of *f*. It is divided into two groups: IV GRUPPO (inciso, VII inciso, VIII inciso) labeled 'II mezza frase', and I GRUPPO (I inciso, II inciso) and II GRUPPO (III inciso, IV) labeled 'I mezza frase'. A dynamic marking of *p* appears at the start of the second group.
- System 3:** Starts with a dynamic marking of *sf p*. It is divided into two groups: III GRUPPO (inciso, V inciso, VI inciso) and IV GRUPPO (VII inciso, VIII inciso) labeled 'II mezza frase'. The phrase 'incisi in sopra numero' is written above the final measures. A trill (*tr*) is marked above the fifth measure.

La prima misura è incompleta, la seconda misura ha l'accento forte sul *Sol* puntato. L'insieme della prima misura (incompleta), del primo tempo della seconda misura e della prima parte del secondo tempo (*Sol* col punto – *La* – *Si*) forma il primo inciso. È da notare che gli incisi si trovano sempre a cavallo della stanghetta di separazione delle misure, iniziano con l'accento debole (senso di slancio = arsi) e terminano con l'accento forte (senso di riposo = tesi).

Notiamo subito che codeste accentuazioni nulla hanno a che vedere con l'accento melodico di cui fu parlato alla lezione XXIII.

È naturale che un inciso si inizi con un senso di moto seguito poi da un riposo; non potrebbe aversi riposo se prima non ci fosse stato moto.

Al primo inciso ne segue un secondo formato dalla seconda parte del tempo debole della seconda misura e da quello forte della terza. Nel caso che esaminiamo, sono le note *Mi – Re diesis – Fa diesi* e ♯ che formano il secondo inciso.

L'insieme dei due incisi ci dà il primo *gruppo*. È da notare che sia il primo che il secondo inciso hanno il secondo tempo (dell'inciso) più lungo del primo; questa non è regola generale, però abitualmente è naturale che il senso di riposo sia più prolungato, talvolta anche per mezzo di una pausa, come avviene nel secondo inciso.

Si noti altresì una tal quale gerarchia fra il primo inciso ed il secondo. Nel primo inciso si nota un senso di moto generale e per contro un senso di riposo nel secondo.

Il primo è l'inizio di un tema al quale dà risposta il secondo inciso.

Continuiamo il nostro esame del terzo e quarto inciso, formati rispettivamente dal *Si – Mi – Fa diesis* e da *Fa diesis – Sol – Fa diesis*.

Le caratteristiche di questi due incisi sono quelle dei precedenti, cioè senso di slancio nella loro prima parte e di riposo nella seconda, accento ritmico debole (*arsi*) nella prima, forte (*tesi*) nella seconda parte di ciascun inciso. L'insieme di questi due incisi forma un secondo gruppo, che a sua volta è, per così dire, la risposta al primo gruppo visto precedentemente.

Così si inizia la formazione del pensiero musicale che vuole esprimere l'autore. Questi due gruppi danno origine alla prima mezza frase melodica (nel nostro caso) alla quale risponde poi un'altra mezza frase formata dai due gruppi seguenti (terzo e quarto) che traggono consistenza dagli incisi che vanno progressivamente dal 5° all'8°.

L'insieme di due o più frasi formano il periodo musicale. Più periodi ci danno il componimento o brano musicale.

Abbiamo già accennato alla gerarchia che si forma fra gruppo e

gruppo. La stessa cosa è da intendersi anche fra mezza frase e mezza frase, e fra frase e frase. C'è sempre l'una che ha il carattere di slancio e l'altra di riposo, l'una pone il pensiero musicale, l'altra risponde e lo completa.

Prima di continuare, vogliamo indicare che certi teorici denominano "piede" l'inciso, "frammento" il gruppo, "frase" l'insieme di due mezze frasi. Altri denominano ancora "frase e controfrase" quelle che furono indicate come mezze frasi e "disegno" o "motivo ritmico" ciò che fu da noi indicato come gruppo. È da intendersi che questa esposizione schematica non è sempre mantenuta da tutti gli autori. Sovente, anzi spesso, mancano delle parti di inciso e si hanno allora le così dette elisioni, altre volte ci sono incisi o gruppi in soprannumero ed allora si hanno le code.

Oltre all'elisione di cui sopra, si può avere anche quella di tutto il primo inciso e così pure di parte del secondo; così il primo gruppo risulta incompleto. Altre volte può capitare che, oltre al primo inciso, sia incompleto pure il quinto, cioè l'inizio della seconda frase.

Ci sono pure altre forme di elisione che comprendono perfino quella di un'intera frase, con esclusione del suo ultimo inciso; però non approfondiamo questo esame, che non fa parte del corso ed oltrepassa il limite di queste lezioni.

Maggiori cognizioni su questi argomenti sono trattate nelle "Lezioni per il corso di Armonia Complementare", Poltronieri-Salviucci.

Se l'inizio di un brano musicale avviene sul tempo forte (tesi) della misura, si ha il ritmo *Tetico*.

Esempio:



Quando l'inizio avviene sul tempo debole (arsi) della misura, si ha il ritmo *Anacrusico*.

Esempio:



Se l'inizio avviene sul tempo forte della musica, che comporti una pausa sulla suddivisione di esso, si ha il ritmo *Acefalo*.

Esempio:



Per la storia del ritmo rimandiamo alla storia della musica; diremo solamente che già gli antichi greci conoscevano il ritmo che derivava dalle loro composizioni poetiche (è da qui che alcuni teorici chiamano anche "piede" l'inciso). Infatti dal ritmo della composizione poetica, che veniva trasformata in canto monodico, derivò il ritmo musicale delle composizioni melodiche.

LEZIONE XXVII

CLASSIFICA DELLE VOCI – PRINCIPALI STRUMENTI – SISTEMA ATONALE – SUONI ARMONICI

Nella lezione II di questo volume, fu parlato delle chiavi ed accennato alle voci ed agli strumenti; ora vogliamo vedere la loro classificazione ed elencare i principali strumenti.

Le voci vengono suddivise in femminili, maschili e voci bianche.

Le voci femminili dalle più acute alle più gravi sono:

Soprano

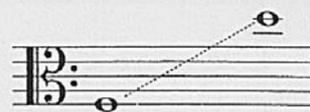
Estensione media



Mezzo soprano

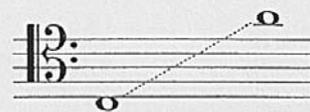


Contralto



Le voci maschili sono:

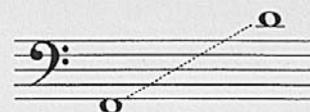
Tenore



Baritono



Basso



Le voci bianche sono quelle dei fanciulli.

GLI STRUMENTI DELL'ORCHESTRA

Gli strumenti musicali vengono raggruppati in: strumenti a corda, a fiato, a percussione. Queste categorie vengono abitualmente suddivise secondo vari criteri, che non è il caso di trattare in questa sede.

