

Luigi Rossi

TEORIA MUSICALE

ad uso dei Conservatori e Istituti musicali

EDIZIONI CARRARA

PRESENTAZIONE

Cedendo alle nostre vive insistenze e a quelle del comune amico M^o Prof. Fermo Barbieri — docente di Teoria e Solfeggio presso il Conservatorio « G. Verdi » di Milano — il M^o Prof. Luigi Rossi ha accettato di approntare questa Teoria musicale, da affiancare al Corso di Solfeggio dello stesso M^o Barbieri pubblicato dalla nostra Casa.

La complessa materia della Teoria musicale è già stata trattata esaurientemente da illustri docenti in tutti i suoi aspetti scientifico-didattici, e non è quindi possibile aggiungervi delle « novità » in senso stretto, anche se l'evoluzione contemporanea dell'arte musicale esige qualche « aggiornamento » che l'autore ha tenuto ben presente nel corso della stesura dell'opera.

Desideriamo tuttavia richiamare l'attenzione degli studiosi su due aspetti che riteniamo qualificanti per questa pubblicazione: 1) la completezza del trattamento della materia, della quale di proposito non è stato trascurato argomento alcuno, in relazione anche al programma d'insegnamento; 2) l'ampiezza di svolgimento riservata ad alcuni di tali argomenti — citiamo ad esempio il capitolo dedicato al ... campo minato degli Abbellimenti — perché l'allievo possa effettivamente trovare, nel corso dello studio, la risposta ad ogni suo dubbio e sia quindi messo in grado di acquisire tutte quelle cognizioni musicali di base sulle quali costruire via via una completa e consapevole cultura musicale. A tal fine il testo è stato corredato anche di un indice analitico-alfabetico ricco di quasi 300 « voci », che riteniamo uno strumento di lavoro molto proficuo allo studente per un ripasso della materia su argomenti singoli.

L'autore si augura che questa sua fatica possa trovare felice accoglienza presso docenti ed allievi dei Conservatori e Istituti musicali italiani, e sarà grato fin d'ora a quanti, con spirito di amichevole collaborazione, vorranno segnalargli eventuali lacune od errori — la perfezione assoluta non è purtroppo di questo mondo! — affinché la pubblicazione possa rispondere sempre meglio alle attuali, ed anche alle future, esigenze didattiche.

L'Editore

Luigi Rossi
TEORIA MUSICALE
ad uso dei Conservatori e Istituti musicali

CAPITOLO I

La Musica - Il Suono - Le Note - Il Rigo
Le Chiavi musicali - Segni convenzionali di ottava

La Musica

La *Musica* è una forma d'espressione come la pittura, la poesia, la scultura, la danza, ecc. Rispetto a queste la musica è però la più astratta, la più libera, la più universale. Essa infatti non ha rimandi semantici (non esiste correlazione tra suono-immagine-realtà) ⁽¹⁾ e risulta sempre dall'articolazione dei suoni.

S. Giovanni Damasceno così definì l'arte musicale: « *Una successione di suoni che si chiamano l'un l'altro* ».

Il Suono

Il *Suono* (dal latino *sonus* = sensazione percepita dall'udito) è prodotto da vibrazioni regolari di corpi elastici. Il suono può essere *determinato* (vibrazioni regolari) o *indeterminato* (vibrazioni irregolari, cioè rumore).

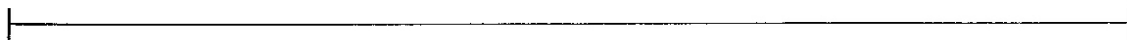
Le proprietà del suono sono: 1) l'Altezza, 2) l'Intensità, 3) il Timbro.

1) L'Altezza del suono

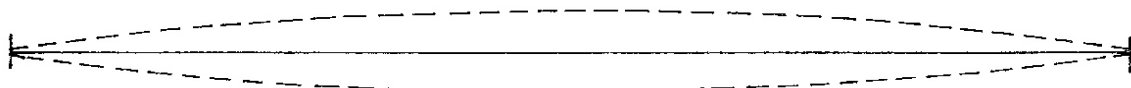
L'*Altezza* di un suono è il suo essere più acuto, più grave, oppure uguale rispetto ad un altro.

Questo fenomeno acustico dipende dal numero delle vibrazioni che il *corpo vibrante* produce in un minuto secondo. Il suono è tanto più acuto quanto maggiore è il numero delle vibrazioni al minuto secondo (frequenza); il suono è tanto più grave quanto minore è il numero delle vibrazioni al minuto secondo. Il numero delle vibrazioni al minuto secondo si dice *frequenza*.

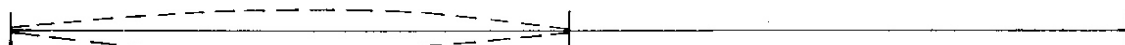
Esempio: abbiamo una corda tesa nello stato di quiete:



se la pizzichiamo e la lasciamo oscillare in tutta la sua lunghezza, supponiamo che essa ci dia 100 vibrazioni (frequenze) al minuto secondo:



se dividiamo a metà la corda (per ottenere questa suddivisione basta premere con il polpastrello la corda al centro) il numero delle frequenze (vibrazioni) sarà esattamente il doppio (200) e risponderà allo stesso suono ma in posizione più acuta:

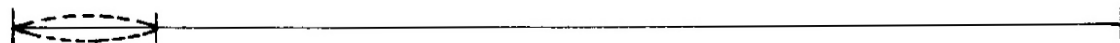


⁽¹⁾ Con eccezione per la musica onomatopeica che, per sua definizione, tende a riprodurre suoni e rumori esistenti nella realtà.

se poi facciamo vibrare solo un quarto della lunghezza totale della corda, avremo 400 frequenze al minuto secondo:



infine se lasciamo vibrare solo l'ottavo della sua lunghezza totale, avremo ben 800 frequenze al minuto secondo:

