

PAUL HINDEMITH

Teoria musicale e solfeggio

Introduzione di Azio Corghi

Edizione italiana a cura
di Andrea Talmelli

EDIZIONI SUVINI ZERBONI - MILANO

PAUL HINDEMITH

Teoria musicale e solfeggio

Introduzione di Azio Corghi

Edizione italiana a cura
di Andrea Talmelli

EDIZIONI SUVINI ZERBONI - MILANO

© 1983 EDIZIONI SUVINI ZERBONI - MILANO
ALL RIGHTS RESERVED
TUTTI I DIRITTI RISERVATI
PRINTED IN ITALY

TRADUZIONE, REVISIONE E NOTE
DI ANDREA TALMELLI

COPYRIGHT AMP 1946
PRIMA EDIZIONE: B. SCHOTT SÖHNE 1968
TITOLO ORIGINALE DELL'OPERA:
ELEMENTARY TRAINING FOR MUSICIANS

SOMMARIO

PRESENTAZIONE DI AZIO CORGHI	VIII
PREFAZIONE	IX
PARTE PRIMA	
Teoria ed esercizi	1
CAPITOLO I	
Durate: Intero, mezzo, quarto (e pause relative)	3
Suono alto (registro acuto), medio (registro medio) e basso (registro grave)	6
CAPITOLO II	
Metro: $\frac{2}{4}$ e $\frac{4}{4}$	9
Chiave di sol. Note: fa ³ , sol ³ , la ³ , si ³	12
CAPITOLO III	
Durate: Ottavi e sedicesimi (e pause relative)	18
Note: mi ³ e do ⁴	24
CAPITOLO IV	
Metro: $\frac{3}{4}$. Punto e legatura di valore	32
Note: re ³ e do ³ ; ottava; tagli addizionali; terza e quarta ottava	38
Legature di frase; sillabazione; inciso iniziale tetico, anacrusico e acefalo, accenti dinamici	39
CAPITOLO V	
Durate: Quarti e ottavi puntati (e pause relative)	48
Seconda ottava; scala maggiore; \sharp e \flat ; semitono diatonico e cromatico; armatura di chiave	54

CAPITOLO VI

Frazioni metriche di misure semplici con denominatore 1, 2, 8 e 16; indicazioni relative ad andamenti lenti o moderati; durate: "breve" e intero puntato	65
Quinta e sesta ottava; b	69

CAPITOLO VII

Note (e pause) con due punti di valore; durate: trentaduesimi e sessantaquattresimi; indicazioni relative ad andamenti veloci	81
Chiave di basso; prima ottava; intervalli: quarta e quinta giusta; rivolto	86

CAPITOLO VIII

Accenti metrici; metro e ritmo; movimenti e schemi di direzione della battuta; sincope; misure composte	98
Ottava grave e ultime note basse della tastiera; intervalli: terza e sesta maggiore e minore; trasporto	111

CAPITOLO IX

Terzine e altri gruppi di note irregolari	121
Intervalli: seconda e settima maggiore e minore	131
Indicazioni relative a cambiamenti d'andamento	137

CAPITOLO X

Metri irregolari con numeratore 5, 7, ecc., e relativi schemi di direzione	144
Chiave di Contralto; intervalli diminuiti e aumentati; unisono o intervallo di prima; x e bb; trascrizione enarmonica, circolo delle quinte e circolo delle quarte	150
Indicazioni dinamiche e di espressione	163

CAPITOLO XI

Forma Musicale	166
Chiave di Tenore (e altre chiavi); intervalli superiori all'ottava; intervalli doppiamente aumentati o diminuiti; scala minore (tutte le forme); modi gregoriani; scala maggiore e relativa minore; armatura di chiave per le scale minori	168
Abbreviazioni; pause eccedenti la misura; abbellimenti; segni di articolazione, scala cromatica	177

PARTE SECONDA	
Il dettato	189
PREFAZIONE ALLA PARTE SECONDA	191
DETTATI	
Per il Capitolo I	195
Per il Capitolo II	199
Per il Capitolo III	204
Per il Capitolo IV	209
Per il Capitolo V	215
(Discussione sull' "altezza assoluta")	216
Per il Capitolo VI	218
Per il Capitolo VII	222
Per il Capitolo VIII	227
Per il Capitolo IX	230
Per il Capitolo X	234
Per il Capitolo XI	238
APPENDICI	
TAVOLA COMPARATA DEI TERMINI MUSICALI	242
INDICE ANALITICO	247

PRESENTAZIONE

Teoria musicale e solfeggio è il titolo della traduzione italiana di *Elementary Training for Musicians* di Paul Hindemith, un'opera che si occupa diffusamente proprio di teoria musicale e che riassume una parte delle esperienze didattiche di un grande compositore.

Il libro è un valido strumento per aggiornare la metodologia dell'insegnamento di « Teoria e solfeggio » nei Conservatori, sempre sorretto da indicazioni e suggerimenti pratici che derivano da una profonda conoscenza storico-critica della materia e dall'indiscussa capacità "artigianale" e professionale dell'Autore. Esso offre almeno una doppia possibilità di lettura, elementare e professionale, e questo consente l'utilizzazione del testo a differenti livelli di studio, pur essendo sempre salvaguardate la coerenza didattica e la compiutezza dell'opera.

L'attenta traduzione, redatta da Andrea Talmelli, è corredata di Note aggiuntive, critiche ed esplicative, che tendono a chiarire i collegamenti con la metodologia italiana, a sviluppare esaurientemente un concetto teorico, ad avviare una ricerca bibliografica. Infine questa preziosa opera di Hindemith è arricchita da una Tavola comparata dei termini musicali, in quattro lingue (italiano, francese, inglese e tedesco) di utile consultazione. Ci troviamo di fronte ad un'iniziativa editoriale coraggiosa, che tende a colmare una lacuna nel campo della trattatistica teorico-musicale del nostro paese.

AZIO CORGHI

PREFAZIONE

Al suo ingresso in una classe di armonia lo studente di musica si trova in genere insufficientemente preparato sui principi che governano il ritmo, il metro, gli intervalli, la notazione e la loro corretta applicazione.

In ogni fase dell'insegnamento si dovrà dunque tenere in giusta considerazione il fatto che gli studenti non hanno di norma solide basi su cui poter costruire, e che — salvo rare eccezioni — sono proprio i metodi d'insegnamento che risultano assolutamente inadeguati. Accade perciò che siano le esperienze maturate attraverso lo studio di materie musicali "più pratiche" a fornire quasi casualmente alla maggior parte degli studenti le competenze indispensabili nei diversi ambiti del linguaggio musicale. Anche frequentando corsi di apprendimento elementare, in genere non si ottiene molto di più di un certo numero di informazioni sparse. Benché con successivi corsi di dettato vengano perseguiti deboli tentativi per colmare il vuoto iniziale, ben difficilmente questi metodi limitati riescono a fornire effettive acquisizioni fondamentali.

Scopo di questo libro è procurare una serie di esercizi che — se applicati nel giusto modo — dovranno condurre gli allievi a queste basilari certezze teoriche. Certo non pretende di essere il primo tentativo, e neppure il più originale, di esposizione della materia in modo esaustivo. I suoi contenuti sono sviluppati in eccellenti testi scritti nelle diverse lingue. Ma per poter apprezzare e comprendere i migliori trattati del settore, e farne il giusto uso, si richiede spesso un livello già piuttosto avanzato negli studi. Si tratta infatti di preziose e notevoli indagini sul materiale musicale di base che il principiante ben difficilmente può assimilare, per la schiacciante mole e varietà di argomenti, o selezionare in ciò che potrà tornargli utile. Senza trascurare poi che gli esercizi dati (se ci sono) risultano quasi sempre insufficienti.

Non mancano d'altra parte opere meno vaste e più specifiche, ricche di esercizi per principianti. Ma in tal caso la difficoltà sta nel fatto che questi testi sono per lo più antiquati, sia nella enunciazione degli argomenti teorici, sia nella loro trattazione; quindi non possono essere idonei per una valida educazione professionale. Nella maggioranza dei casi poi gli esercizi che presentano sembrano voler soddisfare tutto fuorché una seria relazione con la musica viva; in particolar modo gratifi-

cano gli autori e le loro ragioni piuttosto che essere d'utilità agli studenti, spesso costretti a subirne l'evidente aridità.

Vi sono poi numerosi testi specializzati nel dettato musicale, trattati di solfeggio parlato e cantato, esercizi per l'educazione dell'orecchio, di lettura in stetticlavio e altre suddivisioni della materia. Ma nessuno vorrebbe perdere troppi anni su libri diversi, piú o meno elaborati, per approfondire quella parte degli studi musicali che, dopo tutto, è solo la base per conquiste piú importanti.

Un musicista educato su testi di solfeggio in uso nei paesi influenzati dalla cultura francese o italiana negherà probabilmente l'esistenza di trattati migliori. In effetti, conoscendo l'alto livello raggiunto dagli studenti che usano questi metodi nella lettura melodica e ritmica (soprattutto la piú alta velocità di pronuncia del nome delle note), si potrebbe essere indotti a concordare con tali convinzioni. Ma gli svantaggi di questi metodi si manifestano ben presto nel corso degli studi: è infatti estremamente difficile che studenti cosí preparati abbiano una visione melodica e armonica piú completa o siano favoriti nell'acquisizione di una certa indipendenza nel loro lavoro creativo. In tal caso non potrebbero nemmeno prendere le distanze da un concetto di tonalità troppo limitato (e risolto in una terminologia del tono e dei suoi derivati troppo uniforme e distorta al punto da trasformarne le ragioni in pure sciocchezze); di conseguenza, piú facilmente di altri, essi sono portati a scambiare per nuova libertà creatrice ciò che invece è solo disordine tonale e incoerenza di linguaggio.

Altri metodi cercano di rimediare alla debolezza del solfeggio tentando di riprodurre in forma simbolica (nella scrittura, nella parola o nel gesto) il significato dei vari suoni della scala. Essi spaziano dalle informazioni piú semplici per "dilettanti", fino ai grandi sistemi "funzionali" consistentemente sviluppati. I primi, al musicista professionista non servono — mentre qualche utilità potrebbero dare a chi voglia specializzarsi nell'insegnamento per dilettanti —, dal momento che oltre ai principali rudimenti della materia molto non aggiungono in vista di una solida concezione spaziale e temporale della musica. Gli altri invece aggiungono ai nostri normali e quotidiani metodi di insegnamento elementare, alcuni complessi teorici che implicano maggiori difficoltà e tempi piú lunghi di assimilazione, e che alla fin fine potrebbero ritenersi utili solo per chi intenda specializzarsi in teoria musicale.

Nessun testo è esente da critiche, indipendentemente dalle intenzioni del suo autore o dalle buone qualità del suo piano progettuale e del suo contenuto. Sono del resto facilmente prevedibili anche le obiezioni che potrebbero muoversi al presente trattato.

Si dirà forse che è troppo vasto e impegnativo per essere utilizzato da chiunque. Lo studente si aspetta solo nozioni superficiali e non desidera affatto soffermarsi su cose che si ritiene non lo coinvolgano troppo. Dal musicista d'oggi altamente specializzato ed esperto cono-

scitore del proprio particolare campo d'attività, non si può certo pretendere che conosca ogni cosa. Se una lettura disinvolta nelle diverse chiavi può essere utile per il futuro direttore d'orchestra, è invece una perdita di tempo oltreché un'inutile fatica per il pianista. Quando mai si dovrà richiedere al violinista di cantare con sicura intonazione e al tempo giusto le note come si richiede al cantante? A sua volta il violinista deve sapere leggere con molta prontezza le note acute con molti tagli addizionali, cosa che non può invece, di norma, interessare il timpanista. Requisiti essenziali per il bravo orchestrale possono essere del tutto irrilevanti per il solista. L'approfondimento dei fatti teorici non comporta necessariamente un modo migliore di suonare per il violoncellista mentre l'esperienza pratica non sarà necessariamente un criterio di valutazione per il compositore o il teorico.

C'è una sola risposta a tali obiezioni: sono del tutto infondate. Gli esercizi di questo libro non si addicono, in primo luogo, ad una superficiale informazione (sebbene possano tornar utili anche a dilettanti particolarmente interessati). L'espressione "*per musicisti*" usata nel titolo, chiarisce sufficientemente gli obiettivi. D'altronde, obiezioni a una didattica che si occupa della preparazione generale dei musicisti — scopo principale del libro — potrebbero essere mosse solo da chi acconsente oggi al diffuso deterioramento dell'educazione musicale.

Apparentemente sono passati i tempi in cui non si era considerati buoni musicisti se non si possedeva, oltre alle conoscenze specifiche del proprio strumento o della voce, anche quelle riguardanti i sottili meccanismi della musica. Può forse la maggior parte dei virtuosi d'oggi paragonare le proprie conoscenze teoriche con quelle di Liszt, di Rubinstein o di Joachim? Quanti di loro lamentano di non essere stati sufficientemente preparati sui problemi musicali generali come lo sono stati per lo strumento, durante i loro studi giovanili? Certamente la conoscenza teorica non migliorerà direttamente la tecnica della mano di un violinista, ma non è forse probabile che ne allarghi l'orizzonte musicale e influenzi positivamente le sue capacità d'interprete? Se i nostri esecutori — strumentisti, cantanti, direttori — fossero in grado di meglio comprendere gli elementi essenziali di una partitura musicale, non ci troveremmo di fronte a ciò che sembra ormai la norma delle fin troppo superficiali esecuzioni d'oggi: uno scorrazzare inconsistente attraverso il brano senza alcuna ragionevole articolazione, senza alcuna seria penetrazione di carattere, andamento, espressione, significati ed effetti propri; oppure uno stravolgere in modo troppo personale il vero pensiero espresso dal compositore nella partitura.

Quanto ai cantanti, nessuno nega che la maggior parte di essi siano lanciati nella carriera artistica più per la loro bella voce che per il loro riconosciuto e straordinario talento musicale. Queste circostanze favorevoli assolvono generalmente dalla scarsa preparazione di base; lacuna che normalmente si potrebbe invece colmare in poche settimane di stu-

dio appropriato. È in verità piuttosto raro che un cantante d'oggi riesca in ciò che dovrebbe essere la prima delle capacità professionali: intonare una nota o un intervallo qualsiasi anche quando non facciano parte di una facile progressione per gradi congiunti o di una melodia memorizzabile con altrettanta facilità, o quando ancora la stessa non sia convenientemente sostenuta dall'accompagnamento. Non sarebbe utile al cantante seguire un serio corso di formazione musicale? Di certo nessun danno potrebbe derivare alla sua voce, mentre i contributi positivi che ne ricaverebbe, sia pur non immediatamente esaudienti o incoraggianti per le sue ambizioni vocali, rappresenterebbero dopotutto il minimo indispensabile richiesto ad un professionista.

Si ammette in genere che il compositore possa avere buone idee musicali anche quando sia sprovvisto di una vasta esperienza pratica. Ma è veramente credibile che senza un simile retroterra di esperienze egli possa concretizzare nel modo più idoneo le proprie intuizioni? Non è invece proprio a causa di questo progressivo allontanamento dalla pratica esecutiva che il compositore, un tempo musicista tra i più "venerati", occupa oggi uno degli ultimi posti nella considerazione generale che accompagna l'artigianato musicale? Sono infatti pochissimi coloro che affidano gran parte dei risultati del loro lavoro creativo alla personale attività di pianisti o strumentisti in genere, mentre un tempo era questa la via seguita, e la più sicura, per i compositori! Troppo spesso accade che chi non sia abbastanza dotato, — fisicamente o intellettualmente — per uno strumento o per il canto, riesca a trovare incontestabile rifugio nel campo della composizione. In molti casi perciò questa scelta matura non certo sul buon talento musicale di un soggetto che a mala pena riesce ad ascoltare un disco (ammesso che anche questo rientri tra le "attività" musicali). È davvero strano che un ragazzo, che appena strimpella qualche strumento o semplicemente ascolta qualche disco, non abbia ancora scritto la sua prima sinfonia al primo anno di armonia, e sarà guardato con scherno dai suoi stessi compagni di classe per questo?

Penso dunque che in tale situazione si potrebbe accogliere con favore qualsiasi metodo che cerchi di salvaguardare la categoria dei compositori dall'inevitabile declino imputabile alla presenza di incapaci e non dotati. Non si dovrebbero ammettere a studi teorici più avanzati, né come allievi compositori né come aspiranti all'insegnamento teorico, coloro che non riescono dopo una certa applicazione a realizzare con disinvoltura gli esercizi forniti da questo testo. Anzi, in senso lato, qualsiasi attività musicale dovrebbe essere loro preclusa, con indubbio vantaggio per l'intera cultura musicale derivante da tale importante selezione.

Al contrario, questo metodo risulterà una solida base per gli studi di coloro che per doti naturali e capacità intellettive sono considerati idonei a qualsiasi specializzazione musicale. Troveranno in esso quanto

necessita alla preparazione di studi teorici e pratici piú profondi, senza inutili digressioni o deviazioni di sorta. Il libro inoltre prescinde dalla ingannevole sillabazione del solfeggio parlato, ed evita simbologie speciali o immaginarie che distraggono l'attenzione dal vero obiettivo: la conoscenza di ogni convenzione e le nozioni fondamentali della teoria musicale con la loro tradizionale rappresentazione grafica. Queste conoscenze sono fornite dal piú idoneo sistema di lavoro: l'esercizio proposto in quantità notevole al fine di richiedere all'allievo la massima serietà di applicazione. Si dimostrerà in questo modo che non si può apprendere la teoria musicale attraverso semplici e superficiali informazioni distribuite per qualche quadrimestre o senza l'incessante impiego delle doti intellettive degli studenti. Essi devono inoltre essere posti in condizione di trasformarsi sin dal primo momento da ascoltatori attenti in musicisti operanti. Il che si ottiene rendendoli disponibili a un lavoro articolato. La classe tradizionale di teoria e solfeggio, in cui non si ascoltava mai una nota di musica eccetto gli accordi realizzati al pianoforte dall'insegnante, deve sparire! Queste classi sono tanto sterili quanto la suddivisione della materia in mille canali separati. Certo è molto piú impegnativo per un insegnante guidare la classe durante l'intero corso di solfeggio o di armonia, con continui riferimenti ai diversi campi di attività degli studenti, piuttosto che seguire la via, comoda ma priva di immaginazione, di un corso separato troppo settoriale.

Un insegnante pigro accamperà sempre questa scusa: come si può articolare il lavoro di una classe di principianti che non sanno ancora né cantare né suonare decentemente? La risposta è semplice: l'insegnante stesso deve farli cantare e suonare, non certo come allievi dei corsi principali di canto o di strumento, ma in modo che riescano (coscientemente) ad aprire almeno la bocca e intonare le note come un qualsiasi corista. Non è raro incontrare eccellenti strumentisti (per non parlare dei compositori!) che siano passati attraverso sei o piú anni di studi teorici e pratici senza aver mai aperto bocca nemmeno per la piú semplice delle emissioni vocali! Se ciò è vero per il canto, nondimeno lo è per il suonare: ogni studente potrebbe infatti abbassare i tasti del pianoforte quel tanto che basta per realizzare esercizi facili e senza che questo lo costringa a seguire sempre regole di diteggiatura, di posizione delle mani o di tecnica specifica. Inoltre, anche se occorrerà tempo per lo studio di questi esercizi, lo studente potrà sviluppare una certa abilità di esecuzione, sia pur rudimentale e un po' spregiudicata, che potrebbe tornargli utile in vista di una futura piú regolare istruzione pianistica. Ciò vale anche per gli altri strumenti, sui quali si potrebbero eseguire diversi esercizi offerti dal nostro volume.

Da queste osservazioni risulterà esplicita la finalità del libro: *l'attività musicale*. Attività per l'insegnante come per lo studente. Al docente suggeriamo preliminarmente di non impartire mai alcuna nozione senza una dimostrazione pratica di scrittura e di esecuzione vocale o

strumentale; egli dovrà inoltre far seguire ogni esercizio da un altro che utilizzi, come controprova, differenti mezzi d'espressione. Quanto allo studente, si raccomanda di non accettare alcuna affermazione senza averla verificata attraverso esempi pratici, e nello stesso tempo di non cominciare a scrivere, cantare o suonare un esercizio prima di averlo perfettamente inteso in sede teorica. Rispettare le linee di una simile impostazione didattica significa per l'insegnante uno sforzo superiore: le *nozioni* fornite dal libro sono ridotte ed esposte in forma schematica e concentrata; il che potrà risultare in alcuni casi alquanto difficile per uno studente di medie capacità. Sarà dunque compito dell'insegnante rendere il materiale piú duttile, seguendo criteri propri per una piú dettagliata spiegazione. Gli *esercizi*, d'altra parte, dovranno essere utilizzati cosí come sono presentati; ma ampia facoltà è ugualmente data per ulteriori sviluppi degli stessi. L'insegnante si troverà spesso nella condizione di dover inventare esercizi aggiuntivi, mentre l'immaginazione degli studenti sarà costantemente stimolata dalla frequente prescrizione: « inventare esercizi simili ». Studenti particolarmente pronti e diligenti troveranno inoltre esercizi supplementari in certe sezioni indicate con l'espressione: « piú difficile ».

Ciascun capitolo si divide in tre parti: *A. Azione nel tempo*; *B. Azione nello spazio*; *C. Azione coordinata*. La prima contiene esercizi ritmici e metrici, entrambi nelle loro forme piú elementari. Teorie ed esercizi riguardanti aspetti piú complessi del ritmo — attinenti alla forma musicale — non appartengono a questo contesto di insegnamento elementare, ma trovano posto in uno stadio piú avanzato del curriculum scolastico, e potranno in seguito essere insegnati col metodo deduttivo di analisi formale o quello induttivo di composizione. (Per ragioni simili non vengono fatti riferimenti storici.) *Azione nello spazio* raccoglie le nozioni riguardanti l'altezza dei suoni, gli intervalli, le scale, che nell'*Azione coordinata* si combinano con le esperienze ritmiche e metriche affrontate nella prima sezione. Non sono incluse trattazioni riguardanti gli accordi, le progressioni armoniche o la struttura melodica, in quanto contemplate in una parte piú avanzata dei corsi teorici. In tutte le sezioni sono disseminati corsi completi di notazione e di dettato musicale. Questi ultimi sono tuttavia inseriti nella seconda parte del libro, per essere utilizzati solo dall'insegnante durante le lezioni, e garantire cosí il requisito essenziale di ogni dettato: che non sia, cioè, già conosciuto dagli allievi.

I primi due capitoli contengono esercizi che potranno essere affrontati senza difficoltà anche dallo studente meno dotato. In seguito però il materiale dato potrà essere assimilato solo con una pratica assidua, tanto in classe quanto nei compiti a casa. Anche uno studente con particolari attitudini noterà che per superare le difficoltà via via crescenti non potrà fare assegnamento unicamente sul suo istinto musicale ma sarà obbligato a sviluppare le sue capacità intellettive, di raziocinio, e

l'abilità nel combinare assieme i vari elementi. Affrontando nel giusto modo questi compiti, insegnante e studenti, in stretta collaborazione, potranno essere impegnati per un anno e mezzo o due col contenuto del libro.

Quanto agli allievi di composizione, la mia opinione è che nessuno dovrebbe essere ammesso agli studi di armonia finché non sia in grado di realizzare gli esercizi di almeno due terzi di questo libro. I vantaggi sono ovvii: uno studente ben istruito sui principi fondamentali della musica è senza dubbio meglio preparato di altri studenti per affrontare la tecnica dell'armonia e per assimilarla rapidamente. Non saranno necessari per allievi così preparati corsi ausiliari o di recupero (come quelli di dettato o altri *pontes asinorum*).

Il libro è nato dalle necessità sorte nella mia classe per la teoria, è stato scritto per essere utile ai miei studenti. Superfluo dire che tutti gli esercizi sono stati sperimentati con cura, solo quelli che hanno mostrato un'effettiva utilità sono stati inclusi. Sia questa la risposta ai timori dei dubbiosi e di coloro che vedono poco lontano.

PAUL HINDEMITH

New Haven, Conn., Yale University, primavera 1946

TEORIA MUSICALE E SOLFEGGIO

di Paul Hindemith

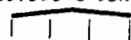
Parte prima


TEORIA ED ESERCIZI

4. Inventare esercizi simili.
5. Invece di cantare, ripetere i precedenti esercizi suonando uno strumento e battendo contemporaneamente il ritmo con un piede.⁴ Se si usa il pianoforte:
 - a) suonare un tasto qualsiasi con la mano destra, battere il piede;
 - b) suonare con la sinistra battendo come sopra;
 - c) suonare con la destra battendo il ritmo con la mano sinistra;
 - d) suonare con la sinistra battendo con la destra.
 Si potranno verificare notevoli differenze di difficoltà tra c) e d) come pure in analoghe circostanze previste dal testo. Ciascuno di questi esercizi a mani alterne dovrà essere affrontato dapprima molto lentamente, per aumentare poi progressivamente la velocità ad ogni ripetizione. Questo esercizio, meglio di ogni altro, permetterà di controllare l'indipendenza tra movimento fisico e coordinamento mentale.
6. Ripetere infine gli esercizi aumentando la velocità d'esecuzione ad ogni ripetizione.

DETTATO 1

NOTAZIONE: La differente durata dei suoni del precedente esercizio può essere rappresentata dalle diverse *figure di valore*.⁵


♩ = intero (*semibreve* o *tonda*); della durata di quattro battiti ritmici. 


♪ oppure ♪ = metà o mezzo (*minima* o *bianca*); corrisponde a due battiti.  Si rappresenta aggiungendo un *gambo* al tondino raffigurante la testa della nota e ponendolo alla sua destra (verso l'alto), o alla sua sinistra (verso il basso).

♪ oppure ♪ = quarto (*semiminima* o *nera*); del valore di un solo battito |. Si raffigura come la metà ma col tondino nero.

ESERCIZIO 2

1. Cantare e battere come all'Es. 1, n. 5.

(a) 

(b) 

(c)

(d)

(e)

DETTATO 2

NOTAZIONE: (1) Le *pause* rappresentano il silenzio, quindi l'assenza di suoni o di battiti ritmici:

= pausa equivalente a

=

=

(2) Ogni esercizio termina con una *doppia stanghetta* (o *barra*):

ESERCIZIO 3

1. Suonare e battere come prima:

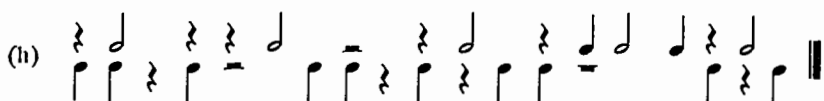
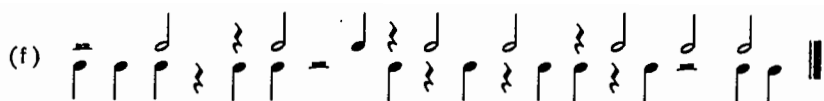
(a)

(b)

(c)

(d)

(e)



2. Inventare, cantare e suonare esercizi simili.

DETTATO 3

B. Azione nello spazio

Cantare o suonare note di differente *altezza* costituisce in musica la forma piú semplice e primitiva di attività nello spazio sonoro.

ESERCIZIO 4

1. Cantare un suono mantenendolo ad un'altezza media, comoda per la voce, per la durata di qualche minuto secondo; cantare poi un suono un poco piú alto; tornare al primo suono; cantarne un terzo un poco piú basso; tornare infine al primo.
2. I tre suoni cosí ottenuti possono essere genericamente indicati: *m* (altezza media), *a* (alto o acuto), *b* (basso o grave). Cantare ora i seguenti esercizi:

(a) m m a m

(b) m b m b m

(c) m a m m b m

(d) m b b m a a m

(e) a m b m a m

(f) b m b m a m b m a m

(g) a b m b a m a b m

(h) b a a b b a m

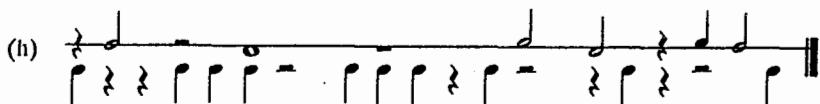
3. Inventare esercizi simili.

1. Cantare le note battendo il ritmo:

ESERCIZIO 5

I simboli delle figure di valore (\circ , $\dot{\circ}$, $\dot{\circ}$, $\dot{\circ}$) possono essere attraversati da una linea tracciata orizzontalmente, oppure possono essere posti appena sopra o sotto la medesima, indicando così le tre differenti posizioni del suono: medio, alto e basso.

NOTAZIONE: Il trattino che rappresenta la pausa di \circ (semibreve) è scritto sotto la linea; quello di $\dot{\circ}$ (minima) è appoggiato sopra; mentre la pausa corrispondente a $\dot{\circ}$ (semiminima) può trovarsi sopra, sotto o sulla linea.



2. Suonare le note superiori del precedente esercizio battendo quelle inferiori. (Usando il pianoforte si suonerà con una mano e si batterà con l'altra, alternativamente).
3. Inventare esercizi simili.

DETTATO 4

NOTE DEL TRADUTTORE

al Capitolo I

1. Il *suono* è prodotto dalle vibrazioni di un corpo elastico opportunamente eccitato. La regolarità delle vibrazioni lo distingue dal *rumore*, fenomeno sonoro un tempo quasi completamente rifiutato nella pratica artistica e oggi notevolmente recuperato soprattutto dalle correnti d'avanguardia del Novecento. Nella fisica del suono distinguiamo quattro *parametri*: la *durata*, dovuta al mantenimento o meno nel tempo del fenomeno vibratorio, distingue i suoni in lunghi e corti; l'*altezza*, legata al numero di vibrazioni nell'unità di tempo, li classifica in alti e bassi; l'*intensità*, dipende dall'ampiezza delle vibrazioni e riguarda una vasta gamma di possibilità dinamiche che vanno dai suoni più deboli ai più forti; il *timbro*, infine determina il colore strumentale (o vocale) di un suono e deriva dalla forma assunta dalle vibrazioni in conseguenza delle sue componenti, dette *suoni armonici* (cfr. nota 9, Cap. X).

2. Possiamo genericamente indicare col termine *ritmo* ogni aspetto legato alle durate dei suoni e alla loro organizzazione. Il ritmo si distingue in *naturale* e *artificiale*, *libero* e *misurato* e secondo altre classificazioni che danno origine a complessi problemi strutturali e formali. Si preciserà in seguito (cfr. pag. 98 in n.d.A.; e nota 2, Cap. VIII) la distinzione tra *metro* e *ritmo* così come si è andata consolidando nella nostra tradizione musicale.

3. Per non ingenerare confusione con la nota *la* può essere consigliabile ricorrere ad altre sillabe.

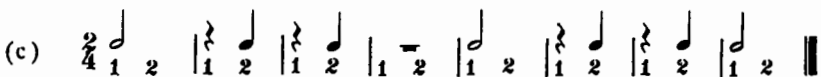
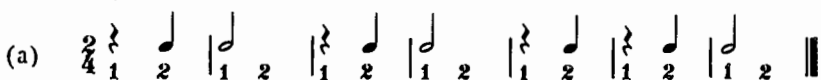
4. In genere l'insegnante ha notevoli perplessità circa l'impiego del piede nel battere il ritmo perché ciò potrebbe comportare l'assunzione da parte dell'allievo di cattive abitudini che spesso si manifestano addirittura in sede di esecuzione pubblica. Non ne vorremmo fare un grosso problema purché l'insegnante sappia chiarire fin dall'inizio i contorni esatti della proposta didattica indicata dall'A.

5. Le differenti figure delle note corrispondono alle diverse durate dei suoni. Quanto alla terminologia, si è preferito mantenere nella presente edizione la distinzione classificatoria fondata sulle proporzioni numeriche delle figure di valore. È questa una tendenza piuttosto diffusa oggi, per la sua evidente praticità, che si impone anche all'attenzione della nostra didattica. I termini tradizionali (indicati tra parentesi), come pure gli stessi simboli grafici che li rappresentano (di forma rotonda), sono il frutto di progressive trasformazioni intervenute nel corso della storia della notazione musicale. Valori superiori a quelli in uso ancor oggi, come la *maxima* \square , la *longa* \square e la *brevis* \square (cfr. pag. 68), sono invece raramente utilizzati nella moderna notazione.



2. Inventare esercizi simili, scriverli ed eseguirli.

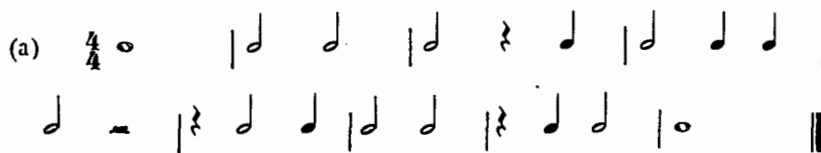
3. Suonare contando ad alta voce (invece di battere):

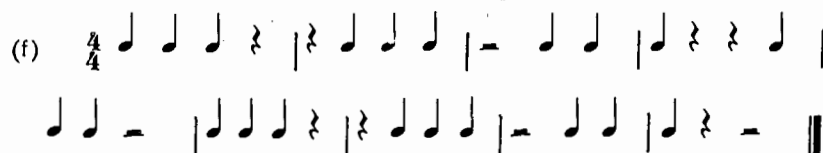
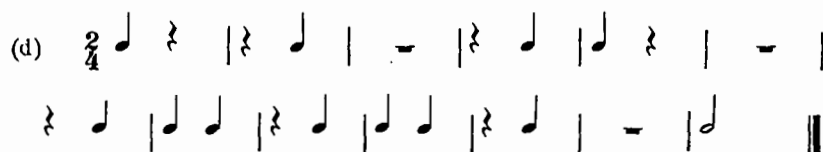
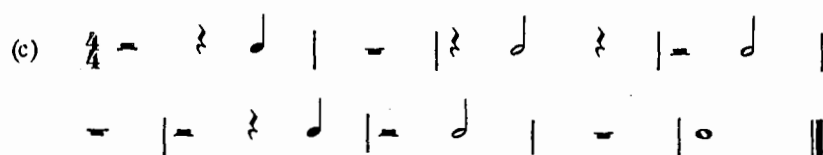


4. Inventare esercizi simili, scriverli ed eseguirli.

DETTATO 5

5. Cantare. Invece che ad alta voce, contare "mentalmente".





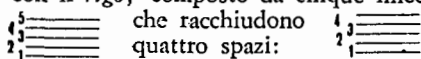
6. Inventare esercizi simili.

B. Azione nello spazio

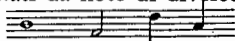
Dopo aver utilizzato nel precedente capitolo suoni ad altezze indefinite, ma semplicemente distinti dal registro medio, acuto e grave, si impiegheranno ora suoni con altezza definita e legati da relazioni fisse.

Come suono medio si prenderà il *la*³ che si può produrre usando il diapason.³ In effetti non tutti intoneranno gli esercizi su questa nota. Più precisamente, mentre le voci femminili e quelle dei ragazzi potranno agevolmente cantare il *la*³, le voci maschili adulte intoneranno il *la* in un registro più favorevole e corrispondente ad una *ottava* più bassa (*la*²).⁴

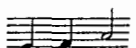
NOTAZIONE: (1) La linea orizzontale impiegata sinora per definire le altezze appare del tutto insufficiente per esigenze più complesse. La sostituiremo d'ora innanzi con il *rigo*,⁵ composto da cinque linee:



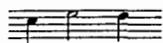
(2) I suoni sono rappresentati da note di diverso valore (o, d, q) poste sulle linee o negli spazi:





(3) Le note che si trovano sotto la terza linea hanno i gambi *all'insù*:


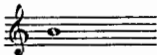


; le note che invece si trovano sopra hanno il gambo *all'ingiù*:



Il gambo delle note poste sulla terza linea può essere scritto indifferentemente nell'una o nell'altra direzione, anche se lo si trova più frequentemente all'ingiù.

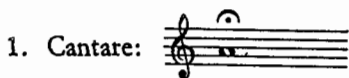
(4) Il nome delle note e le altezze relative vengono determinati dai segni di *chiave*.⁶ La chiave di *violino* o di *sol*:  costruita intorno alla seconda linea, indica infatti la posizione sul rigo della nota *sol*:⁷ 


(5) Si noterà come tale nota rappresenti il suono più basso appena al di sotto del *la*³ prodotto dal diapason:  Il suono più acuto sarà dunque il *si*: 

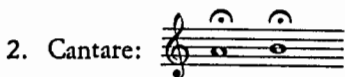
Negli esercizi cantati si procederà d'ora in poi come segue:

- far risuonare il diapason;
- "dato" il *la* come punto di riferimento, provare ad intonare la prima nota dell'esercizio;
- dopo aver intonato la prima nota, cantare tutte le altre.

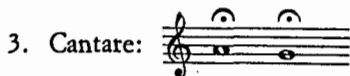
ESERCIZIO 7



NOTAZIONE: Un *punto coronato* (o, semplicemente, *corona*)  posto sopra una nota o una pausa prescrive di interrompere la regolare successione degli impulsi ritmici e indica che il suono o la pausa sono da considerarsi di durata indefinita, in genere piú lunga di quanto indicato dalla figura di valore.

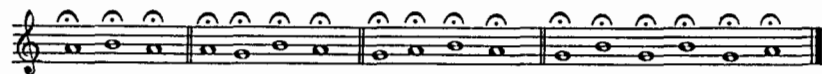


Controllare l'intonazione della nota *si* tramite il pianoforte. (Occorre ricordare che il *la*³ del pianoforte deve avere la stessa frequenza⁸ di quello del diapason.)



Controllare il *sol* per mezzo del pianoforte.

4. Cantare:



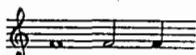
NOTAZIONE: La fine di ogni sezione del brano si indica nel modo seguente: ||.

La distanza fra il *la* e il *si*, come quella *sol-la*, è definita *intervallo di tono*.⁹

ESERCIZIO 8

1. Provare ad intonare un suono posto alla distanza di un tono sotto la nota *sol*. Controllare tale suono servendosi del pianoforte.

NOTAZIONE: La nota intonata sarà *fa* e si scrive:



fa

2. Cantare:



DETTATO 7

C. Azione coordinata

ESERCIZIO 9

1. Cantare, e battere contemporaneamente con le mani o coi piedi:
(Ogniqualvolta si trovino nel testo due serie di note, quella inferiore, scritta sotto il rigo, deve essere utilizzata per battere i ritmi indicati.)



(d)

Exercise (d) consists of two staves of music in 2/4 time. The upper staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lower staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Vertical lines connect the notes between the two staves, indicating a rhythmic pattern of quarter notes.

2. Suonare (come per l'Es. 1, n. 5, pag. 4):

(a)

Exercise (a) consists of two staves of music in 4/4 time. The upper staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lower staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Vertical lines connect the notes between the two staves, indicating a rhythmic pattern of quarter notes.

(b)

Exercise (b) consists of two staves of music in 2/4 time. The upper staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lower staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Vertical lines connect the notes between the two staves, indicating a rhythmic pattern of quarter notes.

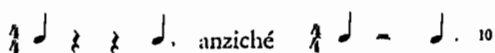
(c)

Exercise (c) consists of two staves of music in 4/4 time. The upper staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lower staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Vertical lines connect the notes between the two staves, indicating a rhythmic pattern of quarter notes.

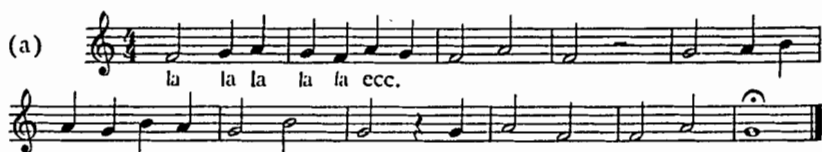
(d)

Exercise (d) consists of two staves of music in 4/4 time. The upper staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lower staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Vertical lines connect the notes between the two staves, indicating a rhythmic pattern of quarter notes.

NOTAZIONE: La pausa di due quarti, posta al centro di una battuta di $\frac{4}{4}$ si scriverà:



3. Cantare, in tempo piuttosto mosso e contando mentalmente:

(a) 

(b) 

(c) 

(d) 

DETTATO 9

al Capitolo II

1. In questa accezione, *tempo* è sinonimo di *metro* anche se di uso piú corrente. Il termine è del resto impiegato in contesti talmente differenti (*tempo* come parte di una composizione; come andamento della pulsazione ritmica; come metro; come frazione che lo rappresenta; come battito unitario o *movimento* - cfr. nota 4, Cap. VI - nell'articolazione interna della battuta; ecc.) da consigliare l'adozione di una terminologia meno generica.

2. Detto anche *tempo ordinario* o *comune*, deriva la sua forma grafica dalla notazione in uso fin dal '300 che designava con un *cerchio* (O) la misura a tre battiti considerata come "perfetta" e con un semicerchio (C) quella "imperfetta" di due, o il suo raddoppio quaternario. L'eventuale aggiunta di un punto all'interno di questi due simboli rappresentava inoltre l'ulteriore suddivisione (*prolazione*) "perfetta" dei battiti primari della misura (⊙, ⊚).

3. Per la classificazione delle note secondo ottava di appartenenza confronta la successiva nota 9 al Cap. IV. Il *la*³ rappresenta l'altezza di riferimento, a 440 vibrazioni al secondo, per l'intonazione strumentale o vocale.

4. La *muta* avviene nei ragazzi in età puberale modificando la tessitura oltre il timbro della voce. Per la definizione di *ottava*, cfr. nota 9, Cap. IV. Quanto all'intonazione piú favorevole per la voce, diremo che non sempre può convenire di assumere il *la* (sia *la*² che *la*³) come base per la realizzazione degli esercizi, cosí come indicato dall'A. Non saremo quindi contrari ad un adattamento, secondo necessità didattiche, dell'altezza di riferimento, piuttosto che far cantare i ragazzi in un registro scomodo.

5. Gli stessi criteri didattici seguiti dall'A. hanno imposto storicamente il *rigo* o *pentagramma*. Ad una linea originaria, che determinava in modo approssimativo le altezze e gli intervalli, si aggiunsero via via altre linee fino all'uso stabile del *tetracordo* (composto di quattro linee) nel periodo di Guido d'Arezzo (XI sec.). Righi comprendenti piú di cinque linee, impiegati soprattutto nel XV e XVI secolo, ebbero invece poca fortuna a causa della scarsa praticità di lettura.

6. *Setticlavio* è l'insieme delle sette chiavi utilizzate nella nostra notazione anche se alcune piú antiche sono oggi quasi del tutto abbandonate. *Tre* sono invece i simboli che le rappresentano e che indicano rispettivamente la posizione del *do*, del *fa* e del *sol* sul pentagramma.