STRUMENTI AD ARCO

Di uso comune:

VIOLINO

Strumento di grande perfezione, ha quattro corde, è accordato per quinte: Sol 4^a corda – Re 3^a corda – La 2^a corda – Mi 1^a corda; può eseguire accordi di quattro suoni.

È lo strumento a corda che si presta alla più estrosa fantasia e ad esprimere tutta la gamma dei sentimenti umani.

Ebbe fabbricanti celeberrimi come gli Stradivari, i Guarnieri, gli Amati (1).

VIOLA

Strumento di forma analoga al violino, un po' più grande. Ha quattro corde così disposte: Do 4^a corda – Sol 3^a corda – Re 2^a corda – La 1^a corda. La relativa notazione è in chiave di contralto, nel registro acuto in chiave di violino.

Dal timbro intenso e delicato esprime sentimenti melanconici e poetici.

VIOLONCELLO

L'accordatura in chiave di basso è la seguente: Do 4^a corda – Sol 3^a corda – Re 2^a corda – La 1^a corda. Esegue in chiave di basso, di tenore, o di violino a seconda del registro. Scuro e misterioso nel registro grave, penetrante nell'acuto, morbido e delicato nel medio. Il violoncello ha una ricca possibilità timbrica, al cui fascino nessun compositore si sottrae.

(1) Vedi: Poltronieri - Fratoni, «Fondamenti di Educazione Musicale» pag. 90

CONTRABASSO

Ha quattro corde così intonate: Mi 4^a corda - La 3^a corda - Re 2^a corda - Sol 1^a corda. Rispetto alla notazione l'effetto reale corrisponde ad un'ottava sotto. Nel registro grave esprime cupa severità, nell'acuto può produrre suoni di dolce cantabilità.

STRUMENTI AD ARCO

Di uso non comune:

VIOLA D'AMORE

Strumento antico, analogo alla viola, che consta di quattordici corde, sette delle quali tese sotto la tastiera, vibrano per simpatia con effetti di dolce risonanza.

VIOLA DA GAMBA

Di tipo diverso, diede origine al violoncello.

VIOLA DA BRACCIO

Strumento arcaico caduto in disuso.

VIOLA POMPOSA

C. S.

RIBECA

Strumento a fondo curvo.

STRUMENTI A FIATO
A BECCO E AD ANCIA

Di uso comune:

OTTAVINO

Dal suono caratteristico, penetrante ed argentino. I suoni corrispondono all'8^a superiore del flauto.

FLAUTO

Dal timbro omogeneo, chiaro e trasparente, più brillante verso l'acuto, nel registro grave ha un timbro caldo e sensuale, molto sfruttato dai compositori contemporanei.

OBOE

Ha un timbro insinuante, un po' nasale, che ricorda la cornamusa. Esprime sentimenti lirici ed agresti.

CORNO INGLESE

È accordato una quinta sotto all'oboe ordinario, dal quale si differenzia per un suono più intenso e grave.

CLARINETTO IN SI BEMOLLE E IN LA

Dal timbro fluido e nobile, può raggiungere facilmente pianissimi appena percettibili, come sonorità assai intense.

CLARINETTO BASSO IN SI BEMOLLE E IN LA

È accordato all'ottava inferiore del clarinetto ordinario. Nel registro grave vi sono le note più belle dello strumento, di stupenda cantabilità.

FAGOTTO

Della stessa famiglia degli oboi, di cui possiede alcune caratteristiche timbriche. Nello staccato, nel registro grave, si ottengono facilmente effetti comici.

CONTROFAGOTTO

Meno agile del fagotto, dall'estensione più grave, è dotato di una voce calda e piena.

STRUMENTI A FIATO
A BECCO E AD ANCIA

Di uso non comune:

FLAUTO D'AMORE IN FA O IN SOL

Prezioso strumento dalla sonorità particolare, aggiunge alcune note espressive alla regione grave del flauto normale.

FLAUTO BASSO IN DO

Accordato un'ottava sotto il flauto ordinario, difficile da suonare.

OBOE D'AMORE IN LA

È un oboe accordato una terza più bassa. Ha una sonorità morbida e patetica.

OBOE BARITONO DENOMINATO HECKELPHON

Accordato all'ottava inferiore dell'oboe normale, ha un timbro potente ed espressivo.

CLARINETTO PICCOLO IN MI BEMOLLE E IN RE

Il passaggio di questo strumento dalla banda all'orchestra sinfonica, è conquista recente. Adatto per espressioni grottesche.

CLARINETTO IN DO

Si scrive in chiave di soprano.

CLARINETTO CONTRALTO IN FA

Dalla sonorità dolce e morbida.

CLARINETTO CONTRABASSO IN SI BEMOLLE

All'ottava inferiore del clarinetto basso, è strumento raro, di uso assai limitato.

STRUMENTI A FIATO

AD ANCIA

Di uso non comune:

SAXOFONO

Sopranino, soprano, contralto, tenore, baritono, basso, con differenti tonalità.

SARRUSOFONO

Strumento bandistico di vari tipi, viene sostituito nell'orchestra sinfonica dal controfagotto, che ne svolge meglio le funzioni.

STRUMENTI A FIATO

A BOCCHINO

Di uso comune:

CORNO IN FA – SI BEMOLLE (CORNO DOPPIO)

Strumento particolare che, liberatosi dagli schemi del classicismo, ha assunto nei tempi recenti una sua individualità espressiva.

TROMBA IN SI BEMOLLE ACUTO E IN FA

Dalla sonorità nutrita e sicura, conserva il carattere eroico della tromba classica.

TROMBONE TENORE IN SI BEMOLLE

Ha una sonorità caratteristica squillante nell'acuto, scuro e minaccioso nel grave.

TROMBONE TENOR-BASSO IN SI BEMOLLE

Ha una estensione più profonda.

TUBA CONTRABASSA IN FA-SI BEMOLLE

Il pilastro degli ottoni, dalla sonorità piena e grave.

TUBA CONTRABASSA IN SI BEMOLLE

C. S.

TUBA BASSA IN FA

Indispensabile per sostenere il basso nella famiglia degli ottoni.

STRUMENTI A FIATO

A BOCCHINO

Di uso non comune:

TROMBA PICCOLA IN SI BEMOLLE E IN RE

Dotata, insieme alle altre simili, di sonorità limitate non molto espressive.

TROMBA IN DO ACUTO

C. S.

CORNETTE IN SI BEMOLLE E IN LA

Dal timbro rotondo, piuttosto comune.

TROMBA BASSA IN DO

Strumento di sonorità superba, che meriterebbe un posto fisso in orchestra.

TROMBONE CONTRALTO IN MI BEMOLLE

Ha più di due ottave e mezza di estensione. Esegue in chiave di contralto.

TROMBONE BASSO IN FA

Strumento raro, difficile da suonare.

TROMBONE CONTRABASSO IN SI BEMOLLE

C. S.

FLICORNI

Di diversi tipi con differenti tonalità.