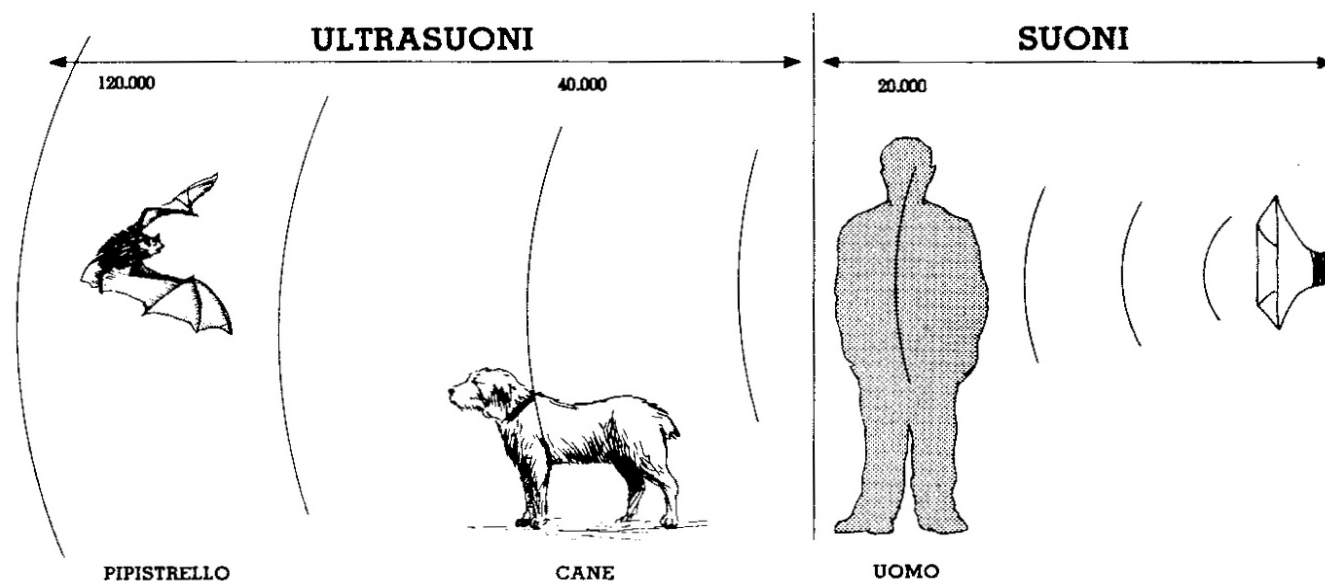


Da questa semplice dimostrazione vi renderete conto come l'altezza e la progressione dei suoni sia governata da una precisa legge fisica.

Poiché il numero, cioè frequenze, di vibrazioni che un corpo elastico può realizzare è praticamente illimitato, all'uomo è possibile produrre una gamma (scala) di suoni vastissima. L'orecchio umano, però, non percepisce tutti i suoni ma solo una minima parte e precisamente quelli che vanno da un minimo di 16 vibrazioni al minuto secondo ad un massimo di 20.000 vibrazioni al minuto secondo. Nella pratica musicale però i suoni usati sono quelli compresi tra un minimo di circa 27 vibrazioni al minuto secondo e un massimo di circa 5.000.

A titolo di curiosità vi dirò che gli animali, per esempio il cane, possono percepire suoni fino a 40.000 vibrazioni al minuto secondo; il pipistrello giunge a percepire suoni fino a 120.000 vibrazioni al minuto secondo.

Tutti i suoni la cui frequenza supera le 20 mila vibrazioni al minuto secondo si chiamano *Ultrasuoni*; tutti i suoni la cui frequenza è inferiore a 16 vibrazioni al minuto secondo si chiamano *Infrasuoni*.



2) L'Intensità del suono

Per *Intensità* del suono intendiamo la forza con cui si sente un suono, che può essere perciò: forte, fortissimo, piano, pianissimo, pur restando immutata la sua altezza.

Le cause dell'intensità del suono sono: l'ampiezza delle vibrazioni della superficie del corpo elastico vibrante e dei fenomeni di risonanza; la distanza tra il corpo vibrante e chi ascolta.

3) Il Timbro del suono

Per *Timbro* intendiamo quella qualità che ci permette di distinguere quale sia la fonte sonora del suono prodotto; in altre parole noi siamo in grado di riconoscere i vari strumenti, per esempio il suono del violino o del pianoforte, proprio grazie ai loro diversi timbri.

Il timbro è anche comunemente chiamato « colore del suono ».

Questa caratteristica è causata dalla forma e dalla materia dello strumento stesso indipendentemente dall'intensità e dall'altezza del suono prodotto; inoltre, acusticamente, dipende dalla forma delle vibrazioni e dal fenomeno dei suoni armonici o concomitanti.

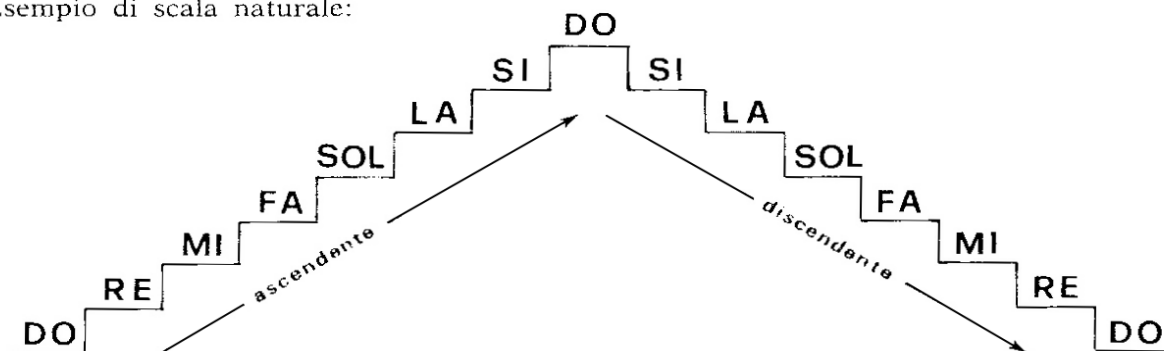
Le Note

I segni grafici che rappresentano i suoni sono detti *Note*. Le note musicali sono sette; si chiamano *Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si*, ⁽¹⁾ e formano la *Scala musicale*. Questa è la successione di sette note, chiamate anche *Gradi*, che termina con la ripetizione (8ª nota) della nota iniziale ma in posizione più acuta o più grave:

Note:	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do
Gradi:	1°	2°	3°	4°	5°	6°	7°	8° (= 1°)

La scala musicale può essere *ascendente* o *discendente*. È ascendente quando i suoni che la compongono procedono dal grave verso l'acuto; è discendente quando i suoni procedono dall'acuto verso il grave.