7. Si tratta infatti della lettera G gotica che ha subito nel tempo lente trasformazioni calligrafiche e che indica (secondo l'antica notazione alfabetica, ancora in uso soprattutto nei paesi di origine anglosassone) la nota *sol*. Allo stesso modo gli altri due simboli di chiave sono trasformazioni della lettera F (= *fa*) e C (= *do*).

8. Si intende per *frequenza* il numero di vibrazioni al minuto secondo prodotte dal corpo sonoro. La frequenza esprime dunque l'altezza del suono e si rappresenta in *Herz* (es.: *la*³ = 440 Hz).

9. Intendiamo per *intervallo* la distanza che separa l'altezza di due suoni. Si qualifica anzitutto con il numero ordinale che considera tale distanza, e che comprende i due suoni in questione. Si vedrà in seguito che ciò non sarà sufficiente per classificare gli intervalli. Già l'intervallo di seconda che considera due note tra loro contigue non è sempre indicativo della stessa distanza. Cosí alle distanze di *tono*, come quelle introdotte dall'A., si aggiungeranno ben presto (vedere al successivo Capitolo) intervalli di seconda piú piccoli che saranno l'esatta metà del tono.

10. Al fine di rendere facilmente riconoscibili le due metà della battuta, come si vedrà anche in altri punti del testo (ad esempio, cfr. Notazione (4), Cap. IV).

CAPITOLO III

A. Azione nel tempo

Nei precedenti esercizi abbiamo indicato l'unità della pulsazione ritmica con la J (*semiminima*), del valore di un quarto. Le altre figure corrispondevano rispettivamente a due battiti (J = minima) e a quattro (O = semibreve). Possiamo del resto dividere il quarto, anziché moltiplicarlo, ottenendo in tal modo i valori di *ottavo* (*crome*) e di *sedicesimo* (*semicrome*).

NOTAZIONE: (1) L'ottavo si scrive come il quarto, ma aggiunge al gambo una *codetta*. Questa va sempre posta alla destra del gambo indipendentemente dalla sua direzione: $\text{J} \text{ } \beta$

Il sedicesimo è scritto con due codette: $\text{J} \text{ } \beta \beta$

Le pause relative sono: γ (ottavo) * e γ (sedicesimo).

(2) Per collegare due o più J o J si sostituiscono alle codette i *tratti d'unione*:



come pure nelle mescolanze:



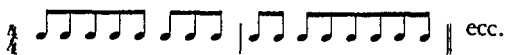
(3) I tratti raggruppano gli ottavi in modo da rendere più evidente l'articolazione della battuta in quarti o in metà:



Meno consigliabile:



Da escludere:



* La pausa di ottavo γ si può facilmente confondere con γ che in talune edizioni antiche francesi, italiane o inglesi indica la pausa di quarto.

Allo stesso modo i tratti che collegano i sedicesimi evidenziano gli ottavi o i quarti di una misura:



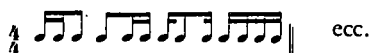
Meno consigliabile:



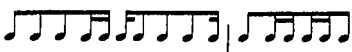
Nel tempo $\frac{4}{4}$ può generare confusione collegare tra loro parte del secondo e del terzo battito:¹



Nelle mescolanze di ottavi e sedicesimi è normalmente il quarto ad essere evidenziato, tanto nel $\frac{2}{4}$ che nel $\frac{4}{4}$:



Meno frequente: $\frac{4}{4}$



(4) La distribuzione dei tratti d'unione segue dunque la regola di rendere riconoscibili nel $\frac{4}{4}$ le due metà della misura. Non è peraltro possibile rispettare sempre questa divisione, soprattutto quando non siano impiegati tratti d'unione. Questa regola può essere seguita talvolta solo in modo approssimativo, come nel caso in cui la metà del valore di una nota (♩ opp. ♪) posta al centro della battuta appartenga al secondo battito mentre l'altra metà appartenga al terzo:²



In ogni caso, una scrittura come la seguente, completamente al di fuori della norma, risulterebbe quasi incomprensibile.



Per la notazione di figure ritmiche così complesse si rimanda, comunque, al seguente Cap. 4.

(5) La direzione dei gambi nei gruppi di note collegate da tratti è all'insù o all'ingiù secondo quanto stabilito in linea di massima a pag. 12 (Notazione, par. 3). Se alcune note richiedono il gambo in direzione opposta rispetto altre dello stesso gruppo, si ricorre ad una scrittura unificante che considera la direzione del gambo della nota più lontana dalla linea centrale del pentagramma.



In casi dubbi, il gambo all'ingiù è senz'altro da preferire:



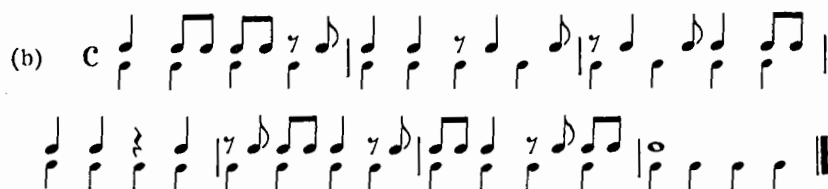
Questionario

(a) Quanti ottavi sono contenuti in ♩ , e in ♩

(b) Quanti sedicesimi in ♩ , e in ♩

ESERCIZIO 10

1. Cantare:



Piú difficile:

(e) $\frac{4}{4}$

(f) $\frac{2}{4}$

(g) $\frac{2}{4}$

(h) C

NOTAZIONE: Due pause di ottavo sono senz'altro da preferire a quella del valore unitario di quarto quando siano da porsi al centro di una battuta di $\frac{2}{4}$ o tra le due parti in cui è divisa una battuta di $\frac{4}{4}$.

Si scriverà dunque:

anziché:

2. Suonare:

(a) $\frac{2}{4}$

(b) $\frac{4}{4}$

(c) $\frac{2}{4}$

(d) C

Piú difficile:

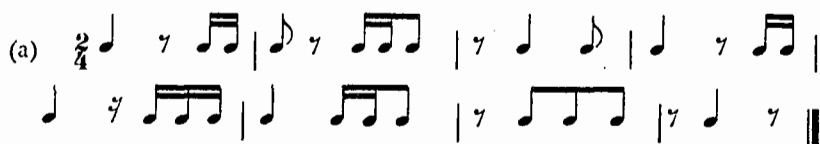
(c) $\frac{2}{4}$

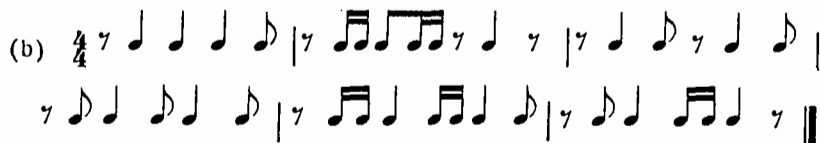
(f) 

(g) 

DETTATO 10

3. Cantare, contando mentalmente:

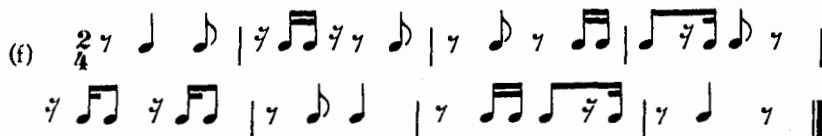
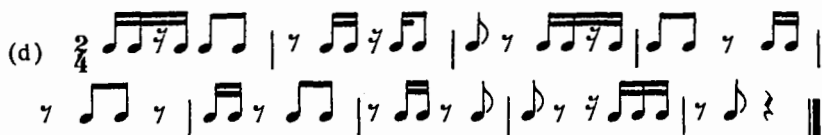
(a) 

(b) 

(c) 

(6) Si possono talvolta trovare i tratti d'unione a cavallo di due battute. Ciò deve considerarsi eccezionale e comunque applicabile solo quando ne derivi una maggiore facilità di lettura rispetto ad una complicata distribuzione ritmica.

Piú difficile:



DETTATO 11

B. Azione nello spazio

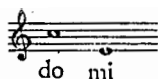
Aggiungiamo ora alle quattro note fin qui considerate: *fa*, *sol*, *la*, *si* una nota piú acuta (*do*) ed una piú grave (*mi*).

Gli *intervalli*³ tra ciascuno di questi due suoni e il suo vicino (*do-si* e *mi-fa*) sono, a differenza di quelli sinora considerati, di *semitono* anziché di *tono*.⁴

ESERCIZIO 11

1. Provare ad intonare: *la* (servendosi del diapason) -*si-do*; controllare il *do* per mezzo del pianoforte; e ancora: *la-sol-fa-mi* controllando il *mi*.

NOTAZIONE:



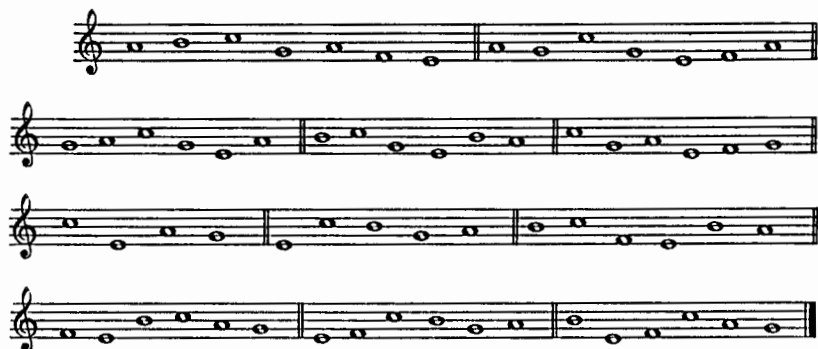
La differenza tra tono e semitono non risulta evidenziata in notazione. Si confronti infatti nella scrittura l'intervallo di tono *sol-la* con quello di semitono *si-do*.⁵



in entrambi i casi si tratta di una nota su una linea e l'altra nel vicino spazio superiore.

Allo stesso modo: 

2. Cantare, come se ad ogni nota fosse sovrapposta la corona:



DETTATO 12

C. Azione coordinata

ESERCIZIO 12

1. Cantare:



(b)

Exercise (b) consists of two staves of music in common time (C). The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The melody starts with a quarter note G, followed by quarter notes A and B, then a quarter rest, and continues with eighth notes. The second staff continues the melody with quarter notes C, D, E, F, G, A, B, and ends with a whole note C. There are various rests and accents throughout the piece.

(c)

Exercise (c) consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter note G, followed by quarter notes A and B, then a quarter rest, and continues with eighth notes. The second staff continues the melody with quarter notes C, D, E, F, G, A, B, and ends with a whole note C. There are various rests and accents throughout the piece.

Piú difficile:

(d)

Exercise (d) consists of two staves of music in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody starts with a quarter note G, followed by quarter notes A and B, then a quarter rest, and continues with eighth notes. The second staff continues the melody with quarter notes C, D, E, F, G, A, B, and ends with a whole note C. There are various rests and accents throughout the piece.

(e)

Exercise (e) consists of two staves of music in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody starts with a quarter note G, followed by quarter notes A and B, then a quarter rest, and continues with eighth notes. The second staff continues the melody with quarter notes C, D, E, F, G, A, B, and ends with a whole note C. There are various rests and accents throughout the piece.

(f)

Exercise (f) consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter note G, followed by quarter notes A and B, then a quarter rest, and continues with eighth notes. The second staff continues the melody with quarter notes C, D, E, F, G, A, B, and ends with a whole note C. There are various rests and accents throughout the piece.

2. Suonare (come previsto a pag. 4, n. 5):

(a)

Exercise (a) consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff contains a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The second staff contains a bass line of quarter notes: D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1.

(b)

Exercise (b) consists of two staves of music in 4/4 time. The first staff contains a melody of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3. The second staff contains a bass line of eighth notes: D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1.

(c)

Exercise (c) consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff contains a melody of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3. The second staff contains a bass line of eighth notes: D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1.

Piú difficile:

(d)

Exercise (d) consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff contains a melody of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3. The second staff contains a bass line of eighth notes: D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1.

(c)

Exercise (c) consists of three staves of music in 4/4 time. The first staff begins with a whole rest followed by eighth notes. The second staff features a mix of eighth and sixteenth notes. The third staff continues with eighth notes and rests.

(f)

Exercise (f) consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff contains eighth notes with rests. The second staff contains eighth notes, some with accents, and rests.

DETTATO 13

3. Suonare, contando i battiti ad alta voce. (Senza cantare.)

(a)

Exercise (a) consists of two staves of music in 4/4 time. The first staff has notes with rests, and the second staff has notes with rests. Below the first staff, the counts "1 2 3 4 1 2 3 4 ecc." are written.

(b)

Exercise (b) consists of two staves of music in 4/4 time. The first staff features eighth-note patterns with rests. The second staff features eighth-note patterns with rests.

Per facilitare la lettura di complesse figurazioni ritmiche, si suggerisce di contare i battiti suddividendoli nel modo seguente:

u-no, du-e, ecc.

(c)

u no du e u no du e ecc.

Detailed description: Exercise (c) consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff has a treble clef and contains the lyrics 'u no du e u no du e ecc.' aligned with the notes. The notes are quarter notes and eighth notes with stems pointing down. The second staff continues the rhythmic pattern with eighth notes and quarter notes.

Piú difficile

(d)

Detailed description: Exercise (d) consists of two staves of music in 4/4 time. The first staff has a treble clef and contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the pattern, ending with a half note and a quarter note.

(e)

Detailed description: Exercise (e) consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff has a treble clef and contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the pattern, ending with a half note and a quarter note.

(f)

Detailed description: Exercise (f) consists of two staves of music in 4/4 time. The first staff has a treble clef and contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the pattern, ending with a half note and a quarter note.

4. Cantare, contando mentalmente:

(a) Musical notation for exercise (a) in 4/4 time, consisting of two staves. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes. The second staff continues the melody with similar rhythmic values.

(b) Musical notation for exercise (b) in 4/4 time, consisting of three staves. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody features eighth and sixteenth notes. The second and third staves continue the piece with more complex rhythmic patterns.

Piú difficile:

(c) Musical notation for exercise (c) in 2/4 time, consisting of two staves. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody is more complex, involving eighth and sixteenth notes. The second staff continues the piece.

(d) Musical notation for exercise (d) in 2/4 time, consisting of three staves. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody is highly rhythmic, featuring many sixteenth notes. The second and third staves continue the piece with similar complex patterns.

NOTE DEL TRADUTTORE

al Capitolo III

1. Ciò non significa che non possano assolutamente essere impiegati. L'intento di chiarezza da cui prende le mosse l'assunto teorico è spesso conflittuale con altre esigenze, espresse soprattutto nella musica moderna, dove il *tratto* viene utilizzato a volte in modo irregolare al fine di evidenziare accenti o schemi ritmici in opposizione agli schemi metrici della battuta. Confrontare più avanti NOTAZIONE 6.

2. Questi disegni ritmici, tipici della *sincope*, sono trattati più avanti, nel Cap. VIII.

3. Per la definizione di *intervallo* si rimanda alla nota 9 del precedente capitolo.

4. Secondo il sistema temperato (cfr. pag. 55) esso è l'esatta metà del tono.

5. Questa differenza si verifica invece sulla tastiera per la mancanza di suono intermedio tra i due tasti considerati.

CAPITOLO IV

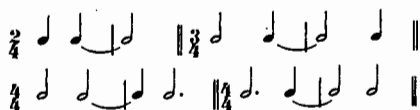
A. Azione nel tempo

Consideriamo ora i suoni con durata di tre battiti.

NOTAZIONE: (1) Poiché per tale durata non esiste un'autonoma figura, la si rappresenta aggiungendo un *punto* al valore ritmico minore piú vicino ($\text{♩} = \text{due battiti}$); tale punto, chiamato anche *di valore* o *di aumentazione*, aumenta infatti la nota di metà del suo valore.

$\text{♩} = \text{♩} + \text{♩}$; conseguentemente una $\text{♩} \cdot$ contiene ♩ , e ♩ (completare).

(2) Una *metà puntata* ($\text{♩} \cdot$) può formare l'intera battuta. L'indicazione metrica per tale misura è $\frac{3}{4}$. Si può tuttavia avere la medesima figurazione in un contesto di $\frac{4}{4}$ o $\frac{2}{4}$, come pure la si può incontrare divisa in parti diseguali tra due battute vicine, tanto nel $\frac{3}{4}$ come nel $\frac{2}{4}$ o nel $\frac{4}{4}$. In questi casi il punto viene sostituito¹ da una *legatura di valore*:²



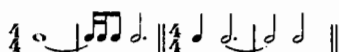
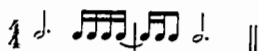
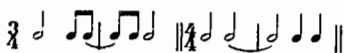
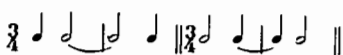
$\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ e $\frac{4}{4}$ sono misure *semplici*.³

Non è consigliabile utilizzare una metà puntata quando i tre quarti siano posti al centro di una battuta di $\frac{4}{4}$ in modo da presupporre tre ottavi del suo valore nella prima metà e altrettanti nella seconda metà della misura. (Si veda in proposito a pag. 19, Notazione 4.) Non è consigliabile dunque:

$\frac{4}{4}$ $\text{♩} \cdot$ ♩ | . Convienè introdurre questo disegno ritmico per mezzo di note legate le quali piú chiaramente evidenziano la distribuzione dei valori nella misura di $\frac{4}{4}$, come già si è detto in precedenza.



(3) La legatura di valore si usa inoltre per ogni altra durata che si estenda da una misura all'altra, sia che la linea di battuta la divida in parti uguali che diseguali:



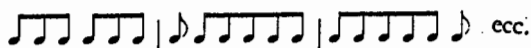
(4) Pause corrispondenti alla metà puntata non si usano nel tempo semplice. L'equivalente di $\frac{1}{2}$ in $\frac{4}{4}$ è espresso da $\text{—} \text{‡}$ oppure $\text{‡} \text{—}$ in modo che le due metà della battuta siano sempre riconoscibili. Quindi:



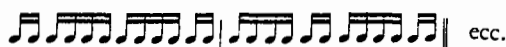
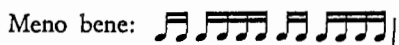
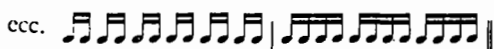
Per indicare la pausa di due quarti nel Tempo $\frac{3}{4}$ è preferibile $\text{‡} \text{‡}$ anziché — mentre la pausa di tre quarti si scriverà — in quanto occupa l'intera battuta.

(5) I tratti d'unione degli ottavi, nel tempo $\frac{3}{4}$, devono essere posti in modo da evidenziare l'unità ritmica dell'intera battuta⁴ ($\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$), oppure dei quarti o delle metà.

($\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$) ecc., ma non:



I tratti d'unione dei sedicesimi evidenziano invece gli ottavi o i quarti.



ESERCIZIO 13

1. Cantare:



Piú difficile:

(d) $\frac{3}{4}$ 

(e) $\frac{2}{4}$ 

2. Suonare:

(a) $\frac{4}{4}$ 

(b) $\frac{3}{4}$ 

(c) $\frac{2}{4}$

DETTATO 14

NOTAZIONE: Oltre che per sommare le durate di note della stessa altezza poste a cavallo di battuta, la legatura di valore trova impiego anche all'interno della stessa battuta qualora la divisione metrica non possa esprimersi chiaramente con altra notazione:

$\frac{3}{4}$, e non $\frac{3}{4}$

$\frac{2}{4}$, e non $\frac{2}{4}$

$\frac{3}{4}$, e non $\frac{3}{4}$

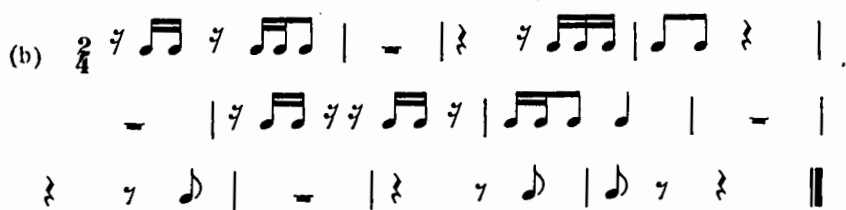
Piú difficile:

(d) $\frac{2}{4}$

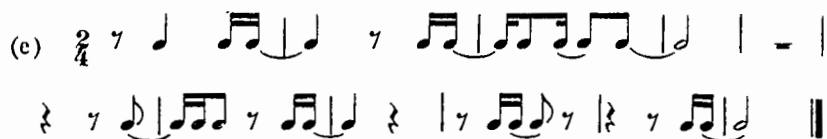
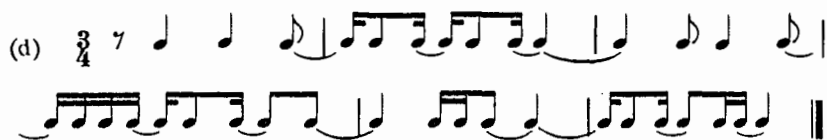
(e) $\frac{3}{4}$



3. Cantare, contando mentalmente:



Piú difficile:



DETTATO 15

B. Azione nello spazio

Aggiungiamo ora altri due suoni al di sotto del *mi*: il *re* e il *do*.

NOTAZIONE: Il *re* si scrive sotto il rigo:



Per scrivere il *do* si ricorre all'uso di un *taglio addizionale*:⁵



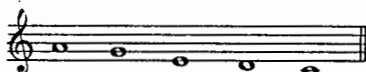
L'estensione dei suoni sin qui considerati va dunque dal cosiddetto *do centrale*⁶ alla sua prima ripetizione piú acuta.⁷ Tale estensione è detta di *ottava*.⁸ Per distinguerla dalle posizioni delle altre⁹ la chiameremo *terza ottava*; essa comprende: il *do* terza ottava, il *re* terza ottava, ... sino al *si* terza ottava. Il *do* superiore sarà quindi il primo suono della *quarta ottava*.

La ragione di questa nomenclatura sta nel fatto che per poter meglio indicare l'esatta altezza dei suoni (specie in esercizi teorici, in trattati scientifici, ecc.) si usa aggiungere, al nome delle note, numeri o trattini esponenziali che precisano l'ottava di appartenenza dei medesimi suoni. Pertanto i suoni sinora considerati potranno essere così rappresentati:

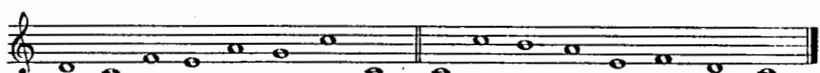
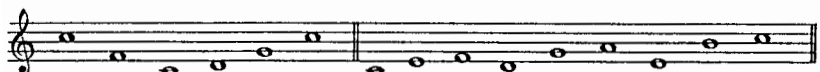
do³ re³ mi³ fa³ sol³ la³ si³ do⁴

ESERCIZIO 14

1. Cantare le seguenti note come se ognuna avesse sovrapposta la corona:



Controllare l'intonazione del *re* e del *do* sul pianoforte.

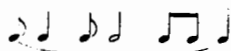


2. Inventare esercizi simili.

DETTATO 16

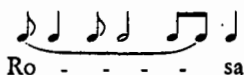
NOTAZIONE: (1) La *legatura di espressione* — o, secondo altre definizioni che saranno chiarite più avanti, *di portamento* o *di frase* — unisce due o più note di differente altezza. (Si noti la differente funzione rispetto la legatura di valore!) Indica che le note in essa contenute devono succedersi senza interruzioni di suono o singole articolazioni. La caratteristica del *legato* può essere riscontrata, in una parte cantata, quando venga richiesto — utilizzando la legatura — di mantenere una singola sillaba del testo per tutte le note legate.¹⁰ Non è questo, del resto, il procedimento più usuale nel canto, che spesso prevede invece la corrispondenza tra suono e sillaba.

(2) Un monosillabo, oppure l'ultima sillaba di una parola polisillaba, in corrispondenza di una legatura di diversi suoni, deve essere seguito da una linea orizzontale lunga quanto la legatura:

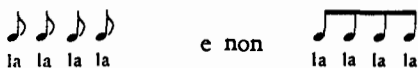


oh! —————

mentre le sillabe interne delle parole risulteranno separate da linee tratteggiate:



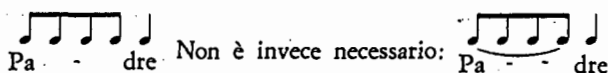
(3) Gli ottavi e i sedicesimi che non siano uniti da legatura ma disposti su un testo formato da sillabe separate, non utilizzano i tratti d'unione bensì le codette:



In genere quest'ultima regola non si applica invece nei confronti di una lunga serie di note, in quanto le molte codette ai gambi potrebbero ingenerare difficoltà di lettura rispetto ad una notazione che utilizzi i tratti. Ci atterremo comunque fin d'ora, e scrupolosamente, a questa norma, per gli esercizi cantati del presente trattato.

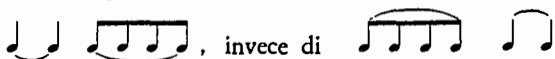
(4) Non è necessario, del resto, aggiungere una legatura per indicare il prolungamento di una sillaba, quando il gruppo di note interessate sia già provvisto di tratti d'unione.

Perciò:

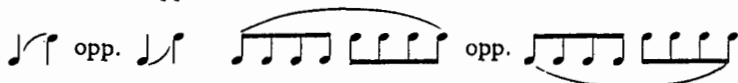


Utile in tal caso: Pa - - - - dre

(5) È preferibile legare le note seguendone la testa anziché i gambi:

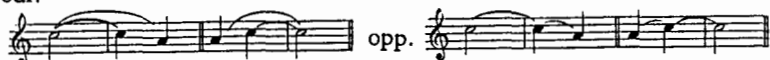


Non esiste invece una norma precisa per quei gruppi di note che abbiano gambi in direzioni opposte:



Meno consigliabile:

(6) Legature di espressione che hanno inizio o termine contemporaneamente a legature di valore, possono essere scritte in entrambi i seguenti modi:



Una legatura di valore, inserita internamente ad una legatura di espressione, non subisce alcuna modifica.



(7) Nella musica strumentale le legature possono avere parecchie e differenti funzioni. Come segni di *articolazione* del suono possono richiedere all'esecutore:

« di suonare le note legate con un'unica emissione di fiato » (*per strumenti a fiato*);

« di suonarle con un'unica arcata » (*per strumenti ad arco*);

« di non sollevare le dita dai tasti tra un suono e l'altro producendo dei pur minimi "respiri"; suonare legando il piú possibile (sostenendo uniformemente i suoni e collegandoli) » (*per gli strumenti a tastiera*).

Come segni di *fraseggio* (specie per strumenti a tastiera) indicano sezioni di linee melodiche di una certa ampiezza.

C. Azione coordinata

ESERCIZIO 15

1. Cantare:

(a)

(b)

la la la - la la - la ecc.

la - la la ecc.

Piú difficile:

la _____ la _____ la _____ usw.

(c)

(d)

Detailed description: This block contains two musical exercises, (c) and (d), each with four staves. Exercise (c) features a vocal line with the lyrics 'la', 'la', 'la' and 'usw.' above it. The vocal line consists of a series of notes with a long horizontal line above the first 'la' and a shorter one above the second 'la'. Below the vocal line are four staves of piano accompaniment, each with a treble clef and a 2/4 time signature. The piano part consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. Exercise (d) also has four staves of piano accompaniment with similar rhythmic patterns. The notes in the piano part are marked with accents and slurs.

DETTATO 17

2. Suonare:

(a)

Detailed description: This block contains a single musical exercise (a) with two staves. Both staves have a treble clef and a 2/4 time signature. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some of which are marked with accents and slurs. The bottom staff contains a rhythmic accompaniment consisting of eighth and sixteenth notes, also marked with accents and slurs.



Piú difficile:



DETTATO 18

Non è necessario che il brano inizi sul primo battito ¹¹ della misura; può infatti iniziare da qualsiasi altro punto.

NOTAZIONE: Occorre tuttavia completare la battuta (aggiungendo una o piú pause all'inizio) quando il suo valore è superiore a metà misura nei tempi $\frac{2}{4}$ o $\frac{3}{4}$, o occupa almeno due quarti nel tempo $\frac{3}{8}$. Negli altri casi le pause si omettono.¹² Nei brani musicali di breve estensione i movimenti in levare iniziali e quelli della battuta finale si completano a vicenda, dando per somma il valore di una misura intera.¹³

ESERCIZIO 16

1. Suonare contando ad alta voce (senza cantare):

(a)

Exercise (a) is in 3/4 time. The first staff contains three measures: the first has a quarter note followed by two eighth notes; the second has a quarter note followed by two eighth notes; the third has a quarter note followed by two eighth notes. The second staff contains three measures: the first has a quarter note followed by two eighth notes; the second has a quarter note followed by two eighth notes; the third has a quarter note followed by two eighth notes. The third staff contains three measures: the first has a quarter note followed by two eighth notes; the second has a quarter note followed by two eighth notes; the third has a quarter note followed by two eighth notes.

(b)

Exercise (b) is in 3/4 time. The first staff contains three measures: the first has a quarter note followed by two eighth notes; the second has a quarter note followed by two eighth notes; the third has a quarter note followed by two eighth notes. The second staff contains three measures: the first has a quarter note followed by two eighth notes; the second has a quarter note followed by two eighth notes; the third has a quarter note followed by two eighth notes.

Piú difficile:

(c)

Exercise (c) is in 2/4 time. The first staff contains two measures: the first has a quarter note followed by two eighth notes; the second has a quarter note followed by two eighth notes. The second staff contains two measures: the first has a quarter note followed by two eighth notes; the second has a quarter note followed by two eighth notes.

(d)

Exercise (d) is in common time. The first staff contains two measures: the first has a quarter note followed by two eighth notes; the second has a quarter note followed by two eighth notes. The second staff contains two measures: the first has a quarter note followed by two eighth notes; the second has a quarter note followed by two eighth notes.



2. Cantare contando mentalmente. (Esercizi come questi risultano piú facili da intonare mettendo in rilievo con un *accento* alcune note piú importanti dal punto di vista espressivo. Quando due o piú note sono legate, l'accento dovrebbe porsi unicamente sulla prima, salvo indicazioni contrarie.)

NOTAZIONE: L'accento si indica nel modo seguente: > (in alcune edizioni \wedge ¹⁴).

(a)

la la — la — la — la — ecc.



(b)

la — la la la — ecc.



Piú difficile:

(c)

la _____ la _ la ecc.

(d)

la la _____ la la _____ la la ecc.

DETTATO 19

al Capitolo IV

1. In edizioni piú antiche si può comunq. trovare il punto di valore anche dopo la stanghetta di misura.

2. Per mezzo di questo tipo di legatura (altri verranno trattati in seguito) le durate delle singole note si sommano dando luogo ad un unico valore e contribuendo cosí a formare altre durate per le quali non esistono autonome figure nella notazione.

3. La differenza tra *misure semplici e composte* risulterà piú chiara con l'apposita trattazione dell'A. al cap. VIII. Si può d'altronde qui anticipare che per misura (o *tempo*) semplice si intende normalmente quella che realizza l'equivalenza tra valore unitario della pulsazione metrica e il denominatore della frazione che, all'inizio del brano, stabilisce lo schema metrico.

4. Cfr. nota 10, Cap. II.

5. I tagli addizionali non sono altro che brevi linee supplementari, che seguono le cinque del rigo e che permettono la collocazione di altre note in aggiunta alle nove che già trovano posto tra gli spazi o sulle linee.

6. Con riferimento alla tastiera del pianoforte.

7. Il rapporto tra le frequenze spiega la somiglianza dei due suoni. Esso infatti è il piú semplice tra quelli possibili (= 1 : 2) tanto da far apparire un suono come la ripetizione, seppur spostata di registro, dell'altro. A titolo informativo aggiungiamo alcuni rapporti tra le frequenze riguardanti intervalli via via piú complessi: $\frac{2}{1}$ = ottava, $\frac{3}{2}$ = quinta, $\frac{4}{3}$ = quarta, $\frac{5}{4}$ = terza magg., $\frac{6}{5}$ = sesta magg., $\frac{8}{6}$ = seconda magg., $\frac{15}{8}$ = settima maggiore, ecc. (secondo la scala temperata).

8. In quanto comprende tutte le sette note in successione e conclude, come si è visto, con il raddoppio della frequenza iniziale sull'ottavo suono.

9. Possono considerarsi diversi criteri per classificare le note secondo l'ottava di appartenenza. L'A., seguendo la nomenclatura in uso nei paesi anglosassoni, considera *prima ottava* quella che inizia dal *do* centrale del pianoforte, *seconda ottava* quella successiva, e cosí via. Le ottave sotto il *do* centrale sono chiamate: *piccola ottava*, *grande ottava* e *controttava*. A volte l'A. utilizza invece un altro sistema (cfr. pag. 69) basato su trattini esponenziali anziché sui numeri. Nella presente edizione seguiremo un criterio maggiormente legato alla nostra didattica e adottato anche in campo musicologico, numerando le ottave dal grave all'acuto, in tal modo: Do... Do¹... Do²... Do³... ecc. L'ottava centrale del pianoforte sarà pertanto quella dal Do³ al Do⁴.

10. L'utilizzo nel canto di piú suoni sulla medesima sillaba è tipica della pratica del *vocalizzo*, utilizzato sia per fini artistici che didattici.

11. O *movimento*. Cfr. nota 4, Cap. VI.

12. Nel primo caso si parla di inizio *acefalo*; nel secondo, di inizio *anacrusico* o *in levare*. L'inizio normale sul primo battito della misura si chiama, infine, *tetico*.

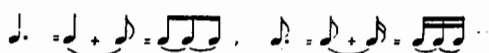
13. Ciò risulta particolarmente idoneo per congiungere le due parti incomplete di battuta prima e dopo il segno di *ritornello*.

14. Si tende comunque ad evidenziare una sostanziale differenza tra i due segni in quanto il primo prevede un attacco accentuato e leggermente decrescente, mentre il secondo non prevede alcun allentamento dopo una nota particolarmente accentuata.

CAPITOLO V

A. Azione nel tempo

NOTAZIONE: Si possono ottenere i valori di $\frac{3}{8}$ e $\frac{3}{10}$ procedendo come nel capitolo precedente, e cioè aggiungendo il punto di valore rispettivamente al quarto o all'ottavo, oppure legando tra loro il quarto con l'ottavo e l'ottavo col sedicesimo.



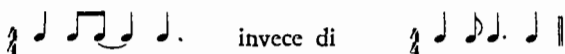
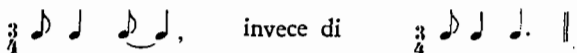
Un $\text{♩} \cdot$ può essere impiegato nei metri $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ e $\frac{3}{4}$ con una nota o una pausa di ottavo a completamento del valore globale di una metà.



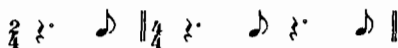
Meno consigliabile: $\frac{3}{4} \text{ ♩} \cdot \text{♪} \text{♪} | \frac{3}{4} \text{ ♩} \cdot \text{♪} \text{♪} | \frac{3}{4} \text{ ♩} \cdot \text{♪} \text{♪} | \frac{3}{4} \text{ ♩} \cdot \text{♪} \text{♪} ||$

Frequentemente usato: $\frac{3}{4} \text{ ♩} \cdot \text{♪} \text{♪} ||$ benché la struttura del $\frac{3}{4}$ non risulti espressa con chiarezza.

La difficoltà di lettura che può derivare in certi casi usando $\text{♩} \cdot$, potrà evitarsi applicando la legatura di valore anziché il punto:



La pausa di $\frac{3}{8}$ è $\text{♩} \cdot$. Nel tempo semplice non è impiegata se non all'inizio di battuta ($\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$) oppure all'inizio della seconda metà di una misura di $\frac{4}{4}$:



In tutti gli altri casi le combinazioni usate sono: $7 \text{ ♩} \cdot$ opp. $\text{♩} \cdot 7$.

L' $\frac{1}{7}$ si usa allo stesso modo del $\frac{1}{4}$, vale a dire con l'aggiunta di un $\frac{1}{4}$ o $\frac{3}{4}$ in modo da formare il valore complessivo di un quarto. Tuttavia questa regola non è sempre osservata strettamente, e spesso — se il segno che ne evidenzia la lettura lo permette — si trova un $\frac{1}{7}$ in gruppi di note che formano globalmente il valore di $\frac{1}{4}$, specie quando l' $\frac{1}{7}$ fa parte di un gruppo collegato da tratti (in tali casi i tratti vanno usati applicando le norme date a pag. 18).

$\frac{2}{4}$ ecc.

$\frac{3}{4}$ ecc.

$\frac{4}{4}$ ecc.

Non consigliabile: $\frac{2}{4}$ ecc.

$\frac{4}{4}$ ecc.

La pausa di $\frac{3}{16}$ ($\frac{3}{7}$) si impiega esclusivamente come parte iniziale o conclusiva del valore unitario di quarto.

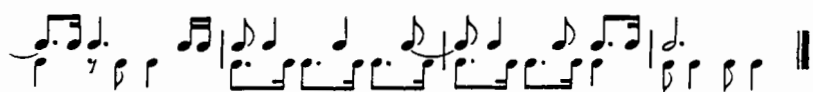
Non: $\frac{2}{4}$ ecc.

ESERCIZIO 17

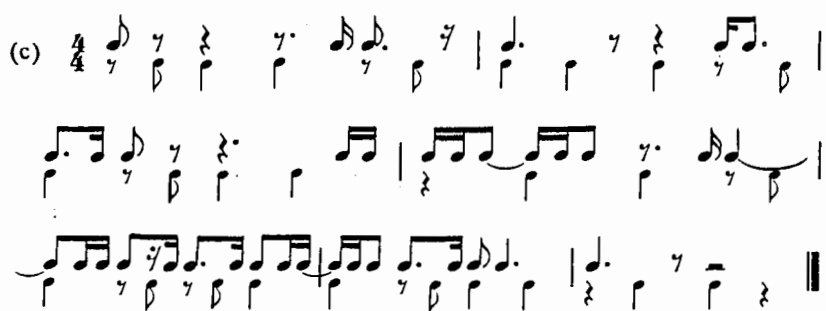
1. Cantare. Gli esercizi vanno segnati con una ' nei punti di respiro; ripetendoli, respirare sempre negli stessi punti.

(a) $\frac{3}{4}$ ||

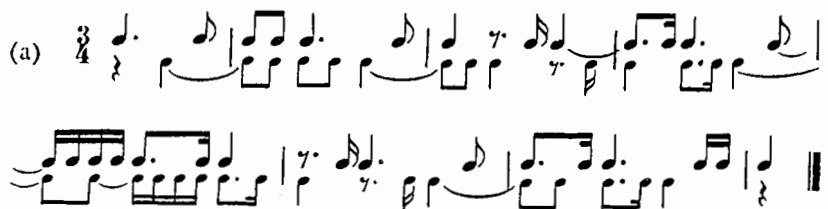
(b) $\frac{3}{4}$ $\frac{7}{4}$ ||



Piú difficile:



2. Suonare:



(b) $\frac{3}{4}$

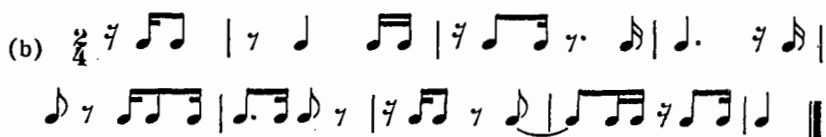
Piú difficile:

(c) $\frac{2}{4}$

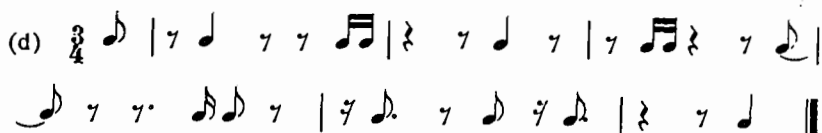
(d) $\frac{4}{4}$

3. Suonare, contando i battiti ad alta voce:


(a) $\frac{4}{4}$



Piú difficile:



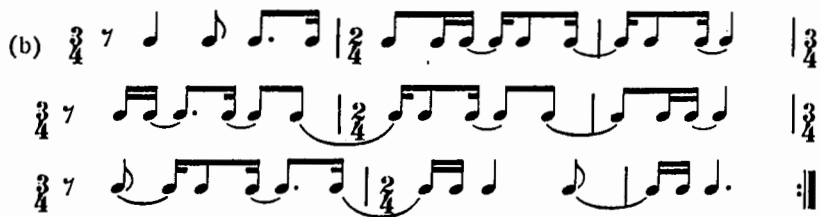
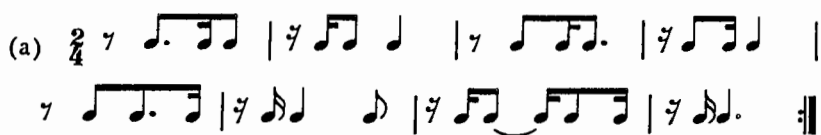
NOTAZIONE: (1) Il cambiamento metrico durante il brano deve essere indicato dopo la stanghetta della battuta. Qualora avvenga al termine di un rigo, occorre indicare il nuovo metro sia dopo l'ultima battuta del medesimo, sia all'inizio del rigo successivo.

(2) Il segno di ripetizione o ritornello  implica la riesecuzione del brano intero o di una sua parte. Se la ripetizione è completa e avviene dall'inizio, non è necessario aggiungere altri segni. Nelle ripetizioni di parti interne al brano, deve essere indicato il punto in cui queste devono iniziare:

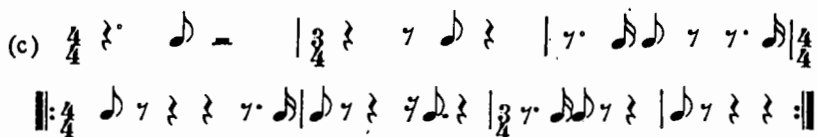


Il segno di ripetizione può prendere il posto della comune stanghetta di misura ma ciò non è assolutamente indispensabile. Di conseguenza una battuta può essere interrotta dal segno di ripetizione e continuare a ripetizione avvenuta.

4. Cantare, contando mentalmente:



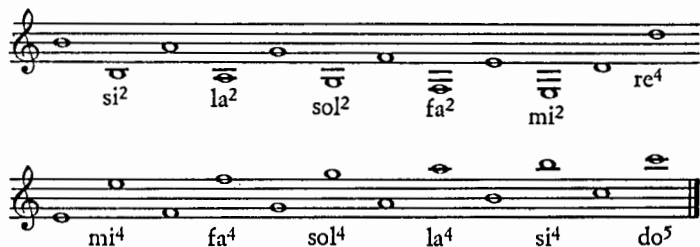
Piú difficile:



B. Azione nello spazio

Completiamo ora la serie di suoni riguardanti l'estensione delle voci femminili (Contralto e Soprano) aggiungendo all'ottava do^3 - do^4 alcuni suoni trasportati all'ottava grave o acuta.