TUBA BASSA IN FA

Suono eccellente come "pedale", di difficile emissione come nota.

STRUMENTI A PIZZICO

ARPA

L'arpa oggi in uso è accordata in Do bemolle e, per mezzo di pedali, l'intonazione delle corde può essere innalzata di un semitono o di un tono. I pedali sono sette, corrispondenti alla scala diatonica. L'arpa, che conobbe il suo massimo fulgore nel periodo romantico, evoca con le sue sonorità sfumate atmosfere incantate.

MANDOLINO – MANDOLA – MANDOLONCELLO

Di diversa foggia e accordatura. Questi strumenti a corda suonati col plettro hanno un uso raro in orchestra. Celebre è l'impiego del mandolino nelle serenate del "Don Giovanni" di Mozart e nei concerti di Vivaldi.

CHITARRA

Lo strumento si accorda così: Mi – La – Re – Sol – Si – Mi. La notazione è in chiave di violino, i suoni risultano un'ottava sotto. Di molte possibilità in campo armonico-polifonico. Ha tradizioni assai antiche e negli ultimi secoli la sua tecnica si è sviluppata enormemente.

LIUTO

Strumento in grande voga nell'epoca rinascimentale e di diverse foggie e accordature. Le "intavolature" sono l'antica notazione musicale tipica dello strumento.

BANJO

Strumento analogo al mandolino, con cassa di risonanza sostituita da una pelle tesa che vibra.

STRUMENTI A TASTIERA

Di uso comune e non comune:

CLAVICEMBALO

Consta di una o due tastiere di cinque ottave ciascuna e, spesso, di pedali che determinano la qualità del suono.

SPINETTA

Strumento più piccolo del clavicembalo, dalla sonorità più delicata.

VIRGINALE

C. S.

PIANOFORTE

Strumento completo, di fondamentale importanza e di amplissima ed illustre letteratura.

HARMONIUM

Il suono viene prodotto mediante un mantice, mosso da pedale. Di uso limitato.

ORGANO A CANNE

Strumento a più tastiere e pedaliera, di uso prevalentemente liturgico. Strumento assai complesso e di infinite risorse.

ORGANO "HAMMOND" ELETTRONICO

Di uso jazzistico.

CELESTA

Strumento che consta di una serie di diapason di metallo, suonati

per mezzo di una tastiera.

CAMPANELLI

Serie cromatica di campanelli, percossi col sistema a tastiera del pianoforte. Sonorità brillanti.

SINTETIZZATORE "MOOG" ELETTRONICO

Dalle sonorità inusitate.

ONDE "MARTENOT"

Apparecchio radio-elettrico, dalla sonorità irreale e misteriosa.

MELLOTRON

Strumento elettronico con vari registri.

FISARMONICA

Strumento prevalentemente popolare.

STRUMENTI A PERCUSSIONE A SUONO DETERMINATO

TIMPANI

Formati da una pelle tesa su di un vaso emisferico metallico e percossa con due mazze. La tensione della pelle è regolabile a secondo della intonazione desiderata.

Il timpano più moderno è quello a pedali a quattro caldaie.

XILOFONO

È formato da una serie di strisce di legno di varia grandezza, sotto le quali sono disposti dei tubi di risonanza, percosse a mano da martelletti di legno. Produce suoni secchi e di breve durata.

VIBRAFONO

Serie di lastre metalliche, sotto cui sono disposti dei tubi metallici, contenenti delle alette meccaniche che permettono una vibrazione continua. Vengono percosse con mazzette di legno o di stoffa.

CAMPANE TUBOLARI

Tubi metallici di vario spessore e lunghezza, sospesi a un telaio e percossi da una mazza di legno.

CAMPANELLI GIAPPONESI

Serie di lamine sotto le quali sono disposti dei risuonatori. Sonorità dolce e delicata.

STRUMENTI A PERCUSSIONE
A SUONO INDETERMINATO

TAMBURO

Di vari tipi, consta di una pelle tesa su di una cassa circolare, percossa a mano da due bacchette di legno.

CASSA RULLANTE

Tamburo più grande di forma allungata.

GRAN CASSA

Pelli tese su di una grande cassa circolare, percossa da una mazza di legno.

TOM-TOM

Simili alla cassa rullante, di dimensioni più piccole e monopelle.

TAMBURELLO BASCO

Pelle tesa su di un piccolo cerchio di legno con piastre metalliche sul contorno.

PIATTI

Due dischi di bronzo, che si percuotono uno contro l'altro.

TAM TAM

Grande disco di metallo, percosso con una mazza, rivestita di feltro.

TRIANGOLO

Verga di acciaio a forma di triangolo, percossa con una asticella di acciaio.

NACCHERE

Piccoli pezzi di legno mossi dalle dita, l'uno contro l'altro.

TUMBA

Tamburi a forma di barile. Si suonano a coppie con le dita.

BONGOS

Tamburi più piccoli dei tom-tom. Adoperati a coppie.

STRUMENTI A PERCUSSIONE A SUONO INDETERMINATO

Di uso meno comune per effetti particolari:

SONAGLIERA

Piccoli campanelli legati ad una cinghia che imitano la sonagliera dei cavalli.

RAGANELLA

Ruota dentata di legno.

FRUSTA

Due tavolette di legno che percosse imitano il suono della frusta.

TEMPLE-BLOCK

Piccola noce di cocco con fenditura.

WOOD-BLOCK

Blocco di legno oblungo, con apposita fenditura.

GUIRO

Zucca con righe trasversali in rilievo, sfregate con una asticella di metallo o legno.

ELIOFONO

Macchina d'uso teatrale per imitare il vento.

HEERDENGLOCKEN (campanacci)

Campane da gregge.

HAMMER (incudine con martello)

Di foggie diverse corrispondenti a diverse intonazioni.

Per la formazione e gli sviluppi dell'orchestra vedi: "Fondamenti di Educazione Musicale" (pag. 74-83).

SISTEMA ATONALE

Nella lezione X, fu accennato alla possibilità dei vari sistemi musicali dedicandoci al sistema diatonico universalmente noto, che sta alla base della musica classica e moderna.

La musica che ha le sue basi su di un sistema coordinato di tonalità maggiori e minori viene chiamata musica tonale. Diversamente, la musica che non si avvale di tale sistema si definisce atonale. Si hanno così brani musicali in cui non esiste più alcun legame tonale convenzionale, tradizionale, tra le note. Avviene perciò una completa dissoluzione delle impalcature di tutto il grande edificio sonoro che si era consolidato attraverso i secoli.

L'evoluzione musicale del XIX secolo portò inesorabilmente alla distruzione della tonalità, per cui si fece strada l'esigenza di nuovi metodi con cui realizzare le forme più coerenti alla nuova sensibilità atonale.