Esempio di scala naturale:



Il discorso musicale è basato sulla ripetizione e sulla combinazione di queste note che, a seconda della loro posizione, rappresentano suoni *gravi, medi* o *acuti*.

⁽¹⁾ L'attuale nome delle note si deve al più grande teorico del Medioevo Guido d'Arezzo (995-1050) il quale, oltre al suo *Tetragramma* (un rigo musicale formato di quattro linee e tre spazi), per dare il nome alle note si servì delle prime sillabe di sei versetti (emistichi) di un famosissimo inno di quei tempi in onore di San Giovanni:



TRADUZIONE: Affinché i fedeli possano cantare con tutto lo slancio le tue gesta meravigliose, liberali dal peccato che ha contaminato il loro labbro, o San Giovanni.

Questo inno, come si può vedere dalla musica, presentava poi una particolare caratteristica: la nota corrispondente alla prima sillaba di ogni verso saliva di un grado così da formare una scala di sei note chiamata *esacordo*. Era nata la *scala moderna*, allora di sei note (*Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La*): era il principio base per lo sviluppo della futura scala musicale.

Nel 1500, con il sommo teorico musicale Giuseppe Zarlino, si fissa il nostro attuale *pentagramma* (= 5 righe e quattro spazi), si incomincia a suddividere la musica in misure o battute mediante le stanghette verticali, si aggiunge la settima nota *Si*, che risulterà dalla fusione delle iniziali Sancte Joannes. Nel corso della metà del 1600 la nota *Ut* sarà modificata in *Do*; solamente in Francia la nota *Do* conserva il nome originale di *Ut*.

I popoli inglesi e tedeschi usano ancora, per indicare i suoni della scala, la notazione alfabetica:

A	B	C	D	E	F	G
La	Si	Do	Re	Mi	Fa	Sol

Il Rigo

Le note si scrivono sul *Rigo* musicale. Il rigo è chiamato anche *Pentagramma* (dal greco *pente* = cinque, e *gramma* = linea) essendo formato da 5 linee orizzontali parallele e da 4 spazi che intercorrono fra le linee.

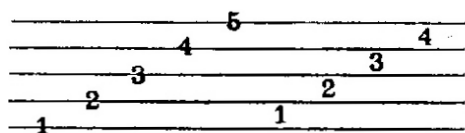
Le linee e gli spazi si contano dal basso all'alto.

Il pentagramma può essere *semplice*, *doppio*, *triplo* o *multiplo*.

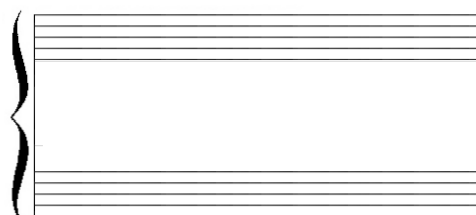
Il pentagramma *semplice* si usa per la voce umana e per alcuni strumenti di limitata estensione fonica (suono) come gli archi, i fiati, ecc., per i quali la gamma (=scala, estensione) dei suoni che producono abbraccia o il registro acuto, o il registro centrale, oppure il registro basso.

Il pentagramma *doppio* (formato da 2 pentagrammi semplici uniti da una graffa) è usato da altri strumenti, come il pianoforte, l'arpa, l'harmonium, la celesta e simili, le cui possibilità foniche abbracciano tutta la gamma degli strumenti citati in precedenza.

Pentagramma
semplice



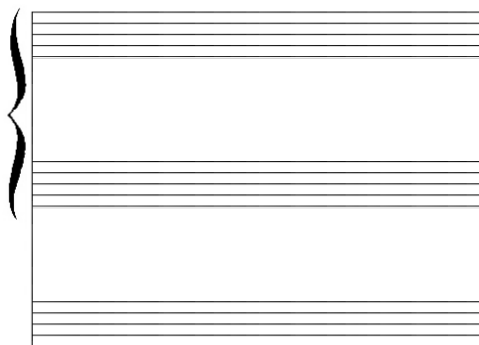
Pentagramma
doppio



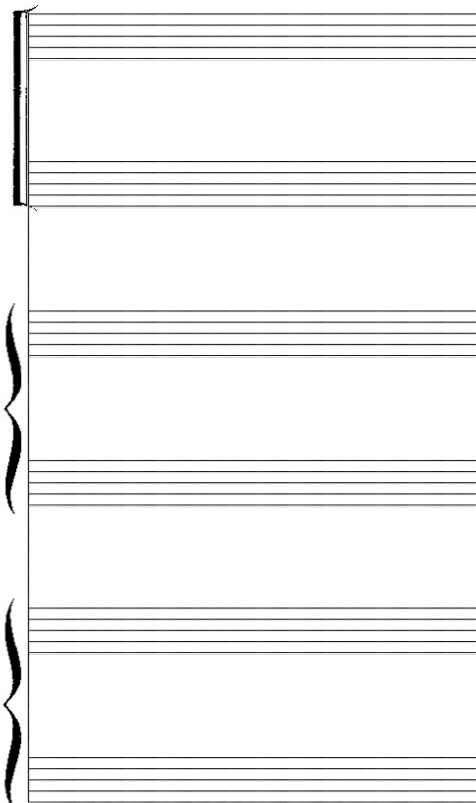
Il pentagramma *triplo* si usa nella grafia per le musiche d'organo: due pentagrammi per le tastiere e un pentagramma per le note gravi affidate alla pedaliera.

Il pentagramma *multiplo* serve per le partiture dei complessi strumentali, vocali-strumentali e dell'orchestra.

Pentagramma
triplo

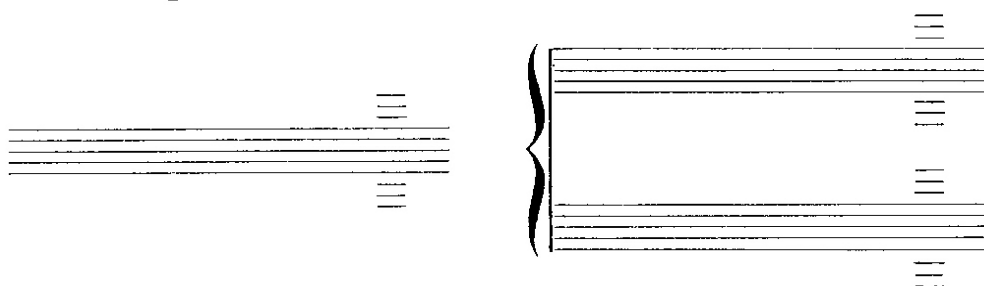


Pentagramma
multiplo



N.B. - Questo è solo un esempio di pentagramma multiplo, che — a seconda del numero delle voci e degli strumenti che raggruppa — può assumere aspetti molto numerosi e diversificati.