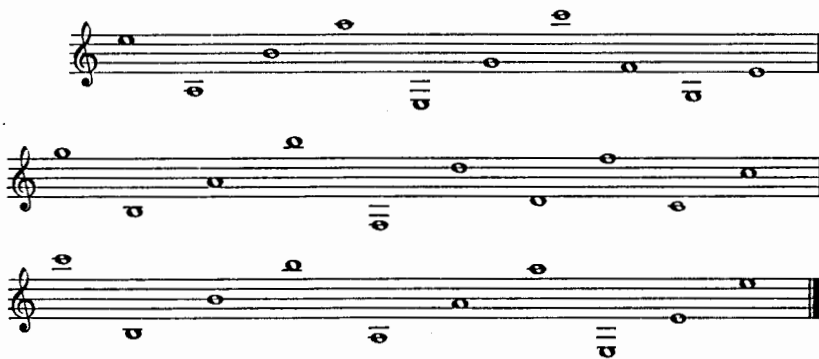
Si ottiene così, sotto il do^3 , il trasporto all'ottava grave (*seconda ottava*) delle note appartenenti alla terza ottava; sopra il do^4 , il trasporto all'ottava acuta (*quarta ottava*) delle medesime note. Tali note sono:



Il mi^2 è una nota che risulta piuttosto bassa quando è scritta in chiave di violino, mentre una notazione più pratica può essere ottenuta con altre chiavi. Una notazione con molti tagli addizionali non può invece essere evitata per note superiori al do^5 , poiché la chiave di violino è già la più acuta tra quelle impiegate.¹

ESERCIZIO 18

1. Leggere le seguenti note, assegnando le rispettive ottave di appartenenza:



2. Suonare le stesse note al pianoforte.
3. Suonare a caso alcuni tasti bianchi del pianoforte nell'estensione *mi²-do⁵* pronunciando il nome delle note.

DETTATO 21

I sette suoni compresi tra il *do³* e il *si³* e corrispondenti ad una sezione della tastiera che utilizza sette tasti bianchi in successione, formano la cosiddetta *scala maggiore*.²

Al settimo suono si aggiunge normalmente la ripetizione in ottava del primo al fine di rendere piú evidente la struttura completa della scala.³

Per scala maggiore si intende una successione di toni e di semitoni, il cui ordine rimane invariabilmente lo stesso di quello considerato per la scala di *do*:

do	re	mi	fa	sol	la	si	do
1	1	$\frac{1}{2}$	1	1	1	$\frac{1}{2}$	1

Scale maggiori possono essere costruite su qualsiasi suono. Queste scale seguono sempre e strettamente il principio di costruzione sopra descritto, cosicché i semitoni capitano tra coppie di note differenti in ciascuna scala. Se consideriamo d'altra parte i nostri sette suoni base, gli intervalli di semitono si trovano invariabilmente tra *mi-fa* e *si-do*; occorre pertanto introdurre nuovi suoni che rendano possibile la costruzione delle scale su note diverse rispetto *do*.

I sette suoni, dal *do* al *si*, senza le loro ripetizioni d'ottava, rappresentano il nostro materiale di base. I nuovi suoni dunque dovranno necessariamente derivare modificando i sette suoni naturali.

Costruendo, ad esempio, la scala maggiore di *sol*, troveremo il semitono tra il terzo e quarto grado⁴ già presente tra i suoni naturali (*si-do*), ma non tra il settimo e l'ottavo. Si ricorrerà dunque all'*alterazione* del settimo grado, il *fa*; il che avverrà innalzandolo di un semitono.⁵ *



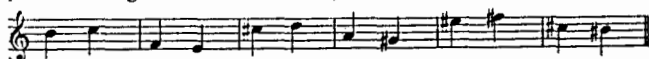
* Nell'accordatura dei nostri moderni strumenti a tastiera il semitono è, almeno in teoria, la metà esatta del tono; il che può facilmente constatarsi osservando come sono disposti sul pianoforte i tasti neri, ciascuno tra due bianchi. Se consideriamo invece gli altri strumenti o la voce umana, il semitono non significa sempre e necessariamente la metà esatta del tono. Quest'ultimo, a sua volta, non ha sempre la stessa definizione nel rapporto tra le frequenze che lo compongono; la sua forma naturale differisce da quella che si ottiene accordando il pianoforte secondo il cosiddetto sistema temperato. Queste sottili distinzioni teoriche possono comunque essere trascurate visti i nostri propositi immediati. Sarà per ora sufficiente considerare il semitono come esatta metà del tono intero.

NOTAZIONE: (1) La nota innalzata di semitono si indica antepo-
*ndendo un diesis (#) alla sua testa. Il suono innalzato conserva il nome originale cui si ag-
 giunge il termine diesis:*



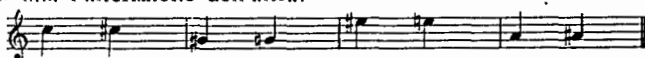
(*sol diesis terza ottava, re diesis quarta ottava*)

(2) Nella scrittura (non sulla tastiera!) si distinguono due tipi di semi-
 tono. Il primo è detto *semitono diatonico*. Si trova fra due note di nome dif-
 ferente poste sul rigo a diversa altezza, con o senza eventuali alterazioni.



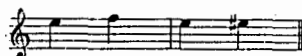
Si osservi sulla tastiera: *mi diesis = fa*, e *si diesis = do*.

Le due note che formano il *semitono cromatico* hanno invece lo stesso nome,
 essendo una l'alterazione dell'altra:



Il segno \natural (*bequadro*) indica che dopo un diesis (#) si deve riportare il suo-
 no al suo stato originale.

(3) Ovviamente si hanno modi diversi per scrivere certe combinazioni
 sonore come mostrano le forme diatoniche e cromatiche del seguente semi-
 tono:



Di fatto, non è sempre agevole stabilire quale notazione sia la piú corretta
 innanzi a certe complicate situazioni armoniche.⁶ Tuttavia nessun dubbio
 dovrà sussistere per la costruzione di scale maggiori. Nella scala di *do*, che
 si utilizza come modello, i semitoni sono diatonici, non cromatici; di conse-
 guenza le altre scale, costruite quali copie di questo modello, non potranno
 mai contenere alcun cromaticismo.

ESERCIZIO 19

Costruire scale maggiori sulle note



nell'estensione di ottava.

Dopo aver scritto le scale indicate, leggerle e cantarle pronunciando il
 nome delle note. Successivamente suonarle a memoria, ripetendo il no-
 me di ogni nota.

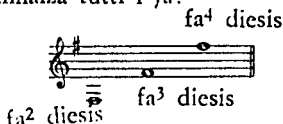
NOTAZIONE: Il nome de'le note che rappresentano le scale maggiori si scrive con iniziale maiuscola.

Questionario: Quanti diesis occorrono per costruire ciascuna delle seguenti scale:

Sol, Re, La, Mi, Si

I brani musicali che utilizzano le note della scala di Do maggiore si dicono scritti *in Do maggiore*, o *nel tono di Do maggiore*. Possiamo allo stesso modo parlare di brani in Sol maggiore, in Si maggiore, ecc.

NOTAZIONE: I diesis necessari alla formazione di scale maggiori — in altri termini, espressione della tonalità ⁷* — possono trovarsi riuniti all'inizio di ogni rigo.⁸ In tal caso si devono innalzare tutte le note aventi lo stesso nome che si incontrano, non importa a quale ottava appartengano. Perciò il # posto sull'ultima linea innalza tutti i fa:



Questionario: Siete in grado di indicare le tonalità rappresentate dai seguenti gruppi di accidenti (che determinano l'*armatura di chiave*)?



N.B. Gli accidenti in chiave si dispongono secondo l'ordine indicato. In La maggiore, ad esempio, non si scriveranno mai con la seguente disposizione:

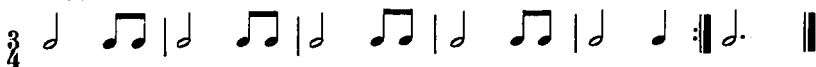


C. Azione coordinata

ESERCIZIO 20

1. Cantare nell'ambito di un'ottava alcune scale maggiori, sia in senso ascendente che discendente e seguendo un predeterminato schema ritmico. Ripeterle diverse volte di seguito. Battere il tempo (a regolari battiti di quarto). Esempio:

Dovendo cantare la scala di Do con lo schema ritmico:



l'effetto sarà:

* In un contesto musicale più avanzato, scale e simboli di alterazione delle note (*accidenti*) non saranno unicamente indicativi della tonalità!



Cantare pronunciando sempre "la-la-la",⁹ eccetto le note racchiuse da un cerchietto. Queste note vanno cantate col loro nome.

in Re maggiore



in Si maggiore



in Sol maggiore



in Mi maggiore

(d) $\frac{2}{4}$

mi
mi
mi
mi

in La maggiore

(e) $\frac{4}{4}$

la
la
la
la

2. Cantare:

(a)

mi

(b)  Musical notation for exercise (b) first staff. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 2/4 time signature. The staff contains a melody of eighth and quarter notes with a bass line of quarter notes. A fermata is placed over the first two notes of the melody.

 Musical notation for exercise (b) second staff. Treble clef, key signature of three sharps, 2/4 time signature. The staff contains a melody of eighth and quarter notes with a bass line of quarter notes. A fermata is placed over the final two notes of the melody.

(c)  Musical notation for exercise (c) first staff. Treble clef, key signature of three sharps, 2/4 time signature. The staff contains a melody of quarter and eighth notes with a bass line of quarter notes. A fermata is placed over the final two notes of the melody.

 Musical notation for exercise (c) second staff. Treble clef, key signature of three sharps, 2/4 time signature. The staff contains a melody of quarter and eighth notes with a bass line of quarter notes. A fermata is placed over the final two notes of the melody.

 Musical notation for exercise (c) third staff. Treble clef, key signature of three sharps, 2/4 time signature. The staff contains a melody of quarter and eighth notes with a bass line of quarter notes. A fermata is placed over the final two notes of the melody.

(d)  Musical notation for exercise (d) first staff. Treble clef, key signature of three sharps, 2/4 time signature. The staff contains a melody of quarter and eighth notes with a bass line of quarter notes. A fermata is placed over the final two notes of the melody.

 Musical notation for exercise (d) second staff. Treble clef, key signature of three sharps, 2/4 time signature. The staff contains a melody of quarter and eighth notes with a bass line of quarter notes. A fermata is placed over the final two notes of the melody.

Piú difficile:

(e)  Musical notation for exercise (e) first staff. Treble clef, key signature of three sharps, 2/4 time signature. The staff contains a melody of eighth and quarter notes with a bass line of quarter notes. A fermata is placed over the final two notes of the melody.

 Musical notation for exercise (e) second staff. Treble clef, key signature of three sharps, 2/4 time signature. The staff contains a melody of eighth and quarter notes with a bass line of quarter notes. A fermata is placed over the final two notes of the melody.

 Musical notation for exercise (e) third staff. Treble clef, key signature of three sharps, 2/4 time signature. The staff contains a melody of eighth and quarter notes with a bass line of quarter notes. A fermata is placed over the final two notes of the melody.

(f)

Nelle *scale diatoniche* (formate cioè da una successione di toni e semitoni) alcune note hanno nomi particolari. La prima (detta anche primo *grado* della scala) è chiamata *Tonica*; il quarto grado: *Sottodominante*; il quinto: *Dominante*; il settimo: *Sensibile*.

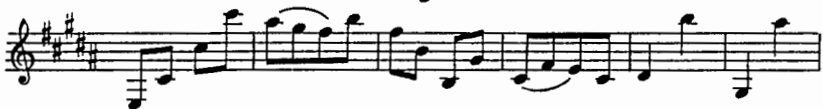
Prima di affrontare il prossimo esercizio, segnare tutte le toniche, le sottodominanti, le dominanti e le sensibili di ciascun esempio, servendosi di opportune abbreviazioni (T, SD, D, S).

ESERCIZIO 21

1. Suonare al pianoforte (usando liberamente una o entrambe le mani) e contare ad alta voce:

(a)

(b)



2. Le seguenti melodie sono scritte senza armatura di chiave. Cantando si dovranno perciò innalzare di semitono le note richieste dalle tonalità indicate all'inizio di ogni brano:

in Mi maggiore

(a)

in Re maggiore

(b)

in Si maggiore

(c)

in Sol maggiore

(d)

in La maggiore

(c)

DETTATO 22

NOTE DEL TRADUTTORE

al Capitolo V

1. Cfr. nota 7, Cap. VI e pag. 69 Notazione (2).

2. Il nostro sistema musicale occidentale si è consolidato (con le precisazioni sullo sviluppo storico che saranno trattate in N.d.A., Cap. XI, pagg. 172-3) su due tipi predominanti di scale diatoniche (cfr. pagg. 184 sgg.) denominate: *maggiore* e *minore*.

Altre scale, *diatoniche, cromatiche, esatonali, pentafoniche*, ecc., potranno essere oggetto di uno studio particolare. Esse trovano uso presso altri popoli o sono impiegate in modo piú limitato o sporadico dalla nostra tradizione musicale.

3. Ed inoltre per sottolineare la tendenza del settimo suono (come si vedrà piú avanti, cfr. Cap. X, pag. 152) a risolvere sull'ottavo a causa della propria instabilità tonale e per effetto dell'attrazione semitonale.

4. Si indica col termine *grado* ogni nota della scala, numerata in genere con cifre romane, secondo l'ordine che occupa nella successione. Ogni grado ha una sua funzione nell'ambito della scala e una denominazione propria. (Cfr. pag. 61 e in nota 5, Cap. XI.)

5. Tale alterazione permetterà dunque la riproposizione esatta del modulo studiato per la scala di *do*, modulo assunto come modello strutturale per tutte le scale maggiori.

6. L'*armonia* si occupa della natura degli accordi e delle leggi che presidono il loro concatenarsi all'interno di un brano musicale. Lo studio dell'armonia avviene in genere in uno stadio piú avanzato del curriculum scolastico. Cfr. nota 4, Cap. VI.

7. Notevoli sviluppi ha subito nel corso della storia della musica il concetto di tonalità. Lo possiamo comunque collegare alla funzione esercitata da un suono (assunto appunto come *tonica* o *primo grado*; cfr. precedente nota 4) intorno cui gravitano tutti gli altri suoni della scala, organizzati secondo criteri particolari di distribuzione ritmica, melodica e armonica.

8. Non solo al fine di assicurare al brano una sua unità intorno ad una prestabilita tonalità di impianto, ma anche per semplificare al massimo le necessità di notazione di accidenti che, dopo tutto, si danno per naturali in ordine alla tonalità in questione.

9. Cfr. nota 3, Cap. I.

CAPITOLO VI

A. Azione nel tempo

Il quarto, fin qui utilizzato come unità della pulsazione metrica, può essere sostituito con qualsiasi altra figura di valore.

In teoria si possono dunque ottenere i seguenti metri: $\frac{2}{1}$ (in tal caso sarà addirittura l'intero a definire l'unità della pulsazione metrica!), $\frac{3}{1}$, $\frac{4}{1}$, $\frac{2}{2}$ (scritto anche C e chiamato *tempo tagliato o alla breve*¹), $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{2}{10}$, $\frac{3}{10}$, $\frac{4}{10}$. Metri con l'intero al denominatore, frequentemente usati nella musica antica, non sono praticamente utilizzati al giorno d'oggi.² Allo stesso modo non si utilizzano metri con valori minori come: $\frac{2}{8}$, $\frac{2}{10}$, $\frac{3}{10}$, $\frac{4}{10}$.

Nei metri che hanno al denominatore valori di ottavo o sedicesimo, i tratti d'unione rappresentano l'intera misura o ne evidenziano i singoli *movimenti*.⁴

Nel $\frac{2}{2}$, $\frac{3}{2}$ e $\frac{4}{2}$ la pausa di quarto puntata (.) può essere scritta all'inizio di ciascun movimento.

Si può determinare in due modi la velocità d'andamento con cui si susseguono i singoli movimenti della battuta:

- (a) Si determina il numero esatto di impulsi per ogni minuto primo. Lo strumento che ci permette di dividere il minuto in un dato numero di battiti compresi tra 30 e 200 circa, è il *metronomo*, un pendolo provvisto o meno di suoneria, simile ad un comune orologio.

NOTAZIONE: L'indicazione dell'esatta velocità del brano si pone sopra il rigo: $\circ = 60$, $\text{J} = 84$, $\text{J} = 108$, $\text{J} = 134$, $\text{J} = 164$, ecc.; nelle edizioni piú antiche troviamo pure: M.M. $\circ = 60$, ecc. (M.M. significa metronomo di Maelzel⁵).

- (b) Si indica con aggettivi, participi e altre espressioni la velocità approssimativa e il carattere di un brano. Tradizionalmente la terminologia usata a tal fine è quella italiana; consigliamo tuttavia allo studente di prendere confidenza anche con termini inglesi, tedeschi e francesi per le edizioni musicali straniere.

Nel nostro trattato abbiamo volutamente ommesso indicazioni metronomiche in quanto la velocità di esecuzione e d'andamento degli esercizi si affida piú che altro al grado di abilità e alle capacità individuali degli allievi.

NOTAZIONE: (1) Per brani d'andamento lento o moderato sono usate le seguenti espressioni (a fianco la traduzione tedesca, francese, inglese):

Adagio - Langsam, getragen - Lent - Slow;
 Largo - Breit - Large - Broad;
 Lento - Langsam - Lent - Slow;
 Grave - Schwer - Lourd - Heavy;
 Andante - Gehend - Allant - (Walking), Quiet;
 Moderato - Mässig, gemässigt - Modéré - Moderate.

(2) Si può intensificare o attenuare il senso di tali espressioni aggiungendo:

- (a) molto (o assai) = sehr - très - very;
 (molto adagio = sehr langsam - très lent - very slow)
 (b) [un] poco = ein wenig, etwas - un peu - somewhat;
 (poco adagio - ein wenig langsam - un peu lent - somewhat slow)

Sono questi solo alcuni dei termini piú frequentemente usati tra un numero ben piú ampio e vario.

ESERCIZIO 22

1. Suonare, contando ad alta voce:

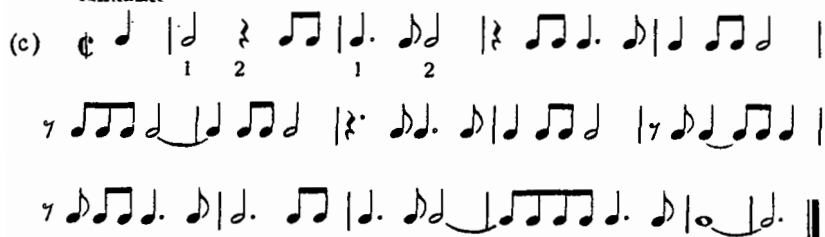
Moderato

(a) 

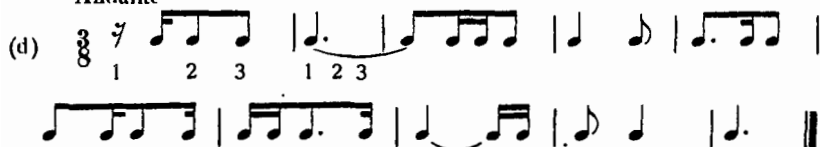
Adagio

(b) 

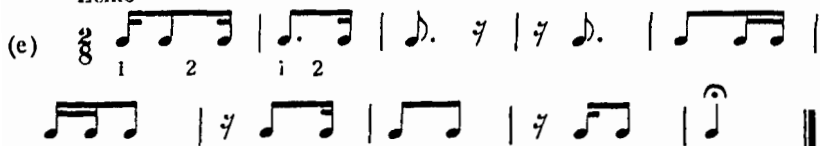
Andante

(c) 

Andante

(d) 

Lento

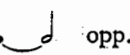

(e) 

Moderato

(f) 

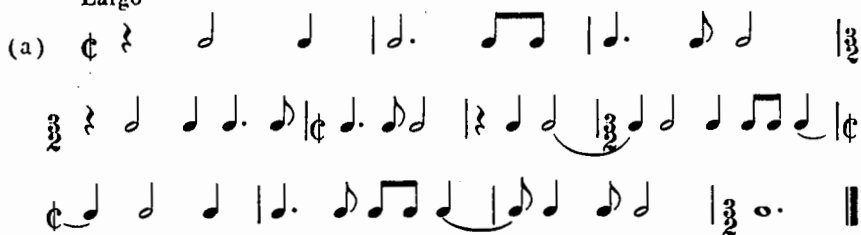
NOTAZIONE: (1) = (breve). È la figura di valore corrispondente all'intera battuta di $\frac{2}{2}$ o di $\frac{1}{1}$.

(2) Come per le altre figure che aggiungono il punto di valore, anche l'intero puntato (♭.), che troviamo nel $\frac{3}{2}$ o nel $\frac{3}{4}$, aumenta di metà il proprio valore:

♭. =  opp.  ; di conseguenza, contiene ♪ ,
 ♪ , ♪ (completare).

2. Cantare, contando mentalmente:

Largo

(a) 

Lento

(b) 

Moderato

(c) 

3. Inventare esercizi simili.

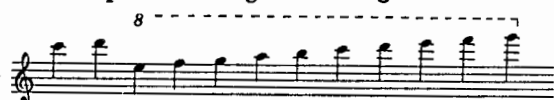
B. Azione nello spazio

Note piú acute del do⁵.

NOTAZIONE: (1) La quinta ottava si scrive:



(2) Per evitare l'impiego di molti tagli addizionali che rendono disagiata la lettura delle note, si usa scrivere le stesse un'ottava piú bassa e sovrapporre ad esse un particolare segno detto *segno d'ottava*.⁷



(3) Talvolta trattini esponenziali possono trovarsi al posto dei numeri indicanti l'ottava di appartenenza delle note:⁸

do⁷...do⁸...do⁹...do¹⁰...do¹¹... anziché
do¹...do²...do³...do⁴...

ESERCIZIO 23

1. Leggere le seguenti note (e le rispettive ottave di appartenenza) prima di suonarle al pianoforte:



2. Suonare a caso sul pianoforte note piú acute del do⁵ e identificarle.

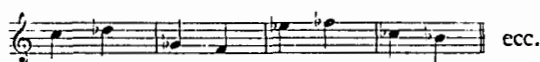
DETTATO 24

I sette suoni naturali non solo possono essere innalzati (#), ma anche abbassati di semitono.

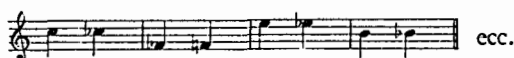
NOTAZIONE: (1) Il segno utilizzato per abbassare il suono di un semitono è il *bemolle*: *b*



(2) Semitoni diatonici ottenuti mediante bemolli:

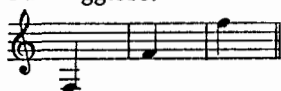


Semitoni cromatici:



ESERCIZIO 24

Costruire la scala di *Fa* maggiore:



Scrivere l'intera scala, quindi leggere ad alta voce il nome delle note. Cantare la scala nell'estensione di una sola ottava, pronunciando i nomi delle note. Suonarla al pianoforte nell'estensione di tre ottave. Scale maggiori possono essere costruite non solo sui sette suoni naturali, ma anche iniziando da suoni alterati (sia mediante diesis che bemolle).

ESERCIZIO 25

1. Costruire scale maggiori a partire da:

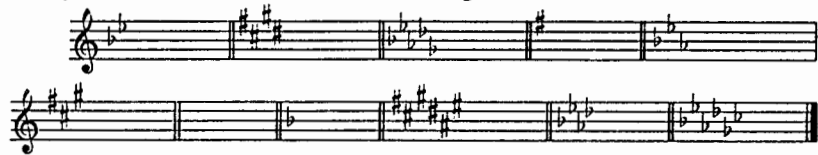


Leggere, cantare e suonare queste ultime scale seguendo le istruzioni date nel precedente esercizio.

2. Quanti e quali accidenti sono necessari per costruire le seguenti scale maggiori?

La, Si, Sol, Fa \sharp , Reb, Re, Mi, Solb, Fa, La, Mib, Sib

3. Quali tonalità sono indicate dalle seguenti armature di chiave?



C. Azione coordinata

ESERCIZIO 26

1. Cantare le seguenti scale, utilizzando gli schemi ritmici e seguendo strettamente le istruzioni date nell'Esercizio 20.

Fa, Sib, Mib, Lab, Reb, Solb, Fa \sharp

2. Cantare:

Allegro

(a)

Moderato

(b)

(c) **Veloce**

(d) **Lento**

Piú difficile:

(e) **Poco Andante**

(f) **Piuttosto veloce**

NOTAZIONE: I segni $\boxed{1.}$ $\boxed{2.}$ usati assieme al segno di ripetizione indicano che il frammento 1° va eseguito prima del ritornello, il 2° lo sostituisce dopo la ripetizione.

DETTATO 25

Poco Moderato

(g)

NOTAZIONE: Un accidente (#, b), posto prima di una nota, mantiene il suo effetto per tutte le note aventi lo stesso nome e posizione che si incontrano nella medesima battuta. Perciò:

equivale a:



L'accidente che si incontra davanti ad una nota legata a cavallo di battuta, mantiene il proprio effetto per tutta la durata della legatura (naturalmente questo *non* vale per altra legatura che non sia quella di valore):



Qualora nascesse qualche dubbio, si potrà ripetere l'alterazione, anche se teoricamente non necessaria.

ESERCIZIO 27

1. Suonare al pianoforte contando ad alta voce. L'esercizio è sprovvisto di armatura in chiave; tuttavia, osservando gli accidenti posti davanti alle note, sarà possibile determinare la tonalità di impianto di ogni brano.

Moderato

(a)

NOTAZIONE: (1) *D.C. (Da Capo) al fine* significa: riprendere dall'inizio e proseguire sino alla parola *fine*, con cui termina il brano o una sua parte.

(2) *D.S. al fine*, o *Dal Segno al fine* significa: ripetere il brano non dall'inizio, ma da un particolare punto segnato con \oplus oppure \otimes .

(b) *Andante*

Fine

D. C. al Fine

(c) *Poco Moderato*

Fine

!Attenti al cambio di tonalità!



(Cambio di tono)



D. S. al Fine

Piuttosto mosso



2. Cantare aggiungendo le alterazioni necessarie a determinare le tonalità indicate all'inizio di ogni brano.

(a) Moderato, in La maggiore



Allegro, in Fa# maggiore

(b)

Andante, in Mib maggiore

(c)

Piuttosto mosso, in Fa maggiore

(d)

Musical score for exercise (d) in F major, 'Piuttosto mosso'. It consists of five staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff introduces a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes. The fourth and fifth staves show a first and second ending, respectively, with repeat signs and first/second endings indicated by '1.' and '2.' above the staves.

Piú difficile:

Allegro ma non troppo, in Sib maggiore

(e)

Musical score for exercise (e) in G major, 'Allegro ma non troppo'. It consists of three staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The music is characterized by frequent sixteenth notes and rests, creating a rhythmic pattern. The second and third staves continue this pattern with various rhythmic combinations, including eighth and sixteenth notes.

Andante, in Solb maggiore

(f)

Fine

in Reb maggiore

D. C. al Fine

DETTATO 26

NOTE DEL TRADUTTORE

al Capitolo VI

1. Indica in generale la divisione della misura secondo unità di *mezzo* (o di *breve*, in rapporto alla nomenclatura del primitivo mensuralismo) anziché di *quarto*. L'espressione è analoga a quella di *Tempo a cappella* in quanto utilizzata dalla polifonia sacra rinascimentale. Col tempo, e in ragione delle tradizioni musicali non sempre concordanti e in continua evoluzione fino a tutta l'epoca barocca, ha dato luogo a discussioni e definizioni tra i teorici. « I Francesi si servono del tempo C per diverse danze, però lo indicano spesso con un grande 2. E così nel C le note dello stesso valore sono due volte più veloci che non nella battuta a quattro tempi. » (J.J. QUANTZ, 1697-1773).

2. Dai tempi della notazione antica (X-XII sec.) che aveva come base della propria organizzazione ritmica la *longa* e la *brevis*, si è andato progressivamente spostando l'unità di riferimento della pulsazione. Ancora rappresentata dalla *semibreve* (l'intero, corrispondente al *tactus* designante sia l'unità di misura che il gesto del direttore che la esprimeva) nei secoli XV e XVI, è scivolata nel tempo a valori minori e di articolazione della battuta; attestandosi infine — anche se non come valore assoluto — sul *quarto*.

3. Può invece capitare di incontrare spesso questi metri soprattutto nella musica del Novecento.

4. Possiamo sin d'ora impiegare il termine *movimento* come sinonimo di *batuito*, rimandando al prossimo Cap. VIII per una trattazione piú esauriente e comunque legata alla gestualità del direttore.

5. Dal nome del suo inventore, che lo costruì nel 1816.

6. Cfr. nota 5, Cap. I.

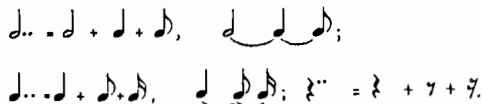
7. Si tratta di una forma elementare di trasposizione e quindi di non coincidenza tra suono *scritto* e suono *reale* o di effetto. Nella scrittura viene indicata solo la trasposizione di *ottava* (talora anche la doppia ottava, con un 15^{ma}). Alcuni strumenti (ottavino, contrabbasso, controfagotto) sono strumenti traspositori d'ottava superiore o inferiore, pur non ricorrendo ad alcun segno particolare in quanto si considera del tutto superfluo. Trasposizioni diverse dall'ottava riguardano diversi strumenti d'orchestra (soprattutto tra i *fiati*) che emettono suoni differenti, secondo un intervallo costante, rispetto alle note scritte in partitura.

8. Cfr. nota 9, Cap. IV.





CAPITOLO VII

A. Azione nel tempo

NOTAZIONE: Il punto di valore può essere seguito da un secondo punto. Come sappiamo, il primo punto aumenta la nota che lo precede di metà del suo valore. Il secondo punto aggiunge a sua volta metà della durata del primo. Perciò:

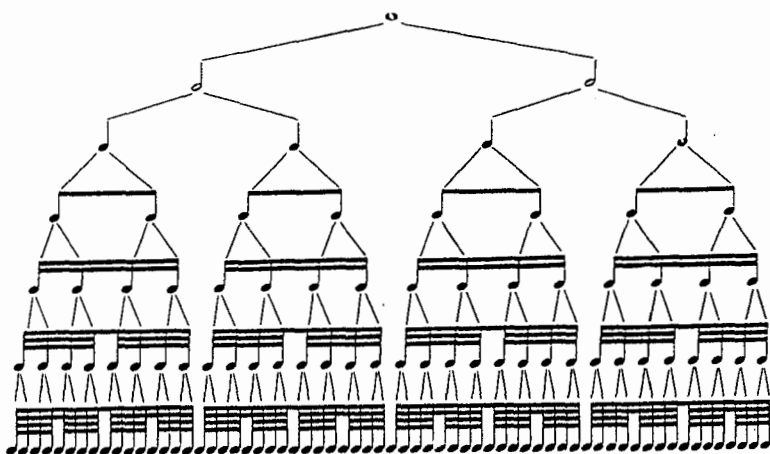


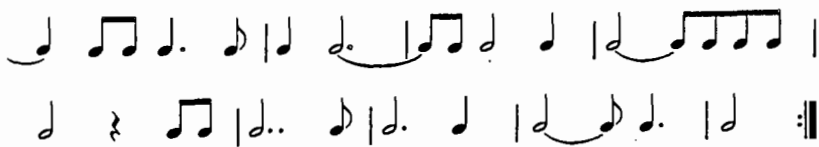
Sottraendo ad un quarto un ottavo con due punti, otteniamo un nuovo valore ritmico: il *trentaduesimo* (biscroma); sottraendo ad un ottavo un sedicesimo con due punti otteniamo un *sessantaquattresimo* (semibiscroma).

NOTAZIONE: (1) Il trentaduesimo si scrive: , oppure coi tratti d'unione:  ecc. Il sessantaquattresimo: , . Le rispettive pause sono: $\frac{3}{4}$ e $\frac{7}{8}$. I tratti d'unione dei trentaduesimi sono raggruppati in sedicesimi, ottavi o quarti:



mentre quelli dei sessantaquattresimi in trentaduesimi, sedicesimi, ottavi o quarti; in tutti i casi con suddivisioni che mostrino con chiarezza i battiti e la loro struttura metrica.





Molto Adagio



Piú difficile:



Allegro moderato

(e) $\frac{3}{2}$

Fine

Meno Allegro

D.C. al Fine

Poco lento

(f) $\frac{4}{8}$

2. Cantare contando mentalmente:

Andantino

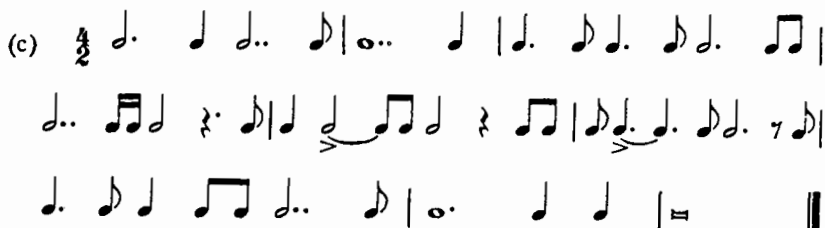
(a) $\frac{4}{8}$ $\frac{7}{8}$

(3) (4) (1) (2)

Allegretto

(b) $\frac{2}{4}$ 

Vivace

(c) $\frac{4}{2}$ 

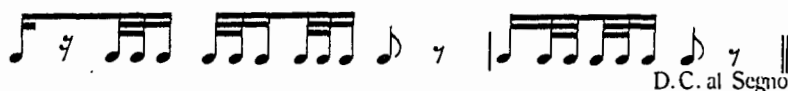
Piú difficile:

NOTAZIONE: Se dopo un D.C. *al segno* (§ opp. ☉) il brano continua, occorre innanzitutto ripetere la parte iniziale sino al *segno*, quindi proseguire saltando direttamente alla parte che segue il D.C.

Poco lento

(d) $\frac{3}{4}$ 

 **§ Piú Allegro**

 **D.C. al Segno**



Molto Adagio

(e)


3. Inventare esercizi simili.


DETTATO 27

B. Azione nello spazio

Il registro grave del nostro sistema di altezze.
(riguarda la tessitura delle voci maschili, tenori e bassi,
e suoni ancora piú gravi)

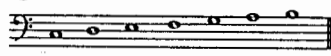
NOTAZIONE: (1) Le note del registro grave si scrivono in *chiave di Lasso*:

 È questa una *chiave di fa*.

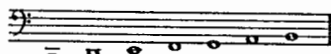
(Questionario: Che genere di chiave è quella di violino:  ?)




La si scrive sulla quarta linea e indica il *fa*²:

Le note della *seconda ottava* sono:


do² re² mi² fa² sol² la² si²

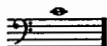
(2) Le note dell'ottava immediatamente piú bassa (prima ottava) sono:


do¹ re¹ mi¹ fa¹ sol¹ la¹ si¹

(3) Le note della terza ottava ricorrono a tagli addizionali (come già fatto per le note piú acute in ). Confrontare le seguenti note in  con quelle equivalenti in 



Leggendo in chiave di basso non si determina il nome delle note confrontandole con le stesse scritte in chiave di violino! Meglio considerare subito ciascuna chiave indipendentemente dalle altre. Per esempio, il *do*³



si ricaverà in base alla posizione della nota in chiave di *fa* e non dal trasporto di una nota apparentemente simile, letta dapprima in chiave di *sol*. Non:



ESERCIZIO 29

1. Leggere le seguenti note:



2. Realizzare al pianoforte:



La dominante (trattata nel Capitolo V) di una scala maggiore è sempre il quinto grado della scala. La sua distanza (o intervallo) dalla tonica è detta di *quinta giusta*.¹

La sottodominante è sempre il quarto grado. L'intervallo che forma con la tonica è di *quarta giusta*. Una quinta giusta e una quarta giusta adiacenti, sommate, concorrono l'un l'altra a formare un intervallo di ottava.



Scendendo una quinta giusta rispetto alla tonica si raggiunge la sottodominante; una quarta giusta *discendente* ripropone invece la dominante:



Ciò significa che, invertendo la direzione degli intervalli, quarta giusta e quinta giusta hanno una relazione di reciproco scambio rispetto alla medesima nota di partenza, risultando la quinta ascendente il *ri-volto*² della quarta discendente.

In altri termini: il rivolto di ogni intervallo minore dell'ottava è uguale alla differenza tra l'ottava e l'intervallo medesimo.³

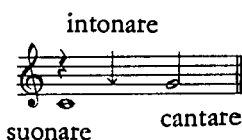
ESERCIZIO 30

1. Su quali dei sette gradi di una scala maggiore possiamo costruire i seguenti intervalli senza modificare alcun suono?
 - (a) quinta giusta ascendente
 - (b) quarta giusta ascendente
 - (c) quarta giusta discendente
 - (d) quinta giusta discendente
2. Indicare le note che distano:
 - (a) una quinta giusta sopra
 - (b) una quarta giusta sopra
 - (c) una quarta giusta sotto
 - (d) una quinta giusta sotto

rispetto ciascuna delle seguenti note (indicarne il nome e l'ottava di appartenenza):



3. Cantare, col loro nome, le note che distano una quinta giusta ascendente rispetto ciascuna delle seguenti note. Si segua tale procedimento: suonare dapprima la nota al pianoforte, intonare mentalmente una quinta sopra, infine cantarla:



Le voci maschili svolgeranno l'esercizio un'ottava piú bassa.



4. Allo stesso modo eseguire al pianoforte le seguenti note e intonare gli intervalli di quarta giusta ascendente:



D'ora innanzi le voci femminili canteranno tutti gli esercizi impieganti la chiave di basso un'ottava piú acuta. In tal caso è consigliabile aggiungere l'ottava superiore alle note eseguite al pianoforte, in modo da colmare la distanza che separa i due suoni e favorire l'intonazione della nota che deve essere cantata.

5. Allo stesso modo si eseguano al pianoforte i seguenti accordi⁴ e si intonino gli intervalli di quinta giusta ascendente rispetto alle note piú acute (per le voci maschili suonare un'ottava piú bassa):
Intonare poi le note che distano una quinta giusta ascendente, rispetto ai suoni piú acuti.

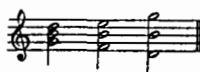


Difficoltà aggiunte a questi e a tutti gli esercizi simili: intonare gli intervalli senza "osservare" l'esecuzione degli accordi realizzati al pianoforte da altri studenti.

NOTAZIONE: (1) Un solo gambo può essere utilizzato per tutte le note di un accordo che hanno la stessa durata. La direzione del gambo è quella della nota più distante dalla linea centrale del rigo:



In casi dubbi è preferibile il gambo all'ingiu':

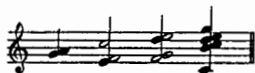


(2) Talvolta su un unico rigo devono essere riunite più voci, o parti musicali, d'andamento differente; oppure, si deve favorire la lettura di un accordo complesso. È utile in questi casi servirsi contemporaneamente di gambi all'insù e all'ingiu':



(3) Spesso si devono eseguire contemporaneamente note formanti intervalli di tono o di semitono. Questi *bicordi*,⁵ isolati o parte di accordi più complessi, si scrivono:

(a) col gambo all'insù, la nota più acuta del bicordo è posta a destra e non in linea con le altre note dell'accordo:



(b) col gambo all'ingiu', la nota più bassa è posta a sinistra e non in linea con le altre note dell'accordo:

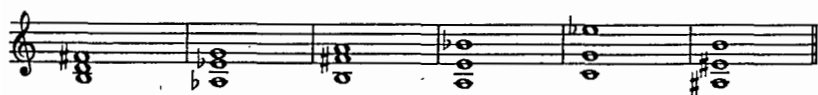


(c) se non si usano gambi (come nel caso di semibreui) si rispettano le posizioni che l'appropriato gambo all'insù o all'ingiu' avrebbe richiesto. (Si vedano gli esempi della pagina accanto.)

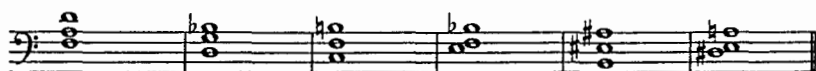
Suonare e intonare le note che formano una quarta giusta ascendente rispetto alle note piú acute:



Intonare una quinta giusta ascendente rispetto alle note centrali:



Intonare infine una quarta giusta discendente rispetto alle note gravi:



6. Inventare esercizi simili.

DETTATO 29

C. Azione coordinata

ESERCIZIO 31.

1. Suonare al pianoforte contando ad alta voce. Riconoscere le tonalità degli esempi dati.

Moderato assai

(a)

Allegretto

(b)

Musical notation for exercise (b) in bass clef, 4/4 time, marked Allegretto. It consists of three staves of music. The first staff starts with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The melody is composed of eighth and quarter notes. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff concludes the exercise with a double bar line and repeat dots.

Andante con moto

(c)

Musical notation for exercise (c) in bass clef, 3/4 time, marked Andante con moto. It consists of three staves of music. The first staff begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The melody is primarily composed of eighth notes with long, sweeping slurs. The second staff continues the melodic line with some chromatic movement. The third staff concludes the exercise with a double bar line and repeat dots.

Piú difficile:

Vivace

(d)

Musical notation for exercise (d) in bass clef, 4/4 time, marked Vivace. It consists of a single staff of music. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time. The melody is composed of eighth and quarter notes, featuring some chromaticism and slurs.

(e) **Adagio**

2. Cantare aggiungendo gli accidenti richiesti dalle tonalità indicate all'inizio di ciascun brano.

(a) **Andante in Re \flat maggiore**

Three staves of musical notation. The top staff is in treble clef, and the middle and bottom staves are in bass clef. The music features a melodic line in the upper voice and a rhythmic accompaniment in the lower voices. The accompaniment consists of repeated eighth-note patterns, with some notes marked with a '7'.

in Fa# maggiore

(b)

Three staves of musical notation, labeled (b). The top staff is in treble clef, and the middle and bottom staves are in bass clef. The music features a melodic line in the upper voice and a rhythmic accompaniment in the lower voices. The accompaniment consists of repeated eighth-note patterns, with some notes marked with a '7'.

Lento in Lab maggiore

(c)

Three staves of musical notation, labeled (c). The top staff is in treble clef, and the middle and bottom staves are in bass clef. The music features a melodic line in the upper voice and a rhythmic accompaniment in the lower voices. The accompaniment consists of repeated eighth-note patterns, with some notes marked with a '7'.

