

CANTO FOR BEGINNERS

Indicazioni di utilizzo

I presenti studi sono stati pensati per iniziare lo studio dell'intonazione. Ognuno di essi si pone un obiettivo in un'ottica di generale progressività. La progressività non è però di tipo aritmetico ma empiricamente psico-acustico. Il criterio compositivo è stato quello di procurare la memorizzazione degli intervalli mediante il loro riconoscimento funzionale nella tonalità e con il confronto sistematico ed il più possibile esaustivo degli intervalli simili allo scopo di individuarne le differenze.

Ma al di là del metodo seguito che difficilmente sarà adottato integralmente, l'opera credo possa mettere a disposizione dell'utile materiale di studio composto in modo originale.

L'opera si struttura in cinque parti: la prima presenta studi in Do Maggiore, la seconda è semplicemente la trasposizione adattata della prima parte nelle tonalità maggiori più comunemente usate, la terza in la minore. Così la quarta parte è la trasposizione nelle comuni tonalità minori della terza parte. La quinta parte introduce il cromatismo e la modulazione con studi di media difficoltà. La sesta parte affronta l'atonalità e la necessità di intonazione di qualsiasi intervallo senza il sostegno dell'orizzonte tonale.

Questa organizzazione dell'opera parte dalla convinzione che sia utile fondare prima l'orecchio nella tonalità maggiore, mediante lo studio degli intervalli inseriti in un contesto armonico-tonale sufficientemente musicale e gradevole; quindi si può proseguire lo studio delle altre tonalità ma avvalendosi della trasposizione operata sugli stessi studi con il risultato di creare qualcosa di simile alla tecnica del Do mobile ma intuitivamente e comunque di pensare alle note nelle nuove tonalità come intervalli tra i gradi già precedentemente studiati. Si creerà nello studente quel benefico cortocircuito tra la memoria degli studi in Do M e quelli apparentemente nuovi ma di molto facilitati dai precedenti già ben studiati. Infine ci si rivolge alle particolarità date dall'utilizzo delle diverse scale minori con le cellule melodiche principalmente usate e successivamente le stesse nelle altre tonalità minori.

Solo dopo questa fondazione della tonalità fatta di intervalli e di gradi si procederà alla difficoltà derivata dalla modulazione, del cromatismo e dell'atonalità.

Prima parte: Do maggiore

I primi due studi **1** e **2** presentano le due strutture musicali alla base del sistema tonale, rispettivamente il pentacordo Do-Re-Mi-Fa-Sol e l'arpeggio Do-Mi-Sol. Si possono pensare anche come due successioni simili, la prima per gradi congiunti e la seconda per salti ma entrambe con la stessa estensione Do-Sol.

Il pentacordo è suddiviso in due parti, inferiore e superiore con la nota perno Mi. Le tre note superiori Mi-Fa-Sol presentando gli intervalli invertiti rispetto a quelle inferiori e pertanto verranno proposte più tardi (n. **19**).

Sovente all'inizio dello studio del cantato l'allievo confonde la struttura dei tre gradi congiunti con quella dell'arpeggio e leggendo Do Re Mi canta Do Mi Sol, o viceversa! Questo succede perchè sono due strutture di base già presenti nella "memoria tonale" di ogni bambino occidentale ma lo sono in maniera indifferenziata, sono entrambi due modi per procedere in senso ascendente. Ecco perchè è bene che l'inizio dello studio del cantato focalizzi subito l'attenzione su come, cioè con quali note, queste due strutture musicali sono scritte ed in tal modo siano al più presto ben distinte.

Siccome la memorizzazione funziona meglio se sono presenti maggiori e diversificati dettagli, anche di percezioni tipologicamente diverse, è bene che le due successioni per gradi congiunti e per salti siano differenziate anche spazialmente. Suggesto a tal fine di utilizzare una chironomia diversa da quella tradizionale, troppo simbolica e svincolata dal sistema percettivo.