Al pentagramma, semplice o doppio, si possono aggiungere sopra e sotto brevi *linee supplementari* chiamate *tagli addizionali*.

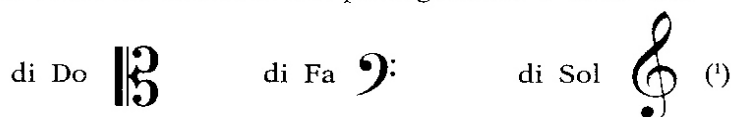


Questi *tagli addizionali* servono al compositore per scrivere le note dei suoni più acuti, o più gravi, per le quali il pentagramma semplice o doppio non basta.

Stabilito che le note si scrivono sul pentagramma (semplice o doppio), il quale può essere prolungato con tagli addizionali, e che le note si distinguono in acute, centrali e gravi in base alla posizione più o meno elevata che occupano sul rigo musicale, per poter precisare e fissare in termini musicali il nome e la relativa altezza dei suoni, si ricorre all'uso di un segno convenzionale chiamato *Chiave*.

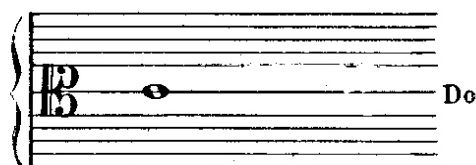
Le Chiavi musicali

Le *Chiavi* sono segni convenzionali che servono a fissare la posizione delle note e la relativa altezza dei suoni; si scrivono all'inizio del pentagramma e sono tre:

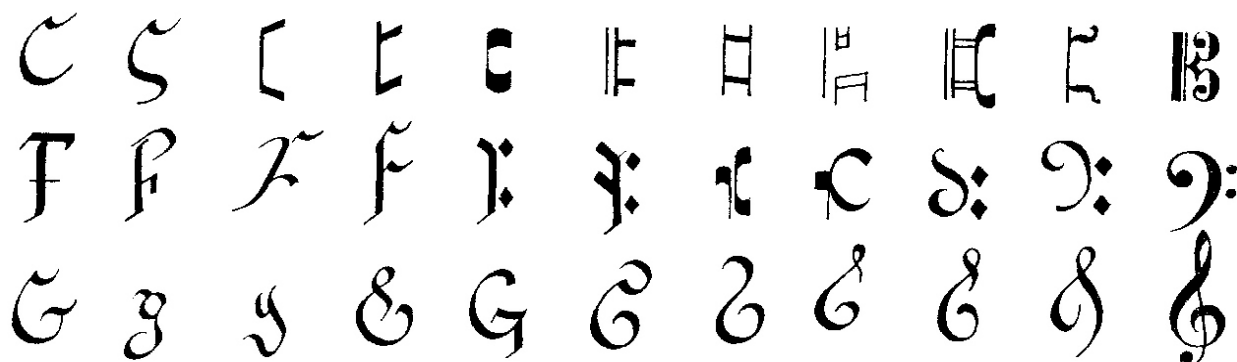


La Chiave di Do e il doppio pentagramma

Nel doppio pentagramma (detto anche *endecalineo*, cioè di 11 linee, dal greco *éndeca* che significa *undici*) la chiave di Do è posta al centro dei due pentagrammi e fissa la posizione del Do centrale (si chiama Do centrale perché questa nota ha la caratteristica di essere un suono comune a tutte le voci e a tutti gli strumenti).



(¹) I segni delle chiavi provengono graficamente da una progressiva alterazione delle lettere dell'alfabeto gotico C (Do), F (Fa) e G (Sol).



Stabilita la posizione del Do centrale è ora possibile trovare e fissare l'altezza di tutti i suoni musicali sia ascendenti sia discendenti.



Successivamente, per facilitare la lettura, nel doppio pentagramma alla chiave di Do vennero aggiunte due chiavi sussidiarie e precisamente la chiave di Sol (o di violino), posta nel pentagramma superiore, e la chiave di Fa (o di basso), posta nel pentagramma inferiore. Anche la linea centrale corrispondente alla chiave di Do venne abolita e sostituita con un semplice taglio addizionale; ragion per cui oggi il doppio pentagramma consta di sole 10 linee.



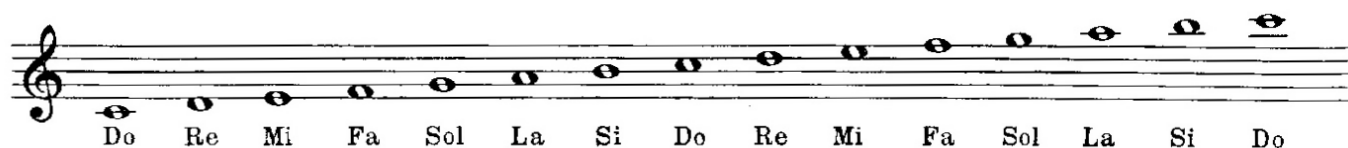
La Chiave di Sol o di Violino

La *Chiave di Sol* o *di Violino* fissa la posizione della nota Sol posta sulla seconda linea del pentagramma semplice e corrispondente alla quinta nota ascendente del Do centrale.



La chiave di Sol viene chiamata anche chiave di violino perché la musica sia per il violino sia per la voce acuta (canto) viene scritta in questa chiave (la chiave di Sol derivò da una graduale trasformazione della lettera G, che nel sistema letterale corrisponde appunto alla nota Sol).

Grafico riassuntivo delle note in chiave di Sol:



La Chiave di Fa o di Basso

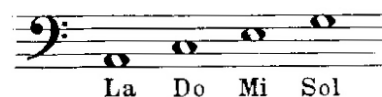
La *Chiave di Fa* o di *Basso* fissa la posizione della nota Fa posta sulla quarta linea del pentagramma semplice e corrispondente alla quinta nota discendente del Do centrale. ⁽¹⁾



Note sulle
linee



Note negli
spazi



La chiave di Fa viene chiamata anche chiave di basso perché usata nella scrittura musicale per la voce di basso e per tutti gli strumenti la cui estensione abbraccia il registro grave: contrabbasso, trombone basso, fagotto, pianoforte per le note che dal Do centrale scendono verso la regione grave, ecc. (il suo segno grafico è il risultato di una graduale trasformazione della lettera F, che nella notazione letterale corrisponde appunto alla nota Fa).