Piú difficile

Moderato

(d)



Allegro in Si maggiore

(e)

DETTATO 30

NOTE DEL TRADUTTORE


al Capitolo VII

1. Si è già visto trattando gli intervalli (cfr. nota 9, Cap. II), come questi debbano essere ulteriormente precisati rispetto ai semplici numeri ordinali che determinano la distanza tra due suoni.


L'intervallo è definito giusto, o *perfetto*, se non costituisce mutamento alcuno rispetto ai medesimi suoni della scala (maggiore o minore, cfr. Cap. XI) avente come tonica la nota piú bassa dell'intervallo. In questo senso sono definiti *giusti* gli intervalli di quarta, quinta, ottava e l'unisono, mentre quelli di seconda, terza, sesta e settima possono trovarsi in due versioni: *maggiori* o *minori*.

2. Il termine inglese *Inversion* indica realtà riguardanti gli intervalli tra loro ben distinte. L'abbiamo perciò tradotto col termine *rivolto* in conformità con la nostra esatta terminologia, e non con *inversione* (o *rovescio*) come spesso succede di trovare anche in buone traduzioni di testi inglesi. Questi ultimi termini invece indicano il cambio di direzione, ascendente o discendente, del medesimo intervallo. Es.:

intervallo di 5^a
e suo rivolto



intervallo di 5^a
e sua inversione



3. Sommando tra loro un intervallo e il suo rivolto si ottiene tuttavia la cifra *nove*, anziché otto, in quanto il suono che *aggancia* i due intervalli viene contato due volte.

4. Più suoni eseguiti simultaneamente formano un *accordo*. La classificazione degli stessi e le tecniche di concatenazione derivanti dalla loro natura e dalle funzioni che esercitano nell'ambito della tonalità e del discorso musicale, costituiscono oggetto particolare dello studio dell'Armonia. Cfr. nota 6, Cap. V.

5. Un accordo è formato da almeno *tre* suoni. Due soli suoni non sono altro che un puro intervallo anche se spesso, nelle trattazioni armoniche, lo si definisce come *bicordo*.

CAPITOLO VIII

A. Azione nel tempo

Il nostro orecchio tende a percepire i suoni a gruppi regolari anche quando fanno parte di un'unica serie identica sotto ogni aspetto, susseguendosi a uniformi intervalli di tempo. Alcuni suoni vengono infatti considerati piú importanti di altri permettendo l'articolazione dell'intera successione in una fluttuante alternanza di battiti *accentuati* e *non accentuati*.

Questa specie di accento (*metrico*), determinato piú dalla nostra sensibilità percettiva che da oggettive differenze dei suoni tra loro, è decisamente diverso dall'altro (accento *dinamico*) che, come già visto nell'Esercizio 16, si ottiene semplicemente con una maggior pressione nell'attacco del suono. Spesso — specialmente nel repertorio musicale con struttura piú semplice¹ — i due tipi di accento coincidono rinforzandosi l'un l'altro.

I brani sono normalmente composti in modo da non lasciare dubbi alla nostra sensibilità uditiva circa la collocazione degli accenti metrici: il rispetto delle proporzioni di lunghezza dei disegni ritmici *² (attinenti alla forma musicale), l'andamento delle linee melodiche e la distribuzione delle funzioni armoniche, servono da guida alla capacità d'analisi del nostro orecchio. Ma quando tutti questi precisi riferimenti vengono a mancare — come in una successione regolare di suoni di uguale

* La distinzione tra i due fattori musicali che agiscono nel tempo: il *ritmo* e il *metro*, potrà forse apparire piú evidente se il loro comportamento verrà riferito all'insieme degli avvenimenti che si susseguono nella nostra vita quotidiana.

Da una parte avremo un illimitato fluire di tempi in cui le nostre azioni si svolgono l'un l'altra secondo durate determinate da: carattere, funzioni, velocità e intensità proprie di ciascuna di esse. Ciò corrisponde al *ritmo* musicale con le sue infinite possibilità di combinare suoni e pause di diversa durata con le linee del periodare melodico e armonico. Caratterizza dunque il ritmo musicale l'infinita varietà che scaturisce da tali possibilità combinatorie e che solamente si piega a piú alte leggi di costruzione, al gusto estetico oltreché alle individuali scelte del compositore.

Il *metro*, viceversa, corrisponde alle diverse misurazioni del tempo, inventate dall'uomo o derivate da eventi naturali, che danno origine a distinte e proporzionali divisioni in anni, mesi, settimane, ore, minuti, ecc. Poiché dipende strettamente dalle nostre stesse funzioni fisiche (si pensi ad esempio alle pulsazioni cardiache), il metro fornisce lo schema di battiti e contobattiti, accenti e distensioni, senza cui nessuna costruzione armonica o melodica potrebbe essere concepita.

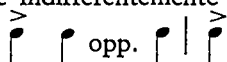
Il ritmo interagisce dunque, liberamente, con lo schema di divisione fornito dal metro, ora rinforzando ora opponendosi a tale divisione.

Le relazioni tra questi due elementi temporali, nelle loro infinite possibilità di attrazione o di opposizione, costituiscono uno dei piú importanti mezzi che rendono possibile una costruzione musicale.

importanza cui s'è fatto cenno piú sopra — si avrà una certa libertà nel dirigere l'ascolto; priva di oggettivi condizionamenti, la comprensione di una tale successione di suoni si affiderà pertanto ad una naturale suddivisione in gruppi di due o tre battiti.³

Nei gruppi di due battiti, uno è sempre avvertito come accentuato (*Tesi*), mentre l'altro dà l'impressione di un rilassamento privo di accento (*Arsi*).

Il gruppo può iniziare indifferentemente con l'uno o l'altro:



Nei gruppi di tre battiti, l'accento è avvertito su uno solo, mentre gli altri due sono deboli:



Si osserverà come, in questo contesto, la stanghetta di divisione delle battute, finora considerata nulla piú di un simbolo di articolazione del tempo, si propone invece scopi piú precisi informando sulla collocazione dell'accento (precedendolo sempre) e quindi sulla disposizione metrica delle note.

ESERCIZIO 32

1. Battere con le mani una serie di battiti (circa 20) e cercare — senza peraltro sottolinearne alcuni rispetto agli altri — di indirizzare l'attenzione in modo da intendere una loro divisione nei seguenti metri:

- (a) $\frac{2}{4} (\frac{2}{2}, \frac{2}{8})$, si inizi con un battito accentuato
- (b) $\frac{2}{4} (\frac{2}{2}, \frac{2}{8})$, si inizi con un battito non accentuato
- (c) $\frac{3}{4} (\frac{3}{2}, \frac{3}{8})$, si inizi con un battito accentuato
- (d) $\frac{3}{4} (\frac{3}{2}, \frac{3}{8})$, si inizi con un battito non accentuato
- (e) $\frac{3}{4} (\frac{3}{2}, \frac{3}{8})$, si inizi con due battiti non accentuati.

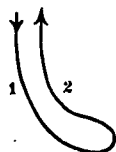
2. Battere come prima. Rafforzare ora gli accenti metrici con accenti dinamici (battendo un piede).

Negli esercizi seguenti si batterà il tempo secondo i gesti convenzionali usati per dirigere.

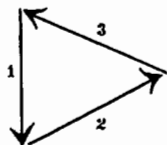
I gesti corrispondenti ad un metro binario (di due battiti), seguono questo schema:



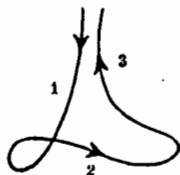
che nei movimenti della mano del direttore risulta approssimativamente:



Schema di metro ternario:



che nei movimenti della mano del direttore risulta approssimativamente:

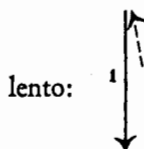
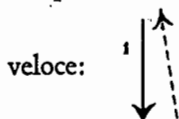


È necessario fare un gesto preparatorio prima del primo movimento effettivo, per avvisare e coordinare l'inizio di un brano. In un tempo veloce il gesto preparatorio ha lo stesso valore di un movimento; in tempo lento, la metà; ancor meno in un tempo molto lento.

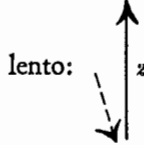
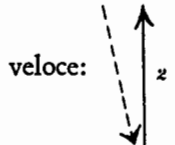
Esempio:

Per un brano che inizia

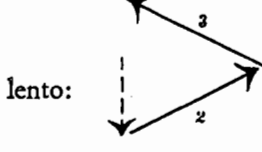
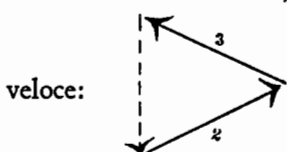
(a) sul primo movimento, in $\frac{3}{4}$



(b) sul secondo movimento, in $\frac{3}{4}$



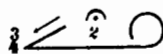
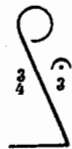
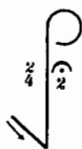
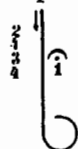
(c) sul secondo movimento, in



e, in modo analogo, su altri movimenti di qualsiasi metro.

Il punto coronato si indica muovendo lentamente la mano nella direzione corrispondente al battito su cui cade. Se dopo la corona il brano continua, tale arresto sarà seguito senza indugio dal successivo movimento; se, viceversa, la corona pone termine al brano o ad una sua sezione, un breve gesto del direttore taglierà la corona precisandone in tal modo il momento conclusivo.

Esempio:

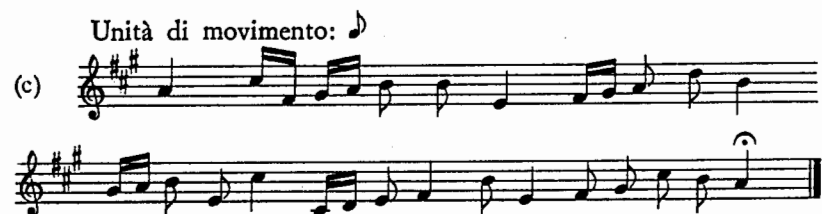
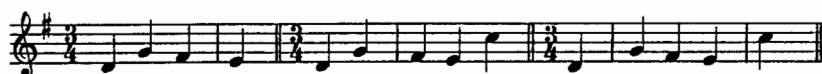
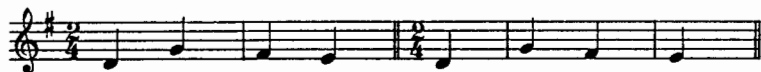


Una ripresa del brano che segua eventualmente questo movimento di chiusura, deve a sua volta essere preceduto da un gesto di preparazione.

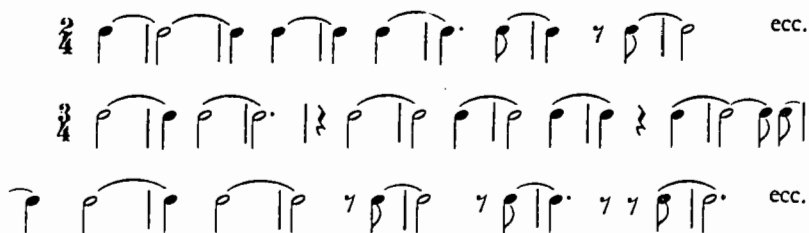
ESERCIZIO 33

Cantare le seguenti linee melodiche, dividendole dapprima secondo un metro binario, poi ternario. I battiti (delle mani o dei piedi) saranno d'ora innanzi sostituiti dai movimenti della mano secondo gli schemi metrici dati.

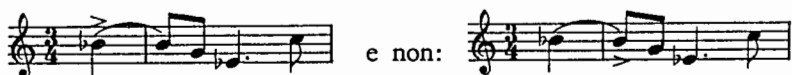
L'esempio qui sotto riportato si riferisce all'inizio del primo brano proposto:



È ovvio che l'impiego di metri differenti sposta gli accenti metrici su suoni diversi. Questa dislocazione dell'accento procura talvolta il cosiddetto ritmo sincopato, intendendo per *sincope* l'effetto caratteristico che si ottiene quando l'accento metrico, anziché coincidere con l'attacco di un suono, cade più avanti, nel corso della sua durata.⁴



Sia nel canto che nella musica strumentale, si è soliti porre un accento dinamico sulla nota sincopata evidenziando la particolare contraddizione tra questo ritmo e il metro di base. Gli accenti metrici possono dunque essere rilevati solo se inseriti in un contesto in cui agiscono schemi normali (cioè non sincopati). Cantare perciò:



Si possono inoltre incontrare ritmi sincopati, anche con figure di valore inferiori all'unità di movimento, quando una parte di tale valore si colloca prima e la rimanente dopo l'inizio del movimento; non importa se il movimento stesso coincida con un accento metrico oppure no.



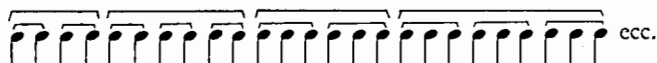
Unità di movimento: ♪



2. Indicare tutte le sincopi che si incontrano dall'Esercizio 10 al 31.

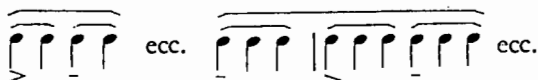
Analogamente alla funzione dei singoli battiti all'interno di gruppi metrici fondamentali binari o ternari, questi stessi gruppi possono a loro volta essere utilizzati come singoli elementi che concorrono alla formazione di modelli metrici *composti*.

Da ciò si ricava che un metro composto può essere costruito sulla base di due o tre elementi, composti a loro volta ciascuno secondo moduli binari o ternari: ⁵



Nei metri composti la disposizione degli accenti rimane all'incirca la stessa già esaminata a proposito dei metri binari o ternari semplici: in struttura binaria, uno dei due elementi che la costituiscono ha l'accento metrico (indipendentemente dall'ordine: forte-debole o debole-forte); se invece gli elementi costituenti sono tre, un gruppo accentuato sarà unito ad altri due privi di accento.

In realtà dobbiamo però aggiungere che una differenza, seppur leggera, esiste tra la struttura del tempo semplice e quella del tempo composto. Infatti, nonostante la posizione predominante dell'elemento "forte" in una struttura metrica composta, gli originali accenti che costituiscono i gruppi cosiddetti "deboli" non sono completamente soppressi; al contrario saranno ancora avvertiti, sebbene in forma ridotta e subordinata.



> = accento metrico principale

— = accento metrico secondario.

Sono pertanto possibili i seguenti tempi composti:

2+2; 2+2+2; 2+2+2+2; 3+3; 3+3+3; 3+3+3+3;

inoltre, in combinazioni di 2 e 3, come:

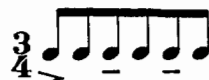
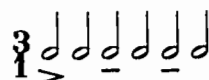
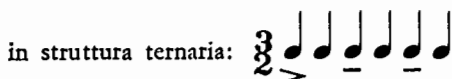
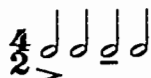
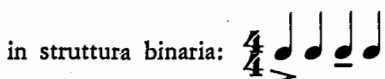
2+3; 2+2+3 ecc.

che saranno trattate nel Capitolo X.

Quanto detto a pag. 99 sulla funzione delle stanghette di misura è, benché utile, necessariamente incompleto. Aggiungiamo ora a complemento: la stanghetta indica la posizione dell'accento *principale* della misura; nulla dice circa quella degli accenti secondari che dovrà essere desunta dall'indicazione metrica posta all'inizio del brano (si veda in proposito il prossimo paragrafo sulla notazione).

NOTAZIONE: (1) Tali strutture metriche composte appaiono in notazione come segue:

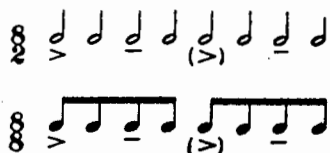
(a) Elementi costituenti binari come:



ecc.

(quest'ultimo va comunque segnalato in un andamento più lento del normale $\frac{3}{4}$, in quanto in tempo veloce gli accenti secondari non potrebbero essere intesi).





(gli ultimi tre esempi sono soprattutto utilizzati rispettivamente in forma di $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{2}$ e $\frac{3}{8}$, in quanto queste forme piú ampie richiederebbero ben tre gradi di accenti metrici, e ciò rischierebbe di superare il limite per una comprensione dell'ordinamento metrico sul piano formale.)

(b) Elementi costituenti ternari come:



in struttura binaria: $\frac{6}{4}$

$\frac{6}{2}$ (raramente usato)



in struttura ternaria: $\frac{9}{4}$

$\frac{9}{2}$ (raramente usato)





in struttura quaternaria: $\frac{12}{4}$ (raramente usato)

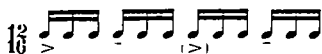
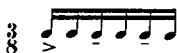
$\frac{12}{2}$ (non usato)



Al fine di evitare anche in questi casi l'introduzione di tre gradi diversi di accenti metrici, è conveniente utilizzare 12 al numeratore solo quando la misura può essere compresa come forma del $\frac{4}{4}$ ($\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$). In tal caso tre ottavi di una battuta di $\frac{12}{8}$ corrispondono a due di una battuta di $\frac{4}{4}$ (cioè un quarto dell'intero metro). Questo riduce gli accenti della misura a due: uno per ogni metà, mentre gli accenti di terzo grado (sul 4° e 10° ottavo) scompaiono. Se tale equiparazione non è possibile, è preferibile spezzare in due la battuta, scrivendo $\frac{6}{8}$ ($\frac{6}{4}$, $\frac{6}{2}$) anziché $\frac{12}{8}$ ($\frac{12}{4}$, $\frac{12}{2}$).

Di tali corrispondenze metriche tratteremo comunque, in modo più esauriente, nel prossimo capitolo.

(2) In casi eccezionali anche i moduli  e  possono essere usati come elementi costituenti di un tempo composto:



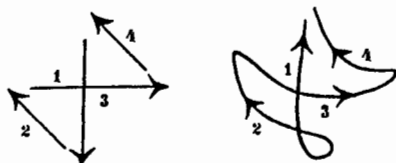
È ovvio che tale ordine metrico può essere compreso solo in un tempo lento, che ci impedisce di ritenere questa notazione come inutilmente complicata nella lettura; ciò in quanto i valori relativamente corti corrispondenti alla sedicesima parte di un intero sono in realtà contraddetti dalla consistente durata di fatto ad essi attribuita dalla lentezza del tempo.

(3) Si noterà che, pur avendo lo stesso numero complessivo di suddivisioni ritmiche, le misure che hanno 6 al numeratore sono a struttura binaria; quelle invece con 3 sono ternarie. La struttura binaria è evidenziata dai numeratori: 4, 6, 8, 12. Quella ternaria dai numeratori: 3 e 9. Per questo motivo si deve indicare con $\frac{3}{2}$, e non con $\frac{6}{4}$, un metro composto formato da 2+2+2. Le stesse considerazioni valgono per $\frac{3}{4}$ e $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{4}$ e $\frac{6}{2}$.

ESERCIZIO 34

Cantare, battendo il tempo:

(a) I movimenti del $\frac{4}{4}$ ($\frac{4}{2}$ e $\frac{4}{8}$) seguono questi schemi:



Moderato

$\frac{4}{4}$



(b) Il $\frac{4}{4}$ può essere trattato anche come un $\frac{2}{4}$ con suddivisione:

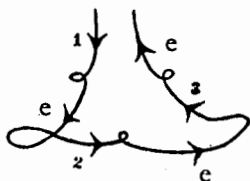
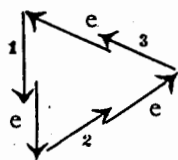


Adagio

$\frac{4}{8}$



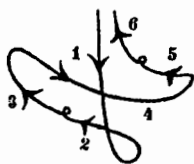
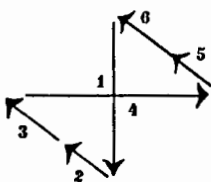
- (c) $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{2}$ sono trattati come misure di tre movimenti, con eventuale suddivisione:



Lento

$\frac{3}{4}$

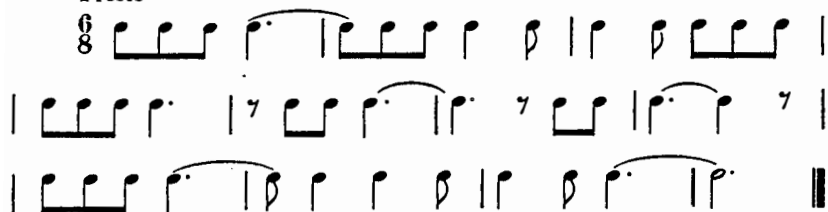
- (d) $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{2}$ si battono in due movimenti quando il tempo è veloce (vedere a pagg. 99-105); in tempo lento si possono suddividere come segue:



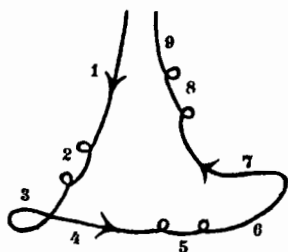
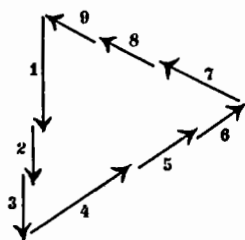
Andantino

$\frac{6}{4}$

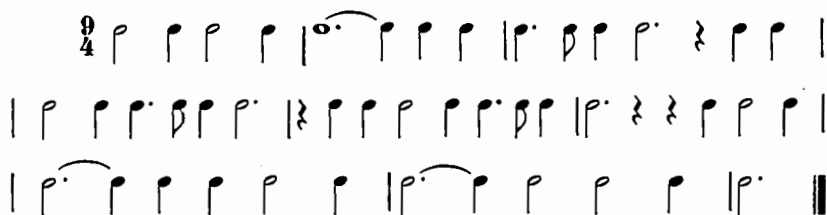
Presto



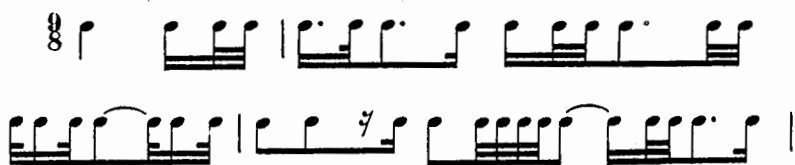
(e) $\frac{9}{4}$ e $\frac{9}{8}$ sono allo stesso modo trattati come misure di tre movimenti, in tempo veloce (vedere a pagg. 99-105); in tempo lento si suddividono:



Allegro

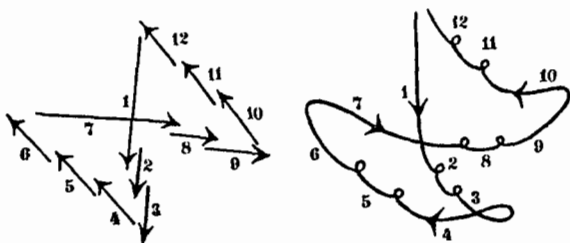


Andante





(f) $\frac{12}{8}$ in tempo veloce corrisponde al $\frac{4}{4}$ (vedere a pag. 107); in tempo lento:

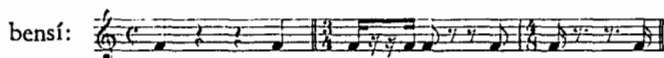
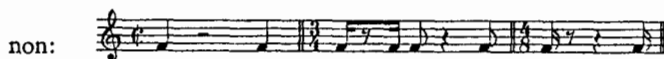


Moderato

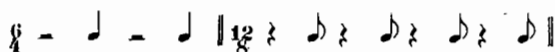


NOTAZIONE: (1) Le pause non puntate sono sempre intese come strutture metriche bipartite, con accento metrico al loro inizio. Pertanto:

(a) una pausa non puntata non deve porsi in posizione "sincopata".



(b) una pausa non puntata può coprire le prime due suddivisioni di un elemento ternario in qualsiasi disegno metrico *composto*:

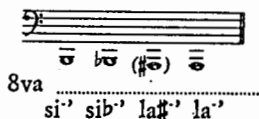




Spesso si può trovare questo segno con la specificazione *8va bassa*.

In \mathcal{G} non si usa invece il segno di ottava alta (8va).

(3) Rimangono infine sotto il do altri tre tasti del pianoforte: *si'*, *sib'* (o *la#*), *la'*.



ESERCIZIO 35

Leggere e suonare al pianoforte le seguenti note e le ottave di appartenenza:



DETTATO 31

L'intervallo tra la dominante e la sensibile di una scala maggiore è classificato come *Terza Maggiore*.

N.B. Tutti gli intervalli, d'ora innanzi, saranno sempre calcolati in direzione ascendente, eccetto i casi in cui si faccia specifica menzione della direzione opposta.

Questionario: Su quali altri gradi della scala maggiore si trovano intervalli di terza maggiore?

L'intervallo tra il secondo grado e la sottodominante è classificato come *Terza Minore*.

Questionario: Su quali altri gradi della scala maggiore si trovano intervalli di terza minore?

ESERCIZIO 36

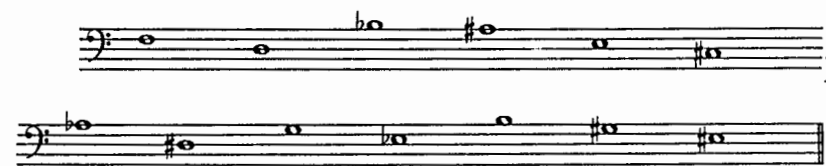
1. Suonare le seguenti note intonando sopra le stesse gli intervalli di terza maggiore superiore. Si proceda secondo quanto descritto all'Esercizio 30. Le voci maschili trasporteranno l'esercizio un'ottava piú bassa.



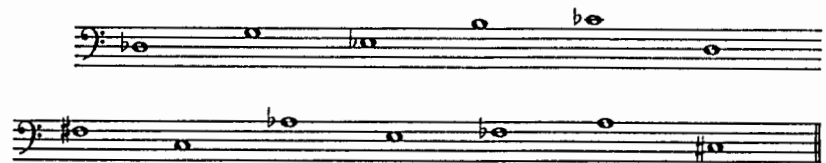
2. Suonare e intonare le note che distano una terza minore sopra:



3. Suonare cantando una terza maggiore sotto:



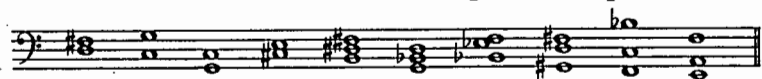
4. Suonare cantando una terza minore sotto. Per le voci femminili, un'ottava piú alta (cfr. Es. 30):



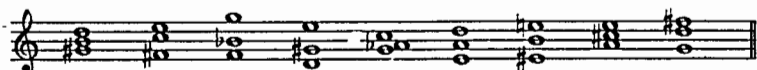
5. Suonare cantando una terza maggiore sopra le note piú acute:



6. Suonare cantando una terza minore sopra le note piú acute:



7. Suonare cantando una terza maggiore sotto le note piú basse:



8. Suonare cantando una terza minore sotto le note piú basse. Per le voci femminili: suonare e cantare un'ottava piú alta senza raddoppiare gli accordi all'ottava inferiore.



Seguendo i principi esposti a pag. 88, entrambe le terze sono soggette a rivolto. Si rivolti una terza maggiore; otterremo in tal modo una *Sesta Minore*.

Questionario: Su quali gradi della scala maggiore si trovano intervalli di sesta minore?

Si rivolti una terza minore; otterremo una *Sesta Maggiore*.

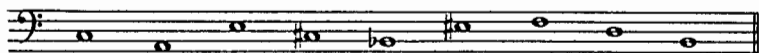
Questionario: Su quali gradi della scala maggiore si trovano intervalli di sesta maggiore?

Il fatto che dal rivolto di una *terza maggiore* derivi una *sesta minore*, e viceversa, da una *terza minore* si ricavi una *sesta maggiore*, introduce il principio generale che stabilisce come "minori" tutti i rivolti degli intervalli maggiori, e viceversa.

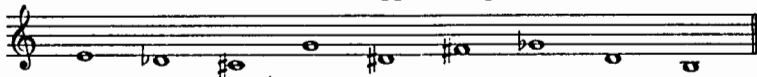
Al contrario gli intervalli giusti rimangono giusti anche nella loro forma rivoltata (quinta giusta - quarta giusta).

ESERCIZIO 37

1. Suonare le seguenti note intonando una sesta minore sopra. Si proceda secondo i criteri esposti in precedenza. Lo stesso dicasi per quanto attiene la distinzione tra le voci maschili e femminili.



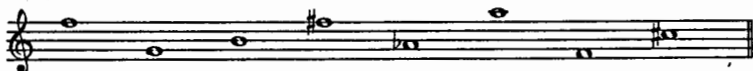
2. Suonare cantando una sesta maggiore sopra:



3. Suonare cantando una sesta minore sotto:



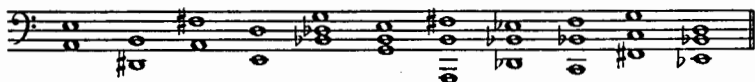
4. Suonare cantando una sesta maggiore sotto:



5. Suonare cantando una sesta minore sopra le note piú acute:



6. Suonare cantando una sesta maggiore sopra le note piú acute:



7. Suonare cantando una sesta maggiore sotto le note piú basse:



8. Suonare cantando una sesta minore sotto le note piú basse:



DETTATO 32

C. Azione coordinata

ESERCIZIO 38

1. Suonare al pianoforte cantando ad alta voce:

Moderato

(a)

Musical score for Moderato, part (a). It consists of four staves of music in bass clef, 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a melodic line with eighth notes and slurs. The second staff has a similar melodic line with some rests. The third staff continues the melodic development. The fourth staff features a more rhythmic accompaniment with eighth notes and a final cadence.

(b)

Allegretto

Musical score for Allegretto, part (b). It consists of three staves of music in bass clef, 3/8 time, with a key signature of one sharp (F#). The first staff has a melodic line with eighth notes and slurs, marked with "8...". The second staff has a similar melodic line with some rests, also marked with "8...". The third staff continues the melodic development, marked with "8...". The music concludes with a final cadence.

Allegro

(c)

Musical score for Allegro, part (c). It consists of one staff of music in bass clef, 2/4 time, with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). The staff contains a melodic line with eighth notes and slurs, ending with a final cadence.



2. Cantare battendo il tempo. Si aggiungano, cantando, le alterazioni richieste dalle tonalità indicate all'inizio di ogni brano.

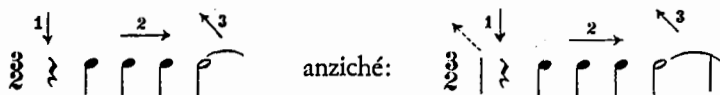
- (a) Battere in $\frac{9}{8}$ iniziando dapprima sul primo movimento, poi sul secondo (4° ottavo), ed infine sul terzo (7° ottavo).
 Successivamente: si cambi il tempo battendo in $\frac{12}{8}$ e seguendo lo stesso criterio.

Andantino in La maggiore



- (b) Battere in $\frac{3}{2}$ (nei tre modi possibili), poi in $\frac{3}{4}$ (quattro modi).
 Se un brano inizia con una pausa di breve durata, non occorre fare alcun gesto preparatorio: lo stesso movimento sulla pausa servirà da gesto preparatorio.

Battendo il tempo nell'esercizio seguente si inizierà dunque così:



Allegro, in Re♭ maggiore



(c) Battere in ♩ prendendo ogni volta un ottavo differente come punto di partenza (sei modi).

Lento, in Fa♯ maggiore



(d) Battere in ♩ , dapprima in $\frac{3}{4}$ (nei due modi), poi in $\frac{3}{8}$ (tre modi).

Presto, in Sib maggiore



1 movimento

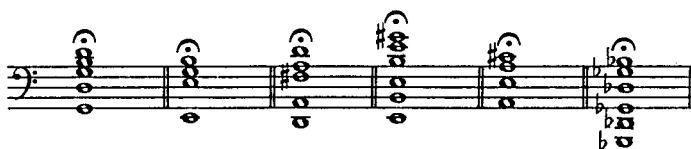
3. (a) Suonare un accordo sul pianoforte. Cantare do³, fermandosi brevemente sulla nota, quindi cantare tutta la scala di Do maggiore sia in senso ascendente che discendente. Esempio:

Poco Adagio

Cantare: 

Suonare: 

Accordi da suonare:



- (b) Suonare e cantare gli stessi esempi
un semitono sotto;
un semitono sopra.

Questo procedimento (che trasferisce d'altezza un intero brano spostandolo da una tonalità ad un'altra) si chiama *Trasporto*.

- (c) Inventare esercizi simili.

DETTATO 33

al Capitolo VIII

1. Come, ad esempio, nei brani scritti per la danza o il ballo, nella musica leggera o popolare.

2. « Tre sono i fattori dell'organizzazione temporale: la pulsazione, il metro e il ritmo. Come i battiti del metronomo o di un orologio, la *pulsazione* scandisce con regolarità il "continuum" temporale. Il *metro* è la misura di un certo numero di impulsi tra accenti che si ripetono con una certa regolarità. I battiti accentuati si dicono "forti"; quelli non accentuati "deboli". Per *ritmo* intendiamo il modo in cui una o più note non accentuate sono raggruppate in relazione ad una accentuata. Ciò ha dato origine ai *pedi ritmici*: giambo (U —), anapesto (U U —), trocheo (— U), dattilo (— U U) e anfibraco (U — U) derivati dall'antica *prosodia*, "scienza che studia il complesso delle regole riguardanti l'accentuazione e la quantità delle sillabe delle parole, e base fondamentale della metrica poetica." Il ritmo è indipendente dal metro in due diversi sensi. Esso esiste anche quando non si inquadri in un metro regolare, come nel Canto Gregoriano o nel recitativo secco. Inoltre è indipendente dal metro in quanto ogni gruppo ritmico può essere inserito in ogni tipo di organizzazione metrica. » (Le definizioni date sono riportate da: *The Rhythmic Structure of Music*, di G. COOPER e L.B. MEYER, University of Chicago Press, pp. 3-6).

3. Ciò concorda con quanto da tempo affermato in termini di psicologia della percezione da educatori e didatti. Segnaliamo in proposito i numerosi e affidabilissimi testi di E. Willems, nonché il saggio specifico di G. Zotto: *Musica e operatività mentale*, ed. Galleria del Ponte, Vicenza.

4. L'uso di pause al posto dei battiti forti è invece caratteristico di un particolare tipo di ritmo sincopato, detto *contrattempo*.

5. Questa rigorosa impostazione teorica differisce in parte dalla tradizionale definizione delle misure composte, riferite secondo la nostra didattica ai metri a suddivisione ternaria dei loro movimenti. Seguendo tale interpretazione si noterà come la struttura composta sia immediatamente riconoscibile dalla stessa frazione metrica, in quanto il *numeratore* è dato dalla moltiplicazione del numero di *movimenti* della battuta per il numero (tre) di suddivisioni interne. (Spesso tali suddivisioni sono chiamate *accenti* con evidente bisticcio terminologico piuttosto inopportuno.) Il *denominatore* non rappresenta, di conseguenza, il valore unitario dei movimenti, bensì — almeno in linea generale — quello delle loro suddivisioni. Esempio tipico, ripreso anche dall'A., è quello del $\frac{3}{8}$ (tempo composto) ottenuto dalla moltiplicazione per tre (accenti) dei due movimenti primari della battuta. Ogni movimento vale dunque un quarto e mezzo, mentre il denominatore indica l'ottavo quale valore di suddivisione. Per i tempi composti a suddivisione binaria (volendo seguire l'impostazione dell'A.) ciò non risulta con la stessa evidenza. Con la frazione $\frac{3}{4}$ non è, infatti, dato di sapere se si tratta di un metro semplice ternario, oppure un tempo composto a suddivisione binaria che ribalta i termini posti col $\frac{3}{8}$, o ancora (come nel *Valzer*) di un tempo composto consistente di un unico movimento a suddivisione ternaria. Una troppo ricercata semplificazione schematica non è, in questo caso, possibile. Più ancora dell'astratta frazione metrica suggeriamo di analizzare attraverso le indicazioni d'andamento musicale del brano, la natura (semplice o composta) della misura.

CAPITOLO IX

A. Azione nel tempo

Abbiamo sinora considerato i tempi composti come strutture basate sulla *moltiplicazione*, ottenuti cioè raddoppiando o triplicando unità metriche semplici. Possiamo però seguire anche il metodo inverso partendo da misure composte prestabilite e applicando a dette unità un criterio di divisione che consideri i valori minori come loro componenti.¹ Si può così stabilire che la divisione in due o tre parti sia il procedimento inverso a quello moltiplicativo; quindi impiegarlo per ottenere complesse costruzioni metriche.

A dire il vero un impiego simile lo abbiamo già incontrato, come si noterà rileggendo attentamente, a pag. 81, l'inizio del cap. VII.

Ma in quella circostanza utilizzammo solamente la divisione per 2 e i suoi multipli 4, 8, 16, ecc., rilevando come la nostra notazione non offra possibilità altrettanto semplici per esprimere altre divisioni.

In effetti una divisione per 3 è facilmente praticabile,² solo che si assuma una nota col punto come unità di divisione. Infatti: \downarrow ($\frac{3}{4}$) = un movimento, cosicché \downarrow ($\frac{1}{8}$) è uguale alla terza parte del movimento stesso. Ma volendo a sua volta dividerlo per 3, ottenendo in tal modo il valore corrispondente alla nona parte del movimento, come si potrebbe rappresentare questa ulteriore divisione ($= \frac{1}{24}$)?³

Del resto, la stessa divisione per 2 di una nota puntata, possibile impiegando valori puntati via via decrescenti

$$\begin{aligned}(\downarrow \left[\frac{3}{4} \right] = \downarrow \downarrow \left[2 \times \frac{3}{8} \right], &= \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \\[4 \times \frac{3}{16}], &= \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \left[8 \times \frac{3}{32} \right]\end{aligned}$$

sarebbe di lettura assai disagiata e quindi, tranne che per la prima divisione, è raramente utilizzata.

Inoltre si deve ritenere pressoché impossibile adattare la notazione alla pratica musicale — a parte la difficoltà di lettura — usando figure di diversa forma grafica ma di identica durata in una medesima parte del brano: l'uso contemporaneo di \downarrow e \downarrow come equivalenti di un singolo valore non è possibile senza provocare la massima confusione, anche scrivendo la semplice battuta di $\frac{4}{4}$.

NOTAZIONE: Occorre dunque evitare tale confusione e tuttavia trovare un modo per esprimere, nella nostra notazione uniformemente bipartita, valori

corrispondenti a divisioni per tre, nove, ecc. ma anche piú complesse come per cinque, sette, undici, ecc.

Riferiremo dunque questi valori (e i loro multipli) ai valori maggiori piú vicini tra quelli rappresentati dalle figure: $\text{♩} (\frac{1}{2})$ per $\frac{1}{3}$, $\text{♩} (\frac{1}{4})$ per $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$ e $\frac{1}{7}$, $\text{♩} (\frac{1}{8})$ per $\frac{1}{9}$, $\frac{1}{10}$, ... $\frac{1}{15}$, eccetera. Indicheremo poi con un numero in quante parti deve considerarsi divisa tale unità di valore, e con una parentesi quali note o pause concorrono a formarla.

La parentesi può essere omessa quando l'unità metrica superiore è già indicata con un trattino.

In tal modo sono possibili le seguenti divisioni:

$$\text{♩} = \overbrace{\text{♩} \text{♩} \text{♩}}^3 \left[\frac{3}{3} \right], \overbrace{\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}}^6 \left[\frac{6}{6} \right],$$

$$\overbrace{\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}}^5 \left[\frac{5}{5} \right], \overbrace{\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}}^7 \left[\frac{7}{7} \right] \text{USW}$$

$$\text{♩} = \overbrace{\text{♩} \text{♩} \text{♩}}^3 \left[\frac{3}{6} \right], \overbrace{\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}}^6 \left[\frac{6}{12} \right],$$

$$\overbrace{\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}}^5 \left[\frac{5}{10} \right], \overbrace{\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}}^7 \left[\frac{7}{14} \right] \text{USW.}$$

$$\text{♩} = \overbrace{\text{♩} \text{♩} \text{♩}}^3 \left[\frac{3}{12} \right], \overbrace{\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}}^6 \left[\frac{6}{24} \right],$$

$$\overbrace{\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}}^5 \left[\frac{5}{20} \right], \overbrace{\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}}^7 \left[\frac{7}{28} \right] \text{USW.}$$

$$\text{♩} = \overbrace{\text{♩} \text{♩} \text{♩}}^3 \left[\frac{3}{24} \right], \overbrace{\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}}^6 \left[\frac{6}{48} \right],$$

$$\overbrace{\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}}^5 \left[\frac{5}{40} \right], \overbrace{\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}}^7 \left[\frac{7}{56} \right]$$

ed esempi simili per ♩ e ♩ .

Si noti che anche in questi casi rimane valida la distinzione tra una divisione bipartita e una tripartita, come fissata a pag. 106: $\text{—} 3 \text{—}$ è tripartita, mentre $\text{—} 6 \text{—}$ è bipartita e conseguentemente può essere scritta anche come una doppia $\text{—} 3 \text{—}$, cosí:

$$\text{♩} = \overbrace{\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}}^6 \quad \text{opp.} \quad \overbrace{\text{♩} \text{♩}}^3 \overbrace{\text{♩} \text{♩}}^3$$

Il rapporto tripartito $\text{♩} : \text{♩}$ si scrive dunque $\overbrace{\text{♩} \text{♩} \text{♩}}^3$

Di conseguenza: $\text{♪} : \text{♪} = \underbrace{\text{♪♪♪}}_3$ ma può capitare di trovare quest'ultima combinazione (e le corrispondenti relazioni $\text{♪} : \text{♪}$, $\text{♪} : \text{♪}$) scritta in modo piuttosto incoerente.

Le seguenti figure:

$\frac{2}{4}$ $\underbrace{\text{♪♪♪}}_3$ $\underbrace{\text{♪♪♪♪♪}}_3$ (opp. $\underbrace{\text{♪♪♪}}_3$ $\underbrace{\text{♪♪♪♪♪}}_3$) si trovano frequentemente scritte in questo modo:⁴ $\underbrace{\text{♪♪♪}}_3$ $\underbrace{\text{♪♪♪♪♪}}_6$

In tempo lento la distinzione tra i due differenti accenti secondari disturba l'effetto desiderato, mentre in tempo abbastanza veloce non viene percepita; da qui il motivo che si può porre a parziale giustificazione di tale notazione approssimativa.