Essendo il Do la base del sistema tonale di riferimento è bene che a questa nota ed a questo

suono sia assegnato un gesto con la mano che indichi tale significato fondamentale. Questo gesto sarà quello della mano appoggiata sul banco con il palmo in giù. Il suono Mi essendo uno degli armonici del Do e quindi appartenente alla stessa famiglia di percezioni armoniche, si situerà sulla stessa verticale del Do ma sospeso a mezza altezza. Viceversa il suono Re, non appartenendo all'armonia del Do, verrà cantato associandolo ad un gesto decisamente diverso nel modo e nello spazio. Si suggerisce di cantarlo alzando la mano di taglio e spostandola a destra, lateralmente. Sebbene il Re sia intermedio tra il Do ed il Mi, la sua caratteristica principale non è questa (ed è per questo che non viene eseguito con un gesto intermedio tra il Do ed il Mi) ma la sua profonda diversità tonale, il suo non essere un armonico del Do.

La gestualizzazione dei tre suoni Do Re Mi servirà efficacemente a memorizzare correttamente detti suoni e le loro differenze, grazie alla possibilità di richiamarne la memoria acustica semplicemente spostando la mano nella rispettiva posizione. Infatti l'associazione suono-gesto costruisce due strutture mnemoniche indipendenti ma parallele che raddoppiano le probabilità di corretto richiamo mnemonico.

Gli errori iniziali riscontrati sono quelli dovuti all'attrazione tonale, ovvero al cantare sempre Do quando si legge e si dovrebbe cantare il Re. E' per questo motivo che nel es. 1 ho posto una linea tratteggiata tra alcune note, per invogliare lo studente a ricordare il suono appena cantato per ripeterlo correttamente. Infatti oltre al simbolo nota, al gesto della mano, la memoria deve essere esercitata anche e soprattutto a richiamare il suono appena cantato. Per far questo è bene ripetere rigorosamente le pause anche lunghe. Si tenga presente che la memoria a breve termine ha un "buffer" di 3-4 secondi, sufficienti per "scavalcare" pause anche molto lunghe musicalmente.

La composizione del numero 1 prevede la presentazione delle possibili interpolazioni dei tre suoni, rende quindi indispensabile una loro corretta e definita sistemazione memoacustica-spaziale tale da non poter mai più confondere i tre suoni. Tale studio verrà quindi ripetuto fino al raggiungimento di un'effettiva sicurezza nella rapida e precisa esecuzione dell'intero studio, senza errori ma anche senza incertezze. I tre suoni sono interpolati in triplette che chiudono con il primo suono delle successive.

Il numero 2 sarà studiato insieme al numero 1 proprio per distinguere immediatamente le due strutture psicoacusticamente simili. Essendo il Mi ed il Sol entrambi armonici del Do verranno posizionati gestualmente lungo lo stesso suo asse verticale, con il Mi in posizione media ed il Sol decisamente in alto con il palmo aperto e la mano in verticale. L'unione dei tre suoni quindi porterà ad alzare progressivamente la mano da terra in alto ruotando semplicemente il polso in modo da mostrare il palmo della mano. Compositivamente simile al precedente mette in sequenza le possibili interpolazioni dei tre suoni. Anche in questo caso sarà necessaria la perfetta localizzazione acustico-spaziale dei tre suoni ed il loro perfetto ed immediato richiamo mnemonico prima di abbandonare questo studio.

Il numero 3 riempie le terze maggiori e minori con durate minori ed insieme al numero 4 inizia ad abituare l'allievo alle progressioni melodiche e lo guida attraverso i gradi congiunti ad individuare solo la corretta direzione delle successioni. Nel 4 l'ambito si estende alla quarta. Compare per la prima volta il La ma solo come nota di volta superiore del Sol. Si ritiene infatti che i primi cinque suoni siano gerarchicamente più importanti del sesto, settimo ed ottavo grado nell'intera scala diatonica. Sono per così dire il versante visibile della scalata tonale, dove la vetta è appunto rappresentata dal Sol, che domina la vallata tonale dove risiede la tonica. Il versante nascosto al di là della vetta Sol La Si Do è fisicamente irrapresentabile in quanto pur salendo ... scende, cioè procede da una situazione di elevata tensione (la dominante ha un innegabile senso psicoacustico di sospensione, di elevazione) ad una di riposo conclusivo, di risoluzione, di raggiungimento dell'equilibrio tipico della percezione psicoacustica della tonica. Potremmo quindi raffigurarcela come una discesa ad un altopiano, più elevato della vallata iniziale ma pianeggiante

come essa. L'altro motivo per il quale non possiamo pensare la scala diatonica come una semplice successione ascensionale è per via del desiderio di equilibrio presente in tutta la musica. Rimando alla trattazione della tonalità la visione della scala diatonica come sovrapposizione di due tetracordi. Sempre nei numeri **3** e **4** è ben presente la funzione terminale della sensibile che sarà bene far subito notare.