Nel panorama musicale degli inizi del secolo, spicca la figura di Arnold Schönberg (1874-1951), capostipite della famosa "scuola viennese", il più intransigente tra i musicisti nello spingere, fino alle estreme conseguenze, la crisi del linguaggio tonale preannunciata nel cromatismo wagneriano (1).

Osservando l'arco delle sue opere, possiamo identificare le varie fasi di questa trasformazione: dapprima la "dissoluzione tonale" quindi la "sospensione tonale" e infine la "atonalità".

La tecnica "dodecafonica" (i cui elementi caratteristici traspaiono da alcune significative sue opere, "Cinque pezzi per pianoforte", "Serenata op. 24 per baritono e sette strumenti") si avvale dei dodici suoni della

(1) Vedi: Polronieri-Fratoni, «Fondamenti di Educazione Musicale» pag. 279.

scala cromatica. Tale metodo esclude il concetto di tonica, cioè il rapporto di più suoni con uno in particolare; però stabilisce il muro maestro di un nuovo edificio musicale, grazie anche alla tecnica contrappuntistica applicata alla serie dei dodici suoni.

La serie, in tutte le sue manipolazioni e trasformazioni (2), assume in questa nuova disciplina l'aspetto di una "riserva di motivi" da cui vengono tratti di volta in volta tutti gli elementi della composizione e assicura omogeneità a tutta l'opera musicale, compenetrandola in tutta la struttura, come un colore-base permea di sé il cromatismo generale di un quadro.

Schönberg poggia la struttura della sua musica su di una "idea unificatrice" da cui traggono origine tutte le altre idee e costruisce le sue figurazioni ritmico-melodico-armonico-contrappuntistiche.

Lo stile dodecafonico di Schönberg trova la sua massima espressione nelle "Variazioni per orchestra op. 31", che si possono considerare un vero e proprio compendio di tutte le possibilità del metodo.

Concluderemo affermando che le nuove tecniche compositive vanno studiate con serietà e le opere dodecafoniche di maggiore risalto sono degne di essere ascoltate con attenzione. Occorre prestare l'orecchio al nuovo linguaggio, senza pregiudizi e riconoscere il merito di chi si è servito di esso con onestà e genialità.

SUONI ARMONICI

Nella lezione XVI abbiamo visto che qualsiasi corpo vibrante, capace di produrre suono, dà per fenomeno naturale, oltre quello fondamentale,

(2) Vedi: Poltronieri-Fratoni, «Fondamenti di Educazione Musicale» pagg. 282-285.

una serie di suoni armonici, detta *scala degli armonici*, che qui di seguito ripetiamo:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
--	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----	----	----	----	----	----

DO	128	192	256	320	384	448	512	576	640	704	768	832	896	960	1024
----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	------

Numero delle vibrazioni rispetto al suono fondamentale

Come si può vedere nell'esempio sopra esposto, il rapporto degli armonici con il suono fondamentale è: l'ottava - la 5^a giusta dell'ottava - la doppia ottava - la 3^a maggiore della doppia ottava - la 5^a giusta della doppia ottava - la 7^a minore della doppia ottava - la tripla ottava - la 2^a maggiore della tripla ottava - la 3^a maggiore della tripla ottava - la 4^a aumentata della tripla ottava - la 5^a giusta della tripla ottava - la 6^a maggiore della tripla ottava - la 7^a minore della tripla ottava - la 7^a maggiore della tripla ottava - la quadrupla ottava.

Si osserva che i suoni in intervallo di ottava hanno lo stesso nome e sono gli unici che godono di questa proprietà, cioè sovrapponendo una serie di ottave si riproduce ad altezze differenti sempre la stessa nota. Il rapporto di ottava è il più semplice che sia dato nella musica, perché segue i termini di una progressione geometrica della forma 1 : 2 : 4 : 8 : 16 : 32 ecc. Ad esempio prendendo il Do più grave, cioè detto Do-2 con 16 vibrazioni, il Do all'ottava successiva Do-1 ha 32 vibrazioni e di seguito abbiamo il Do con 64, 128, 256 ecc. vibrazioni.

Dopo il rapporto di ottava, il più semplice è quello di quinta, con il rapporto delle vibrazioni $\frac{3}{2}$. Segue quello di terza con il rapporto $\frac{5}{4}$ ecc. (3).

(3) Vedi: Poltronieri-Fratoni. «Fondamenti di Educazione Musicale» pag. 319.

APPENDICE A

GUIDA PER LO STUDIO E L'INSEGNAMENTO
DELLA TEORIA, SOLFEGGIO E DETTATO MUSICALE
DEL METODO POLTRONIERI

- a) *Lezioni di Teoria Musicale dal n. 1 al n. 27*
- b) *Esercizi Progressivi di Solfeggi parlati e cantati - I, II e III Corso*
- c) *Esecuzione in cassette degli Esercizi Progressivi di Solfeggi parlati e cantati*
- d) *Solfeggi manoscritti e Dettati musicali - I, II e III Corso (con cassetta)*
- e) *Fondamenti di Educazione Musicale*

Con le lezioni di Teoria Musicale, verranno abbinati gli Esercizi Progressivi di Solfeggi parlati e cantati I, II e III Corso ed i Solfeggi manoscritti e Dettati musicali I, II e III Corso.

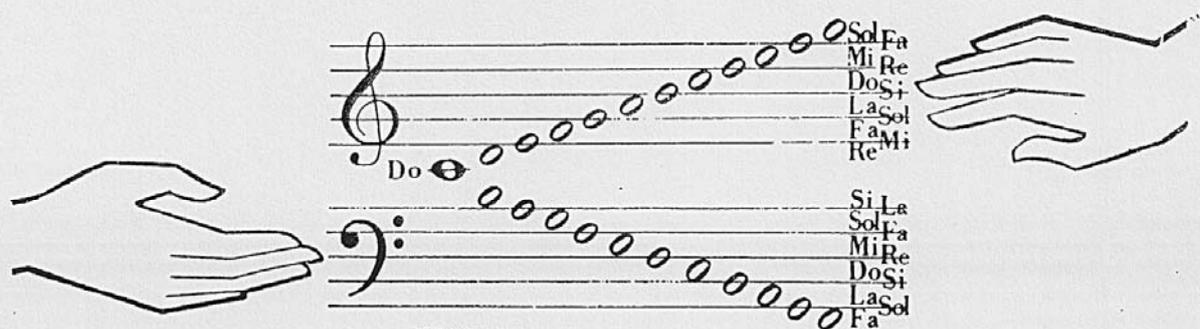
LEZIONE I della Teoria Musicale: quando si parla del pentagramma e del nome delle note, è necessario prendere visione degli esempi riportati negli Esercizi Progressivi I corso a pag. 7, onde rendere chiara e viva la parte teorica. Inoltre è bene far udire subito i sette suoni musicali, facendo notare la differenza delle loro altezze e fare ascoltare i differenti strumenti musicali, per introdurre l'allievo nel vasto mondo della musica (*Britten: Guida all'orchestra*).