Nei metri in cui una *nota puntata* occupi l'intera misura,⁵ le suddivisioni vanno scritte come segue:

$\frac{3}{8}$ $\text{♪} \cdot = \text{♪} \cdot$ opp. $\overbrace{\text{♪} \text{♪}}^{2-}$ $\left[2 \times \frac{3}{16} \right]$, $\underbrace{\text{♪♪♪}}_3 \left[\frac{3}{8} \right]$,

$\overbrace{\text{♪♪♪♪}}^4 \left[4 \times \frac{3}{32} \right]$, $\overbrace{\text{♪♪♪♪♪}}^5 \left[5 \times \frac{3}{40} \right]$,

$\underbrace{\text{♪♪♪♪♪♪}}_6 \left[\frac{6}{16} \right]$, $\overbrace{\text{♪♪♪♪♪♪♪}}^7 \left[7 \times \frac{3}{56} \right]$,

$\overbrace{\text{♪♪♪♪♪♪♪♪}}^8$ o meglio $\overbrace{\text{♪♪♪♪}}^4 \overbrace{\text{♪♪♪♪}}^4 \left[8 \times \frac{3}{64} \right]$ ecc.

Analogamente in $\frac{3}{4}$ e

$\frac{3}{8}$ $\text{♪} \cdot \text{♪} \cdot = \text{♪} \cdot \overbrace{\text{♪} \text{♪}}^{2-} \text{♪} \cdot$ opp. $\overbrace{\text{♪} \text{♪}}^{2-} \text{♪} \cdot \left[2 \times \frac{3}{16} \right]$, raramente usato

$\text{♪} \cdot \text{♪} \cdot \text{♪} \cdot \left[3 \times \frac{3}{24} = 3 \times \frac{3}{8} \right]$, $\overbrace{\text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}}^4 \left[4 \times \frac{3}{32} \right]$,

$\overbrace{\text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}}^5 \left[5 \times \frac{3}{40} \right]$, $\overbrace{\text{♪} \text{♪}}^{2-} \overbrace{\text{♪} \text{♪}}^{2-} \overbrace{\text{♪} \text{♪}}^{2-}$ opp., ma non consigliabile,

$\text{♪} \cdot \text{♪} \cdot \text{♪} \cdot \text{♪} \cdot \left[4 \times \frac{3}{48} = 4 \times \frac{3}{16} \right]$, $\overbrace{\text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}}^7 \left[7 \times \frac{3}{56} \right]$,

$\overbrace{\text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}}^8 \left[8 \times \frac{3}{64} \right]$, $\underbrace{\text{♪♪♪♪♪}}_6 \left[\frac{6}{8} \right]$

$$\frac{6}{8} \text{ p.} = \text{p. p.} \left[2 \times \frac{6}{16} = 2 \times \frac{3}{8} \right], \text{ p. } \overbrace{\text{p. p.}}^{\text{opp.}} \text{ p. p. p.}$$

$$\left| 3 \times \frac{6}{24} = 3 \times \frac{3}{8} \right|, \overbrace{\text{p. p. p. p.}}^4 \text{ opp. } \overbrace{\text{p. p.}}^{-2} \overbrace{\text{p. p.}}^{-2} \text{ opp., ma non consigliabile,}$$

$$\text{p. p. p. p.} \left[4 \times \frac{6}{32} = 4 \times \frac{3}{8} \right], \overbrace{\text{p. p. p. p. p. p.}}^5 \left[5 \times \frac{6}{40} \right],$$

$$\text{p. p. p. p. p. p.} \left[\frac{6}{8} \right], \overbrace{\text{p. p. p. p. p. p. p. p.}}^7 \left[7 \times \frac{6}{56} \right], \overbrace{\text{p. p. p. p.}}^4 \overbrace{\text{p. p. p. p.}}^4$$

$$\text{opp., ma non consigliabile, } \overbrace{\text{p. p. p. p. p. p. p. p. p.}}^8 \overbrace{\text{p. p. p. p. p. p. p. p. p.}}^8 \left[8 \times \frac{6}{64} = 8 \times \frac{3}{32} \right],$$

$$\overbrace{\text{p. p. p. p. p. p. p. p. p. p.}}^9 \left[9 \times \frac{6}{72} \right], \overbrace{\text{p. p. p. p. p. p. p. p. p. p. p.}}^5 \overbrace{\text{p. p. p. p. p. p. p. p. p. p.}}^5 \left[10 \times \frac{6}{80} \right],$$

$$\overbrace{\text{p. p. p. p. p. p. p. p. p. p. p. p.}}^{11} \left[11 \times \frac{6}{88} \right], \overbrace{\text{p. p. p. p. p. p. p. p. p. p. p. p. p. p.}}^{13} \left[\frac{12}{8} \right] \text{ ecc.}$$

N.B.: Una quartina si trova frequentemente scritta così:

$$\frac{6}{8} \text{ p.} = \overbrace{\text{p. p. p. p.}}^4 \text{ opp. } \overbrace{\text{p. p.}}^{-2} \overbrace{\text{p. p.}}^{-2} \text{ invece di } \overbrace{\text{p. p. p. p.}}^4 \text{ opp. } \overbrace{\text{p. p.}}^{-2} \overbrace{\text{p. p.}}^{-2}$$

L'ultima versione è sicuramente da preferire in quanto segue la regola generale data a pag. 122 che considera la nota *maggiore* piú vicina per valori diversi da $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$ ecc.

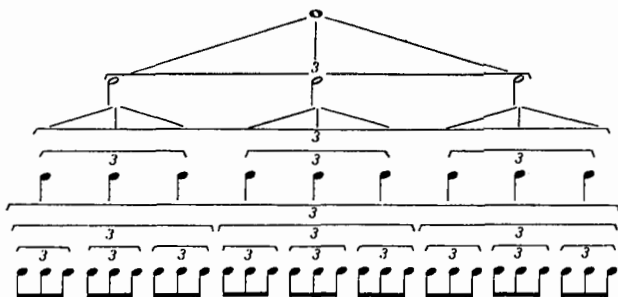
Analogamente in $\frac{3}{4}$ e $\frac{3}{2}$.

$$\frac{12}{8} \text{ o.} = \text{p. p.} \left[2 \times \frac{6}{8} \right], \overbrace{\text{p. p.}}^{\text{opp.}} \overbrace{\text{p. p.}}^{\text{opp.}} \overbrace{\text{p. p.}}^{\text{opp.}} \text{ opp. } \overbrace{\text{p. p. p.}}^{(3)}$$

$\left[3 \times \frac{12}{24} = 3 \times \frac{6}{8} \right]$, Usato molto raramente, e possibilmente solo in tempo molto veloce,

così pure per molti altri casi in cui la reciproca dipendenza tra i tempi indicati e i valori delle note impiegate provoca diverse possibilità di scrittura. Solo ragioni di praticità (minor spreco di lavoro nello scrivere i simboli delle terzine, ecc.) e sottili considerazioni, talvolta, sulla determinazione del tempo ($\frac{3}{8}$ è spesso sentito come un tempo più lento del $\frac{3}{4}$ senza obiettive ragioni!) condizionano il compositore nella scelta.

(2) Continue suddivisioni tripartite (e anche minori) di terzine mostrano chiaramente la fragilità di certe artificiose costruzioni:



In tale situazione il valore di $\frac{1}{27}$ viene espresso da una figura che in origine indicava $\frac{1}{8}$! Normalmente invece i ventisettesimi non sono in connessione con una duplice suddivisione ternaria precedente, bensì riferiti ai sedicesimi (in quanto valori maggiori più vicini). Possiamo comunque aggiungere che "stranezze" come questa si giustificano solo in teoria e trovano scarso rilievo nella pratica.

ESERCIZIO 40

1. Cantare, battendo il tempo:

Allegretto

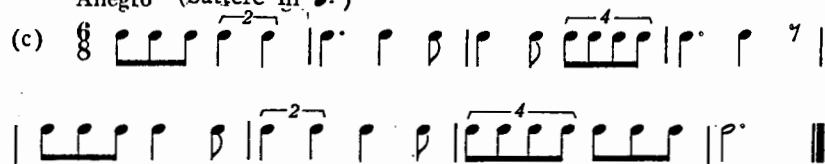
(a) $\frac{4}{4}$

Andante

(b) $\frac{3}{4}$



Allegro (battere in $\frac{6}{8}$.)



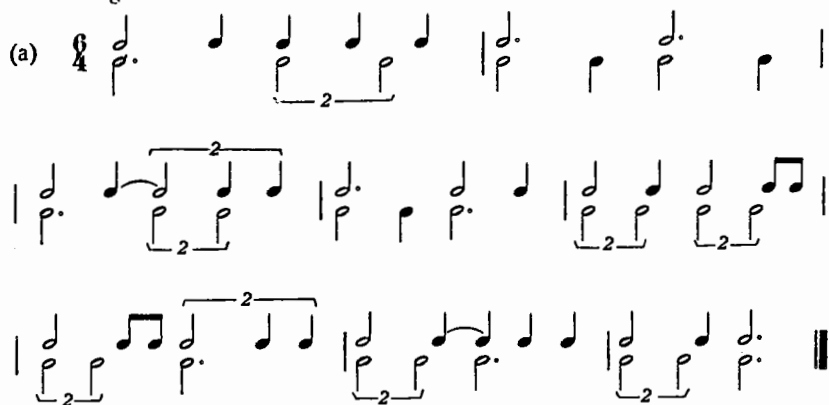
Lento



2. Inventare esercizi simili.

3. Cantare lasciando che altri realizzino i ritmi indicati nella parte inferiore; qualcun altro infine potrà battere il tempo, se non lo fa chi canta.

Allegro moderato



Allegretto

(b)

NOTAZIONE: Come nel brano precedente, se i tratti che raggruppano le note non possono significare altro che delle terzine, si può omettere il numero tra parentesi che le rappresenta. Così pure lo si può omettere per altre suddivisioni qualora i tratti sostituiscano le parentesi, soprattutto quando il numero divenga superfluo per le continue ripetizioni.⁶

$$\left(\text{musical notation with 5 notes} \right) = \left(\text{musical notation with 5 notes and a brace} \right)$$

Andante (♩ in $\frac{9}{8}$ = ♩ in $\frac{3}{4}$)

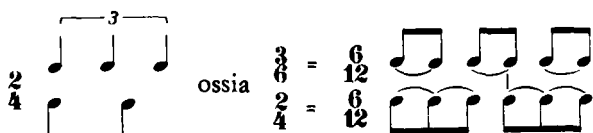
(c)



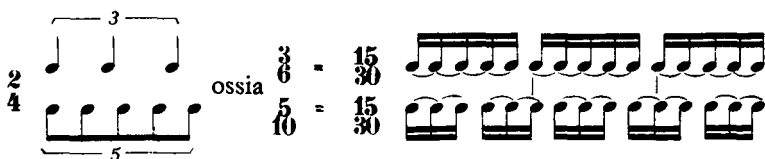
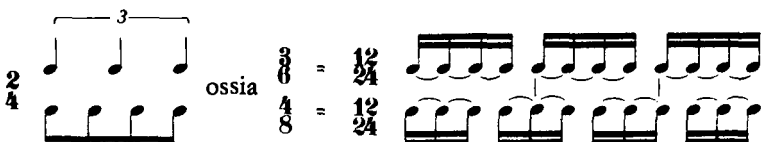
Possono nascere difficoltà nel battere le terzine che non siano la suddivisione di un movimento della battuta, ma di due insieme ($\underline{\underline{\underline{\text{♪♪♪}}$ in $\frac{2}{4}$); e questo soprattutto quando, in un tempo lento, vengano opposte a

gruppi di note regolari; per esempio, $\underline{\underline{\underline{\text{♪♪♪}}}$ in $\frac{4}{4}$.

Il direttore normalmente batte il ritmo regolare, secondo l'indicazione del tempo, ma chi esegue la terzina deve saper distribuire il proprio gruppo di note in modo tale che il secondo movimento cada esattamente a metà della seconda nota della terzina. Tale precisione può del resto essere dimostrata trasformando e riducendo ad un comune denominatore le frazioni che esprimono i due moduli ritmici:



Allo stesso modo possiamo calcolare l'esatta distribuzione di altri gruppi ritmici in opposizione tra loro nell'ambito di una battuta:⁷



Allegro (♩ in $\frac{4}{2}$ = ♩. in $\frac{12}{4}$)

(d)

$\frac{4}{2}$
 $\frac{12}{4}$

$\frac{12}{4}$

$\frac{12}{4}$

$\frac{12}{4}$

Allegro moderato (♩ in $\frac{2}{4}$ = ♩. in $\frac{6}{8}$)

(e)

$\frac{2}{4}$
 $\frac{6}{8}$



4. Inventare esercizi simili.

DETTATO 34

B. Azione nello spazio

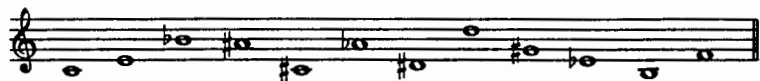
L'intervallo di tono intero compreso tra la sottodominante e la dominante è detto di *seconda maggiore*.

ESERCIZIO 41

1. Suonare le seguenti note intonando con la voce i suoni che distano una seconda maggiore superiore. Si proceda in accordo con quanto indicato nell'Esercizio 30. Allo stesso modo le voci maschili suoneranno e canteranno un'ottava piú bassa.



2. Suonare cantando una seconda maggiore sotto:



3. Suonare cantando una seconda maggiore sopra le note piú acute:



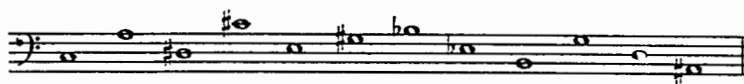
4. Suonare cantando una seconda maggiore sotto le note piú basse. Le voci femminili un'ottava sopra.



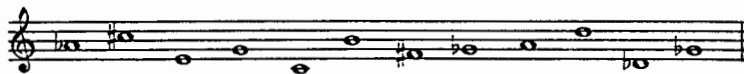
L'intervallo di semitono, come appare tra la sensibile e la tonica, è detto di *seconda minore*.

ESERCIZIO 42

1. Suonare cantando (come prima) una seconda minore sopra:



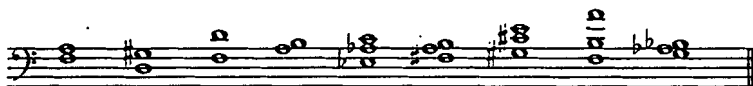
2. Suonare cantando una seconda minore sotto:



3. Suonare cantando una seconda minore sopra le note piú acute:



4. Suonare cantando una seconda minore sotto le note piú basse:



Il rivolto dell'intervallo di seconda è una settima. Piú precisamente, e secondo quanto stabilito a pag. 114, il rivolto di una seconda maggiore produce una *settima minore* mentre quello di seconda minore produce una *settima maggiore*.

L'intervallo di settima minore si trova tra una dominante e la sottodominante dell'ottava successiva mentre quello di settima maggiore si trova tra la tonica e la sensibile, nell'ambito della stessa ottava.

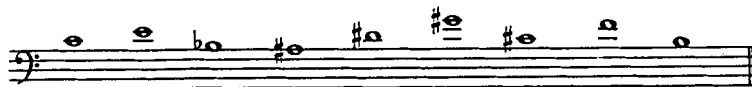
Questionario: Dove troviamo, nella scala maggiore, altri intervalli di settima maggiore e minore?

ESERCIZIO 43

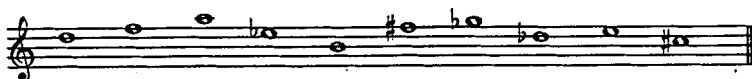
1. Suonare e cantare come prima. Intonare una settima minore sopra:



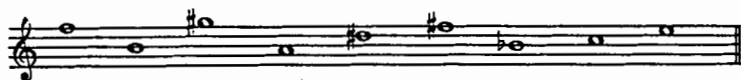
2. Suonare cantando una settima maggiore sopra:



3. Suonare cantando una settima minore sotto:



4. Suonare cantando una settima maggiore sotto:



5. Suonare cantando una settima minore sopra le note piú acute:



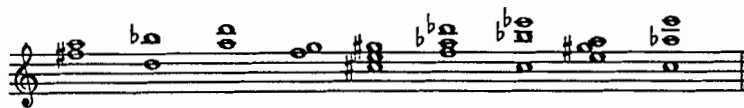
6. Suonare cantando una settima maggiore sopra le note piú acute:



7. Suonare cantando una settima minore sotto le note piú basse:



8. Suonare cantando una settima maggiore sotto le note piú basse:



C. Azione coordinata

ESERCIZIO 44

1. Suonare al pianoforte. Un altro studente (o l'insegnante stesso) può battere con le mani i ritmi indicati sotto il rigo; un terzo può dirigere, sempreché non sia chi suona a battere contemporaneamente il tempo.

(a) *Andante*

Andante

Trasportare l'intero brano precedente un tono sotto, suonando in Sol maggiore (senza trascriverlo!).

(b) *Vivace*

Vivace

Suonare il brano seguente un tono sopra.

Andantino (♩ in $\frac{4}{8}$ = ♩ in $\frac{12}{16}$)

(c)

Suonare lo stesso brano in Mi maggiore e Sol maggiore.

Allegro vivace

(d)

Ripetere il brano precedente in Sol bemolle maggiore e in Si bemolle maggiore.

Applicare altri trasporti tanto a questi ultimi brani, quanto a esercizi già affrontati precedentemente.

NOTAZIONE: (1) L'andamento di un brano non è sempre costante. La terminologia piú appropriata per accelerare o rallentare l'andamento prestabilito è la seguente:

accelerando (accel.) - schneller werden, beschleunigen - accélération - accelerate;
stringendo (string.) - drängend - en pressant - becoming faster and more intense;
piú mosso - bewegter - plus animé - faster;

ritardando (*rit.*, *ritard.*) - zurückhalten - ralentir, ralentissant - slacken, retard;
allargando - verbreitern - élargissant - broaden;
meno mosso - weniger bewegt - moins vite - less fast;
ritenuto (*riten.*) - zurückgehalten - retenu - held back.

Si ottiene un cambiamento graduale di tempo, in un passaggio musicale di una certa lunghezza aggiungendo al termine appropriato:
poco a poco - allmählich - peu à peu - gradually, little by little.

(2) I seguenti termini indicano la simultanea riduzione di velocità e di intensità:

calando - nachlassen - en diminuant - decrease;
smorzando - verlöschen - en s'effaçant - dying away;
morendo - ersterben - en mourant - dying down.

(3) Il ritorno al tempo iniziale è indicato con:
a tempo oppure *tempo primo*.

ESERCIZIO 45

1. Cantare e battere il tempo. Un altro studente batterà contemporaneamente con le mani i ritmi indicati sotto la melodia. Battendo il tempo, si inizi dapprima sul primo movimento; quindi si realizino tutte le possibilità di inizio in levare.

- (a) Battere in $\frac{3}{4}$ (un movimento = ♩), in $\frac{6}{8}$ (un movimento = ♩), in $\frac{9}{8}$ (un movimento = ♩) e in $\frac{3}{4}$ (un movimento = ♩). Si presti attenzione alle sincopi!

Allegretto

The musical score for Exercise 45, part (a), is written in G minor (one flat). It consists of four staves. The first staff is the melody. The second and third staves show rhythmic patterns for clapping, with '7' indicating a downbeat and 'y' indicating an upbeat. The fourth staff shows the melody again with 'z' indicating a downbeat and 'y' indicating an upbeat. The tempo markings 'Allegretto', 'string.', and 'a tempo' are placed above the staves.

Trasportare il brano precedente in Re bemolle maggiore e Fa maggiore.

Talvolta si possono incontrare note che non appartengono alla tonalità espressa dall'armatura in chiave (si veda ad esempio il re bemolle nel precedente esercizio). Finché tali suoni estranei non sono prodotti attraverso l'alterazione cromatica dei principali pilastri tonali (tonica, dominante e sottodominante) e non distolgono l'attenzione dalle principali funzioni tonali, non ne deriva un particolare disturbo alla tonalità stessa. L'uso frequente di questi suoni, viceversa, specialmente su importanti centri tonali, raggiunge un preciso scopo artistico con la rottura dell'equilibrio creato intorno ad una tonalità e conseguente passaggio ad altro tono (*modulazione*). Tale artificio non è comunque utilizzato in questi esercizi elementari. (Cfr. Esercizio 27, c.)

(b) Battere in $\frac{6}{8}$ (♩) e $\frac{3}{8}$ (♩):

Andante

Trasportare in La maggiore e Do diesis maggiore.

(c) Battere in $\frac{2}{4}$ (♩), $\frac{2}{2}$ (♩), $\frac{3}{2}$ (♩), $\frac{3}{4}$ (♩), $\frac{6}{4}$ (♩); ($\frac{6}{8}$ ♩):

Allegro assai



Trasportare in Do bemolle maggiore e Mi bemolle maggiore.

(d) Battere in $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, (♩):

Andantino

Trasportare in Re maggiore e Fa diesis maggiore.

2. Suonare gli accordi cantando le seguenti linee spezzate di scala. Per facilitare l'intonazione alle voci maschili: cantare un'ottava piú bassa suonando due ottave sopra:

(a)

Exercise (a) consists of two systems of music. The first system has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a chordal accompaniment. The second system is similar but includes first and second endings. The key signature has one flat (B-flat).

ripetere l'esercizio piú di una volta.

(b)

Exercise (b) consists of two systems of music. The first system has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a chordal accompaniment. The second system is similar but includes first and second endings. The key signature has two sharps (F# and C#).

Continuation of exercise (b), showing the middle section of the second system with triplets in the treble clef.

Continuation of exercise (b), showing the first and second endings of the second system with triplets in the treble clef.

(c)

Musical notation for the first system of exercise (c). It features a treble clef staff with a melody of eighth notes and a bass clef staff with a bass line. The melody includes triplets and a quintuplet. The bass line has a long note with a slur and a sharp sign.

Musical notation for the second system of exercise (c). The treble staff continues the melody with triplets and a quintuplet. The bass staff has a long note with a slur and a sharp sign.

Musical notation for the third system of exercise (c). The treble staff continues the melody with triplets and a quintuplet. The bass staff has a long note with a slur and a sharp sign.

Musical notation for the fourth system of exercise (c). It includes first and second endings. The treble staff has a melody with triplets and a quintuplet. The bass staff has a long note with a slur and a sharp sign.

(d)

Musical notation for exercise (d). It features a treble clef staff with a melody of eighth notes and a bass clef staff with a bass line. The melody includes a triplet. The bass line has a long note with a slur and a sharp sign.

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system contains two measures with triplets of eighth notes in the treble staff and chords in the bass staff. The second system contains two measures with triplets, followed by a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The key signature changes from one sharp (F#) to one flat (Bb) across the systems.

DETTATO 36

NOTE DEL TRADUTTORE

al Capitolo IX

1. Il tradizionale capitolo riguardante le note *sovrabbondanti* o *insufficienti* è affrontato dall'A. secondo una visione piuttosto insolita per la nostra didattica. Tale impostazione è informata a criteri di razionalità che spostano l'attenzione dalla divisione classica, e un po' manichea, tra *gruppi di note regolari e irregolari*. Che tutto ciò non appartenga solo a spericolati bizantinismi ci è garantito dalle ampie possibilità costruttive sviluppate dalla musica del nostro secolo e assunte anche in sede teorica come ad esempio si potrà verificare nella trattazione dei due metodi: moltiplicativo e divisionale, in P. BOULEZ: *Pensare la musica oggi*, Einaudi ed., pp. 48-49.

2. Vecchio problema di notazione musicale! Ben presente anche ai compositori antichi che, soprattutto nell'Ars Nova, ricorsero persino all'uso di note di diverso colore per evidenziare un gruppo ternario in una struttura binaria.

3. Per chiarificazione ulteriore, aggiungiamo che il valore di $\frac{2}{3}$, che in pratica rappresenta la nona parte del movimento nell'esempio proposto dall'A., non è altro che la semplice divisione matematica per tre del valore di $\frac{2}{9}$.

4. Secondo l'insegnamento tradizionale — ma, spesso, anche nella pratica riguardante la notazione —, la sestina è intesa come struttura a base ternaria, anziché binaria. Più che di incoerenza si può dunque parlare di una "norma", di cui si deve pur prendere atto.

5. Ma anche solo un'unità metrica dell'intera misura!

6. In tal caso è sufficiente aggiungere: *ecc., simile*, o espressione analoga all'appropriata indicazione data sul modello da ripetere.

7. Vale forse la pena sottolineare come ogni calcolo ulteriore, esatto sulla carta e prezioso per più completa visione teorica, non potrà non risultare invece abbastanza approssimativo in sede esecutiva?

CAPITOLO X

A. Azione nel tempo

Con la suddivisione delle unità metriche per 5, 7, ecc. (quintine, settimane, ecc. del precedente capitolo) abbiamo incontrato alcune eccezioni rispetto ai normali schemi metrici bipartiti o tripartiti.

Ma poiché il criterio divisionale, come sappiamo (si veda a pag. 121), può essere sostituito da quello moltiplicativo, possiamo altresì ottenere tempi composti indicati da frazioni che portano al numeratore 5, 7, ecc.¹

Siamo cioè in grado di costruire metri come $\frac{5}{16}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{5}{2}$, $\frac{7}{16}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{7}{2}$. Sono pure possibili, in sede teorica, forme come $\frac{11}{4}$, $\frac{13}{8}$, ecc., ma in pratica queste ultime non sono utilizzate, in quanto possono essere scritte in modo meno dispersivo e più agevole alla lettura usando dei sottogruppi ($\frac{11}{4}$ come $\frac{6}{4} + \frac{5}{4}$; $\frac{13}{8}$ come $\frac{4}{8} + \frac{3}{8} + \frac{5}{8}$, ecc.).

Gli accenti, nei metri composti formati da 5 o 7 divisioni, sono:

$$\begin{array}{l}
 5 : \overset{>}{|} \cdot | \bar{|} | | \quad (2+3) \quad \text{opp.} \quad \overset{>}{|} | | \bar{|} | \quad (3+2) \\
 7 : \overset{>}{|} | | \bar{|} | | | \quad (3+4) \quad \text{opp.} \quad \overset{>}{|} | | | \bar{|} | | \quad (4+3).
 \end{array}$$

Nel tempo lento, gli accenti dei metri composti settenari possono essere intesi come segue:

$$\overset{>}{|} | | \bar{|} | \bar{|} | \quad \text{opp.} \quad \overset{>}{|} | | \bar{|} | \bar{|} | |$$

ma anche:

$$\overset{>}{|} | | | | \bar{|} |$$

NOTAZIONE: Usando $\frac{5}{4}$ opp. $\frac{7}{4}$ come unità metriche, si può facilmente mettere in evidenza la distribuzione degli accenti della misura attraverso i

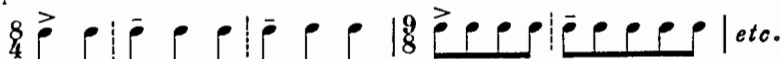
tratti d'unione delle note ($\frac{5}{4}$ $\frac{7}{4}$). Al contrario, usando

$\frac{5}{8}$ opp. $\frac{7}{8}$ si lascia spesso l'esecutore, senza punti di riferimento nella distribuzione degli accenti. Se necessario, una stanghetta di misura ausiliaria contribuirà a risolvere con chiarezza casi simili.²

$$\begin{array}{l}
 \frac{7}{4} \overset{>}{|} \overset{>}{|} \overset{>}{|} \overset{>}{|} \bar{|} \bar{|} \bar{|} \bar{|} \bar{|} \bar{|} \\
 \overset{>}{|} \bar{|} \bar{|} \bar{|} \bar{|} \bar{|} \bar{|} \bar{|}
 \end{array}$$

Talvolta si incontrano altri gruppi metrici irregolari, apparentemente simili a gruppi regolari, in quanto il numero delle note che li compongono e le stesse frazioni di tempo che li rappresentano hanno numeratori come 8, 9 o 12, mentre la disposizione degli accenti interni è simile a quella vista per il $\frac{5}{4}$ o $\frac{7}{4}$.

In tali casi la stanghetta di misura ausiliaria diviene pressoché indispensabile.³



NOTAZIONE: Il rapporto esistente tra $\frac{8}{4}$ e $\frac{2}{4}$, $\frac{9}{8}$ e $\frac{3}{4}$, ecc. lo ritroviamo anche tra $\frac{15}{8}$ e $\frac{5}{4}$ e conseguentemente in tutti i tempi composti che hanno equazioni metriche simili a $\frac{3}{12} = \frac{1}{4}$ (o meglio, come si trovano scritte: $= \frac{1}{4}$,

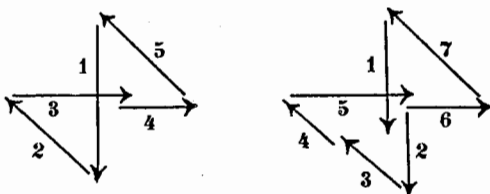
$$\frac{3}{8} = \frac{1}{4} \cdot \left(\text{group of 3 notes} \right) = \left(\text{group of 2 notes} \right) \text{.}^4 \text{ Quindi:}$$

$$\frac{15}{8} \text{ (group of 15 notes)} = \frac{5}{4} \text{ (group of 5 notes, each of 3)} = \frac{5}{4} \text{ (group of 5 notes, each of 3)}$$

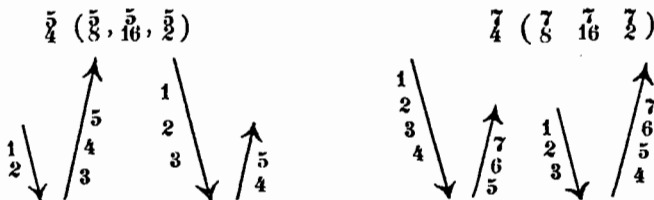
$$\frac{5}{4} \text{ (group of 5 notes)} = \frac{15}{8} \text{ (group of 15 notes, each of 2)} = \frac{15}{8} \text{ (group of 15 notes, each of 2)}$$

Battendo il tempo in queste misure composte si è soliti dividerle in gruppi di 2, 3 o 4 battiti, secondo la posizione degli accenti.

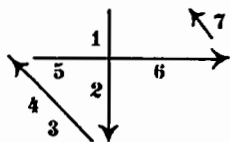
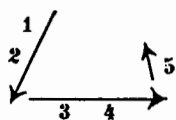
Una certa difficoltà di interpretazione può nascere per i cantanti e gli strumentisti che seguono il direttore, rispetto all'individuazione del primo battito della misura allorché ogni movimento, anche secondario, venga indicato in battere. Ciò può essere evitato seguendo per il $\frac{5}{4}$ ($\frac{5}{8}, \frac{5}{16}, \frac{5}{2}$) e per il $\frac{7}{4}$ ($\frac{7}{8}, \frac{7}{16}, \frac{7}{2}$) gli schemi sottoindicati:



In un tempo molto veloce invece possono essere battute come misure formate da due movimenti irregolari:⁵



Spesso, infine, per facilitarne l'esecuzione, possono essere battute come misure di tre ($\frac{7}{4}$) o quattro movimenti ($\frac{7}{4}$) irregolari per difetto:



ESERCIZIO 46

1. Cantare battendo il tempo:

Allegretto

(a) $\frac{7}{4}$

Andante

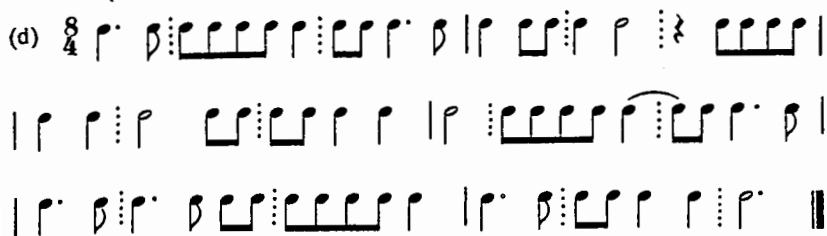
(b) $\frac{5}{8}$

Presto

(c) $\frac{7}{8}$

Allegro moderato

(d) $\frac{8}{4}$



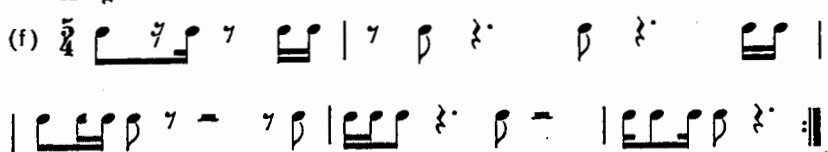
Larghetto

(e) $\frac{15}{8}$



Allegro assai

(f) $\frac{7}{4}$



2. Inventare esercizi simili.

3. Cantare seguendo le istruzioni date a pag. 127, par. 3:

Andante

X (a) $\frac{5}{4}$



Allegretto



(b) $\frac{9}{8}$

Andantino

(c)

$\frac{15}{16}$
 $\frac{5}{8}$

Battere il tempo dapprima seguendo l'indicazione metrica della parte superiore, quindi di quella inferiore:

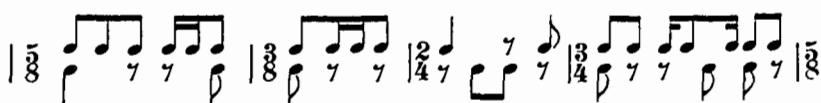


(d) **Largo**

$\frac{7}{8}$
 $\frac{2}{4}$



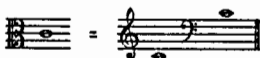
Presto



B. Azione nello spazio

NOTAZIONE: Per alcuni strumenti, la cui estensione occupa il registro centrale dello spazio sonoro da noi utilizzato, si usano altre chiavi che evitano l'impiego frequente nella notazione di tagli addizionali, inevitabili con le sole chiavi di C o di F . Una di queste è la *chiave di contralto*, utilizzata per i registri medio-gravi della viola. Concepita in origine per la voce di contralto (in quanto per la sua estensione — almeno come è intesa nella musica corale — sono sufficienti le cinque linee del rigo senza aggiunta di note con tagli addizionali), servì inoltre per la notazione dei tromboni contralti e delle viole da gamba acute.

Si tratta di una chiave di *do*, e indica la posizione del do^3 sulla linea centrale del rigo.

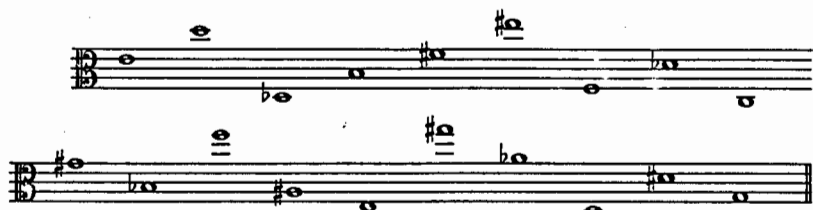


Con la chiave di contralto non si usano comunemente più di due o tre note sopra il rigo (per le note più acute si ricorre alla chiave di C) e quasi mai si scende al di sotto del do^2 .

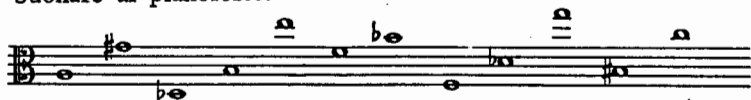


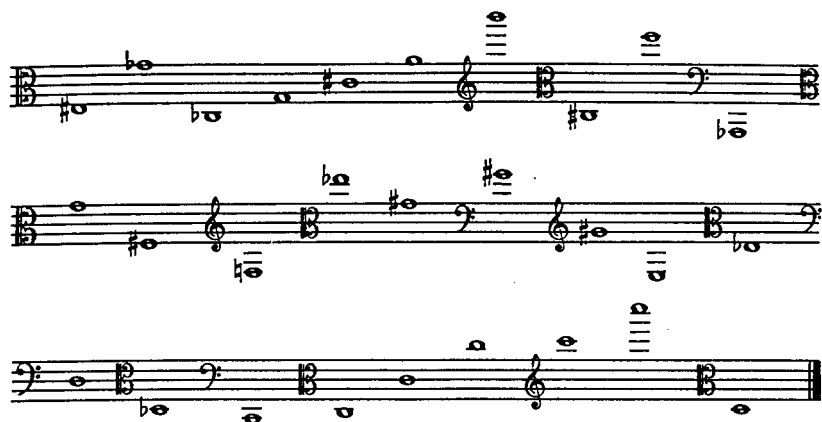
ESERCIZIO 47

1. Leggere le seguenti note. Ricordare quanto detto a pag. 87 a proposito della lettura nelle diverse chiavi!



2. Suonare al pianoforte:

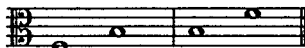




DETTATO 38

La scala maggiore contiene due intervalli dalle caratteristiche piuttosto differenti rispetto agli altri. L'uno si trova tra la sottodominante e la sensibile, l'altro è il suo rivolto. Il primo è detto di *quarta aumentata*, il secondo di *quinta diminuita*.

in Do magg.



Contrariamente a quanto avviene per gli altri intervalli, la forma originale e il suo rivolto⁷ sono qui molto somiglianti: entrambi sono formati da sei semitoni; ma la quarta aumentata copre tre toni interi della scala in successione

(1+1+1, come in Do maggiore:

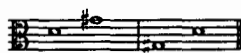
fa - sol - la - si)
1 1 1

— da cui il nome di *tritone* ("tre toni") — mentre la quinta diminuita è formata da $\frac{1}{2}T + 1T + 1T + \frac{1}{2}T$, sempre seguendo la successione scalare.

(in Do maggiore:

si - do - re - mi - fa).
 $\frac{1}{2}$ 1 1 $\frac{1}{2}$

NOTAZIONE: Questi intervalli sono aumentati o diminuiti rispetto agli intervalli giusti da cui derivano. Si potrà accertare piú facilmente quanto detto se anziché considerare la sottodominante e la sensibile di Do maggiore, si osserveranno le stesse, per esempio, in La maggiore:



In tal caso si potrà vedere chiaramente come il tritono *re-sol#* sia un allargamento della quarta giusta *re-sol*, mentre la quinta diminuita *sol#-re* apparirà una forma ristretta della distanza di quinta giusta *sol-re*. Questa distinzione è prodotta solamente dalla imperfezione del nostro sistema di notazione che prevede piú di un simbolo per il medesimo suono (*mi# = fa*, *fa# = solb*). Se la notazione fosse concepita secondo gli stessi criteri della tastiera — assegnando, per esempio, un solo tasto (= nota) per ogni suono — non esisterebbero intervalli né aumentati né diminuiti:

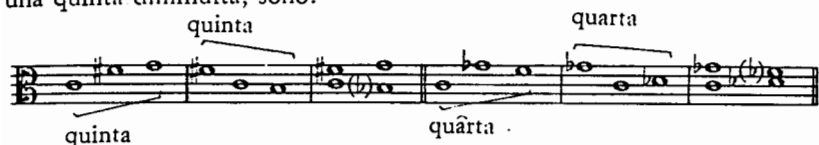
Sul pianoforte il tritono e la quinta diminuita coincidono (*do-fa# = do-solb*). Sarebbero, invece, diversi nell'accordatura basata sui rapporti naturali degli intervalli (eccetto che per l'ottava essi sono infatti leggermente modificati dal "temperamento"; si veda in proposito la nota a pié di pagina 55). Si può avvertire tale differenza nel canto corale o nella musica d'insieme strumentale che non utilizzi strumenti a tastiera: qui potrà spesso accadere che, per realizzare un piú soddisfacente effetto armonico, la funzione di sensibile (essa tende naturalmente a crescere per attrazione verso la tonica) debba essere messa in particolare evidenza. Occorre perciò che tale nota sia leggermente crescente. Così il tritono, di cui la sensibile è componente, risulterà allargato della stessa minuscola entità intervallare (chiamata *comma*⁸) che ridurrà conseguentemente la complementare quinta diminuita.

Benché anche gli altri intervalli possano presentare leggere modifiche di misura, tali variazioni saranno sempre intese come alterazioni della naturale e normale misura stabilita per ogni intervallo dalla realtà fisica dei *suoni armonici*.⁹

Il tritono e la quinta diminuita non hanno tale semplice, normale e naturale prototipo. Di conseguenza potremmo costruire, in sede teorica, un'infinita quantità di tritoni e quinte diminuite su un singolo suono, sebbene il margine tra una quinta diminuita molto ristretta e un tritono molto allargato non possa superare $\frac{1}{4}$ di tono.

A causa di tale approssimazione è difficile intonare un tritono e una quinta diminuita su un determinato suono, senza che l'aggiunta di altri suoni non intervenga a chiarirne il significato melodico o armonico. Entrambi gli intervalli mancano della stabilità e dell'autonomia degli intervalli giusti, maggiori o minori. Essi cercano appoggio verso i suoni vicini piú stabili sui quali tendono "a risolvere" sia per via melodica, sia anche armonicamente.

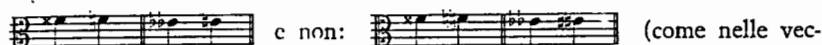
Le tipiche risoluzioni, melodiche o armoniche, di un tritono o di una quinta diminuita, sono:



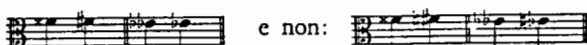
NOTAZIONE: (1) Per poter costruire questi due intervalli sia su suoni naturali che su quelli alterati, si deve ricorrere ad altri due simboli di alterazione: \times (*doppio diesis*) e bb (*doppio bemolle*) che aggiungono un altro semitono cromatico al suono già alzato o abbassato. Possiamo perciò ottenere i seguenti tritoni e quinte diminuite:



(2) Il ritorno ad un suono naturale dopo un doppio diesis o un doppio bemolle si ottiene con un *semplice bequadro*



Così, dopo un \times opp. bb , per indicare una semplice alterazione cromatica dello stesso suono si usa solamente un \sharp o un b .¹⁰

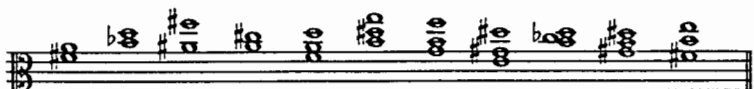


ESERCIZIO 48

1. Suonare i seguenti accordi intonando il tritono (o una quinta diminuita) rispetto alle note più acute:



2. Inventare esempi simili.
3. Suonare intonando il tritono o una quinta diminuita al di sotto delle note più basse.



4. Inventare esercizi simili.

NOTAZIONE: L'uso di \times e bb permette la costruzione di alcune scale maggiori aggiunte, come $Sol\sharp$, $Re\sharp$, Fab .

ESERCIZIO 49

Scrivere le tre scale maggiori sopracitate in chiave di contralto e per un'estensione di due ottave.