Il numero **5** esplora le cinque note Do_Sol, Fa_Si, Re_La, la scala non è ancora completa.

Il numero **6** fa prendere confidenza con la scala procedendo in due tappe che fanno perno prima sulla dominante e dopo intorno alla sottodominante.

Il numero **7** presenta i suoni della triade maggiore a tre alla volta in stile trombettistico per salti di terza o quarta. Il numero **8** si muove con gli stessi intervalli del **7** ma con la ridondanza necessaria a far assorbire meglio le loro caratteristiche.

Il numero **9** si muove sempre tra i suoni della triade maggiore ma anche con intervalli di sesta. In questo caso l'intervallo di sesta più che il difficile intervallo che è, risulta essere solo uno dei tre agganci possibili e facilmente intuibile della triade rivoltata. Intendo dire che ancora non si connota e viene studiato come intervallo di sesta. Il **10** assume la ridondanza ed il compito simile all'**8** ma con i nuovi salti di sesta compresi.

Il numero **11** obbliga a dei salti intuibili dall'orecchio grazie alla progressione melodica. Sono gruppi di note che si estendono nella quarta.

Il numero **12** si muove sempre in ambito di quarta ma mediante combinazioni di salti di terza e gradi congiunti. Anche in questo caso la progressione aiuta ad intonare più facilmente le ripetizioni del modello.

Il numero **13** conquista la 5a attraverso i due salti di terza ripiegandosi in modo simile al precedente. In effetti potrebbe essere uno studio delle triadi maggiori minori e diminuite in Do ma per il momento sono assimilabili come semplice doppio salto di terze e movimenti intermedi per gradi congiunti e preparazione al salto di 5a.

Il numero **14** focalizza l'attenzione dello studente sulle possibili confusioni tra le tre sequenze presentate all'inizio dello studio: le due terze piene Do-Re-Mi e Mi-Fa-Sol e l'arpeggio Do-Mi-Sol. Le varie combinazioni di queste tre successioni vengono poste in successione semplice e completa.

Il numero **15** studia le successioni di melodie armoniche, compositivamente banali, ma che hanno il merito di costituire un primo approccio all'armonia diatonica costituita da triadi sui gradi della scala nelle tre posizioni, fondamentale 1o e 2o rivolto. La loro concatenazione è la più semplice possibile e tonalmente funzionale. E' anche una estensione del numero **13**, conquistando però anche l'intervallo di 6a dato dalla sovrapposizione di una terza ed una quarta.

I numeri **16** , **17** e **18** continuano lo studio dell'intonazione delle terze nelle possibili successioni variamente accentate ed orientate. Infatti come risulta diverso cantare Do-Mi da Mi-Do, in modo simile risulta diverso cantare Do-Mi accentando la prima o la seconda nota.

Il numero **19** rirpropone le interpolazioni di tre note del numero **1** (Tono-Tono), la successione di tre gradi congiunti, ma nelle altre due diverse forme di Tono-Semitono (Re-Mi-Fa) e Semitono-Tono (Si-Do-Re).

Il numero **20** inizia lo studio dell'intervallo di quarta. Lo affronta mediante il riempimento iniziale e la ripetizione in progressione dell'intervallo ascendente e discendente. L'apparente ridondanza e anche noiosità derivata dalla progressione è in questo caso motivata dalla necessità di insistere sufficientemente su questo intervallo che presenta difficoltà d'intonazione specie in forma discendente oltre a quella ben nota della forma aumentata (Fa-Si).

Il numero **21** continua lo studio della quarta ma la associa e confronta con la quinta. Sarà bene che l'insegnante faccia notare le quinte. La figurazione ritmica tende a suggerire un certo movimento ed un'articolazione metrica tale da presentare gli intervalli con accentazioni e direzioni diverse.