Grafico riassuntivo delle note in chiave di Fa:

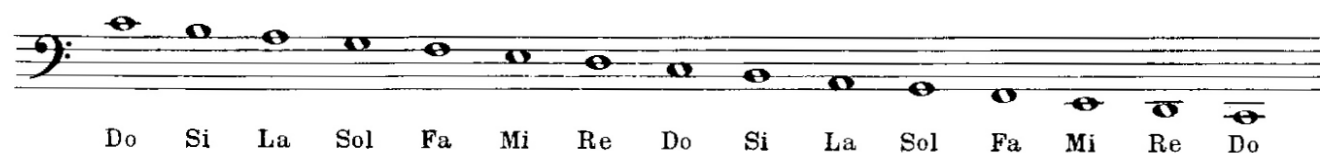


Grafico riassuntivo delle note sul doppio pentagramma:



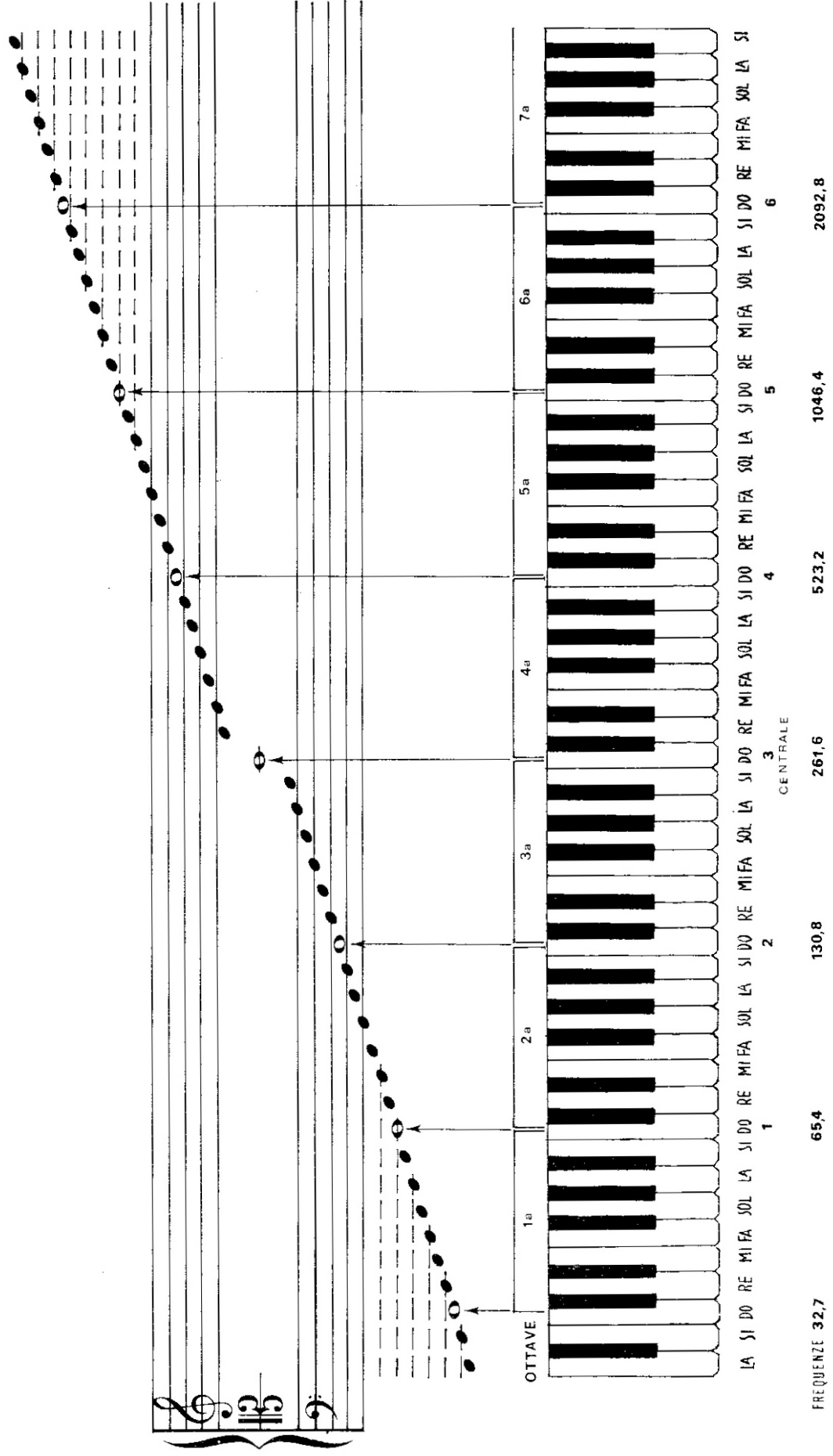
Con il doppio pentagramma possiamo scrivere tutte le note del nostro sistema musicale, che sono poi le stesse che troviamo sulla tastiera del pianoforte. L'estensione attuale in un pianoforte moderno abbraccia 7 ottave ⁽²⁾ che vengono contraddistinte, partendo dal grave all'acuto, con la seguente numerazione: Do, Do 1, Do 2, Do 3 (corrispondente al Do centrale del pianoforte), Do 4, Do 5, Do 6. (In alcuni trattati la numerazione inizia con un numero negativo: Do-1, Do 1, Do 2, Do 3, Do 4, Do 5, Do 6).

⁽¹⁾ Qualora usassimo il pentagramma unito doppio, la terminologia esatta per la posizione di queste note dovrebbe essere la seguente: la chiave di Sol fissa la nota Sol posta sulla seconda *sopralinea*, la chiave di Fa fissa la nota Fa sulla seconda *sottolinea*.