L'utilità dell'esercizio indicato alla fine della prima lezione, è quella di abituare gli allievi al senso ascendente e discendente dei suoni, sì da familiarizzare con essi e facilitarne in seguito la lettura contemporanea nelle chiavi di violino e di basso.

LEZIONE II: prima della conoscenza dei rispettivi segni delle tre chiavi musicali è bene fare ascoltare brani musicali eseguiti dalle differenti voci. È indispensabile lo studio della posizione delle note in rapporto alle due chiavi congiunte di violino e di basso. A pag. 9 degli

Esercizi Progressivi I Corso, si vede il doppio pentagramma con la chiave di violino e di basso, con la posizione delle singole note rispetto a dette chiavi. È da notare l'unisono del Do centrale come punto di partenza per la lettura delle note. I precedenti esercizi vengono ora applicati graficamente e gli alunni si abitueranno così a riconoscere agevolmente la posizione delle note sul doppio pentagramma.

Affinché l'allievo si possa esercitare in qualsiasi momento e luogo, anche senza l'aiuto dei testi, è utile immaginare che le cinque dita della mano destra corrispondano alle cinque note poste sulle linee del pentagramma superiore, cioè quello con la chiave di violino, e le cinque dita della mano sinistra corrispondano alle cinque note poste sulle linee del pentagramma inferiore, cioè quello con la chiave di basso. Si deve immaginare che le note poste negli spazi del pentagramma, corrispondano agli spazi tra dito e dito.



Per lo studio dei tagli addizionali si procederà gradualmente a seconda della necessità richiesta dallo strumento prescelto. (Vedi quadro a pag. 9 degli Esercizi Progressivi). A pag. 10 si inizierà l'esercizio per la sola lettura delle note, a pag. 74 la loro intonazione.

LEZIONE III: dopo la conoscenza delle figure musicali, delle pause e dei rispettivi valori, è bene che l'allievo faccia attenzione al rapporto intercorrente tra loro, esercitandosi matematicamente nelle differenti possibilità di divisione.

Contemporaneamente continuare l'esercizio di lettura delle note e di intonazione come già detto, iniziare gli esercizi di scrittura. Continuare l'ascolto di musiche che preparino l'allievo alla comprensione del ritmo e degli altri elementi della musica. Vedi: Fondamenti di Educazione Musicale a pag. 15.

LEZIONE IV: è bene notare che il punto di valore oltre ad avere la funzione di prolungare il suono, ha anche quella di rendere i valori musicali divisibili per tre, dando così origine ai tempi composti. Osservando le tabelle a pag. 16 e 17 della Teoria, l'allievo potrà in seguito ben capire la fondamentale differenza tra i tempi a suddivisione binaria (semplici) e quelli a suddivisione ternaria (composti).

Continuare sempre gli esercizi di intonazione, di lettura e scrittura.

L'argomento della divisibilità dei valori musicali con due o tre punti, sarà ripreso al momento opportuno. Continuare l'ascolto di composizioni di facile orecchiabilità.

LEZIONE V: dopo aver spiegato le funzioni della frazione, è necessario attirare l'attenzione degli allievi sull'importanza degli accenti musicali.

A pag. 14 degli Esercizi Progressivi si inizierà lo studio del solfeggio parlato abituando l'allievo a pensare alla suddivisione dei tempi senza spezzarne il suono, cioè mantenendolo per la sua durata come se venisse eseguito con qualsiasi strumento.

È bene far notare che la differenza del denominatore della frazione negli esercizi n. 1, 2 a pag. 14 e n. 3, 4 a pag. 15, cioè l'unità di tempo, è solamente grafica e non comporta mutamenti di andamento nell'esecuzione (1).

In seguito si vedranno le ragioni di queste differenti notazioni.

Contemporaneamente a pag. 74 si inizierà l'esecuzione ritmica e melodica degli esercizi preparatori ai solfeggi cantati.

L'esercizio di far formare delle misure a due, tre, quattro tempi, preparerà l'allievo al dettato ritmico. L'ascolto di musiche nei differenti ritmi, renderà viva e più interessante la parte teorica.

LEZIONE VI: sono spiegate le misure semplici e composte: sarà utile fare udire all'allievo l'esecuzione degli esercizi n. 56 a pag. 92 e n. 58 a pag. 93 ed altri simili. L'ascolto di caratteristici brani sinfonici, aiuteranno l'allievo alla comprensione dei differenti ritmi semplici e composti.

Il seguito della lezione VI sarà sviluppato ed approfondito gradualmente.

Continuare lo studio progressivo dei solfeggi parlati e curare particolarmente quelli cantati: iniziare la lettura del solo ritmo, battendo le fugure musicali a pag. 75 dal n. 1 e seguenti. Dettato ritmico.

(1) Iniziare l'ascolto delle cassette.

LEZIONE VII: è chiaramente trattato l'argomento delle differenti legature. Esercizi pratici della legatura di valore si troveranno a pag. 24 n. 21 e seguenti. Per le legature di portamento e di frase, vedi gli esercizi di intonazione da pag. 75 in poi.

È necessario spiegare agli allievi le differenti possibilità che si hanno per prolungare il suono, sia con il punto che con la legatura di valore, e conseguentemente, quando è possibile usare l'uno o l'altra.

Per gli elementi che hanno scarse doti musicali, è bene insistere molto nell'esercizio dei solfeggi cantati, del dettato ritmico, e nell'ascolto frazionato di brevi e facili brani musicali.

LEZIONE VIII: l'argomento della sincope viene completato con lo studio degli esercizi a pag. 27 n. 24 e seguenti. Continuare progressivamente gli esercizi per l'intonazione e il ritmo. Iniziare il dettato melodico. Vedi pag. 108 dei "Solfeggi manoscritti e Dettati musicali".

LEZIONE IX: l'allievo prenderà cognizione della terzina e sestina e della maniera come sono indicate (vedi esercizi ritmici pag. 54 n. 53 e seguenti. Questo argomento sarà ripreso con gli altri gruppi irregolari nella lezione XXII.

Continuare progressivamente lo studio dei solfeggi parlati e del solo ritmo battuto, iniziare contemporaneamente le misure binarie composte a pag. 42 n. 39 e seguenti.

Proseguire con gli esercizi d'intonazione e con il dettato ritmico e melodico. Continuare, con un certo criterio di selezione, l'ascolto di musiche. Vedi pag. 14 dei "Fondamenti di Educazione Musicale".

LEZIONE X: sono stati spiegati gli intervalli, limitando l'analisi della loro formazione alla 2^a e 3^a maggiore e minore. L'allievo troverà i rispettivi esercizi di intonazione a pag. 77 n. 13 e seguenti.

Contemporaneamente continuare lo studio dei solfeggi parlati e ritmici. Progredire con i dettati melodici.

LEZIONE XI: sono spiegate le alterazioni, i semitoni diatonici e cromatici. A pag. 88 n. 51 e seguenti si trovano gli esercizi per la loro intonazione. Continuare i solfeggi parlati, cantati, ritmici e i dettati melodici.