NOTAZIONE: (1) Queste scale non sono altro che trascrizioni *enarmoniche* ¹¹ di scale piú semplici già conosciute, e precisamente di Lab , Mib e Mi . Senza una particolare ragione, nessuno sarà indotto a scrivere una scala con 6 diesis e un doppio diesis quando può ottenere lo stesso risultato con soli quattro bemolli. Eppure talvolta il contesto armonico può indurre ad usare una scrittura molto piú complicata. Questo si ha ad esempio in una modulazione transitoria da Mi maggiore alla tonalità maggiore posta sul suo terzo grado, in quanto la convenienza a scrivere $Sol\sharp$ maggiore anziché Lab maggiore è giustificata dalla necessità di evitare mescolanze di numerosi diesis e bemolli e il cambio troppo brusco che si avrebbe passando da un tipo di accidenti ad un altro.

(2) Nelle scale maggiori originariamente costruite (6 con diesis, 6 con bemolli, 1 senza accidenti — si vedano i Cap. V e VI) abbiamo già incontrato esempi di trasposizione enarmonica: le scale di $Fa\sharp$ e $Solb$ hanno gli stessi suoni benché scritti in modo differente. L'una porta sei diesis in chiave, l'altra sei bemolli. Da qui ricaviamo la regola:

Per scale enarmonicamente equivalenti, la somma del numero dei diesis e dei bemolli in chiave è sempre uguale a 12.

Quindi: Lab maggiore porta quattro bemolli in chiave, per cui l'equivalente $Sol\sharp$ maggiore impiegherà 8 diesis, di cui 6 normali e 1 doppio. In pratica, se le scale con piú di 7 diesis o bemolli sono usate solo occasionalmente (come si è visto, sono il risultato di modulazioni transitorie nel corso di brani impostati in tonalità piú semplici), esse non vengono mai indicate con l'armatura di chiave.

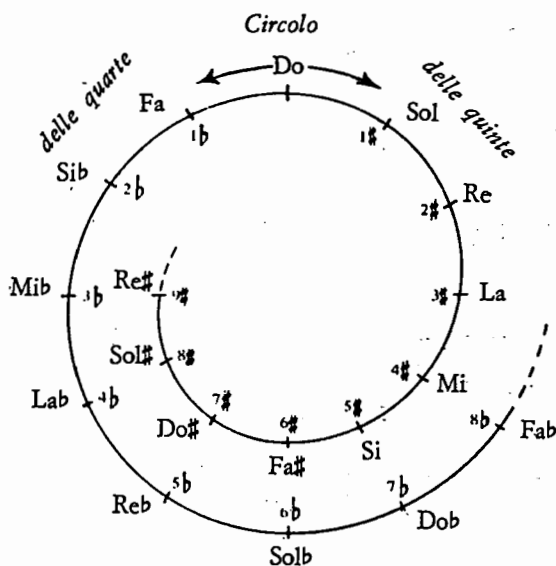
ESERCIZIO 50

Scrivere le scale maggiori in Dob e $Do\sharp$, in chiave di contralto.

Questionario: Quale armatura di chiave hanno queste scale?

Partendo da Do , se vogliamo ordinare tutte le scale maggiori, secondo il numero progressivo delle alterazioni impiegate e muovendoci in direzioni opposte secondo che si impieghino i diesis o i bemolli, noteremo che le scale si succedono l'un l'altra rispettivamente a distanza di quinta o di quarta. La prima serie è chiamata *circolo delle quinte*, l'altra *circolo delle quarte*.

Si noterà inoltre che la trascrizione enarmonica permette di considerare due forme di scrittura per un'ampia fascia del circolo, composta di parecchie scale:



Se osserviamo la tastiera del pianoforte si noterà che entrambe le serie formano un circolo reale col ritorno cioè allo stesso punto di partenza.

Questo non accade del resto in una accordatura naturale (non temperata). In tal caso invece di un circolo si ottiene una spirale, poiché dopo dodici trasposizioni di quinta si tocca un punto leggermente più acuto rispetto a quello di partenza (ovviamente trasferito di parecchie ottave), mentre dopo dodici trasposizioni di quarta il suono raggiunto è, in parallelo, un poco più basso.¹²

La vasta complessità enarmonica considerata in notazione ci dà un'idea approssimativa del notevole grado di sviluppo che può raggiungere il ricco materiale tonale accumulato.

Sarebbe pressoché impossibile mantenere ordine e compattezza negli andamenti musicali se cantanti ed esecutori di strumenti non temperati non trovassero il modo, anche inconsciamente, di riportarsi in un contesto tonale più semplice.

Si può intendere almeno schematicamente questo complesso e teorico procedimento mentale con le sue innumerevoli gradazioni nell'adattamento dei suoni, dando un'occhiata alla precedente figura: ogni volta che si rischia di allontanarsi troppo coi diesis o coi bemolli, si può sempre far riferimento al vicino e parallelo anello della spirale così da rientrare in zone in cui le relazioni tonali sono meno complesse.

La trascrizione enarmonica rende inoltre possibile la costruzione di intervalli diminuiti o aumentati derivati da ogni intervallo giusto, maggiore o minore.

La correzione piú pratica per tale "stranezza" consiste nel chiamare semplicemente come prima aumentata il semitono formato da una nota e dalla sua alterazione cromatica (do-do \sharp , do-dob, dob-dob \flat , do \sharp -dob \flat). Come il tritono e la quinta diminuita, anche gli altri intervalli aumentati e diminuiti hanno la tendenza a risolvere verso intervalli piú stabili. In un contesto tonale privo di accidenti o in cui prevalgano i diesis, gli eventuali bemolli (o bb) indicano generalmente una tendenza melodica discendente; le situazioni inverse sono altrettanto vere.

NOTAZIONE: Tutti questi intervalli — fin dove possiamo arrivare con considerazioni sul solo dato sonoro — risultano come variazioni unicamente di scrittura, almeno sul pianoforte, di intervalli-base piú semplici: perfetti o giusti, maggiori e minori; la tastiera non distingue infatti una seconda aumentata da una terza minore. L'uso cosí frequente, malgrado ciò, di forme di "ortografia" piú complesse rispetto agli equivalenti intervalli non diminuiti o aumentati, è ancora dovuto al carattere ambiguo della nostra notazione. Attraverso la scrittura si cerca infatti di esprimere, fin dove è possibile, le diverse funzioni melodiche e armoniche dei suoni e degli intervalli.

Per esempio, il rapporto tonica-dominante è sempre rappresentato da una quinta giusta e non da una sesta diminuita; cosí la distanza di una sensibile dalla tonica viene indicata da una seconda minore anziché da una prima aumentata.¹³ Generalmente sono scritti come diatonici i semitoni che conducono ai gradi principali (tonica, sottodominante, dominante, sensibile), a meno che il contesto armonico non richieda un diverso criterio di notazione. Tutte queste convenzioni e regole rendono perciò inevitabile il ricorso in notazione ad intervalli aumentati e diminuiti.

ESERCIZIO 51

1. Classificare i seguenti intervalli:

mib-fa \sharp , re-si \sharp , si-lab, solb-sibb, do \sharp -dob \flat , do \sharp -reb, do \sharp -do
la-dob, si \sharp -sol, la \sharp -la, re \sharp -sol, mi \sharp -mi \times , la-dob, fa \sharp -mi,
sol \sharp -re \sharp , mib-si, labb-reb.

2. Indicare le note seguenti:

- prima aumentata di fa, si \sharp , lab, mi \times , solbb;
- seconda diminuita di si, re, sol \sharp , la \times ;
- seconda aumentata di fa \sharp , dob, rebb, si;
- terza diminuita di re \sharp , la \times , re, sol;
- terza aumentata di si, fab, do \sharp , labb;
- quarta diminuita di la, re \times , si \sharp , dob;
- quarta aumentata di mibb, si \sharp , fab, dobb;
- quinta diminuita di solb, mi \sharp , re \times , fab;
- quinta aumentata di mi, labb, si, dob;
- sesta diminuita di fa \sharp , mi \times , sol, sib;
- sesta aumentata di mi, dob, solbb, la;

- (n) settima diminuita di re, lab, mi \sharp , fa \times ;
- (o) settima aumentata di fab, sol, sibb, mi;
- (p) ottava diminuita di do \times , sib, mi \sharp , la;
- (q) ottava aumentata di fab, re \sharp , solbb, si.

3. Classificare i seguenti intervalli:

The image shows five musical staves, each containing a sequence of notes with various accidentals and stems. The notes are arranged in a way that suggests intervals between them. The first staff starts with a G4 (natural), followed by a B4 (natural), then a D5 (natural), and so on. The second staff starts with a G4 (natural), followed by a B4 (natural), then a D5 (natural), and so on. The third staff starts with a G4 (natural), followed by a B4 (natural), then a D5 (natural), and so on. The fourth staff starts with a G4 (natural), followed by a B4 (natural), then a D5 (natural), and so on. The fifth staff starts with a G4 (natural), followed by a B4 (natural), then a D5 (natural), and so on.

4. Suonare al pianoforte gli accordi dati intonando sugli stessi, in progressione, il breve disegno melodico proposto negli esempi comprendenti intervalli diminuiti e aumentati (un'ottava piú bassa per le voci maschili).

- (a) Cantare la successione: 2.a aum.-3.a magg. rispetto alle note piú acute:

Esempio:

The musical staff for example (a) shows a sequence of chords and a melodic line. The chords are G4 (natural), B4 (natural), D5 (natural), and so on. The melodic line starts with a G4 (natural), followed by a B4 (natural), then a D5 (natural), and so on.

- (b) Cantare: 5.a aum.-6.a magg. rispetto alle note piú acute.

Esempio:

The musical staff for example (b) shows a sequence of chords and a melodic line. The chords are G4 (natural), B4 (natural), D5 (natural), and so on. The melodic line starts with a G4 (natural), followed by a B4 (natural), then a D5 (natural), and so on.

- (c) Cantare: 7.a dim.-6.a min. rispetto alle note piú acute.

Esempio:

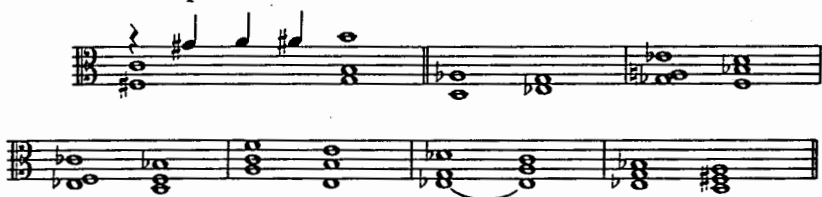
The musical staff for example (c) shows a sequence of chords and a melodic line. The chords are G4 (natural), B4 (natural), D5 (natural), and so on. The melodic line starts with a G4 (natural), followed by a B4 (natural), then a D5 (natural), and so on.

- (d) Cantare le seguenti progressioni: 5.a dim.-4.a dim.-3.a dim. rispetto la parte superiore concludendo all'unisono con la nota piú acuta del 2° accordo.

Esempio:



- (e) Cantare allo stesso modo: 5.a aum.-6.a magg.-6.a aum. e finire in ottava con la nota piú acuta del secondo accordo: Esempio:



DETTATO 39

C. Azione coordinata

ESERCIZIO 52

1. Suonare al pianoforte, aggiungendo le alterazioni secondo la tonalità indicata all'inizio di ogni brano. Si potranno aggiungere altre difficoltà del tipo di quelle previste nell'Esercizio 44, par. 1.

Allegro, in Fab maggiore



Andantino, in Do# maggiore

(b)

Allegretto, in Re# maggiore

(c)

Presto, in Do# maggiore

(d)

Moderato, in Sol# maggiore

(e)

Musical score for exercise (e) in Sol# maggiore, Moderato. It consists of three staves of music. The first staff is in 4/8 time, the second in 3/8, and the third in 4/8. The music features eighth and sixteenth notes with various articulations and slurs.

2. Cantare, battendo il tempo:

Allegro

(a)

Musical score for exercise (a) in Sol# maggiore, Allegro. It consists of three staves of music. The first staff is in 3/8 time, the second in 3/8, and the third in 3/8. The music features eighth notes with slurs and accents.

Moderato

(b)

Musical score for exercise (b) in Sol# maggiore, Moderato. It consists of three staves of music. The first staff is in 3/4 time, the second in 3/4, and the third in 3/4. The music features eighth notes with slurs and accents.

(c) **Allegro**

(d) **Allegro moderato**

(e) **Moderato**

D.C. al Fine

DETTATO 40

NOTAZIONE: (1) I gradi di intensità sonora sono indicati come segue:

f = *forte*

p = *piano*

e dalla loro forma di aumentazione o diminuzione:

ff (*fortissimo*), fff

pp (*pianissimo*), ppp

mf (*mezzoforte*) = *softer than forte*


mp (*mezzopiano*) = *louder than piano*.


“più” e “meno” sono spesso abbinati con *f* o *p*.

Il segno *fp* rappresenta una specie di accento dinamico (*forte*, immediatamente seguito dal *piano*); effetti simili sono indicati con:

sf, sfz, fz (*sforzato* o *sforzando*) = *fortemente accentuato*.

(2) Il graduale passaggio da una sonorità ad un'altra è indicato da:

cresc. (*crescendo*), oppure: 

dim. (*diminuendo*), oppure: *decrescendo*, oppure: 

sottolineandone a volte la gradualità con l'aggiunta di “*poco a poco*”. I simboli che rappresentano l'intensità sono universali.

(3) Oltre ai termini che indicano l'andamento o i diversi gradi di intensità, i compositori usano in gran numero altri segni e simboli per dare — fin dove è possibile — una più esatta descrizione del carattere e del colore espressivo che si devono evidenziare con l'esecuzione. In effetti un intero campionario di aggettivi, avverbi e altre forme verbali può essere impiegato per descrivere andamento, dinamica e carattere di un brano. Sarebbe perciò impresa vana tentare di elencare qui tutte queste possibilità. Il lettore potrà utilizzare allo scopo uno speciale dizionario di termini musicali. Daremo comunque un elenco di quelli principali e più ricorrenti:

affettuoso - *innig* - *affectueux* - *tender*, *expressive*;

agitato - *lebhaft bewegt* - *agité* - *agitated*;

amabile - *lieblich* - *aimable* - *amiable*;

con anima - *munter* - *avec verve* - *with spirit*;

animato - *belebt* - *animé* - *spirited*;

appassionato - *leidenschaftlich* - *passionné* - *impassioned*;

arioso - *singing*;

con brio - *schwungvoll* - *avec verve* - *with dash*, *with fire*;

cantabile - *gesangvoll* - *chantant* - *singing*;

dolce - *zart* - *doucement*, *doux* - *sweet*;

dolente - *klagend* - *triste* - *grieving*;

con dolore - *schmerzlich*, *kummervoll* - *douloureux* - *with grief*;

con fuoco - *feurig* - *ardent* - *with fire*;

giocoso - *scherzhaft* - *en badinant* - *playfully*;

gioioso - *freudig* - *joyeux* - *joyously*;

grazioso - *zierlich* - *gracieux* - *gracefully*;

leggero - *leicht* - *léger* - *lightly*;

lusingando - *schmeichelnd* - *caressant* - *caressingly*;

maestoso - *feierlich*, *würdig* - *majestueux* - *majestically*;

marziale - *kriegerisch* - *martially*;

misterioso - *geheimnisvoll* - *mystérieux* - *mysteriously*;

con moto - bewegt - mouvementé - with movement;
perdendosi - verlöschend - en s'effaçant - disappearing;
piacevole - gefällig - plaisant - smoothly, agreeably;
risoluto - entschlossen - résolu - resolutely;
scherzando - scherzend - jokingly;
sostenuto - getragen - soutenu - sustained;
teneramente - zärtlich - tendre - tenderly;
tenuto - gehalten - tenu - held.

Oltre a questi dovremmo ancora considerare centinaia di altre espressioni che si riferiscono a forme e consuetudini musicali e all'evoluzione storica; altre ancora che forniscono utili consigli per l'esecuzione strumentale, vocale, orchestrale o corale, e così via. Una semplice menzione rientra nelle finalità di questo libro. Non ci stancheremo comunque di consigliare allo studente diligente che voglia approfondire la propria cultura musicale, la consultazione di un buon dizionario e testi specifici.

NOTE DEL TRADUTTORE

al Capitolo X

1. Dopo i *gruppi di note irregolari*, ci occuperemo ora delle *misure irregolari*, dando anche in questo caso la definizione piú usuale per la nostra didattica.

2. L'uso di una linea tratteggiata, anziché continua, evita confusione con la stanghetta principale di battuta.

3. Lo stesso compositore indica spesso l'organizzazione precisa dal punto di vista metrico. Si veda ad esempio il brano di B. BARTÓK, *Danza in Bulgarian Rhythm*

(*Microkosmos*, vol. VI, n. 151) = $\frac{3}{8}$ ($\frac{3+2+3}{8}$), nonché, dello stesso autore, il

saggio specifico in *Scritti sulla musica popolare*, ed. Boringhieri.

4. Anche in questo caso, per ulteriore chiarificazione, diremo che è la prima equazione ad essere matematicamente corretta ($\frac{1}{2}$ è infatti la terza parte di un quarto!), ma le conclusioni cui si è giunti trattando "i gruppi di note irregolari" prescrivono pur sempre l'ottavo nella convenzionale rappresentazione di una divisione ternaria del quarto.

5. Si veda ad esempio quanto esposto da H. Scherchen a commento de *L'Histoire du soldat* di I. Stravinsky, nel *Manuale del Direttore d'Orchestra*, ed. Curci, pp. 302 sgg.

6. Per le chiavi diverse da quella di violino e di basso, cfr. la voce *Setticlavio*, in nota 6, Cap. 2.

7. È questo l'unico caso in cui *rivolto* e *inversione* (cfr. nota 2, Cap. VII) coincidono per misura della distanza intervallare.

8. Si tratta della lievissima differenza di frequenza tra due suoni dello stesso nome e grado, ma ottenuti attraverso diversi procedimenti matematici nell'intonazione delle note della scala. Così nella scala antica (o pitagorica) indica la differenza tra il $si\sharp$ ottenuto da una progressione di 12 quinte consecutive e il do om-

logo distante 7 ottave dal suono fondamentale (comma *ditonico*). Nella scala naturale o zarliniana, che precedette l'attuale scala temperata, indica invece la differenza che si verifica tra *toni* diversi nell'ambito di una accordatura basata sui suoni armonici (cfr. nota successiva); così il rapporto $\frac{9}{8}$ caratterizza le distanze *do-re*, *fa-sol* e *la-si* (tono maggiore) ma non quelle *re-mi* e *sol-la* la cui espressione matematica è $\frac{10}{9}$ (tono minore). Quest'ultimo comma è detto *sintonico* mentre si definisce *schisma* la differenza ulteriore tra i due comma considerati. Si rimanda sull'argomento a trattazioni più esaurienti di natura acustica, consigliando la consultazione di testi specifici, tra i quali segnaliamo: PIETRO RIGHINI, *L'acustica per il musicista*, ed. Zanibon.

9. Per *suoni armonici* si intendono quelle componenti sonore secondarie che accompagnano quasi sempre un suono rendendolo un fenomeno acustico complesso. Essi stabiliscono con questo suono principale un grado di affinità via via decrescente in ragione di una legge fisica che regola il rapporto esistente tra le loro frequenze; queste ultime infatti non sono altro che multipli di quella fondamentale.

S. armonici e rapporto di frequenza col suono fondamentale

suono 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15
fondamentale

Sul grado di vicinanza o di affinità tra un suono e le sue componenti armoniche si fondano inoltre, e di conseguenza, i concetti tradizionali di consonanza e dissonanza tra gli intervalli, e i fondamenti che presidono alla formazione degli accordi, alle loro gerarchie tonali e alle concatenazioni armoniche più semplici. Non possiamo, comunque, non concordare con l'A. che, in margine al testo originale, rimanda l'argomento ad una specifica trattazione che non riguarda l'insegnamento elementare in oggetto.

10. Con buona pace del nostro A. e degli avvertimenti dati circa le edizioni musicali più antiche, non possiamo non consigliare di diffidare sulla presunta caduta in disuso di queste notazioni!

11. I suoni enarmonici indicano due note di nome diverso ma di identica altezza, ottenuta attraverso il processo di unificazione sonora ($do\sharp = reb$) dovuto al *temperamento equabile* in uso dal 1700 ad oggi.

12. Cfr. la voce "*comma*", in nota 8 precedente.

13. Ciò è imposto dal modulo di successione delle note della scala, così come è stato trattato al Cap. V.

CAPITOLO XI

A. Azione nel tempo

La teoria musicale, mentre ha scoperto i principi fondamentali della melodia e dell'armonia, non si è ancora pronunciata in modo soddisfacente sulle più alte funzioni strutturali del ritmo e del metro, rappresentate da ciò che comunemente si definisce come *Forma musicale*. Sappiamo dunque, soprattutto per esperienza pratica, come costruire delle forme; analizzando poi composizioni esistenti possiamo anche giungere a certe regole indicative dell'impianto formale. Ma i principi fondamentali che stanno alla base di tali strutture rimangono tuttora un "mistero"¹ anche per i musicisti, almeno nella misura in cui si voglia giungere ad una chiara consapevolezza e ad un'esatta formulazione. Ciò che comunemente si insegna nelle scuole di composizione come "forma", altro non è che il processo analitico con cui si "smontano" forme precostituite, ma non ha nulla in comune col processo creativo che si manifesta nella capacità di costruire forme musicali e si basa su meccanismi più complessi e leggi più profonde delle semplici norme derivate dall'esperienza pratica o dall'imitazione di opere del passato.

Questo libro, così come è pensato e strutturato, non è dunque in grado di fornire esercizi che permettano allo studente di riprodurre e attuare schemi formali con le analoghe e chiare possibilità con cui ha riprodotto e attuato moduli ritmici (o metrici), armonici e melodici. Ma per stimolare la personale riflessione dello studente, dando almeno alcune informazioni, anche solo rudimentali, sulla forma musicale, anziché una confezionata spiegazione, seguirà ora un breve sguardo d'insieme su alcuni punti che rendono credibile una teoria della forma.

Così, come per ogni altra manifestazione artistica che si sviluppa nel tempo (poesia, teatro, letteratura, cinema, ecc.), una forma musicale è un'entità il cui senso estetico può essere colto nel suo insieme solo quando conclude su un suono o su un accordo finale. Il giudizio estetico e la stessa configurazione tecnica di una forma che si sviluppa nel tempo sono dunque, e necessariamente, legati ad una deduzione retrospettiva. Nulla può essere aggiunto o tolto (nemmeno una nota!) nel corso di una composizione musicale senza pregiudicarne la forma o sostituirla con una nuova.

In sede di analisi ogni struttura può essere ovviamente suddivisa fin nelle sue componenti minime; le funzioni formali possono essere indagate sino alle più piccole unità metriche, a gruppi di due o tre movimenti (si veda al Cap. VIII), a raggruppamenti ritmici che stanno alla base di un "motivo" (termine, quest'ultimo, sulla cui chiarezza di definizione sono tuttora discordanti i pareri dei teorici).²

Ma ogni sezione formale di respiro superiore a queste minuscole cellule ritmiche o metriche è portatrice di effetti piuttosto differenti rispetto alla semplice somma degli effetti delle parti costituenti. Sebbene la posizione e la funzione di ogni parte siano determinate dalle più alte necessità strutturali, e sebbene tali costruzioni formali non possano esistere senza considerare la somma dei significati che portano i loro materiali costituenti, tuttavia, come ogni altra forma realizzata nel tempo, essa crea un superiore e indipendente ordine estetico.

Possiamo dunque concludere che il rapporto deducibile tra un'opera d'arte e il suo effetto estetico non è in connessione con le pure leggi dell'aritmetica. Le più piccole unità metriche e ritmiche precedentemente esaminate sono quindi solo delle ramificazioni e delle suddivisioni finali di più efficaci pulsazioni metriche e ritmiche che organizzano il generale profilo temporale di una forma musicale e la ripartiscono in movimenti e sezioni, punti culminanti e allentamenti tensivi, e così via fino a minuscole unità secondarie.

Questo più elevato potere metrico e ritmico (formale) influenza gli altri due elementi costruttivi, la melodia e l'armonia, restandone a sua volta influenzato durante il proprio corso. Anche altri elementi considerati secondari, come dinamiche, colori, fraseggio, ecc., possono condizionare l'impressione globale d'ascolto della forma medesima senza peraltro modificarne l'impianto architettonico, in quanto le loro funzioni sono più decorative che costruttive.

Gli effetti dell'impianto formale ottenuti attraverso il ritmo, la melodia e l'armonia, sono complessi e realizzati mediante l'intreccio di vari fattori concomitanti:

- (a) durata totale del brano; quella cioè che può essere misurata con un comune orologio;
- (b) andamento stabilito dall'autore (costante o mutevole), che può essere rilevato col metronomo;
- (c) tempo relativo di conduzione e di svolgimento, riguardante le proporzioni e le relazioni tra le parti costituenti, per il quale non è dato di affidarci ad alcuno strumento di misurazione;
- (d) grado di intensità e di complessità della tessitura³ sonora che, allo stesso modo, non offre mezzi di misurazione.

I principi che regolano questi effetti complessi, quando il materiale sonoro è utilizzato in modelli di costruzione temporale, sono tre:

- (a) di *ripetizione* (ritorno di una parte costituente l'entità formale sulle stesse altezze o in trasposizioni tonali);
- (b) di *variazione* (solo alcuni elementi vengono modificati mentre altri rimangono inalterati. Per esempio, la stessa linea melodica può presentarsi in un diverso contesto ritmico o armonico; oppure, la struttura ritmica di un motivo — o di una melodia, ecc. — può rimanere costante mentre cambia il profilo melodico e appaiono armonie nuove).

Va aggiunto che tra la letterale ripetizione di un dato materiale musicale e la sua completa sostituzione possono esservi infiniti e complessi stadi intermedi, a loro volta valorizzati da opportuni sviluppi degli elementi secondari menzionati piú sopra;

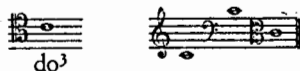
- (c) di *sostituzione* (una data parte viene sostituita da un'altra completamente nuova).

Costruendo una forma — sia ricreando forme del passato, sia sviluppandone altre su basi strettamente teoriche e speculative — possiamo mettere in particolare evidenza, ad ogni momento, uno dei fattori elencati, o piú d'uno contemporaneamente.

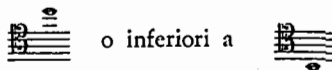
La notevole libertà nel trattare questi elementi materiali non riguarda solamente forme musicali tra loro diverse, ma pure — all'interno di una medesima categoria formale — i mezzi espressivi che variano secondo le differenti epoche, la personalità dei compositori, le condizioni tecniche e sociali d'esecuzione, ecc. Persino lo stesso compositore non userà mai il materiale costruttivo esattamente allo stesso modo, nemmeno in brani appartenenti al medesimo genere o schema formale. Egli ha infinite possibilità di prevedere le dimensioni del suo lavoro scegliendo le varie combinazioni e le mutazioni necessarie alla sua realizzazione. Di riflesso, interverranno in questo procedimento anche le esperienze acquisite da precedenti compositori e altre considerazioni che comunemente si è soliti indicare con una terminologia un po' vaga che parla di talento, ispirazione, intenzioni, gusto, ecc. Ma anche al "genio" piú indipendente e piú profondamente ispirato, che opera cioè senza condizionamenti imposti dal gusto o da obiettivi particolari, non è consentito abbandonare un sentiero attinente la costruzione delle forme musicali, i cui limiti sono rigidamente imposti da leggi naturali. Sarà compito di una futura teoria musicale scoprire e formulare le leggi della forma che introdurranno nell'orizzonte delle funzioni superiori del metro e del ritmo lo stesso ordine e la stessa organizzazione già raggiunta nei campi della struttura armonica e melodica.

B. Azione nello spazio


NOTAZIONE: (1) Oltre alla chiave di contralto, un'altra chiave di do è usata per i registri medi del nostro sistema di altezze: la *chiave di tenore*.



Introdotta in origine per le voci maschili acute e per gli strumenti di tessitura equivalente, è oggi impiegata solamente per i registri medio-acuti del violoncello, del fagotto e del trombone (e spesso anche del contrabbasso). Raramente si utilizza questa chiave con numerosi tagli addizionali aggiunti per rappresentare note superiori a



(2) Nella musica vocale una tendenza ormai consolidata preferisce utilizzare per i tenori alcuni sistemi ibridi di notazione, anziché ricorrere alla spe-

cifica chiave. Così  e forme simili trasportano un'ottava

più bassa le note scritte in chiave di violino. Una ragione che ha permesso l'introduzione di questi espedienti "da dilettanti" è da ricercarsi nella diffusa pigrizia per un'approfondita conoscenza del setticlavio e del trasporto, negligenza in cui eccellono normalmente proprio i cantanti, a differenza di altre categorie di musicisti.

Per un musicista di solida formazione è sempre deprecabile il ricorso a tali espedienti, non certo perché sia più lodovole chi supera maggiori ostacoli quando può esistere un modo più facile per raggiungere lo scopo; e non certo a causa di semplici pregiudizi tradizionali. È invece indice di notevole superficialità professionale non rendersi conto della completa gamma dei suoni utilizzati come un insieme, le cui sezioni possono venire separate e collocate ciascuna in modo facilmente riconoscibile sull'unico pentagramma utilizzato per la notazione, anziché dover ricorrere, per scarsa esperienza nell'arte musicale, a una o due chiavi standard per riuscire a leggere e scrivere qualsiasi nota.

(3) Le chiavi di *do* sulla prima e sulla seconda linea (rispettivamente di *soprano* e *mezzo-soprano*) sono oggi decisamente trascurate. Ma per gli studenti che hanno raggiunto un certo livello di conoscenze, sono della stessa importanza delle chiavi di contralto e di tenore, in quanto la maggior parte della musica preclassica le utilizza stabilmente. Leggere con disinvoltura e scorrevolezza nelle chiavi (singole o in combinazioni) è essenziale! Possiamo ripetere del resto questa affermazione anche considerando altre chiavi di *fa* e di *sol*, meno importanti in quanto raramente utilizzate, come:



ESERCIZIO 53

1. Leggere le seguenti note:



2. Suonare al pianoforte:





Gli intervalli eccedenti l'ottava vengono definiti con i numeri ordinali: nona, decima, ecc., benché di fatto non siano altro che la ripetizione di intervalli ottenuti nell'ambito dell'ottava. Quindi: nona = seconda, decima = terza, undicesima = quarta, dodicesima = quinta.

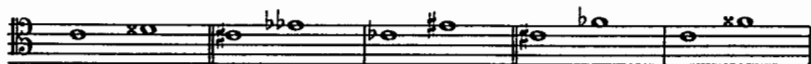
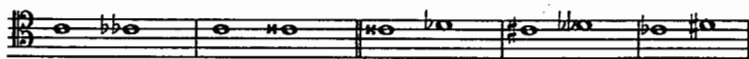


Si possono indicare intervalli ancora piú ampi combinando l'ottava con l'intervallo che la supera, per esempio: ottava e sesta, ottava e settima fino a raggiungere e superare la doppia ottava.

In certe progressioni⁴ armoniche complesse di tanto in tanto capita di incontrare intervalli doppiamente aumentati o diminuiti. È forse bene ricordare ancora una volta che questi intervalli sono frutto della nostra notazione e delle sue imperfezioni, e identici agli intervalli piú semplici che utilizzano gli stessi suoni (oppure suoni leggermente dissimili, secondo quanto abbiamo avuto modo di chiarire a pagg. 152 sgg.).

ESERCIZIO 54

1. Classificare i seguenti intervalli:





2. Scrivere su note diverse un certo numero di intervalli doppiamente aumentati o diminuiti.

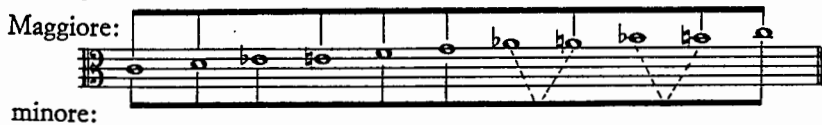
DETTATO 42

La familiarità nel trattare gli intervalli, raggiunta attraverso le esercitazioni proposte negli ultimi capitoli, permetterà ora all'allievo di affrontare la struttura della *scala minore*, il secondo modo — utilizzato fin dal 1600 nella teoria musicale — di impiego del materiale diatonico. Alcuni tratti della fisionomia scalare rimangono uguali nella scala minore rispetto al modello più semplice della scala maggiore; altri se ne discostano.

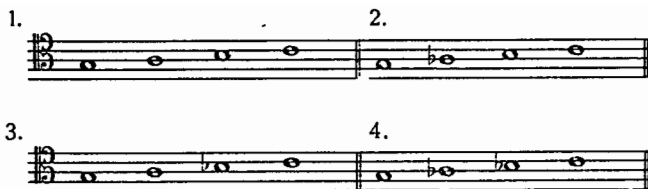
Entrambe hanno in comune: la tonica, il secondo grado (spesso chiamato *Sopratonica*), la sottodominante e la dominante. Completamente differente il terzo grado: nel modo minore dista dalla tonica una terza minore, un semitono sopra rispetto il secondo grado (mi \flat nella scala di *do* minore).⁵

NOTAZIONE: Nei trattati teorici, le scale di modo minore sono indicate con iniziale minuscola, mentre per il nome delle corrispondenti scale maggiori si utilizza la maiuscola (*si veda in proposito a pag. 57*).

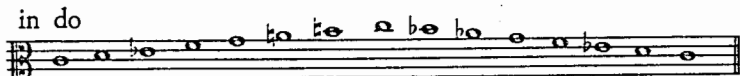
Il sesto e settimo grado, nel modo minore, possono variare: talvolta corrispondono a quelli della scala maggiore (6.a magg., 7.a magg.), in altri casi si usa la 6.a min. e la 7.a min., oppure la 6.a min. e la 7.a magg. L'intera gamma dei suoni della scala di *do*, così come risulta dal confronto tra il modo maggiore e le diverse forme di quello minore, è la seguente:



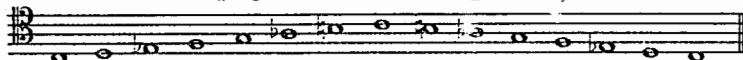
La variabilità del sesto e del settimo grado permette le seguenti combinazioni nel segmento superiore che conclude la scala minore:



La prima combinazione si usa nella scala minore *melodica*, ma solamente quando la scala è impiegata nella direzione ascendente; in senso discendente è sostituita dalla combinazione indicata col numero 4. Perciò:



La seconda combinazione è usata nella scala *armonica*, tanto in forma ascendente che discendente. Si noterà il caratteristico intervallo di seconda aumentata impiegato tra il 6° e 7° grado:



La terza forma, ormai in disuso, corrisponde al modo dorico, uno degli antichi *modi ecclesiastici*.*

La quarta è la cosiddetta scala minore *naturale*.

Le forme 3 e 4 sono meno utilizzate in quanto prive di una delle principali funzioni del sistema tonale (determinata dalla nota *sensibile*), presente invece nella scala armonica, in entrambe le direzioni, e in quella melodica ascendente.

* I modi ecclesiastici sono scale basate su considerazioni di carattere prevalentemente melodico; precedettero, e in parte furono sostituite dalle scale maggiori e minori che meglio si adattavano all'evoluzione armonica. Un sistema ancora più antico rappresenta l'intera gamma dei suoni utilizzati dalla musica vocale; musica che serviva, senza accompagnamento, i riti della Chiesa cattolica (canto Gregoriano), in uso dai primordi dell'era cristiana fino ai nostri giorni.

Questo sistema si avvaleva di sette suoni, corrispondenti generalmente alle nostre sette note della scala: *do, re, mi, fa, sol, la, si*,⁶ che si potevano trovare su ogni altezza che rientrasse nell'estensione della voce umana. Ciò significa che ogni suono poteva essere "do" (= "c") purché la disposizione degli altri suoni fosse tale, con riguardo alla collocazione dei due semitoni, da rispettare il modello originale (potremmo dire, oggi, un involontario "trasporto").

I suoni erano rappresentati da sei sillabe: Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, considerate singolarmente o in combinazioni: ⁷ il nostro *do*² poteva essere rappresentato da *fa* opp. *ut*; e così *la*² = *la, mi, re*; *do*³ = *sol, fa, ut*. Solo più tardi, nel XVI secolo, venne aggiunta una settima sillaba: *si*, corrispondente al *b* della notazione alfabetica.

Era questo il materiale di base per otto scale eptafoniche (modi) raggruppate in coppie aventi in comune la *finalis* (nota conclusiva = tonica). Così il I e II

È tuttavia la quarta combinazione che determina l'armatura di chiave della tonalità minore, che risulta la stessa della scala maggiore — detta *relativa* maggiore — costruita una terza minore sopra. Ciò significa che l'armatura di chiave non indica l'alterazione di sensibile nel modo minore, e che pertanto tale funzione dovrà sempre essere affermata con l'opportuna alterazione ogni qualvolta si renda necessario nel corso del brano. Lo stesso può dirsi per il sesto grado che, come nella prima combinazione, dovrà essere alzato. Dunque: *fa*♯ minore ha in chiave le stesse alterazioni di *La* maggiore, ma non comprende il *mi*♯ (né il *re*♯).

ESERCIZIO 55

Indicare i relativi minori (o maggiori) delle seguenti scale:

La, *Re*b, *sol*, *Mi*, *si*, *Si*, *lab*, *Do*♯, *do*♯, *Sol*b, *re*♯, *Sib*, *la*,
Re, *re*, *Fa*, *fa*♯, *do*, *Mib*, *mib*, *Fa*♯, *sol*♯, *sib*, *mi*, *Sol*, *Do*, *fa*.

Quante e quali alterazioni hanno in chiave?

modo erano costruiti su ciò che oggi con intenzionale anacronismo chiameremmo "re". Allo stesso modo il III e il IV su "mi"
 il V e il VI su "fa"
 il VII e l'VIII su "sol".

L'*ambitus* (cioè l'estensione approssimativa) delle due scale che avevano in comune la *finalis*, era invece differente:

- I (o Dorico) iniziava su *re*,
- II (o Ipodorico) iniziava su *la*,
- III (o Frigio) iniziava su *mi*,
- IV (o Ipofrigio) iniziava su *si*,
- V (o Lidio) iniziava su *fa*,
- VI (o Ipolidio) iniziava su *do*,
- VII (o Misolidio) iniziava su *sol*,
- VIII (o Ipomisolidio) iniziava su *re*.

Le melodie, scritte sulla base di questi modi, sebbene potessero liberamente superare il limite di un'ottava, si muovevano principalmente tra la *finalis* e la *repercutio* (altrimenti chiamata: *tenor*, *nota dominante*, *corda di recita*) di ciascuno di essi. Le *repercutio* sono:

la nel I modo, *fa* nel II, *do* nel III, *la* nel IV,
do nel V, *la* nel VI, *re* nel VII, *do* nell'VIII.

Il tentativo di adattare i modi ecclesiastici alle esigenze della scrittura armonica portò ad una prima revisione del sistema che in tal modo risultò l'immediato precursore delle nostre scale moderne. Tale sistema, del resto, è ancora ben presente nei metodi più tradizionali delle scuole di contrappunto. Differisce dall'originario sistema per le dominanti fisse dei suoi modi (in rapporto di quinta con la *finalis*; inoltre su ciascuna tonica, quarto e quinto grado, è possibile costruire delle triadi, accordi di tre suoni, maggiori o minori. I nomi delle scale di questo sistema modificato sono: Dorico (su *re*), Frigio (su *mi*), Lidio (su *fa*), Misolidio (su *sol*), Eolico (su *la*) e Ionico (su *do*). L'Eolico corrisponde alla scala minore nella combinazione indicata col numero 4, il modo Ionico alla nostra scala maggiore; al Dorico e al Frigio si ricollegano con alcune modifiche le nostre scale minori, al Lidio e al Misolidio quella maggiore.

La distanza indicata tra una scala minore e la relativa maggiore con lo stesso numero di accidenti, ci permette di avere sufficienti elementi per costruire rispettivamente i circoli delle quinte e delle quarte delle scale minori.

ESERCIZIO 56

Costruire: (a) il circolo ascendente delle quinte, partendo da la minore sino ad impiegare sette diesis;

(b) il circolo ascendente delle quarte, partendo da la minore sino ad impiegare otto bemolli.

C. Azione coordinata

ESERCIZIO 57.

1. Come prescritto nell'Esercizio 20, cantare in successione la forma melodica, armonica, dorica e naturale (eolica) delle scale minori.

(a) in do, sol, sib, fa:

melodica

armonica

dorica

fine

La scala naturale inizia col Ritornello.

(b) in mi, fa \sharp , re, la:

melodica

armonica

dorica

fine

naturale

(c) in mi♭, do♯, sol♯, re♭:

melodica *armonica*

dorica

naturale

(d) in re♯, lab, si, la♯:

melodica *armonica*

dorica

naturale

maggiore!

2. Suonare uno dei seguenti accordi sul pianoforte. Cantare la scala di *do* minore, ascendente e discendente, nelle sue forme melodica e armonica. Il procedimento è uguale a quello descritto all'Esercizio 38, par. 3. Per le voci maschili: suonare un'ottava superiore, cantare un'ottava più bassa.
Accordi da suonare:

3. Suonare al pianoforte aggiungendo le alterazioni prescritte dalle tonalità indicate all'inizio dei brani. Gli accidenti riguardanti il sesto e settimo grado sono invece già segnati.

Allegro assai, in mi♭ minore

(a)

Musical score for 'Allegro assai, in mi♭ minore'. It consists of four staves of music. The first staff is the treble clef, and the other three are the bass clef. The key signature has two flats (B♭ and E♭), and the time signature is 3/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. There are several slurs and phrasing marks throughout the piece.

Allegro, in do♯ minore

(b)

Musical score for 'Allegro, in do♯ minore'. It consists of three staves of music. The first staff is the treble clef, and the other two are the bass clef. The key signature has one sharp (F♯), and the time signature is 2/4. The music is characterized by a steady eighth-note rhythm with some slurs and phrasing marks.

Allegretto scherzando, in mi minore

(c)

Musical score for 'Allegretto scherzando, in mi minore'. It consists of two staves of music. The first staff is the treble clef, and the second is the bass clef. The key signature has one sharp (F♯), and the time signature is 2/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and phrasing marks. There are some changes in the time signature and key signature indicated by the notation.

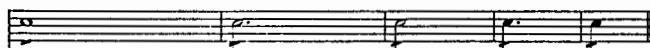


DETTATO 43

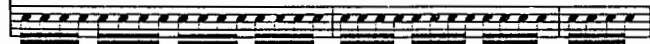
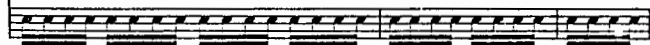
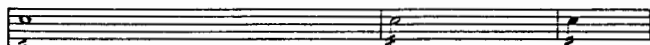
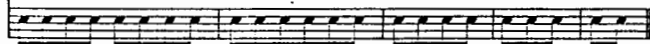
NOTAZIONE: Alcuni segni particolari di notazione possono essere qui riportati benché non impiegati negli esercizi elementari di questo libro.