⁽²⁾ Intervallo = distanza; l'intervallo di 8 note è chiamato di ottava (esempio: Do Re Mi Fa Sol La Si Do) 1 2 3 4 5 6 7 8)

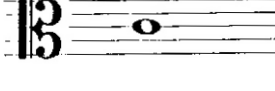
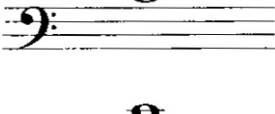
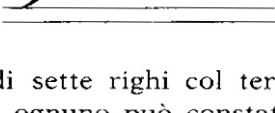
SCALA GENERALE DEI SUONI

con riferimento alla tastiera del pianoforte



Nella pratica musicale le chiavi poste in diverse posizioni sul rigo ci daranno poi la possibilità di porre sul pentagramma la maggior parte delle note formanti l'estensione dei suoni più o meno gravi o più o meno acuti di cui ogni voce è dotata.

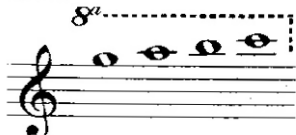
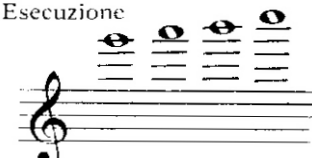
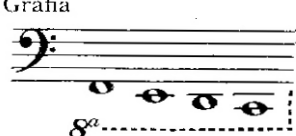
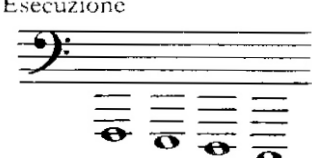
Avremo quindi, oltre a quelli d'organo, pianoforte, harmonium, arpa, celesta, ecc., altri sette rigi e precisamente:

Rigo di Canto		Do
Rigo di Soprano		Do
Rigo di Mezzosoprano		Do
Rigo di Contralto		Do
Rigo di Tenore		Do
Rigo di Baritono		Do
Rigo di Basso		Do

È consuetudine chiamare questa serie di sette rigi col termine di *Setticlavio*, ma è chiaro che il termine è improprio, poiché, come ognuno può constatare, non si tratta di sette chiavi, bensì della posizione più o meno alta in cui le chiavi vengono poste sul rigo musicale: la chiave di Sol ha una sola posizione, quella di Fa ne ha due, quella di Do ne ha quattro.

Segni convenzionali di ottava sopra e sotto

Nella pratica strumentale troviamo frequentemente l'uso di suoni molto acuti oppure molto gravi. Per la scrittura di questi suoni si rende necessario l'uso di molti tagli addizionali (o linee supplementari), rendendo così difficile la lettura di queste note. Per ovviare a tale inconveniente ci si avvale di un segno (8^a) chiamato *ottava sopra*, oppure *ottava sotto o bassa* se posto sotto il pentagramma semplice o doppio. Questo segno convenzionale sta a indicare che tutte le note scritte sotto o sopra il sopraccitato segno verranno eseguite un'ottava più alta o viceversa più bassa.

Grafia	Esecuzione	Grafia	Esecuzione
			
			

CAPITOLO II

I Valori e le Pause musicali - Le Misure e le Stanghette

I segni di prolungazione del suono Le Legature di portamento e di frase

I Valori e le Pause musicali

Il linguaggio musicale nel suo fluire alterna a suoni brevi suoni lunghi talvolta interrotti da periodi di silenzio.

La durata di questi suoni e di questi silenzi, che ovviamente non può essere lasciata all'arbitrio dell'esecutore, è stabilita e rappresentata con precisione da particolari simboli grafici di forma diversa chiamati *Figure musicali* (o *Valori*) e *Figure di silenzio* (o *Pause*).

FIGURE MUSICALI (VALORI)

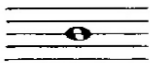
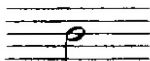
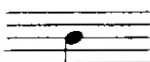
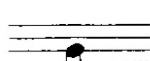
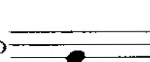
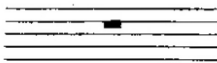
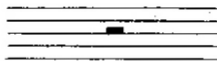
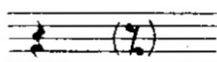
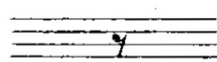
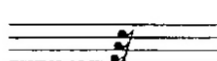
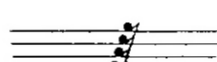
Intero (o Semibreve)		vale	$\frac{4}{4}$
Metà (o Minima)		„	$\frac{2}{4}$
Quarto (o Semiminima)		„	$\frac{1}{4}$
Ottavo (o Croma)		„	$\frac{1}{8}$
Sedicesimo (o Semicroma)		„	$\frac{1}{16}$
Trentaduesimo (o Biscroma)		„	$\frac{1}{32}$
Sessantaquattresimo (o Semibiscroma)		„	$\frac{1}{64}$

FIGURE DI SILENZIO (PAUSE)

Pausa relativa	
„	
„	
„	
„	
„	
„	

Le figure musicali (o valori) sono quindi dei segni grafici che rappresentano esattamente quanto un dato suono deve durare.

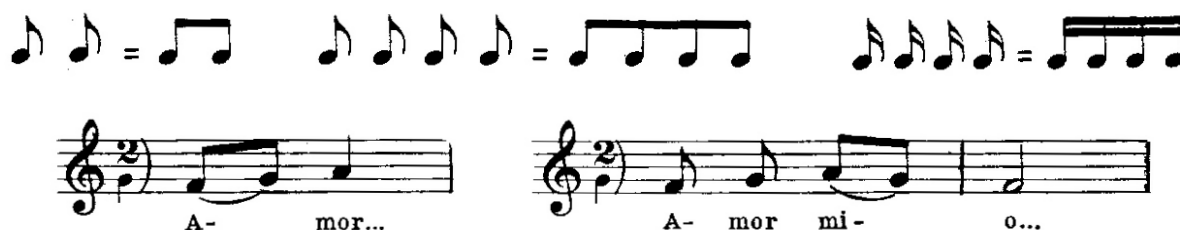
Le pause invece sono segni grafici che rappresentano esattamente la durata di silenzio, cioè l'interruzione del suono.

Naturalmente la grafia di queste figure e pause musicali è varia. Il valore di un *Intero* ($\frac{4}{4}$) è rappresentato per esempio da una nota bianca e la pausa corrispondente da un rettangolo nero posto sotto la 4ª linea; il valore di una *Metà* ($\frac{2}{4}$) da una nota bianca con una gambetta e la pausa corrispondente da un rettangolo nero posto sopra la terza riga.