LEZIONE XII: l'allievo si eserciterà nella formazione ed intonazione della scale maggiori. A pag. 90 si trova il quadro completo di esse.

Continuare i solfeggi parlati, cantati e i dettati ritmici e melodici.

Iniziare la lettura del solo ritmo a più gruppi con differenti percussioni, affidandogli le differenti figure musicali.

LEZIONE XIII: si userà lo stesso procedimento della lezione XII. A pag. 91 si trova il quadro completo delle tre forme delle scale minori. Continuare i solfeggi ritmici, i solfeggi cantati e i dettati melodici. Insistere nell'intonazione dei singoli intervalli ascendenti e discendenti.

LEZIONE XIV: dopo la spiegazione dei suoni omofoni e delle scale omofone l'allievo troverà a pag. 92 l'esercizio dei suoni omofoni. Continuare lo studio dei solfeggi parlati, cantati, ritmici anche a più gruppi e del dettato melodico e ritmico.

LEZIONE XV: viene esposta la scala cromatica. Sarà bene accennare le ragioni dell'impiego dei diesis nell'ascendere, e dei bemolli nel discendere.

Continuare lo studio dei solfeggi parlati, cantati, ritmici e del dettato melodico e ritmico.

LEZIONE XVI: viene accennato ai suoni armonici; questo argomento verrà trattato con maggior ampiezza nella lezione XXVII.

Continuare lo studio dei solfeggi ritmici, parlati, cantati e dei dettati musicali.

LEZIONE XVII: sono stati analizzati particolarmente gli accordi perfetti maggiori e minori. A pag. 92 degli esercizi progressivi, l'allievo trova il modello della formula tonale, che ripeterà in tutte le tonalità. Continuare lo studio dei solfeggi parlati, cantati, ritmici e il dettato melodico.

LEZIONE XVIII: è chiaramente spiegato come riconoscere la tonalità di un brano musicale e le eventuali modulazioni. Ora l'allievo potrà iniziare anche l'esercizio di trovare la tonalità e le eventuali modulazioni, sia nei solfeggi parlati a pag. 40 n. 37 e seguenti, che in quelli cantati a pag. 92 n. 56 e seguenti. Iniziare i dettati melodici con facili modulazioni.

LEZIONE XIX: è ripreso l'argomento degli intervalli maggiori, minori e giusti e l'analisi degli stessi nelle differenti forme di scale. L'approfondita conoscenza teorica di detti intervalli, potrà agevolare l'esercizio della loro intonazione in senso ascendente e discendente. Continuare progressivamente lo studio dei solfeggi parlati, ritmici, cantati e dei dettati musicali.

LEZIONE XX: l'argomento degli intervalli consonanti, dissonanti, diatonici, cromatici, sarà ripreso a suo tempo con gli esercizi di intonazione a pag. 46 n. 7 e seguenti del III Corso. Continuare lo studio dei solfeggi parlati, cantati, ritmici e dei dettati.

LEZIONE XXI: viene richiamata l'attenzione sull'importanza del dettato musicale. per un controllo del profitto avuto dallo studio progressivo sia dei solfeggi parlati, che cantati, è bene abituarsi alla lettura a prima vista con gli esercizi ritmici a pag. 7 e melodici a pag. 29 del volume "Solfeggi manoscritti e Dettati musicali".

LEZIONE XXII: sono spiegati i gruppi irregolari. La loro applicazione si trova nel I Corso degli Esercizi Progressivi a pag. 67 n. 66 e seguenti, e progressivamente nel II e III Corso. Continuare l'esercizio della lettura a prima vista del solfeggio parlato e cantato, e dei dettati melodici.

LEZIONE XXIII: con la spiegazione dei segni di espressione, si farà notare all'allievo l'importanza che hanno nell'esecuzione del brano musicale, abituandolo così ad eseguire tutti gli esercizi con senso musicale.

Lo studio del setticlavio deve essere fatto musicalmente. Si inizia con gli esercizi del II Corso a pag. 3 e seguenti. Contemporaneamente si continua lo studio dei solfeggi ritmici parlati alla pag. 49, concernenti i gruppi irregolari trattati nella lezione XXII della Teoria.

I solfeggi cantati da studiare contemporaneamente al setticlavio ed ai solfeggi parlati, si trovano a pag. 77 del II Corso.

Alla fine del II Corso, si inizierà l'esercizio di lettura a prima vista dei solfeggi manoscritti. A pag. 43 si trovano i solfeggi parlati, a pag. 54 quelli del setticlavio, a pag. 64 quelli cantati. Progredire con i dettati melodici.

LEZIONE XXIV: sono spiegati gli abbellimenti, i cui esercizi si trovano nel III Corso a pag. 3 per quelli parlati, a pag. 41 per quelli cantati.

L'allievo potrà facilitare lo studio di detti abbellimenti, esercitandosi anche per iscritto nella loro realizzazione.

A pag. 12 del III Corso gli esercizi n. 15 e seguenti devono essere eseguiti con senso musicale completo.

LEZIONE XXV: la spiegazione del trasporto è illustrata da esempi: per lo studio progressivo sarà bene riprendere il II Corso degli Esercizi Progressivi, eseguendo il trasporto dei solfeggi cantati a pag. 77 e seguenti.

Tutti gli esercizi nel setticlavio devono essere eseguiti musicalmente. Se è necessario, aiutarsi con il pianoforte.

LEZIONE XXVI: viene accennato all'analisi ritmica ed armonica di un brano musicale per rendere musicalmente più facile lo studio degli esercizi sia ritmici che melodici. Questo argomento sarà approfondito nelle "Lezioni di Armonia Complementare".

LEZIONE XXVII: viene accennato all'estensione delle voci, alla classifica dei principali strumenti, al sistema atonale e ripreso l'argomento degli armonici.

Fin dall'inizio lo studio teorico deve essere integrato con l'ascolto di musiche gradualmente scelte.

Prima dell'ascolto, occorre documentarsi il più possibile circa il brano da ascoltare. Vedi: "Fondamenti di Educazione Musicale".

APPENDICE B

GUIDA ALLA SCELTA DEL MATERIALE D'ASCOLTO

La scelta del materiale d'ascolto è di fondamentale importanza al fine di avvicinare gli ignari ed i giovani alla musica. Sottoporre all'ascolto di un principiante un madrigale di Monteverdi o un concerto di Hindemith o un quartetto di Béla Bartók equivale a fallire in partenza.

L'esperienza ha insegnato che l'avvicinamento alla nostra arte non può avvenire nell'ordine cronologico-storico. Autori e periodi di un passato troppo lontano non hanno potere di attrazione se non dopo l'assimilazione di altri autori più vicini alla nostra sensibilità. Peraltro, molti autori moderni e contemporanei, specie se molto originali, presentano analoghe difficoltà.