(a) *Abbreviazioni*. Si possono indicare con simboli sintetici le frequenti ripetizioni di note, figurazioni melodiche e battute; date le conoscenze fin qui acquisite, tali simboli potranno forse spiegarsi da soli.

Simbolo grafico:



Realizzazione:



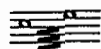


Simbolo grafico:



Realizzazione:

Ripetere la nota, piú velocemente possibile, senza un ritmo distinto (*tremolo*).



Adagio trem.



Tremolo legato. Ripetizione rapida di due note alternate (alla distanza almeno di una terza minore).

In tempo lento i tre o piú trattini suppongono tra le due note una ondulazione ritmica calcolata su $\frac{1}{32}$ o $\frac{1}{64}$ di valore. Per ottenere un puro tremolo, senza possibilità di riconoscere la regolare alternanza dei due suoni, è necessario aggiungere l'indicazione *trem.*

Scrivendo un *tremolo legato*, entrambe le note del gruppo sono rappresentate dall'intero valore che ha l'insieme.

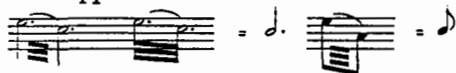
Nei gruppi che hanno una durata di un quarto o inferiore, i trattini del tremolo non devono toccare i gambi delle note; con valori di minima entrambe le possibilità sono invece accettabili. Così:



oppure



oppure

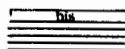


Si debbono sempre considerare come consistenti di note regolari di ottavo o sedicesimo le figurazioni che hanno uno solo o due trattini di tremolo tra le note che si alternano.



Quest'ultimo tipo di notazione si usa anche se non si richiedono esecuzioni legate (cioè con legature d'espressione).

Segno grafico:



Realizzazione:

Ripetere l'ultimo gruppo di note rispettivamente collegate da trattini di ottavo, sedicesimo, trentaduesimo.

Ripetere la battuta precedente.

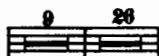
Ripetere il frammento unito da parentesi.

(b) *Misure d'aspetto*; le pause relative si indicano così:

= due misure, = tre misure, = quattro misure,
 = cinque mis., = sei mis., = 7 mis., = 8 mis.

Più spesso si aggiunge un numero per facilitare la lettura:⁸

Pause eccedenti le otto misure si scrivono:



(c) *Abbellimenti*. Solo alcune delle numerose abbreviazioni utilizzate, specie durante il XVIII secolo, per le figure ornamentali, sono oggi ancora in uso. La prevalente tendenza oggi è quella di trascrivere ogni abbellimento, evitando così ambiguità di interpretazione.⁹

Realizzando le *acciaccature*, si ritiene generalmente che esse siano una piccolissima frazione della nota principale cui sono unite da legatura.

Dunque le seguenti acciaccature:



devono essere eseguite:



e non:



Il *trillo* è un tremolo legato con la nota superiore a distanza di un tono.

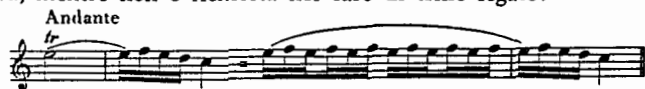


Su valori molto brevi, la nota superiore può presentarsi anche una sola volta. Il trillo può iniziare con la nota principale o con la nota superiore; forma quest'ultima più frequentemente usata.

L'abitudine di finire un trillo con una o due notine ornamentali conclusive



è talmente radicata che tali code non hanno bisogno di essere scritte; al contrario: una speciale notazione è necessaria per indicare un trillo senza coda conclusiva, mentre non è richiesta nel caso di trillo legato:



Nei rari casi in cui il trillo utilizza la nota vicina più bassa, conviene scriverlo come tremolo legato:



Nella musica per strumenti a tastiera (solo in rari casi per gli strumenti ad arco), il segno

sta ad indicare l'effetto di *arpeggio* (o *arpeggiando*):



Completamente in disuso nella musica d'oggi è l'*appoggiatura*, che nonostante le ridotte dimensioni rispetto le altre note, era normalmente eseguita come una nota normale e dello stesso valore:¹⁰



Quasi completamente dimenticati sono pure i *mordenti*:



e il *gruppetto*, che possiamo trovare sia su una singola nota, sia tra due note:



In quest'ultimo caso è generalmente eseguito sulla seconda metà (in tempo veloce) o sull'ultima suddivisione (in tempo lento) della nota precedente

quando questo valore è bipartito, oppure sulla terza o sulla sesta suddivisione di un valore tripartito:



Permangono comunque molte ambiguità interpretative in merito alla realizzazione di certi gruppetti. Spesso si fa distinzione tra ∞ (che ha inizio dalla nota superiore) e il suo opposto ∞ opp. \S ; alcuni ritengono, inoltre, che il segno di gruppetto posto dopo una nota col punto debba essere eseguito in modo tale che il valore rappresentato dal punto non sia coinvolto, per tutta la sua durata, dalla realizzazione stessa del gruppetto:



(d) *Articolazione*. Come già visto a pag. 39, la legatura, come segno di articolazione dei suoni, richiede un'esecuzione *legata*. L'effetto opposto (*staccato*) è rappresentato da punti o "cunei" che si pongono sopra o sotto la testa delle note. Con tale segno aggiunto, le note devono essere eseguite come valori dimezzati, seguiti da una pausa dello stesso valore che viene ovviamente presupposta:



I cunei indicano generalmente una intensificazione dell'effetto dello staccato:

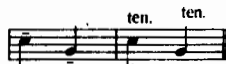


Se si aggiunge una legatura ai punti che indicano lo staccato, ciò implica: nella musica per strumenti a tastiera, il cosiddetto "portato":



mentre, per gli strumenti ad arco, l'esecuzione di brevi note leggermente staccate, su un'unica arcata, sia essa all'ingiù (\cap) o all'insù (\vee).

Un leggero prolungamento della nota è indicato da un trattino, o dal termine abbreviato *ten.* (= tenuto):



ESERCIZIO 58

1. Cantare battendo il tempo. Si possono aggiungere difficoltà come suggerito nell'Esercizio 44. Leggere nella chiave indicata. Un'ottava alta per le voci femminili.

Allegro assai

(a)

Cantare $\frac{1}{2}$ tono sotto.

Allegretto grazioso

(b)

$\text{♩} = \text{♩}$ del precedente

Cantare $\frac{1}{2}$ tono sopra.

Andante espressivo

(c)



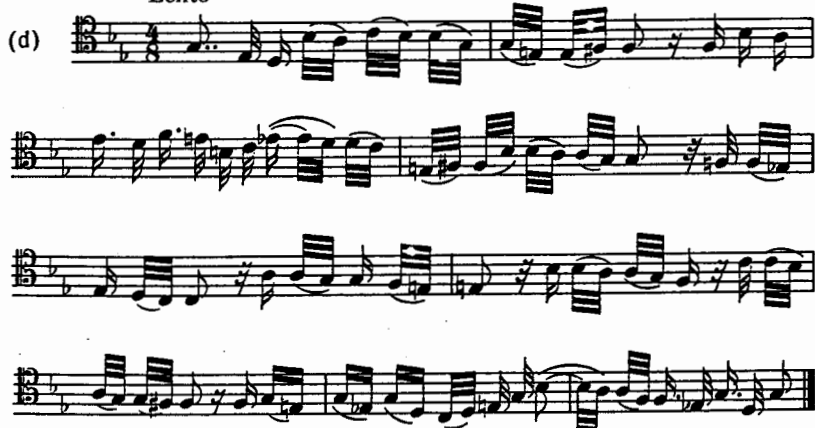
Cantare in *sol* e in *la*.

Solo fino ad un certo punto in questi due ultimi esercizi la trasposizione reale degli intervalli può essere sostituita dalla trasposizione di chiave. Il trasporto in *sol* potrebbe infatti essere ottenuto leggendo l'originale in chiave di violino, mentre impiegando la chiave di contralto si potrebbe ottenere il trasporto in *la*. Ma ben presto si scoprirebbero i lati deboli di questo procedimento! Il trasporto reale infatti trasferisce ogni intervallo originale al suo nuovo posto e secondo la sua esatta misura, mentre nella trasposizione di chiave i semitoni fissi vengono frequentemente a trovarsi in corrispondenza di toni interi.

Un trasporto fondato sulla lettura che utilizza chiavi differenti è perciò improponibile. Il miglior modo è capire rapidamente la struttura tonale della scala originale, con tutti i suoi intervalli, e trasferirla poi, come un tutt'uno, nella nuova tonalità.

Solo con un frequente e prolungato esercizio, fondato su questi criteri (non certo coi pochi trasporti previsti in questo libro!), si potrà acquisire scioltezza e padronanza nel trasporto.

Lento



Cantare in *sol* \sharp e *fa*.

Le scale maggiori e minori, nonostante la loro utilità e il fatto che siano consolidate da una lunga tradizione, hanno un limite innegabile: esse sono, come tutti i tipi di scale diatoniche, strutture già "composte". Le melodie, adeguandosi a tali modelli, sono infatti necessariamente condizionate dalla distribuzione melodica già presente nel materiale di base, mentre le progressioni armoniche costruite a loro misura non possono infrangere certi confini della costruzione tonale senza portare l'intero sistema delle tonalità diatoniche verso un incontrollato disordine.

La teoria musicale degli ultimi decenni del secolo scorso ha quindi mostrato una forte tendenza all'utilizzo di un materiale fondato su scale meno caratterizzate, potremmo dire "neutre", che hanno tutti i pregi delle scale diatoniche maggiori e minori senza accoglierne i limiti.

Possiamo avere un'idea anche solo approssimativa dell'estensione del materiale tonale pensando che il libero uso di suoni, come già visto nel frammento conclusivo della scala minore, applicato all'intera ottava, potrà offrire maggiori possibilità per fini sia melodici che armonici.

La *scala cromatica* è forse al riguardo la più semplice ed evidente dimostrazione di un materiale più ricco. Essa divide l'ottava in 12 semitoni, ma nonostante l'equidistanza delle note che la compongono conserva le principali funzioni tonali (tonica, sottodominante, dominante, sensibile) sulle stesse note della scala maggiore o minore. Le note più importanti della scala cromatica costruita sul *do*, rimangono infatti: *do, fa, sol, si*.¹¹

Non è questa la sede per sviluppare teorie sulla scala cromatica, né possiamo dilungarci in discussioni riguardanti le possibilità tecniche e le qualità estetiche del cromatismo. Certe regole sul suo impiego in notazione e qualche esempio pratico possono tuttavia essere dati.

NOTAZIONE: Sebbene la tendenza verso l'alto in una scala implichi l'uso in generale dei diesis per le note da alterare cromaticamente, mentre la tendenza inversa richieda i bemolli, la notazione dei cromatismi è legata soprattutto alle funzioni *armoniche* delle note in questione: finché le note alterate cromaticamente fanno parte di intervalli più semplici (quinta, quarta, le due terze e le due seste), devono essere scritte come tali e non coi loro equivalenti enarmonici (come già stabilito; si veda in proposito la discussione che segue l'Es. 49).

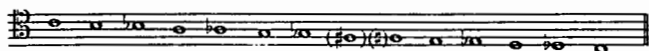
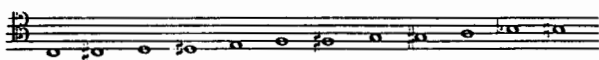
Talvolta comunque la funzione *melodica* di una nota ha il sopravvento in notazione (per esempio, usando l'intervallo diatonico tra la *sensibile* e la *tonica*); diventa allora semplicemente impossibile soddisfare in notazione entrambe le esigenze. Se non ci sono evidenti implicazioni armoniche — come nel caso di una scala cromatica accompagnata — si segue in genere la tendenza al moto ascendente o discendente degli accidenti.

Data la notevole rilevanza armonica della dominante e della sottodominante, tuttavia, queste funzioni si rappresentano sempre come quinto e quarto grado, indipendentemente dalla direzione ascendente o discendente che seguono. Inoltre la settima minore rimane scritta come tale in entrambe le di-

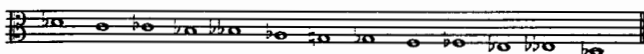
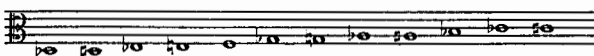
rezioni, e non come sesta aumentata che precede e prepara la sensibile.¹²

Non si seguono invece regole particolari nella notazione del semitono discendente compreso tra la sottodominante e la dominante.

Tonica Do



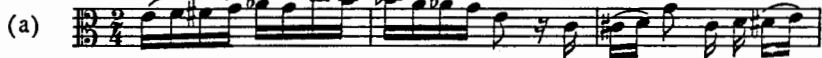
Tonica Reb



ESERCIZIO 59

1. Scrivere in chiave di tenore le scale cromatiche che hanno per tonica: *mi, sib, fa#, dob*, ecc.
2. Cantare battendo il tempo:

Moderato



Lento





Allegro

(c)

Fine

D.C. al Fine

NOTE DEL TRADUTTORE

al Capitolo XI

1. Non molto è stato fatto — e per la verità, piú all'estero che in Italia — per dare risposte attendibili agli interrogativi sulla forma musicale. Un serio contributo, che segnaliamo soprattutto all'attenzione degli insegnanti e a coloro che sono interessati ad un approfondimento culturale, è il libro di MARCO DE NATALE: *Strutture e forme della musica come processi simbolici*, ed. Morano. Dello stesso autore è inoltre uscito recentemente: *L'analisi musicale: modello o occasione*, ancora per le ed. Morano.

2. Termini apparentemente simili come: motivo, inciso, idea, tema, melodia, ecc. possono a volte essere impiegati in modo contraddittorio e ambiguo. Distinzioni piuttosto chiare e accettabili sono proposte da A. SCHÖNBERG in *Elementi di composizione musicale*, Edizioni Suvini Zerboni, pp. 8-9 e pp. 104-106.

3. Avvertendo di non confondere con il termine "tessitura" quanto potrebbe intendersi a proposito dei registri e delle estensioni vocali o strumentali, precisiamo di avere in questo caso tradotto "letteralmente" una parola che, viceversa, non ha una precisa corrispondenza nella nostra terminologia. Il termine "texture" ha invece largo uso nei paesi di lingua anglosassone e potrebbe trovare analogie di significati in espressioni attinenti ai problemi di verticalità nella scrittura, come: comportamento e condotta delle parti, funzione delle stesse, densità o trasparenza del tessuto sonoro: vocale o strumentale; melodico, armonico o contrappuntistico. Nel suo trattato di Orchestrazione, Walter Piston discrimina addirittura sette tipi di "texture", riferiti all'unisono orchestrale, alla melodia accompagnata, alle linee melodiche secondarie, alle parti strumentali di "riempimento", alla scrittura contrappuntistica, a quella armonico-accordale e infine a quella complessa che si ottiene abbinando tra loro alcuni dei tipi precedenti.

4. Si tratta del procedimento basato su ripetizioni continue, su note sempre diverse, di un medesimo disegno armonico o melodico assunto come modello.

5. Il terzo grado è definito *mediante* o *caratteristica*, in quanto caratterizza il modo: maggiore o minore. Rimane da definire, per completezza di trattazione, il sesto grado: *soprado:rinante*.

6. Varrà forse la pena di ricordare che i monosillabi utilizzati dalla nostra tradizione non permettono di distinguere tra il nome che indica l'altezza assoluta di un suono e quello che rappresenta i diversi gradi della scala. La combinazione alfabetico-sillabica (*solmisazione*), adottata in antichi trattati e qui citata dall'A., eviterebbe alcune ambiguità di interpretazione.

7. Erano queste le sillabe iniziali di ogni emistichio di una ben nota melodia, l'*inno di S. Giovanni*. Esse sono alla base dei cosiddetti *esacordi* d'epoca guittoniana. Il completamento della scala con l'utilizzo del settimo suono era pertanto possibile solo ricorrendo a una *mutazione*, vale a dire a una sorta di primigenia modulazione (cfr. pag. 139) da un esacordo all'altro. Tenuto conto del *si mobile*, si potevano ottenere tre esacordi: *naturale*, *molle*, *duro* costruiti rispettivamente sul *do*, sul *fa* e sul *sol*. Dopo la nota *la* dell'esacordo naturale si poteva cosí avere il *fa* di quello molle o il *mi* di quello duro, secondo che si volesse impiegare il suono *si* opp. *si*̇. Sono queste le premesse che riteniamo indispensabili per una piú facile comprensione del testo, tenuto anche conto delle osservazioni fatte nella precedente nota 6.

8. Largo uso di tale abbreviazione avviene in orchestra per indicare le numerose battute d'aspetto spesso richieste ai singoli esecutori.

9. Altri abbellimenti, non citati nel testo ma presenti nella pratica musicale del Settecento, sono: il *Flatté* e la *Tierce coulée*, la *Pausa espressiva*, le varie forme di *Vibrato*, l'*Accento*, l'*Aspirazione* e la *Plainte*, ecc. Consigliamo in proposito l'agile lettura del manuale di A. GEOFFROY-DECHAUME, I "segreti della musica antica", ed. Ricordi.

10. I teorici del tempo distinguevano tre tipi principali di appoggiatura: lunga, corta, di passaggio. Circa la sua durata, essa « non dipende dal valore della nota ornata » (A. GEOFFROY-DECHAUME, *op. cit.*, p. 91) bensì da regole di espressione e di andamento, e principalmente dalla durata della nota che segue. « La durata di queste appoggiature, secondo la regola generale, è la metà del valore della nota seguente in tempo binario, e due terzi in tempo ternario » (C. PH. E. BACH, *Saggio di metodo per la tastiera*, ed. Curci, p. 79).

11. Pur comprendendo il punto di vista dell'A., non possiamo non rilevare che gli stessi concetti di tonica, dominante e sensibile — ovvero le funzioni principali della tonalità — rischiano di rimanere offuscate, se non compromesse, all'interno di una scala come quella cromatica che organizza in successione 12 semitoni uguali tra loro. Analoghe considerazioni potranno farsi per la scala esatonale che utilizza (dividendo l'ottava) il circolo delle seconde maggiori (dunque sei toni) anziché quello delle seconde minori (i 12 semitoni considerati per la scala cromatica). In entrambi i casi è compromessa decisamente l'individuazione di una probabile tonica, cioè di un centro di gravitazione attorno al quale ruotano tutti gli altri suoni della scala.

12. Non mancano comunque esempi che utilizzano l'equivalente enarmonico della settima minore, cioè la "sconsigliata" sesta aumentata.

Parte seconda

IL DETTATO

PREFAZIONE ALLA SECONDA PARTE

Il dettato, cosí come è inteso nel curriculum delle nostre scuole musicali, vale a dire come corso separato rispetto alle altre discipline considerate piú importanti, è — secondo la nostra opinione — una parte completamente inutile dell'istruzione musicale. Spesso infatti eccellenti musicisti non sono in grado di scrivere frammenti di dettato anche molto semplici, mentre altri meno dotati riescono con facilità a realizzarne alcuni molto piú complessi. Ciò significa che questa abilità non è assolutamente indice del grado o della qualità di un musicista, almeno non piú di quanto lo siano la memoria per i numeri o la capacità di imitare le azioni altrui e il senso di orientamento per la comune intelligenza. Non si possono d'altronde negare le perplessità che tali lacune suscitano sul reale stato di conoscenze di un musicista. È pertanto necessario sviluppare in massimo grado il dettato, come tutte le altre parti del corredo musicale di uno studente, senza per questo dover giustificare un *corso separato* che si protrae per un anno o anche piú.* Il modo piú utile per far fronte a queste necessità è quello di sviluppare il dettato insieme ad altre attività musicali degli allievi, applicandolo semplicemente per controllarne lo sviluppo generale. La comprensione delle frasi ritmiche, delle progressioni armoniche e delle linee melodiche si possono facilmente accertare dettando materiale simile. È questo uno dei pochi mezzi che l'insegnante ha a disposizione per rendersi conto dei procedimenti seguiti dagli allievi nell'affrontare e risolvere tanti problemi. Un'attività cosí intrecciata rende, inoltre, persino gradito un corso in genere non sempre piacevole; diremmo anzi, essenzialmente arido e noioso.

Queste affermazioni dovrebbero chiarire quanto ci si propone dai seguenti esercizi: essi seguono da vicino quelli dati nella prima parte del libro e usano, capitolo per capitolo, il materiale su cui si è fino a quel momento attivamente lavorato. Non c'è dubbio che dopo aver approfondito nella sostanza il materiale presentato nella sua prima forma, lo studente dovrà ora essere in grado di scrivere il dettato ad esso equivalente. Progredendo dunque in questa prova, affronterà inoltre e contemporaneamente altri problemi di scrittura, di solfeggio cantato e di esecuzione.

* In realtà non esiste nelle scuole musicali italiane un corso separato di dettato; esso fa parte di un unico insegnamento denominato *Teoria, solfeggio e dettato musicale*. Molte osservazioni dell'A. le riteniamo comunque pertinenti dati gli spazi esigui e ugualmente marginali che esso occupa normalmente nella pratica didattica (*n.d.t.*).

Piú ancora che nella prima parte del libro, l'insegnante deve saper valutare correttamente in qual modo debbano essere ora applicati gli esercizi dati. Si accorgerà infatti che non vi è negli allievi uniformità di risposta ad un esempio dettato. Ogni soggetto in una classe richiede un suo tempo e metodo di avvicinamento e di apprendimento. Ma nonostante questa varietà e i limiti che ne derivano, si possono comunque indicare due metodi essenzialmente diversi nell'impostazione del dettato. Sono i due modi seguiti in genere dagli ascoltatori nel percepire e capire la musica. Taluni afferrano dapprima l'impressione generale di una struttura musicale scoprendo in seguito e aggiungendo sino ai dettagli le parti costituenti di una prestabilita forma musicale. Questo per mezzo di ulteriori indagini analitiche rese possibili da ripetuti ascolti dello stesso materiale e da conseguenti intuizioni basate sull'intreccio di elementi memorizzati e sulla logica.

Di non minor importanza è invece il metodo che si fonda sulla somma progressiva di un gran numero di parziali impressioni, finché l'intera struttura si ricompone nella mente dell'ascoltatore.

Un musicista esperto non si affiderà mai esclusivamente ad uno solo di questi metodi, ma li intreccerà sempre, sfruttando ad ogni momento (piú o meno coscientemente) quello piú conveniente per procedere nella comprensione.

Nel dettato è indispensabile che l'insegnante adotti entrambi i metodi. Deve sapere su quale porre maggiormente l'accento, informando opportunamente la classe.

La capacità degli studenti di percepire in primo luogo le linee generali di un brano sarà sollecitata dettando in tempo veloce e con numerose ripetizioni un intero esercizio. Dettando le diverse linee melodiche si potrà lasciare agli studenti la facoltà di tracciare liberamente il loro percorso grafico con tratti continui di matita prima di fissare le note opportune. Dopo la prima vaga impressione così rappresentata, potranno infatti essere precisati i principali punti del brano, come l'inizio e la fine, i punti culminanti, le note e le durate principali, completando via via le restanti parti. Con l'esperienza andranno gradualmente decrescendo il numero di ripetizioni necessarie per raggiungere un risultato completo.

Un'esecuzione a tempo, con poche ripetizioni (sarebbe bene indicare il numero in anticipo!), serve come verifica dei progressi ottenuti. Se all'inizio lo studente ricaverà, ad esempio da cinque ripetizioni del brano dettato, solo una vaga impressione, successivamente lo stesso numero di esecuzioni potrà essere sufficiente per estrarre da esse la maggior parte dei suoi contenuti.

Frequenti domande poste qua e là agli studenti sui nomi di certe note, sui valori di durata ecc., potranno essere utili per affinare la loro capacità di concentrazione.

Per sviluppare invece il secondo metodo basato su ascolti parziali,

si consiglia di dividere l'esercizio in piccole parti (battute, motivi). Per favorire inoltre la comprensione di esercizi impostati sull'*azione coordinata*, la struttura ritmica potrà essere dettata inizialmente in modo separato rispetto alla linea melodica; e questo finché gli studenti non saranno in grado di afferrarle entrambe contemporaneamente. Anche qui potranno attribuirsi agli esercizi significati diversi, spostando l'importanza dalla precisione alla velocità di apprendimento percettivo, modificando la velocità del dettato come pure il numero di ripetizioni.

Aggiungiamo ancora che gli studenti dovrebbero servirsi della lavagna, costantemente osservati e corretti dai compagni; inoltre, che è consigliabile sostituire l'insegnante nel cantare o nel suonare il materiale che gli altri allievi scriveranno sotto dettatura. Questi ed altri accorgimenti daranno vita, arricchendolo, al dettato previsto in questa parte del libro e porteranno ulteriori giovamenti agli studenti.

Pur raccomandando la massima attenzione e cura in entrambi i contenuti della trascrizione sotto dettatura e della sua rappresentazione grafica, almeno in un aspetto l'insegnante potrà essere indulgente: non valutando cioè come errori variazioni minime dal modello dettato, che potrebbero tra l'altro derivare da possibili diverse interpretazioni di quanto ascoltato. Così, frequentemente, una nota puntata potrà essere intesa come nota con pausa anziché col punto di aumento; tratti d'unione potranno essere usati al posto delle codette, e viceversa. Un'ortografia non sempre precisa può, insomma, essere occasionalmente permessa.

Per tutti i corsi di dettato l'insidia maggiore sta nel fatto che molto facilmente lo si intende come una specie di quiz. Nulla è più insensato del combinare scopi musicali con l'idea di una competizione anche solo mascherata dietro una semplice e infantile sorta di enigma. Quanto più alto l'insegnante potrà mantenere il livello musicale degli esercizi di dettato nelle sue classi, tanto più giovamento trarrà lo sviluppo artistico degli allievi.

CAPITOLO I

DETTATO 1

INSEGNANTE: Battere la serie di impulsi ritmici e cantare una nota qualsiasi per la durata indicata dalle parentesi.

STUDENTI: Tracciare su un foglio o sulla lavagna 8 lineette verticali (corrispondenti ai battiti). Rappresentare con parentesi i suoni ascoltati e la loro durata.

(a)

(b)

(c)

(d)

(e)

(f)

(g)


(h)

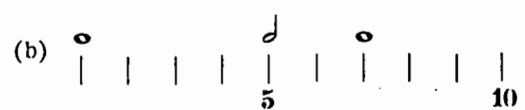
Aggiungere se necessario esercizi simili.

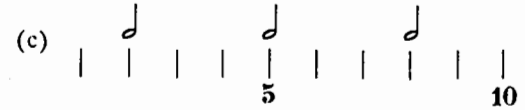
DETTATO 2

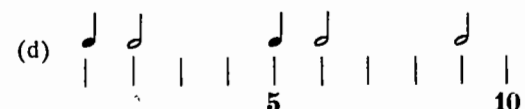
INSEGNANTE: Battere la serie di impulsi ritmici e suonare note qualsiasi come indicato.


STUDENTI: Come prima, segnare sul quaderno o sulla lavagna 10 battiti. Scrivere le note con le loro durate in corrispondenza delle note eseguite dall'insegnante.

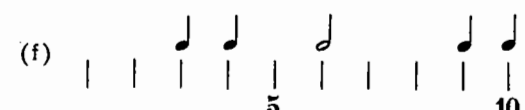
(a) 

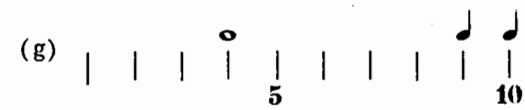
(b) 

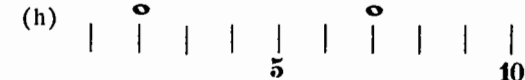
(c) 

(d) 

(e) 

(f) 

(g) 

(h) 


Aggiungere se necessario esercizi simili.

DETTATO 3

(1) **INSEGNANTE:** Battere come prima e cantare come indicato.

STUDENTI: Ascoltare. Alla ripetizione dell'esercizio cantare note qualsiasi al posto delle pause fatte dall'insegnante.

(a) Studenti: 

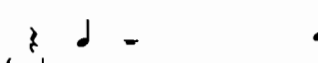
Insegnante: 


(b) Studenti: 

Insegnante: 

(c) Studenti: 

Insegnante: 

(d) Studenti: 

Insegnante: 

(e) Studenti: 

Insegnante: 

Aggiungere se necessario esercizi simili.


(2) INSEGNANTE: Battere come prima e suonare come indicato.

STUDENTI: Segnare sul quaderno o sulla lavagna 10 battiti. Ascoltare. Scrivere le pause in corrispondenza di quanto proposto dall'insegnante.

N.B.: Le pause potranno essere rappresentate con qualsiasi combinazione simbolica; si deve invece evitare una semplice catena di pause di quarto. Perciò una pausa della durata di 5 battiti si potrà scrivere:



ma non:



(a)

(b)

(c)

(d)

(e)

Aggiungere se necessario esercizi simili.

DETTATO 4

INSEGNANTE: Battere come prima e cantare note di differente altezza secondo le posizioni indicate.

STUDENTI: Tracciare una linea continua. Segnare sotto la stessa 10 battiti. Scrivere note basse, medie e acute secondo quanto sentito nella proposta dell'insegnante e aggiungere le pause necessarie.

(a)

(b)

(c)

(d)

(e)

(f)

Aggiungere se necessario esercizi simili.

CAPITOLO II

DETTATO 5

INSEGNANTE: Battere il tempo e suonare.

STUDENTI: Scrivere i valori ritmici delle note e delle pause.

(1) In $\frac{2}{4}$:

(a)

(b)

(c)

(d)

(e)

(f)

(d) $\frac{4}{4}$

(e) $\frac{4}{4}$

(f) $\frac{4}{4}$

(g) $\frac{4}{4}$

(h) $\frac{4}{4}$

(i) $\frac{4}{4}$

(j) $\frac{4}{4}$

(k) $\frac{4}{4}$

DETTATO 7

(1) INSEGNANTE: Intonare il *la* con il diapason. Suonare.

STUDENTI: Scrivere sul rigo musicale le note eseguite dall'insegnante.

(2) INSEGNANTE: Cantare.

STUDENTI: Scrivere, in $\frac{4}{4}$, la seguente melodia.

(a) Musical notation for exercise (a) in 4/4 time. The melody consists of: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half), C4 (half), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (half), C3 (half).

(b) Musical notation for exercise (b) in 4/4 time. The melody consists of: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half), C4 (half), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (half), C3 (half).

(c) Musical notation for exercise (c) in 4/4 time. The melody consists of: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half), C4 (half), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (half), C3 (half).

(d) Musical notation for exercise (d) in 4/4 time. The melody consists of: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half), C4 (half), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (half), C3 (half).

(e) Musical notation for exercise (e) in 4/4 time. The melody consists of: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half), C4 (half), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (half), C3 (half).

(f) Musical notation for exercise (f) in 4/4 time. The melody consists of: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half), C4 (half), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (half), C3 (half).

(g) Musical notation for exercise (g) in 4/4 time. The melody consists of: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half), C4 (half), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (half), C3 (half).

DETTATO 9

(1) INSEGNANTE: Cantare, dopo aver intonato il *la*, senza battere il tempo ma indicandolo all'inizio.

STUDENTI: Scrivere la melodia.

(a) Musical notation for exercise (a) in 2/4 time. The melody consists of: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half), C4 (half), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (half), C3 (half).

(b) Musical notation for exercise (b) in common time. The melody consists of: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half), C4 (half), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (half), C3 (half).

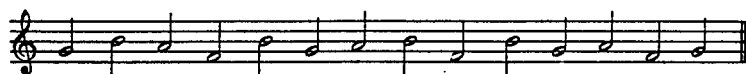
(c) 

(d) 

(e) 

Aggiungere se necessario ulteriori esercizi.

- (2) INSEGNANTE: Suonare senza battere il tempo.
STUDENTI: Riconoscere le note eseguite dall'insegnante.



CAPITOLO III

DETTATO 10

- (1) INSEGNANTE: Indicare il tempo (metro) di ciascun esercizio. Suonare marcando i battiti.
STUDENTI: Scrivere i valori ritmici delle note suonate.

(a) 

(b) 

(c) 

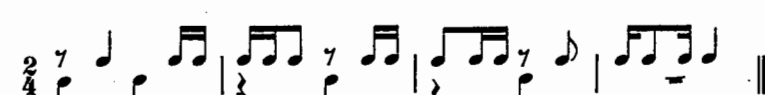
(d) $\frac{4}{4}$ 

(e) $\frac{2}{4}$ 

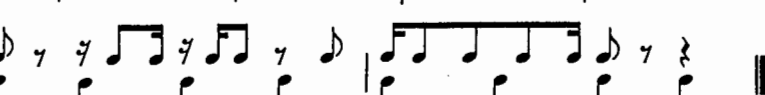
(f) $\frac{4}{4}$ 

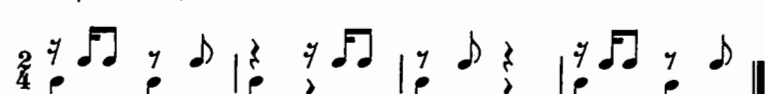
(2) **INSEGNANTE:** Cantare, procedendo nello stesso modo.
STUDENTI: Scrivere i valori ritmici.

(a) $\frac{2}{4}$ 

(b) $\frac{2}{4}$ 

(c) $\frac{4}{4}$ 

(d) $\frac{2}{4}$ 

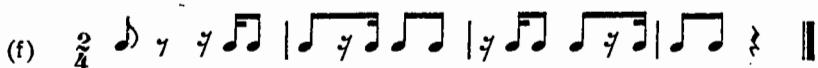
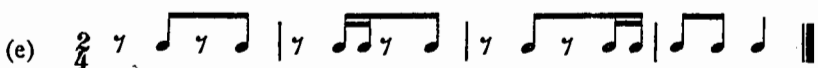
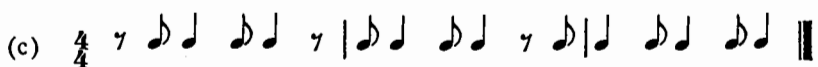
(e) $\frac{4}{4}$ 

(f) $\frac{2}{4}$ 

DETTATO 11

INSEGNANTE: Cantare senza battere il tempo. Indicare il metro, dando due soli battiti prima dell'inizio al fine di stabilire la velocità d'esecuzione.

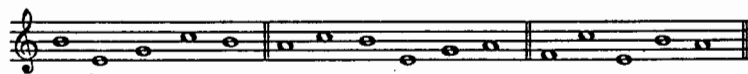
STUDENTI: Scrivere esattamente i valori ritmici.



DETTATO 12

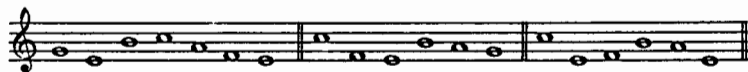
(1) **INSEGNANTE:** Suonare le seguenti note.

STUDENTI: Scrivere.



(2) **INSEGNANTE:** Cantare.

STUDENTI: Scrivere le note.



(2) INSEGNANTE: Suonare e battere contemporaneamente.

STUDENTI: Ripetere l'esempio, cantando e battendo contemporaneamente.

(a)

(b)

(c)

(d)

(e)

(f)

(g)

(h)

(i)

CAPITOLO IV

DETTATO 14

(1) INSEGNANTE: Cantare e battere; indicare all'inizio il metro dando due battiti di preparazione.

STUDENTI: Scrivere i valori ritmici delle note cantate dall'insegnante.

(a) $\frac{3}{4}$

(b) $\frac{2}{4}$

(c) $\frac{3}{4}$

(d) $\frac{4}{4}$

(e) $\frac{3}{4}$

(2) INSEGNANTE: Suonare, come prima.

STUDENTI: Scrivere.

(a) $\frac{3}{4}$

(b) $\frac{2}{4}$

(c) $\frac{4}{4}$

(d) $\frac{3}{4}$

(e) $\frac{2}{4}$

(3) INSEGNANTE: Cantare e battere.

STUDENTI: Ripetere l'esempio, cantando e battendo contemporaneamente.

(a) $\frac{2}{4}$

(b) $\frac{3}{4}$

(c) $\frac{4}{4}$

(d) $\frac{3}{4}$

(e) $\frac{2}{4}$

DEI TATO 15

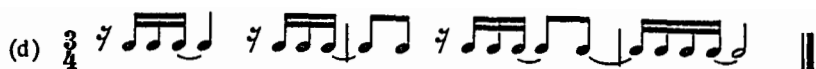
(1) INSEGNANTE: Cantare. Indicare il metro e battere prima dell'inizio una intera misura di preparazione; evitare di battere durante l'esercizio cantato.

STUDENTI: Scrivere esattamente i valori ritmici.

(a) $\frac{2}{4}$

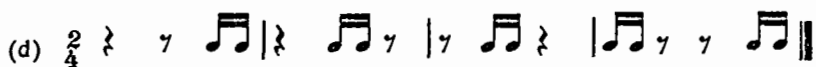
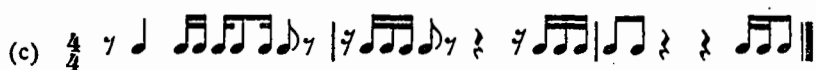
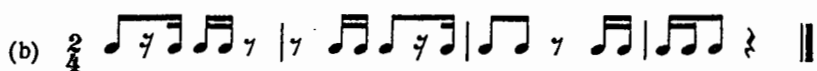
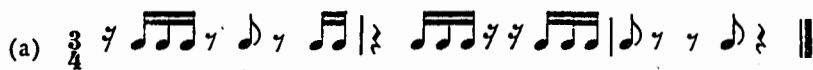
(b) $\frac{3}{4}$

(c) $\frac{4}{4}$



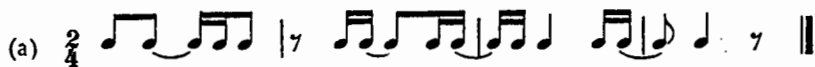
(2) INSEGNANTE: Suonare seguendo le istruzioni del precedente esercizio.

STUDENTI: Battere con le mani i ritmi ascoltati.



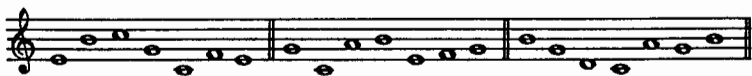
(3) INSEGNANTE: Cantare, come sopra.

STUDENTI: Ripetere l'esempio cantando.



DETTATO 16

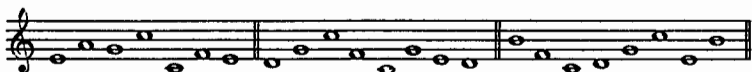
- (1) INSEGNANTE: Suonare le seguenti note.
STUDENTI: Scrivere.



- (2) INSEGNANTE: Cantare.
STUDENTI: Scrivere le note.



- (3) INSEGNANTE: Cantare.
STUDENTI: Riconoscere le note cantate dall'insegnante.



- (4) INSEGNANTE: Leggere le seguenti note: mi³, si³, re³, do³, fa³, do⁴,
re³, sol³, la³, mi³, do⁴, fa³, do³, sol³, ecc.
STUDENTI: Cantare (per le voci maschili un'ottava piú bassa).

DETTATO 17

- (1) INSEGNANTE: Cantare battendo contemporaneamente. Indicare all'inizio il metro e dare alcuni battiti di preparazione.
STUDENTI: Scrivere la melodia con le opportune legature di valore, di espressione o di frase.

la—la la la— ecc.

(a)

(b)

(c)

- (2) INSEGNANTE: Cantare, come prima.
STUDENTI: Ripetere l'esempio, cantando le melodie seguenti.

(a) 

(b) 

(c) 

DETTATO 18

INSEGNANTE: Suonare e battere contemporaneamente. Indicare il metro dando alcuni battiti di preparazione.

STUDENTI: Scrivere le melodie e i ritmi battuti.

(a) 

(b) 

(c) 

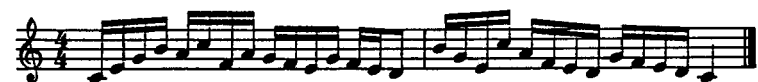
(d) 

(e) 

DETTATO 19

(1) **INSEGNANTE:** Suonare senza battere il tempo. Senza indicare il metro, battere all'inizio una sola misura a vuoto.

STUDENTI: Scrivere la melodia.

(a) 

(b) 

(c) 

(d) 

(2) INSEGNANTE: Cantare, come prima.

STUDENTI: Ripetere l'esercizio cantando. Sottolineare il primo movimento di ogni misura battendo con le mani.

(a) 

(b) 

(c) 

(d) 

(e) 

(f) 

CAPITOLO V

DETTATO 20

(1) **INSEGNANTE:** Cantare e battere contemporaneamente. Indicare all'inizio il metro dando alcuni battiti di preparazione.

STUDENTI: Scrivere i ritmi cantati dall'insegnante.

(a) $\frac{3}{4}$

(b) $\frac{4}{4}$

(c) $\frac{2}{4}$

(2) **INSEGNANTE:** Suonare e battere contemporaneamente.

STUDENTI: Battere e cantare, anziché suonare, rispettando gli esatti valori ritmici.

(a) $\frac{2}{4}$

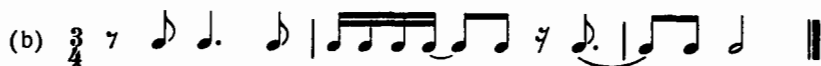
(b) $\frac{3}{4}$

(c) $\frac{4}{4}$

(3) **INSEGNANTE:** Battere una misura di preparazione; quindi cantare senza battere il tempo.

STUDENTI: Ripetere l'esempio cantando. Battere il primo movimento di ciascuna misura.

(a) $\frac{2}{4}$



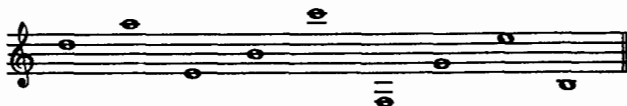
DETTATO 21

(1) INSEGNANTE: Leggere le seguenti note: mi^3 , si^3 , la^3 , sol^4 , do^5 , fa^2 , mi^4 , re^3 , si^4 , la^3 , sol^2 , ecc.

STUDENTI: Scrivere le note facendo attenzione alla giusta ottava di appartenenza.

(2) INSEGNANTE: Suonare le seguenti note dell'estensione mi^2 - do^5 .

STUDENTI: Individuare le note eseguite.