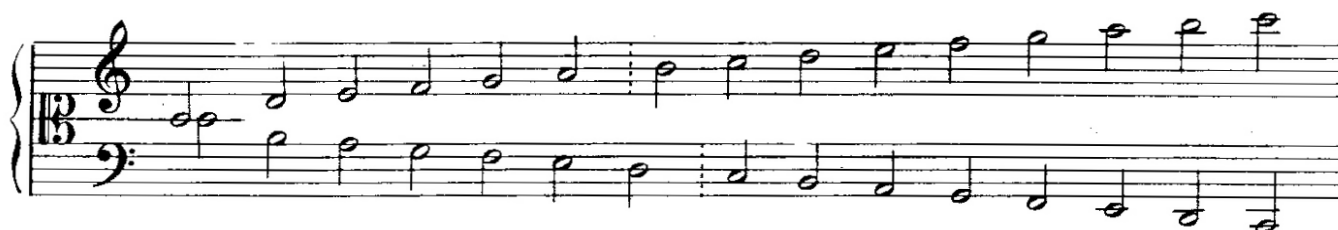
Da sottolineare poi il preciso rapporto numerico esistente fra valori e pause musicali: ogni figura e ogni pausa valgono infatti la metà della figura o della pausa precedente. Ad esempio 2 *Metà* formano un *Intero*, 2 *Quarti* formano una *Metà*, 2 *Ottavi* formano un *Quarto*, ecc.; lo stesso avviene per le pause come risulta dal prospetto comparativo riportato più avanti.

Nella musica strumentale le note dall'ottavo in poi vengono di solito riunite in gruppi di 2, di 3, di 4, ecc. La stessa cosa avviene nella musica vocale per le note destinate alla medesima sillaba.

Esempi:

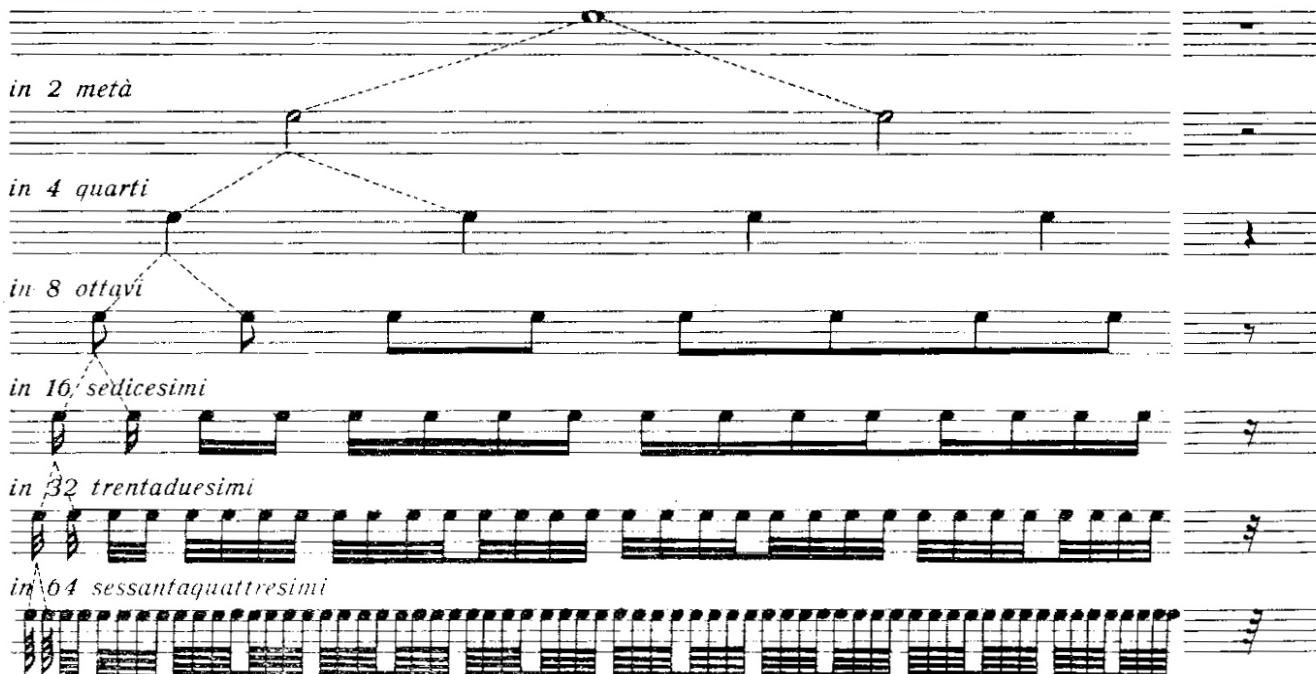


Altro particolare riguardante la grafia delle note è la gambetta, che a seconda della posizione delle stesse sul pentagramma può essere scritta rivolta verso l'alto o verso il basso. Il punto di riferimento per stabilire la posizione della gambetta è la 3^a linea del pentagramma come si può vedere dal seguente esempio:



Prospetto comparativo delle figure e delle pause

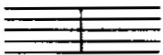
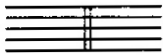
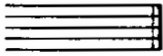
L'intero si divide:



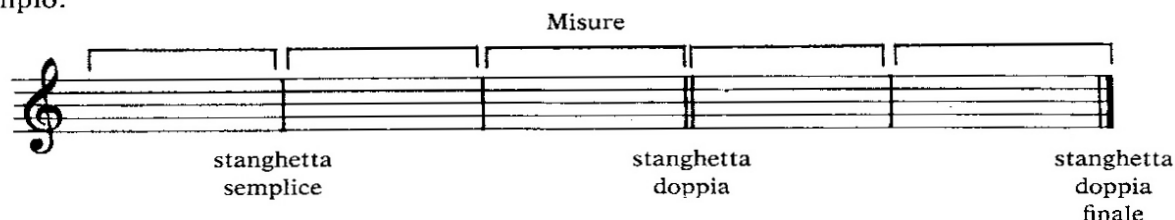
La Misura e le Stanghette

Per facilitare la lettura ritmica ogni brano musicale viene diviso in tante parti di eguale durata chiamate *Misure* o *Battute*.

La misura o battuta è lo spazio esistente fra due *Stanghette* verticali attraversanti il pentagramma. Essa contiene un determinato numero di valori, note o pause, la somma dei quali è stabilita dal tempo segnato all'inizio del pentagramma.