Analogo discorso va fatto per i generi. Si affronta con maggiore disinvoltura una sinfonia che non un trio o un quartetto, un'opera lirica che non un oratorio o un requiem. Nel campo della musica sinfonica si preferiranno in genere i brani descrittivi o a programma, a quelli di musica "pura".

Per effettuare le nostre scelte dovremo perciò formare una specie di graduatoria di accessibilità dei brani, basata sulle seguenti componenti fondamentali: *epoca – stile – genere – durata e andamento*.

Se, infine, lo scopo fondamentale è quello di avvicinare l'ignaro alla musica, si potrà anche giungere a far ascoltare un singolo tempo di una composizione se esso, rispetto alle altre parti, presenta attrattive particolari (ad es. l'Adagio della "Patetica" di Beethoven, o la "Romanza" della IV Sinfonia di Schumann).

Pur non pretendendo che tale graduatoria abbia un valore assoluto, in quanto essa può in parte dipendere da gusto e preferenze personali, ci permettiamo tuttavia di proporla, onde adottare un accettabile criterio di selezione.

a) *Epoche* in ordine decrescente di attrazione:

- XIX secolo: musiche dell'epoca romantica in genere;
 XX secolo: composizioni in stili tradizionali di facile orecchiabilità;
 XVIII secolo: } i grandi del classicismo e del barocco;
 XVII secolo: }
 XX secolo: autori delle scuole moderne più avanzate;
 dal XVI secolo all'indietro: musiche rinascimentali, polifonia, canto gregoriano, ecc.

b) *Generi e forme* in ordine decrescente di attrazione:

- brani descrittivi;
- sinfonie e concerti dell'epoca romantica – opera lirica tradizionale – brevi composizioni per piano;
- sinfonie e concerti dell'epoca classica;
- sonate per piano e strumento solista (ad es. violino e pianoforte) – sonate per strumento solista (piano solo, violino solo) – dramma musicale;
- musica da camera (trio, quartetto, ecc.) e per organo – messe, passioni, oratori, cantate, ecc. (stile fugato).

c) A parità di epoche e di generi, lo *stile* e la *tecnica compositiva* possono essere graduati come segue:

- di linea prevalentemente melodica e di tessitura semplice e chiara (es. Schubert – Mendelssohn);
- di struttura più complessa ed ardita (es. Brahms – Wagner – Prokofief);
- nuove tecniche e nuovi linguaggi (es. Debussy – Strawinsky – Schönberg – Béla Bartók).

d) La *durata* e l'*andamento* dei brani hanno la loro importanza, soprattutto all'inizio della formazione musicale.

Al principiante dovranno essere riservati brani di breve durata (es. valzer, improvvisi). Soltanto in un secondo tempo si potrà passare all'ascolto di composizioni di più ampia mole (es. sonate classiche, sinfonie, concerti, temi con variazioni, ecc.).

Per quanto riguarda gli andamenti, inizialmente saranno preferiti i lenti ed i medi (Adagi, Moderati, Andanti, ecc.) ai veloci (Allegri, Presto, ecc.).

L'attenta combinazione di tutti questi fattori consente di tracciare un valido anche se approssimativo quadro delle musiche più importanti, suddivise in gruppi di decrescente accessibilità.

Dal punto di vista didattico ciò è di grande importanza, permettendo di graduare nel corso degli anni di studio musiche ed autori.

Ecco una proposta di graduazione delle musiche e degli autori di maggiore importanza:

I) AVVIAMENTO ALLA MUSICA.

Brani di carattere descrittivo:

Smetana: La Moldava – *Mussorgsky*: Una notte sul Monte Calvo; Quadri d'una esposizione – *Ciaikovsky*: Lo Schiaccianoci – *Grieg*: Suite Peer Gynt Op. 46 – *Britten*: Guida all'orchestra.

Musica sinfonica:

Beethoven: VI Sinfonia "Pastorale" – *Schubert*: Sinfonia Incompiuta – *Ciaikovsky*: V Sinfonia (specie il 2° movimento) – *Dvorak*: V Sinfonia "Dal nuovo mondo" – *Schumann*: Romanza della IV Sinfonia – *Mozart*: Piccola Serenata K. 525 – *Bizet*: Adagio dalla Sinfonia in Do.

Citazioni di musica strumentale:

Schubert: Improvvisi Op. 90 nn. 3 e 4; Momento musicale Op. 94 n. 3 – *Borodin*: Notturmo dal quartetto n. 2 – *Beethoven*: Adagio dalle Sonate "Patetica" e "Chiaro di luna" – *Brahms*: Danze ungheresi V e VI – *Beethoven*: Adagio dai quartetti Op. 18 n. 1 e Op. 59 n. 1 – *Dvorak*: Andante dal quartetto Op. 96 "L'Americano" – *Mozart*: Andante dalla Sinfonia concertante per violino, viola e orchestra K. 364; secondo movimento del Concerto per pianoforte e orchestra K. 488.

Musica operistica:

Verdi: Traviata; Rigoletto – *Rossini*: Il barbiere di Siviglia; Sinfonie dalle opere – *Bizet*: Carmen – *Puccini*: Bohème; Madama Butterfly.

II) PENETRAZIONE NELLA MUSICA.

Musica sinfonica:

Beethoven: tutte le sinfonie esclusa la IX – *Haydn*, *Mozart*, *Schubert*, *Mendelssohn*, *Schumann*, *Ciaikovsky*: le più belle sinfonie – *Berlioz*: Sinfonia fantastica. I grandi concerti classici e romantici per violino e

orchestra (*Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Brahms, Ciaikowsky*) e per piano e orchestra (*Mozart, Beethoven, Schumann, Brahms, Grieg, Ciaikowsky*) – *Dvorak*: Concerto per violoncello e orchestra Op. 104.

Musica da camera e pianistica:

Le più celebri composizioni di *Haydn, Mozart, Schubert, Mendelssohn e Schumann* – quartetti di *Beethoven* sino all'Op. 59 compresa – sonate dello stesso sino all'Op. 81a compresa – le più belle composizioni di musica strumentale del periodo barocco (*Vivaldi, Tartini, Corelli, Geminiani, ecc.*).

Nel campo della *musica operistica:*

Verdi: Aida; Otello – *Wagner*: Lohengrin; Maestri Cantori – *Rossini*: Guglielmo Tell – *Mozart*: Nozze di Figaro; Don Giovanni.

III) CONQUISTA DELLA MUSICA.

Beethoven: IX Sinfonia; ultimi quartetti – l'opera strumentale di *Bach* – Musica polifonica ⁽¹⁾: Messia di *Händel*; passioni di *Bach*; Infanzia di Cristo di *Berlioz* – *Brahms*: sinfonie, concerti, musica da camera – i più bei poemi sinfonici di *Richard Strauss* – le opere più famose di *Franck, Debussy, Strawinsky, Bartók, Schönberg*.