Per gli studenti che hanno il cosiddetto "orecchio assoluto" questo esercizio non presenterà problemi. Ciò non significa che anche gli altri studenti non possano ugualmente affrontarlo! L'orecchio di un musicista normalmente dotato può essere infatti esercitato e tendere a ciò che si suppone come "assoluto", tanto più che una tale certezza basata su qualche attributo fisico dell'orecchio in realtà non esiste. Ciò che viene chiamato "orecchio assoluto" non è altro che una capacità, maggiormente sviluppata, di riferire prontamente una impressione uditiva ad archetipi acustici immagazzinati nella nostra memoria. Questi modelli sono sempre forniti da esperienze musicali remote e presentano strette affinità con ogni qualità esterna dei suoni e della loro produzione. Così l'"orecchio assoluto" di un violinista può dipendere dal tipico colore dello strumento e dei suoi registri; quando egli sente tali note con un altro colore timbrico li riferisce quasi automaticamente e di riflesso alle note della scala timbrica del violino, fissate nella sua memoria da una lunga pratica dello strumento, determinando in tal modo le altezze dell'impressione acustica più recente. Per un cantante può invece essere la stessa tensione muscolare delle corde vocali a favorire questo risultato: egli misura l'altezza di ogni suono che ascolta con lo sforzo muscolare che dovrebbe impiegare per produrlo, riconoscendo in tal modo le altezze medesime.

Ma indipendentemente dal fatto che l'esperienza ci ha ripetutamente insegnato che l'"altezza assoluta" può essere acquisita e sviluppata, alcune semplici riflessioni confermeranno anche la relatività del problema stesso. Si può infatti tranquillamente affermare che in realtà non esiste un modello di altezza assoluta! Ciò che chiamiamo *la* oppure *do* so-

no semplicemente delle altezze convenzionali e non significano affatto punti immobili in un illimitato numero di frequenze del campo udibile. Il *la* di un clarinettista talvolta può essere molto differente da quello di un violinista; non solo, ma potrebbe esso stesso variare in un considerevole lasso di tempo. Un certo suono, ad esempio, fissato oggi a 100 vibrazioni al secondo, avrebbe potuto essere vent'anni fa a 105 e fra dieci a 97; per inciso diremo solo che il nostro riferimento d'altezza è cresciuto, negli ultimi decenni, di circa un semitono! Allo stesso modo i criteri che stanno alla base della corrispondenza tra altezze e nomi delle note non possono essere più assoluti delle altezze stesse; di conseguenza il problema è semplicemente quello di verificare su quali principi possa fondarsi tale corrispondenza.

Se gli esercizi di questo libro sono stati interpretati nel modo prescritto, tali fondamenti sono già, per certi versi, stabiliti: il *la* del diapason deve essere da ora fissato nella mente degli studenti, così da poterlo ricordare ogniqualevolta lo si risenta. Per agevolare tale compito l'insegnante potrà d'ora innanzi iniziare ciascun esercizio chiedendo di intonare il *la* e controllandolo col diapason, anziché darlo direttamente.

Può darsi che inizialmente questa prova possa fallire abbastanza spesso, ma dopo un certo numero di tentativi potrà sicuramente essere acquisita un'idea abbastanza solida e riproducibile del *la* del diapason. In caso contrario non può non sorgere il dubbio sulle complete capacità musicali di una mente che non riesce a ricordare e confrontare le altezze.

Il precedente esercizio può essere semplificato per i principianti eliminando i grandi salti, riferendoli costantemente al *la* del diapason e, se necessario, lasciando che ogni grande intervallo sia dapprima affrontato per gradi congiunti con questo suono fisso preso come nota di partenza. Iniziare dunque ogni lezione con simili esercizi di educazione dell'orecchio. E avere pazienza!

DETTATO 22

(1) INSEGNANTE: Suonare le melodie seguenti indicando all'inizio la tonalità su cui devono essere costruite. Battere una misura di preparazione.

STUDENTI: Scrivere le melodie aggiungendo gli accidenti alle note che devono essere alterate per ottenere le tonalità indicate all'inizio di ogni brano.

in *La* maggiore



in *Sol* maggiore



in Mi maggiore

(c) 

in Si maggiore

(d) 

in Re maggiore

(e) 

(2) INSEGNANTE: Cantare, come prima.

STUDENTI: Cantare, correggendo le note che non si addicono alla tonalità di partenza indicata.

in Re maggiore

(a) 

in La maggiore

(b) 

in Si maggiore

(c) 

in Sol maggiore

(d) 

in Mi maggiore

(e) 

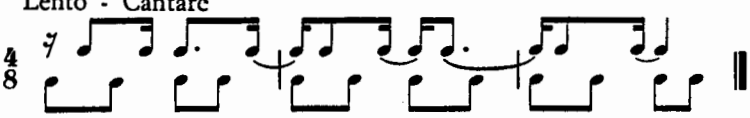
CAPITOLO VI

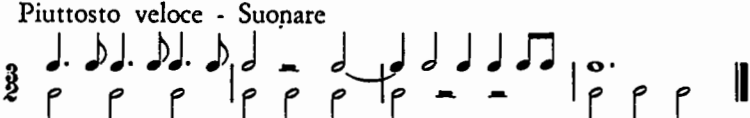
Senza dimenticare gli esercizi di intonazione!

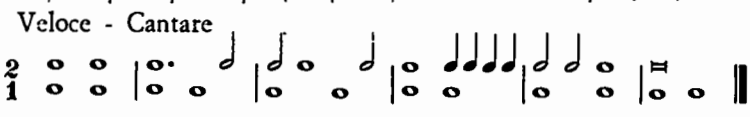
DETTATO 23

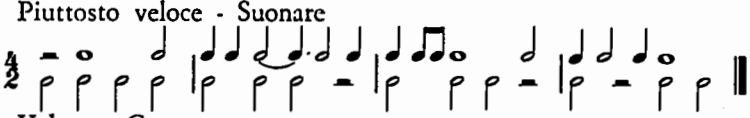
(1) INSEGNANTE: Cantare e suonare alternativamente. Indicare il metro e battere il tempo.

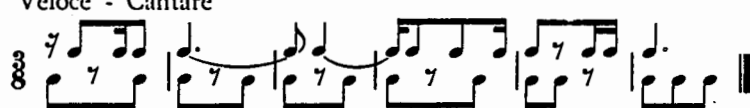
STUDENTI: Scrivere i ritmi.

(a) **Lento - Cantare**


(b) **Piuttosto veloce - Suonare**


(c) **Veloce - Cantare**


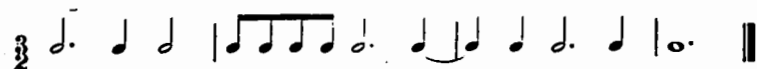
(d) **Piuttosto veloce - Suonare**


(e) **Veloce - Cantare**


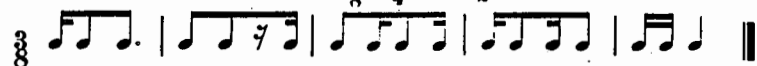
(2) **INSEGNANTE:** Cantare senza indicare il metro. Battere una sola battuta di preparazione.

STUDENTI: Scrivere i seguenti ritmi.


Lento (potrà essere inteso in $\frac{3}{2}$ oppure $\frac{3}{4}$)

(a) 

Veloce (si potrà scrivere in $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$ opp. $\frac{3}{2}$)

(b) 

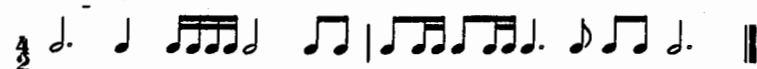
Piuttosto mosso (si potrà scrivere in $\frac{4}{8}$, \mathbf{C} opp. $\frac{4}{2}$)

(c) 

Andante moderato ($\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$, opp. \mathbf{C})

(d) 

Moderato

(e) 



DETTATO 26

- (1) Stesse modalità di svolgimento del Dettato come al n. 22, par. 1, pag. 217. Aggiungere i bemolli alle note che devono essere abbassate.

in Lab maggiore



in Mib maggiore



in Solb maggiore (ma anche in Fa# maggiore)



in Reb maggiore



in Sib maggiore



- (2) Per le modalità di svolgimento vedere il Dettato n. 22, par. 2, pag. 218.

in Fa maggiore



in Reb maggiore



in Mib maggiore

(c)

in La maggiore

(d)

in F# maggiore

(e)

CAPITOLO VII

DETTATO 27

(1) INSEGNANTE: Cantare e suonare alternativamente. Indicare il metro e battere i ritmi indicati.

STUDENTI: Scrivere i seguenti esercizi ritmici.

Piuttosto lento - Cantare

(a)

Veloce - Suonare

(b)

Lento - Cantare

(c)

Lento - Suonare

(d)

Veloce - Cantare

(e)

(2) INSEGNANTE: Cantare, senza indicare il metro. Battere una sola misura di preparazione.

STUDENTI: Scrivere il ritmo.

(Si può scrivere in $\frac{2}{2}$, $\frac{2}{4}$, oppure $\frac{3}{2}$)

(a)

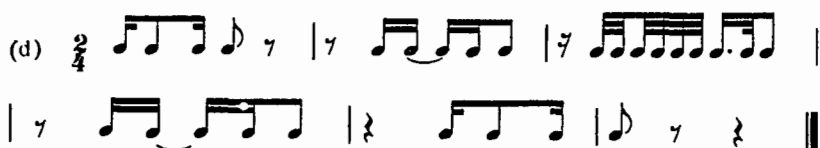
(in $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$ oppure $\frac{3}{2}$)

(b)

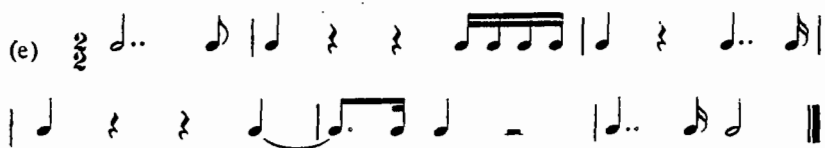
(in $\frac{4}{8}$, $\frac{4}{4}$ oppure $\frac{4}{2}$)

(c)

(in $\frac{2}{8}$, $\frac{2}{4}$ oppure $\frac{3}{2}$)



(in $\frac{2}{2}$ oppure $\frac{2}{4}$)



DETTATO 28

INSEGNANTE: Leggere le seguenti note: sol^3 , $fa^{\sharp 1}$, si^2 , sib^1 , la^3 , $do^{\sharp 1}$, dob^1 , $do^{\sharp 2}$, dob^2 , $si^{\sharp 2}$, do^3 , reb^2 , mi^1 , mi^3 , ecc.

STUDENTI: Scrivere le note in chiave di basso.

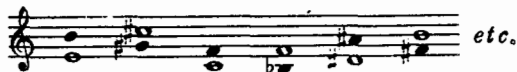
Educazione dell'orecchio: INSEGNANTE: Suonare alcune note nella regione grave.

STUDENTI: Riconoscere le note.

DETTATO 29

(1) INSEGNANTE: Suonare una nota (segnata \circ) e cantarne un'altra (segnata \bullet).

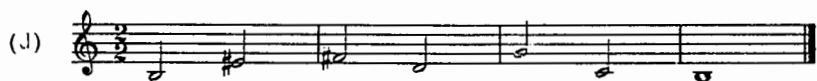
STUDENTI: Riconoscere l'intervallo tra i due suoni.



(2) INSEGNANTE: Cantare.

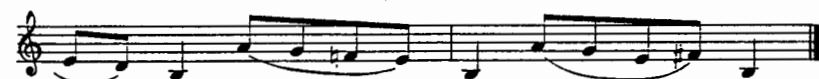
STUDENTI: Ripetere l'esempio sentito, cantandolo una quinta giusta superiore (oppure una quarta giusta inferiore).





(3) INSEGNANTE: Cantare.

STUDENTI: Ripetendo l'esercizio, cantare una quarta giusta superiore (oppure una quinta giusta inferiore).



(e)

DETTATO 30

(1) INSEGNANTE: Suonare, senza battere tranne una sola battuta di preparazione. Indicare il metro.

STUDENTI: Scrivere la melodia dettata in F .

Andante moderato

(a)

Allegro

(b)

Andante

(c)

Piuttosto mosso

(d)

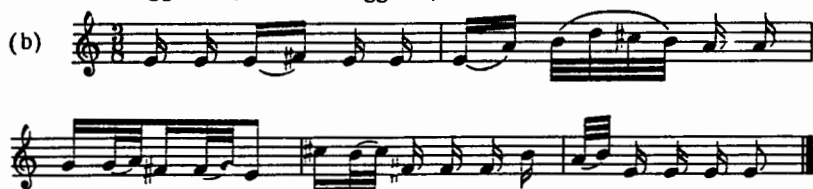
(2) INSEGNANTE: Cantare. Indicare il metro e la tonalità. Senza battere.

STUDENTI: Cantare quanto sentito, ma aggiungendo o togliendo gli accidenti così come prescritto dal cambio di tonalità.

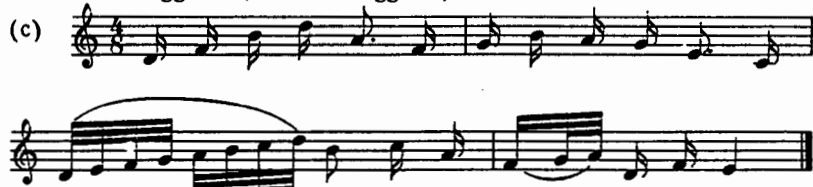
Sib maggiore (trasportare in Solb maggiore)



La maggiore (in Mib maggiore)



Do maggiore (in Reb maggiore)



Si maggiore (in Sol maggiore)



CAPITOLO VIII

DETTATO 31

INSEGNANTE: Leggere le seguenti note: *si*, *mi*², *do*^{#1}, *dob*¹, *do*[#], *la*¹, *si*^{#1}, *do*, *lab*¹, *si*^{#2}, *do*³, *mi*, *fab*, *re*[#], *solb*, ecc.

STUDENTI: Scrivere le note in ♭:

(b)

Exercise (b) is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand features a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand provides a simple accompaniment of quarter notes.

(c)

Exercise (c) is in 2/4 time with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). The right hand has a melodic line with eighth and quarter notes, and the left hand has a simple accompaniment of quarter notes.

(d)

Exercise (d) is in 4/8 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand features a melodic line with eighth notes and slurs, while the left hand has a simple accompaniment of quarter notes.

(e)

Exercise (e) is in 3/4 time with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). The right hand has a melodic line with eighth and quarter notes, and the left hand has a simple accompaniment of quarter notes.

(f)

Exercise (f) is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand has a simple melodic line of quarter notes, while the left hand has a more complex accompaniment with eighth and quarter notes.

(g)

Exercise (g) is in 6/8 time with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). The right hand has a melodic line with eighth and quarter notes, and the left hand has a simple accompaniment of quarter notes.

(h)

(i)

(j)

Three pairs of musical staves, each with a treble and bass clef. Exercise (h) is in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Exercise (i) is in 3/4 time with a key signature of two flats (Bb, Eb). Exercise (j) is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#).

CAPITOLO IX

DETTATO 34

INSEGNANTE: Suonare. Indicare il metro, battere una misura a vuoto.
 STUDENTI: Scoprire la tonalità di impianto. Scrivere la melodia.

(a)

(b)

Two musical exercises, (a) and (b), each on a single treble clef staff. Exercise (a) is in 3/4 time with a key signature of two flats (Bb, Eb) and contains a slur over the first two measures, a slur over the last two measures with a '4' above it, and a '2' below the final note. Exercise (b) is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#) and contains a slur over the first two measures with a '6' above it, a slur over the last two measures with a '3' below it, a slur over the first measure with a '3' above it, a slur over the second measure with a '7' above it, and a slur over the third measure with a '3' above it.

- (2) **INSEGNANTE:** Suonare.
STUDENTI: Riconoscere gli intervalli.

- (3) **INSEGNANTE:** Suonare intervalli di quinta, quarta, terza, sesta, seconda e settima, seguendo l'ordine di successione, scegliendo registri e tempo secondo le capacità degli allievi.
STUDENTI: Indicare le note di ciascun intervallo.

DETTATO 36

- (3) **INSEGNANTE:** Suonare i seguenti frammenti a due parti. Battere una misura di preparazione. Indicare tonalità e metro.
STUDENTI: Scrivere gli esempi dettati a due parti.

(a)

(b)

(c)

(d)

Two staves of music in G major, 4/4 time. The upper staff features a melodic line with a long note on G4, followed by a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4.

(e)

Two staves of music in G major, 8/8 time. The upper staff contains a complex melodic line with many beamed eighth notes and rests. The lower staff features a bass line with eighth notes and rests, including a triplet of eighth notes (G3, A3, B3) marked with a '3' and a slur.

(f)

Two staves of music in G major, 2/4 time. The upper staff has a melodic line with eighth notes and rests. The lower staff has a bass line with eighth notes and rests, including a triplet of eighth notes (G3, A3, B3) marked with a '3' and a slur.

(g)

Two staves of music in G major, 2/4 time. The upper staff features a melodic line with eighth notes and rests. The lower staff has a bass line with eighth notes and rests, including a triplet of eighth notes (G3, A3, B3) marked with a '3' and a slur.

(h)

Two staves of music in G major, 4/4 time. The upper staff features a melodic line with eighth notes and rests, including a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked with a '3' and a slur. The lower staff has a bass line with eighth notes and rests.

(i)

(j)

Si potrà utilizzare altro materiale simile a quello dei dettati dell'esercizio precedente e a quelli analoghi dei prossimi due capitoli ricorrendo a brevi frammenti tratti da ogni genere di musica di repertorio.

CAPITOLO X

DETTATO 37

INSEGNANTE: Cantare; indicare metro e tonalità; evitare di battere il tempo.

STUDENTI: Cantare, battendo il primo movimento di ogni misura.

(a)

(b)

(STUDENTI: battere anche gli accenti secondari)

(c) Musical notation for exercise (c) consisting of two staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes with accents. The second staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a sequence of eighth and sixteenth notes.

(STUDENTI: come prima)

(d) Musical notation for exercise (d) consisting of two staves. The first staff is in treble clef with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a 3/8 time signature. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes with accents. The second staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a sequence of eighth and sixteenth notes.

Veloce

(e) Musical notation for exercise (e) consisting of two staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes with accents, marked "Veloce". The second staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a sequence of eighth and sixteenth notes.

(f) Musical notation for exercise (f) consisting of two staves. The first staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 4/4 time signature. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes with accents. The second staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a sequence of eighth and sixteenth notes.

DETTATO 38

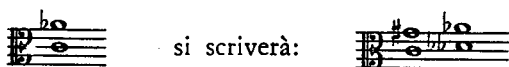
INSEGNANTE: Leggere le seguenti note: $do^{\sharp 2}$, mi^4 , $fa^{\sharp 3}$, lab^2 , do^3 , $si^{\sharp 2}$, mib^2 , dob^2 , sib^2 , sol^4 , $mi^{\sharp 2}$, fa^4 , fa^2 , $sol^{\sharp 2}$, ecc.

STUDENTI: Scrivere le note in chiave di contralto.

DETTATO 39

INSEGNANTE: Suonare i seguenti intervalli.

STUDENTI: Utilizzare nella trascrizione ogni forma possibile di intervallo diminuito o aumentato. Ascoltando dunque:



Scrivere in chiave di contralto.



DETTATO 40

INSEGNANTE: Suonare al pianoforte. Indicare tonalità e metro.

STUDENTI: Cantare dapprima la parte centrale di ogni esempio a tre voci nell'ottava piú conveniente per la voce. Cantare successivamente la parte grave. Scrivere finalmente l'intero brano. La parte superiore deve essere scritta in chiave di contralto.



(c)

Musical score (c) in 2/4 time, key of B-flat major. The right hand features a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

(d)

Musical score (d) in 3/4 time, key of D major. The right hand has a rhythmic pattern of eighth and quarter notes, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment.

(e)

Musical score (e) in 6/8 time, key of B-flat major. The right hand features a melodic line with eighth and quarter notes, and the left hand has a harmonic accompaniment with quarter notes.

(f)

Musical score (f) in 3/4 time, key of D major. The right hand features a melodic line with eighth and quarter notes, including two triplet markings. The left hand has a harmonic accompaniment with quarter notes.

(g)

Musical score (g) in 6/8 time, key of B-flat major. The right hand features a melodic line with eighth and quarter notes, and the left hand has a harmonic accompaniment with quarter notes.

(h)

(i)

(i)

CAPITOLO XI

DETTATO 41

INSEGNANTE: Leggere le seguenti note: fa^2 , $si\sharp^2$, do^3 , $solb^3$, $mi\sharp^2$, $sibb^3$, reb^3 , $re\sharp^2$, la^3 , $labb^2$, $si\sharp^1$, do^4 , fab^3 , dob^2 , ecc.

STUDENTI: Scrivere le note in chiave di tenore.

DETTATO 42

INSEGNANTE: Suonare i seguenti intervalli.

STUDENTI: Utilizzare nella trascrizione degli intervalli ogni forma possibile doppiaumentata o diminuita. Scrivere in chiave di tenore.

(d)

Musical score (d) in G major, 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass accompaniment with quarter notes.

(e)

Musical score (e) in G major, 3/4 time. The right hand has a melodic line with a trill-like figure and a fermata. The left hand has a bass line with a fermata and a second ending marked with a '2' and a slur.

(f)

Musical score (f) in G major, 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth notes and a fermata. The left hand has a bass line with eighth notes and a fermata.

(g)

Musical score (g) in G major, 3/4 time. The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand has a bass line with a fermata and a second ending marked with a 'b' and a slur.

(h)

Musical score (h) in G major, 2/4 time. The right hand has a melodic line with eighth notes and a fermata. The left hand has a bass line with eighth notes and a fermata.

(i)

Musical score for piano (i). The piece is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The right hand begins with a melodic line of eighth notes, starting on G4 and moving up to B4, then descending. A slur covers the first two measures. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, including a prominent bass line of eighth notes. The piece concludes with a final chord in the right hand.

(i)

Musical score for piano (i). The piece is in 3/4 time and features a key signature of two sharps (D major or F# minor). The right hand begins with a melodic line of eighth notes, starting on D5 and moving up to F#5, then descending. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, including a prominent bass line of eighth notes. The piece concludes with a final chord in the right hand.

FINE

TAVOLA COMPARATA DEI TERMINI MUSICALI

	<i>Altri termini in uso</i>	<i>Inglese</i>	<i>Tedesco</i>	<i>Francese</i>
SUONO		sound, tone	Klang	son
NOTA		note	Note	note
forma della nota		note shape	Notenform	figure de la note
testina		note-head	Notenkopf; Kopf	tête (de la note)
taglio addizionale		ledger line	Hilfslinie	ligne supplémentaire
gambo		stem	Notenhals; Hals; Stiel	queue de la note
codetta		flag; heak; tail	Notenfahne	crochet de la note
tratto d'unione		beam; cross-bar	Notenbalken	barre transversale
ALTEZZA		pitch; upper notes (<i>plur.</i>)	Höhe	hauteur
FIGURA DI VALORE	valore della nota	note value	Notenwert	valeur (de la note)
intero	semibreve; tonda	semibreve;	Noteganze	ronde; semibrève
		whole-note (<i>am.</i>)		
metà (mezzo)	minima; bianca	minim; half-note	Notehalbe	blanche
quarto	semiminima; nera	crotchet; quarter-note	Viertel (note)	noire
ottavo	croma	quaver; eighth-note	Achtel (note)	croche
sedicesimo	semicroma	semiquaver; sixteenth-note	Sech (s) zehntel (note)	double-croche
trentaduesimo	biscroma	demisemiquaver;	Zweiunddreissigstel (note)	triple-croche
		thirty-second-note		
sessantaquattresimo	semibiscroma	emidemisemiquaver;	Vierundsechzigstel (note)	quadruple-croche
		sixty-four-note		

TAVOLA COMPARATA DEI TERMINI MUSICALI

	<i>Altri termini in uso</i>	<i>Inglese</i>	<i>Tedesco</i>	<i>Francese</i>
PAUSE (DI VALORE)		rest	Pause	pause; silence
PUNTO (DI VALORE)		augmentation dot	Punkt	point
LEGATURA (DI VALORE)		tie	Haltebogen	tenué; liaison
CORONA	punto coronato	pause; hold; fermata (<i>am.</i>)	Fermate	pause; point d'orgue
RIGO	pentagramma	staff; stave	Liniensystem	portée
linea		line	Linie	ligne
spazio		space	Zwischenraum	interligne
MISURA	battuta	bar; measure (<i>am.</i>)	Takt	mesure
stanghetta	barra	bar-line	Taktstrick	barre de mesure
doppia stanghetta	doppia barra	double bar	Doppelstrick	double barre
METRO	tempo	metre; time; meter (<i>am.</i>)	Metrum; Takt	mètre; tempo
TEMPO (come andamento)		speed; tempo	Zeitmass; Tempo; Zählzeit	Mouvement; Temps
(indicazione del) tempo	indicazione di misura	time-signature	Taktvorzeichen	indication de la mesure
battito	movimento, tempo	beat	Schlag	battement; coup
battere il tempo	dirigere	beating time	Takt schlagen	direction
schema dei movimenti		time beating pattern	Schlagfigur	schéma des mouvements
(in) battere	tempo forte	(on the) downbeat	Abtaktig	frappé
(in) levare	tempo debole (anacrusi)	(on the) up-beat	Aufschlag	levé
tempo semplice	mis. (in tempo) semplice	simple time; metre; meter (<i>am.</i>)	Takteinfacher	mesures simples
tempo composto	mis. (in tempo) composto	compound time; metre; meter (<i>am.</i>)	Taktzusammengesetzter	mesures composées

TAVOLA COMPARATA DEI TERMINI MUSICALI

	<i>Altri termini in uso</i>	<i>Inglese</i>	<i>Tedesco</i>	<i>Francese</i>
CHIAVE		clef	Schlüssel	clef; clé
ACCIDENTE	alterazione	accidental	Versetzungszeichen	accident; altération
ARMATURA DI CHIAVE	accidenti in chiave	key-signature	Tonartvorzeichnung	armature (armure) de la clef
‡ diesis		sharp	Kreuz; Erhöhungszeichen	dièse
b bemolle		flat	B; Erniedrigungszeichen	bémol
‡ bequadro		natural	Auflösungszeichen; Quadrat	bécarre; naturel
x doppio diesis		double sharp	Doppel-B	double-dièse
bb doppio bemolle		double flat	Doppel Kreuz	double bémol
INTERVALLO		interval	Intervall	intervalle
rivolto		inversion	Umkehrung	inversion
rovescio	inversione	inversion	Umkehrung	inversion
maggiore		major	grosses	majeur
minore		minor	kleines	mineur
diminuito		diminished	vermindertes	diminué
eccedente		augmented	übermässiges	augmenté
tono		(whole)-tone	Ganzton	ton (entier)
semitono		semitone; half-tone (<i>am.</i>)	Halbton	demiton
semitono diatonico		diatonic semitone	diatonisch H.	d. diatonique
semitono cromatico		chromatic semitone	chromatisch H.	d. chromatique
quarto di tono		quarter-tone	Viertelton	quart de ton

TAVOLA COMPARATA DEI TERMINI MUSICALI

<i>Altri termini in uso</i>	<i>Inglese</i>	<i>Tedesco</i>	<i>Francese</i>
TONALITÀ indicazione della tonalità	tonality; key statement of key	Tonalität; Tonart Tonartbezeichnung	tonalité ton (d'une composition)
SCALA grado della scala	scale degree	Tonleiter Stufe	gamme degré
1° - tonica	tonic	Tonika	tonique
2° - sopratonica	supertonic	Subdominantparallele	sus-tonique
3° - mediant	mediant	Mediante; Dominantparallele	médiant
4° - sottodominante	subdominant	Subdominante	sous-dominante
5° - dominante	dominant	Dominante	dominante
6° - sopradominante	submediant	Oberdominante	sus-dominante
7° - sensibile	leading-tone (-note)	Leitton	(note) sensible
caratteristica			
tonica relativa			
ACCORDO	chord	Accord; Akkord	accord
LEGATURA DI FRASE (di espressione) di portamento	slur	Legatobogen; Phrasierungsbogen	liaison
(SUONO) ARMONICO	overtone; harmonic	Oberton	(son) harmonique
RITORNELLO	repetition; repeat	Wiederholung	répétition; reprise
DIAPASON	(tuning) fork	Stimmton	diapason
TASTO	key; note; digital	Taste	touche

DENOMINAZIONE DELLE NOTE MUSICALI

<i>Italiano</i>	<i>Francese</i>	<i>Inglese</i>	<i>Tedesco</i>
Do bemolle	Ut (Do) bémol	C flat	Ces
Do naturale	Ut (Do)	C	C
Do diesis	Ut (Do) dièse	C sharp	Cis
Re bemolle	Ré bémol	D flat	Des
Re naturale	Ré	D	D
Re diesis	Ré dièse	D sharp	Dis
Mi bemolle	Mi bémol	E flat	Es
Mi naturale	Mi	E	E
Mi diesis	Mi dièse	E sharp	Eis
Fa bemolle	Fa bémol	F flat	Fes
Fa naturale	Fa	F	F
Fa diesis	Fa dièse	F sharp	Fis
Sol bemolle	Sol bémol	G flat	Ges
Sol naturale	Sol	G	G
Sol diesis	Sol dièse	G sharp	Gis
La bemolle	La bémol	A flat	As
La naturale	La	A	A
La diesis	La dièse	A sharp	Ais
Si bemolle	Si bémol	B flat	B
Si naturale	Si	B	H
Si diesis	Si dièse	B sharp	His

INDICE ANALITICO

- Abbellimenti, 179
 Abbreviazioni, 177 ss.
 A cappella, 79 n.
 Accento, dinamico, 45, 98, 163
 metrico, 98, 103-104, 123, 144
 come suddivisione, 120 n.
 come abbellimento, 188 n.
 Acciacatura, 179
 Accidenti, 57, 73 s.; *cfr. anche* Diesis, Bemolle, Bequadro ecc., Armatura (di chiave)
 Accordo, 90, 97 n.
 Acefalo, 47 n.
 Alla breve, 65, 79 n.
 Alterazione, 55, 74
 cromatica, 56 s., 139, 153, 156 s., 184
 Altezza, 3, 8 n., assoluta e relativa, 216 s.
 Ambitus', 173
 Anacrusico, 47 n.
 Analisi, 166, 187 n.
 Anapesto, *cfr.* Ritmo (piedi r.)
 Anfibraco, *cfr.* Ritmo (piedi r.)
 Appoggiatura, 180
 Arco, 41, 181
 Armatura (di chiave), 57, 71, 154 ss.
 per le scale minori, 173
 Armonia, 64 n., 97 n.
 Armonica, *cfr.* Scala minore
 Armonici, *cfr.* Suoni armonici
 Arpeggio, arpeggiando, 180
 Arsi, 99
 Articolazione, 41, 181
 Aspirazione, 188 n.

 Barra, *cfr.* Stanghetta divisoria
 Basso (chiave di), 86 s., 89
 Battere, 145

 Battito ritmico, 4 s.
 metrico, 80 n.
 accentuato e non, 98 ss.
 Battuta, 9, *cfr. anche* Misura
 Bemolle, 70, 73 s., 153, 184
 Bequadro, 56, 74, 153
 Bianca, *cfr.* Metà
 Bicordo, 90, 97 n.
 Bis, 179
 Biscroma, *cfr.* Trentaduesimo
 Breve, 8 n., 68, 79 n.

 Cambiamento metrico, *cfr.* Metro
 Centoventottesimo, 82
 Chiave, 12, 54, 86 s., 150, 168 s., 183
 (*cfr. anche i nomi individuali delle chiavi*)
 Circolo, delle quinte (e delle quarte), 154 s., 174
 delle seconde (maggiori e minori), 188 n.
 Coda, dopo il trillo, 180
 Codette, 18, 40
 Comma, 152, 164-165 n.
 dionico e sintonico, 165 n.
 Contrabbasso, 80 n., 168
 Contralto (chiave di), 150
 Contrattempo, 120 n.
 Controfagotto, 80 n.
 Corda di recita, *cfr.* Tenor
 Corona, 13, nel dirigere, 100
 Cromma, *cfr.* Ottavo
 Cromatica, *cfr.* Scala
 Cromatico, *cfr.* Semitono
 Cunei, *cfr.* Staccato

 Da capo, 74, 85
 Dal segno, 74
 Dattilo, *cfr.* Ritmo (piedi r.)

- D.C., *cf.* Da capo
 Decima (intervallo), 170
 Diapason, 12
 Diatonica, *cf.* Scala
 Diatonico, *cf.* Semitono
 Diesis, 56 s., 73 s., 153, 184
 Direzione (gesti convenzionali), 99
 ss., 107 ss., 117, 129, 145 s.
 Divisione
 bipartita di valori ternari, 122
 tripartita di valori binari, 121 s.
 irregolare, 121 s.
 Do (chiave di), 17 n., 150, 168 s.
 Do centrale, 38, 47 n.
 Dodicesima (intervallo), 170
 Dominante, 61, 88, 112, 139, 184
 Doppia barra (o stanghetta), 5, 13
 Doppio aumentato, *cf.* Intervallo
 Doppio bemolle, 153
 Doppio diesis, 153
 Doppio diminuito, *cf.* Intervallo
 Doppio punto (di valore), 81
 Dorico, 172 s.
 D.S., *cf.* Dal segno
 Duina, 125
 Durata, 3, 8 n.
- Enarmonici, *cf.* Suoni e.
 Eolico, 173
 Esacordo, 187 n.
- Fa (chiave di), 17 n., 86 s., 169
 Fagotto, 168
 Fermata, *cf.* Corona
 Figure di valore, 4 ss., 8 n.
 (*cf. anche le singole voci*)
 Distribuzione delle figure di valore,
 in misure binarie, 19, 31 n., 32,
 36, 48 s., ternarie, 32, 36, 48 s.,
 composte 104 s., irregolari, 144 s.
 Finalis, 172 s.
 Fine, 74
 Flattée, 188 n.
 Forma (musicale), 166 ss.
 Fraseggio, 41
 Frequenza, 13, 17 n.
 Frigio, 173
- Gambi (delle note), 4, 12, 18 s.
 negli accordi, 90
 Giambo, *cf.* Ritmo (piedi r.)
 Gradi (della scala), 61, 64 n., 88
 nella sc. cromatica, 184
 Gruppetto, 180 s.
- Herz, 17 n.
- Inciso, 187 n.
- Indicazioni
 dinamiche, 138, 163 s.
 d'espressione, d'andamento e di
 tempo, 65 s., 82, 137 s., 163 s.
 Intensità, 8 n.
- Intero, 4
 puntato, 68
- Insufficienti, *cf.* Note
- Intervallo, 13, 17 n., 24, 88, 112 ss.,
 131, 151, ss., 155 ss., 170
 maggiore e minore, 112 ss., 131 ss.,
 155 ss.
 giusti o perfetti, 88, 114, 155 ss.
 aumentati e diminuiti, 151, 155 ss.
 doppio aumentato e diminuito, 170
 eccedenti l'ottava, 170
 nella scala cromatica, 184
 (*cf. anche i nomi dei singoli inter-*
 intervalli)
- Inversione (degli intervalli), 97 n.,
 164 n.
- Ionico, 173
- Legato, 41, 178, 181
- Legatura, di valore, 32 s., 36, 40, 48
 s., 74
 di espressione e di frase, 39 ss.,
 181
- Levare, 43, 47 n.
- Lidio, 173
- Longa, 8 n., 79 n.
- Maxima, 8 n.
- Mediante (o caratteristica), 187 n.
- Melodia, 187 n.
- Melodica, *cf.* Scala minore

- Metà (o mezzo), 4
 puntato, 32
 Metro, 8 n., 9, 65, 98 n., 98 ss., 103
 ss., 121 ss., 166 ss.
 irregolare, 144 ss.
 cambiamento metrico, 52
 (*cf.* inoltre Misura)
 m. i meno usuali, 65, 68, 79 n., 99
 ss., 129, 144 s.
 Metronomo (M. M.), 65
 Mezzosoprano, 169
 Minima, *cf.* Metà
 Misolidio, 173
 Misura, 9
 semplice, 32, 47 n.
 composta, 47 n., 103, 121 ss., 144
 d'aspetto, 179, 187 n.
 Modi gregoriani, 172 n.
 Modo (maggiore e minore), 171
 cf. Scala
 Modulazione, 139, 154
 Mordente, 180
 Motivo, 166, 187 n.
 Movimento, 17 n., 65 ss.
 Muta, 17 n.
 Mutazione, 187 n.
- Naturale, *cf.* Scala minore
 Nera, *cf.* Quarto
 Nona (intervallo), 170
 Note, che valgono l'intera battuta, 9,
 68
 sovrabbondanti o insufficienti, 143
 n.
- Ottava (intervallo), 38, 47 n., 156,
 170
 cf. segno di O.
 Ottava (di appartenenza delle note),
 47 n., 69
 ultime note gravi della tastiera,
 112
 ottava zero, 111
 prima, 86
 seconda, 54, 86
 terza, 38, 86
 quarta, 38, 54
 quinta, 69
 (sesta), 69
- Ottavino, 80 n.
 Ottavo, 18 puntato, 49
- Parametri musicali, 8 n.
 Pausa, 5
 in mis. binaria, 16, 21, 33, 48 s.,
 110
 in mis. ternaria, 33, 48 s., 111 s.
 in mis. composta, 110 s.
 dell'intero, 5, 7, 9, 33
 di mezzo, 5, 7, 16, 33 (puntato,
 111)
 di quarto 5, 7, 16, 18, 21, 33
 di ottavo, 18
 di sedicesimo, 18
 di trentaduesimo, 81
 di sessantaquattresimo, 81
 dell'intera battuta, 9, 33
 superiore alla misura, 179
 omessa, 43
 non puntata, 110 s.
 P. espressiva, 188 n.
- Pentagramma, *cf.* Rigo
 Piedi ritmici, *cf.* Ritmo
 Portato, 181
 Prima (intervallo), 156
 Pulsazione (ritmica),
 cf. Ritmo
 Punto, di valore, 32, 48 s., 68, 121;
 cf. inoltre Doppio p.,
 coronato, *cf.* Corona,
 di staccato, *cf.* Staccato
- Quarta (intervallo), 88, 151 ss., 170
 Quartina, 124 s.
 Quarto, 4 puntato, 48
 Quinta (intervallo), 88, 151 ss., 170
 Quintina, 125
- Repercuta (o repercutio), 173
 Respiro, 49
 Rigo, 12, 17 n.
 Ripetizione, *cf.* Segno di r.
 Risoluzione (di intervalli), 152 s.
 Ritmo, 3, 8 n., 98, 120 n.
 pulsazione r., 3, 120 n.
 piedi r., 120 n.
 Ritornello, *cf.* Segno di r.

- Rivolto (degli intervalli), 88, 97 n., 164 n.
 di int. perfetti, 88, 114
 maggiori e minori, 114, 133
 diminuiti e aumentati, 151, 156
- Rovescio (degli intervalli)
cf. Inversione
- Rumore, 8 n.
- Scala, diatonica, 61, 64 n., 184
 maggiore, 55 ss., 64 n., 70, 88, 154, 171, 173, 184
 minore, 64 n., 171 ss., 184 (armonica, 172, melodica, 172, naturale, 172 s., colica, 173)
 relativa (maggiore o minore), 173
 cromatica, 64 n., 184
 enarmonica, *cf.* Suoni e., 154 s.
 esatonale, 64 n.
 pentafonica, 64 n.
 temperata, *cf.* Temperamento
- Schisma, 165 n.
- Seconda (intervallo), 17 n., 131, 157, 170
- Sedicesimo, 18 s., 34
- Segno, 74, 85
 d'ottava, 69, 80 n., bassa, 111 s.,
 di doppia ottava, 80 n.
 di ripetizione (o ritornello), 52, 73, 178 s.
- Semibiscroma, *cf.* Sessantaquattresimo
- Semibreve, *cf.* Intero
- Semicroma, *cf.* Sedicesimo
- Semiminima, *cf.* Quarto
- Semitono, 24 s., 55
 diatonico, 56, 70, 157
 cromatico, 56, 70, 153
- Sensibile, 61, 112, 151 s., 184
- Sessantaquattresimo, 81
- Sesta (intervallo), 114 s., 156, 170
- Sestina, 122 s., 143 n.
- Setticlavio, 17 n.
- Settima (intervallo), 133 ss., 156, 170
- Sillabazione, 39 s., 47 n.
- Si mobile, 187 n.
- Sincope, 102
- Sol (chiave di), 12, 17 n., 169
- Solmisazione, 187 n.
- Sopradominante, 187 n.
- Soprano (chiave di), 169
- Sopratonica, 171
- Sottodominante, 61, 88, 139, 184 s.
- Sovrabbondanti, *cf.* Note
- Staccato, 181
- Stanghetta di misura, 9, 99, 104, 144, ausiliaria, 144 s.
- Suono, 1, 8 n.
 scritto o reale, 80 n.
 s. armonici, 8 n., 152, 165 n.
 s. enarmonici, 165 n.
- 'Tactus', 79 n.
- Tagli addizionali, 38, 47 n., 54, 86, 150, 168
- Temperamento, 55 n., 152, 155, 165 n.
- Tempo, 9, 17 n.
come andamento, 104, 106, 108 ss., 123, 144 s., 167
 ordinario, 17 n.
 tagliato, 65
 semplice o composto, *cf.* Misura
- Tenor, 173
- Tenore (chiave di), 168 s.
- Tenuto (ten.), 181
- Terza (intervallo), 112 ss., 156, 170
- Terzina, 125, 128
- Tesi, 99
- Testa (delle note), 4
- Tetico, 47 n.
- Tetracordo, 17 n.
- Timbro, 8 n.
- Tonda, *cf.* Intero
- Tonalità, 57, 64 n., 71, 139, 184
- Tonica, 61, 64 n., 139, 172 s.
- Tono *come* intervallo, 13, 17 n., 24, 55
come tonalità, 57
 t. di recita, *cf.* Tenor
- Trasporto, 54, 80 n., 119, 183
- Tratti d'unione, 18 s., 33 s., 40, 48, 81, 128, 144 s., 178 ss.
 a cavallo di battuta, 24, 31 n.

in mis. binaria, 18 s., 48
in mis. ternaria, 33 s., 48
in mis. irregolare, 144 s.
nella musica vocale, 40
Tremolo (trem.), 178 ss.
Trentaduesimo, 81
Trillo, 179 s.
Tritono, 151-153
Trocheo, *cfr.* Ritmo (piedi r.)
Trombone, 150, 168

Undicesima (intervallo), 170
Unisono, 156 s.
Valzer, 120 n.
Vibrato, 188 n.
Viola, 150
Viola da gamba, 150
Violino (chiave di), 12, 54
Violoncello, 168
Vocalizzo, 47 n.