I numeri **22**, **23** e **24** continuano e completano lo studio delle quarte e delle quinte ponendole in continuo confronto ma questa volta senza riempimento.

Il numero **25** affronta lo studio delle seste come intervalli inseriti nei rivolti delle triadi. E' una espansione dello studio n. **15** inteso come concatenazione di triadi nei vari stati e sui vari gradi della scala di Do M. Nella fattispecie grande importanza è però data proprio all'intervallo di sesta così come si presenta nelle formule melodiche più utilizzate. Le seste vengono qui spesso costruite attraverso la sovrapposizione di terze e quarte, ovvero dei due rivolti delle triadi.

Nel numero **26** la sesta viene studiata nel suo rapporto con la quinta. Infatti oltre a costituente di una triade rivoltata, la sesta è spesso in relazione di sopradominante (Do-La-Sol) o di sensibile (Sol-Si-Do) con la quinta Do-Sol.

Il numero **27** studia la quinta ed il suo rapporto di somiglianza con l'8a. Essendo ambedue intervalli consonanti "perfetti" come vuole la tradizione teorica, e soprattutto immediatamente vicini nella successione degli armonici (2:1 l'ottava e 3:2 la quinta), tendono facilmente ad essere confusi e scambiati nell'intonarli. Come al solito in quest'opera essi vengono quindi messi a stretto confronto per poterne valutare le differenze psicoacustiche e dar modo allo studente di connotarle mnemonicamente in maniera diversa. Per quanto riguarda l'intervallo di quinta si suggerisce di proporre l'elemento di "sospensione" evocato da questo intervallo ascendente e viceversa di "caduta conclusiva-risolutiva (cadenza)" per la sua forma discendente.

I numeri **28** e **29** affrontano l'intervallo di più difficile intonazione, quello di settima. Esso viene presentato in due delle sue possibili costruzioni: nel n. **28** quella derivante dall'ottava e nel n. **29** quella conseguente alla sovrapposizione accordale di tre terze.

Quindi si intoneranno le settime del n. **28** pensando ("mirando") all'ottava e quelle del **29** riepilogando in silenzio l'arpeggio di settima. Sarà bene osservare la lieve differenza tra la settima maggiore e quella minore, differenza che comunque in questa prima serie di studi non è ancora stata affrontata sistematicamente. Il motivo è dato dalla scelta di memorizzare le differenze tra gli intervalli diatonici tra la terza e l'ottava, escludendo quindi l'unisono, sorvolando appena sulla seconda e la tipologia degli intervalli (maggiori, minori etc.).

Il numero **30** rappresenta lo studio finale riassuntivo per l'intonazione degli intervalli diatonici, un vero e proprio test per misurare le abilità conquistate. Questo perchè questo studio contiene tutti gli intervalli ascendenti e discendenti possibili tra le sette note. Gli intervalli sono posti il più possibile in alternanza ascendente-discendente, con il minor numero di ripetizioni e praticamente senza ritmo essendo tutte semiminime. Il motivo risiede nel porre la massima concentrazione solo sull'intonazione della nota seguente e quindi nell'individuazione ed intonazione

dell'intervallo relativo. Per questo motivo il "Liberamente" si intende come senza tempo, ad libitum. Oltre a poter essere provato come primo studio per valutare le necessità dell'allievo cioè il suo grado di educazione/abilità innata dell'orecchio e della voce, può costituire un rapido modo per decidere su quali studi insistere ancora prima di procedere con le parti successive. Infatti si consiglia caldamente di non passare alle parti successive fintanto che i 30 studi non vengano eseguiti senza errori, almeno senza errori auto corretti immediatamente dallo stesso studente.