Musica operistica:

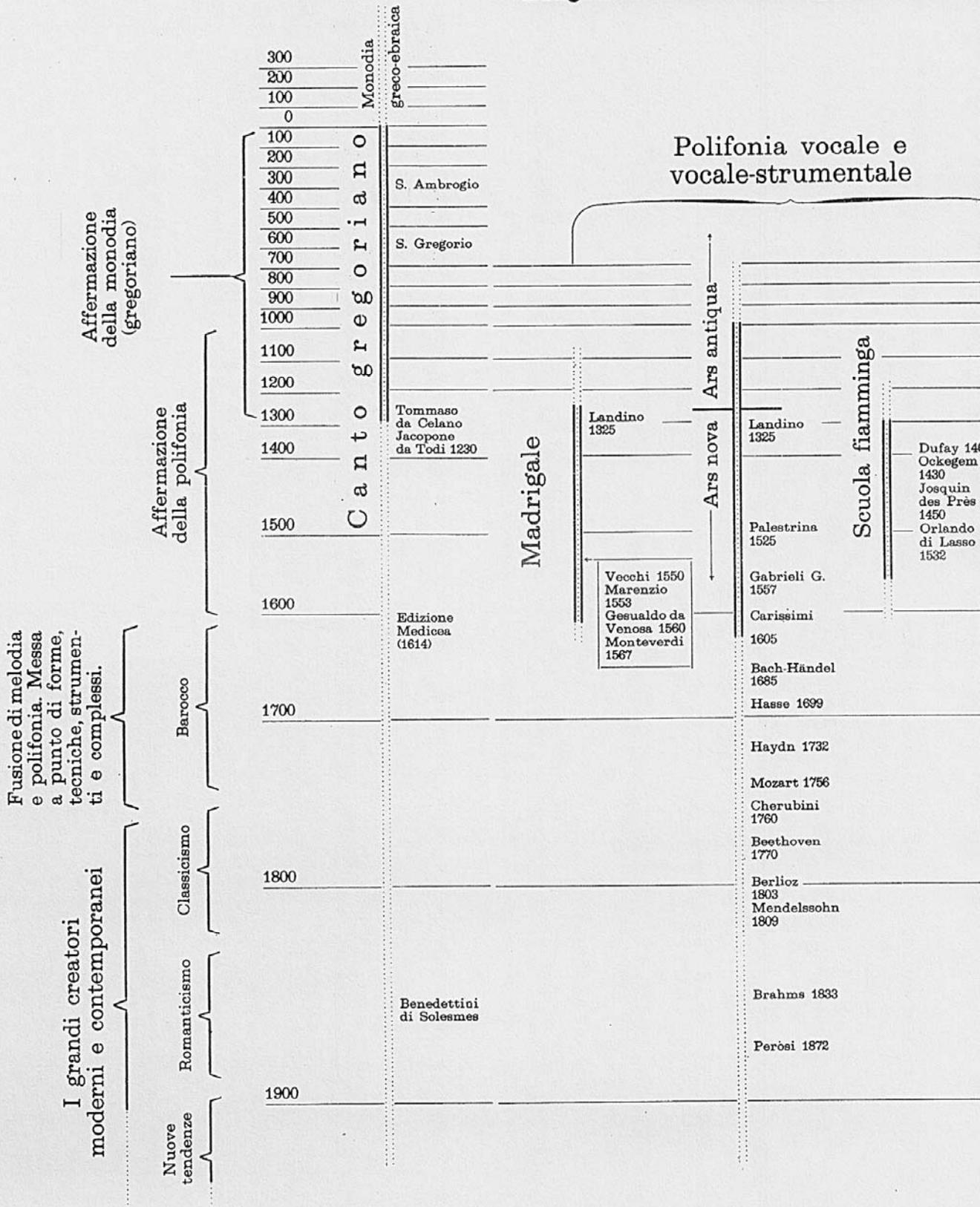
Mussorgsky: Boris – *Wagner*: Tristano e Isotta; la tetralogia – *Verdi*: Falstaff – *Mozart*: Il flauto magico.

VI) APPROFONDIMENTO DELLA MUSICA.

Musiche del '600 e rinascimentali in genere (le prime opere, i più famosi madrigali) – messe, mottetti, ecc. di *Palestrina, Monteverdi, ecc.* – canto Gregoriano – musiche contemporanee e d'avanguardia, politonali, atonali, dodecafoniche, elettroniche, ecc.

(1) All'inizio in buone selezioni e non in edizione integrale

Diagramma dello sviluppo storico d



principali generi e strumenti (*)

Strumenti

Opera e dramma musicale

Sinfonia e poema sinfonico

Organo

Violino

Clavicembalo

Pianoforte

1500

1600

1700

1800

1900

Peri:
Euridice 1600

Monteverdi:
Orfeo 1607
Primo teatro (1637)

Metastasio
1698

Gluck 1714

Opera buffa
1733

Mozart 1756

Rossini
1792
Donizetti
1797
Bellini
1801

Verdi-Wagner
1813

Bizet
1838

Mussorgski
1839

Puccini
1858

Stravinski 1882

Prokofiev 1891

Prima
sinfonia
1734

Haydn 1732
Mozart 1756
Beethoven 1770
Schubert 1797

Berlioz 1803
Mendelssohn 1809
Schumann 1810
Franck 1822
Brahms 1833
Ciaikovski 1840
Dvorak 1841
Mahler 1860
Debussy 1862
Strauss R. 1864
Prokofiev 1891

Kaciaturian 1903
Sciostakovic 1906
Britten 1913

Landino
1325

Frescobaldi
1583

Buxtehude
1637

Bach
Haendel
1685

Franck
1822

Messiaen
1908

Gaspere
da Salò
1540

Corelli
1653
Vivaldi
1675
Tartini
1682
Leclair 1697

Pugnani
1731

Viotti
1753

Paganini
1782

Virtuosi romantici
e contemporanei

Couperin 1668
Rameau 1683
Scarlatti 1685
Bach 1685

Paradisi 1710

1655
B. Cristofori

Clementi
1752

Chopin 1810
Liszt 1811

Virtuosi romantici
e contemporanei



DELLO STESSO AUTORE:

FONDAMENTI DI EDUCAZIONE MUSICALE

LEZIONI DI TEORIA MUSICALE

Lessons in Musical Theory (ediz. in lingua inglese)

ESERCIZI PROGRESSIVI DI SOLFEGGI PARLATI E CANTATI

Primo Corso

Secondo Corso

Terzo Corso

ESECUZIONE DEGLI ESERCIZI PROGRESSIVI DI SOLFEGGI
PARLATI E CANTATI

Primo Corso (6 cassette)

Secondo Corso (4 cassette)

Terzo Corso (2 cassette)

SOLFEGGI MANOSCRITTI PARLATI E CANTATI
DETTATI MUSICALI

Volume unico per i tre Corsi (con cassetta)

LEZIONI PER IL CORSO DI ARMONIA COMPLEMENTARE