Seconda parte: altre comuni tonalità maggiori

La seconda parte di questo libro di studi per l'intonazione prevede che gli stessi primi 30 studi vengano studiati nelle tonalità maggiormente usate. Si è scelto di trasportare quindi detti studi nelle tonalità maggiori aventi fino a tre alterazioni. Nell'ordine:

p.8	Re M	nn. 1a _ 30a
p.15	Sib M	nn. 1b _ 30b
p.22	Mib M	nn. 1c _ 30c
p.29	La M	nn. 1d _ 30d
p.36	Fa M	nn. 1e _ 30e
p.43	Sol M	nn. 1f _ 30f

Tale successione è stata scelta per il successivo allontanarsi dal registro iniziale di Do M, con conseguenti maggiori elaborazioni degli originali. Infatti una volta trasportati i 30 studi si trovano ad andare ben oltre la tessitura normale degli studenti. Quindi, volendo restare nel registro compreso tra il La3 (sotto il Do centrale, Do4) ed il Re5, si sono operate delle variazioni idonee cercando di conservare quanto più possibile le funzioni tonali e le progressioni previste negli originali. La numerazione con lettera facilita il riconoscimento dell'originale trasportato, alla cui tecnica e suggerimenti relativi precedentemente enunciati, ci si deve rifare anche in quelli nuovi trasportati sopra elencati.

Terza parte: la minore

Il modo minore viene qui studiato nella sua tonalità di riferimento iniziale, la minore, mediante le scale: naturale, melodica, armonica e di Bach.

Nei primi due studi (**31** e **32**) delle legature tratteggiate con il nome del tipo di scala usata mettono in evidenza i diversi tetracordi relativi a questi tipi ed alle eventuali equivalenze in moti ascendenti o discendenti (la scala naturale e melodica hanno in comune il tetracordo discendente, quella melodica e di Bach quello ascendente). Di seguito continueranno ad apparire solo i nomi, senza legature tratteggiate, essendo più vario e meno sistematico l'andamento melodico.

Il numero **31** mette a confronto questi 4 tipi con le successioni del tetracordo superiore nelle due direzioni, suddividendo detto tetracordo la_mi (mi_la) in due bicordi tonali o semitonal, onde meglio concentrarsi appunto sulla differenza tra tono e semitono (e tono e mezzo nell'armonica).

Il numero **32** presenta gli stessi tetracordi, in successioni alternate e senza pause, per fissare meglio la successione intera e confrontarle in ordine diverso. Come nel precedente si dovrà pre-ascoltare il semitono o tono iniziale, ma qui il terzo e quarto suono risulteranno naturalmente conseguenti.

Il numero **33** studia le cellule melodiche per grado congiunto nei tipi naturale, melodico e di

Bach, presentandone successioni in progressione o comunque in situazioni di facile prevedibilità. Questi studi infatti, ripeto, non sono creati come test di abilità ottenute in qualche modo, ma come presentazione sistematica e musicale al tempo stesso dei moduli melodici tonali. La loro pratica costruisce i profili melodici fondamentali, i più semplici ed ordinati possibile, cui l'intera esperienza musicale farà riferimento.

Il numero **34** studia le cellule melodiche per grado congiunto utilizzando però la scala armonica, con gli intervalli caratteristici risultanti, di seconda aumentata e quarta diminuita (4a b.)

Il numero **35** studia le cellule melodiche derivate dai gradi disgiunti nella scala melodica. Gli accordi arpeggiati di triade minore, diminuita e maggiore, vengono qui presentati con le stesse note prima naturali (tipo naturale o melodico discendente) e poi alterate (melodico ascendente e di Bach). In questo modo, grazie proprio allo studio comparato, è possibile fissarne mnemonicamente le caratteristiche psicoacustiche. Si consiglia a tal fine, come in tutti questi studi peraltro, di associare a dette differenze differenti aggettivi legati alle sensazioni che proviamo ascoltandone la nostra stessa esecuzione. Essendo queste associazioni del tutto personali, sarà bene che il docente ne suggerisca alcune possibilità solo dopo che lo studente abbia provato autonomamente a cercare le proprie.

Il numero **36** studia le cellule melodiche derivate dai gradi disgiunti nella scala armonica. Ovvero gli intervalli che ne risultano e cioè in ordine di apparizione: quarta aumentata (4-5b.) quarta dim. (8-9b.). L'ultimo rigo propone all'attenzione dello studente i difficili intervalli di sesta inframezzati (oltre agli altri) da quelli di quarta aumentata e quinta diminuita.