La stanghetta che suddivide le misure è costituita normalmente da una linea semplice ; ma viene usata doppia al termine di una parte importante di una composizione musicale  e ancora doppia, ma formata da una linea sottile e da una in grassetto  per la chiusura della composizione (stanghetta finale).

Esempio:



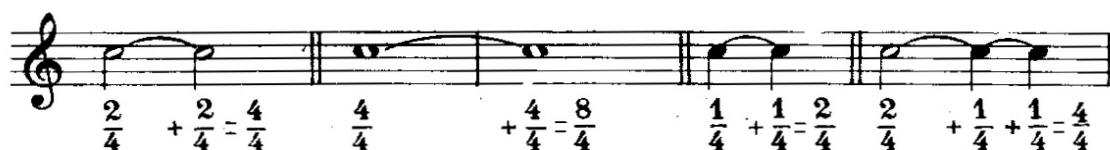
I segni di prolungazione del suono

Per aumentare il valore delle note oltre la durata della figura ci si serve di questi segni: *legatura di valore*, *punto di valore* e *corona*.

La Legatura di valore

La legatura di valore è una linea curva che unisce due o più note dello stesso nome e della stessa intonazione (altezza); il suono si prolunga, oltre il valore della prima nota, anche per il valore delle note legate.

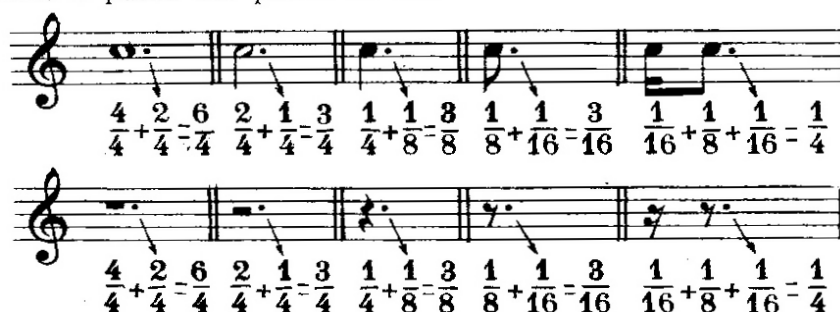
Esempio:



Il punto di valore

Il punto di valore viene sempre posto a destra della nota e aumenta la nota stessa di metà del suo valore; produce lo stesso effetto se posto a fianco di una pausa. ⁽¹⁾

Esempio di note e pause col punto di valore:



Lo stesso effetto con la legatura di valore:



⁽¹⁾ Anticamente il punto prolungava il valore d'un suono anche nella misura successiva.

Notazione antica:



Notazione moderna:



Non raramente si trovano anche due, tre, o quattro punti accanto a una nota. In questo caso il secondo punto aumenta il valore della nota o della pausa di metà del valore del primo punto, e così via.

Esempio:



Lo stesso effetto con la legatura di valore:



La Corona

La corona è una linea curva in mezzo alla quale è posto un punto; messa sopra una nota o una pausa ne prolunga la durata a volontà dell'esecutore.

Esempio:



Le legature di portamento e di frase

Oltre alla legatura di valore, della quale abbiamo appena parlato, nella scrittura musicale vengono usati due altri tipi di legatura: *di portamento* e *di frase*.

La *legatura di portamento* è una linea curva che unisce due note di altezza differente la prima delle quali va leggermente accentuata e legata con la seguente per evitare lo spezzarsi del suono.

Esempio:



La *legatura di frase* è una linea curva che abbraccia più suoni e serve per definire la frase musicale.

Esempio:

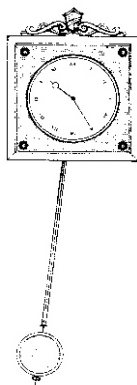


CAPITOLO III

Il Ritmo - Il Tempo - La Sincope e il Contrattempo L'Ictus musicale

Il Ritmo

Per *Ritmo* intendiamo la successione di movimenti che si ripetono sempre uguali per velocità e per tempo (esempio: il movimento del pendolo). Se osserviamo l'oscillazione del pendolo, vediamo che il tempo da questo impiegato per compiere il ciclo completo è *isòcrono* cioè della stessa velocità e della identica durata. Questo è l'esempio più semplice di un movimento ritmico.



Il ritmo perciò è un movimento, una cadenza regolare, mentre un qualsiasi movimento che non si ripeta regolarmente (immaginate i cilindri di una automobile che ogni tanto perdano dei colpi) si dice *aritmico*.

La stessa cosa avviene in musica. Elemento fondamentale del discorso musicale, oltre il suono, è il ritmo, il quale non è altro che una successione regolare di accenti forti e deboli distribuiti in tante misure o battute.

Giustamente perciò il grande musicista Wolfgang A. Mozart disse: « *La musica è ritmo realizzato per mezzo del suono* »; e Goethe: « *Il ritmo ha qualcosa di magico; ci costringe persino a credere che il sublime ci appartenga* ».

Il Tempo

Abbiamo visto che il brano musicale viene suddiviso in tante misure (= battute). Per determinare ora quanto ci si ferma in ogni misura, cioè quale è la loro durata, si mette all'inizio del pezzo, e precisamente subito dopo la chiave, una indicazione particolare composta da un *numero* e da una *nota*. Il numero sta a indicare *quanti tempi* possono essere contenuti nella misura, e la nota sta a indicare la *durata* (= valore) di questi tempi.

Esempio:

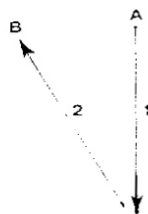


Il numero posto all'inizio dell'esempio significa che il tempo di un quarto indicato dalla nota sta nella misura quattro volte. In altre parole: ogni misura dell'esempio può contenere valori *equivalenti* complessivamente a quattro note di un quarto, siano essi rappresentati da figure musicali o da pause. (¹)

(¹) Esiste anche un altro sistema per indicare il tempo: quello rappresentato da un numero frazionario, posto sempre all'inizio del pezzo, che va interpretato nel modo seguente: il *numeratore* indica il numero dei tempi contenuti nella misura, il *denominatore* indica il valore di detti tempi. Secondo tale sistema per indicare il tempo nell'esempio sopra riportato si dovrebbe scrivere la seguente frazione: $\frac{4}{4}$.

In musica il tempo si batte con movimenti regolari della mano destra che sono un alternarsi del movimento in battere e del movimento in levare. Tutti i movimenti verticali dall'alto in basso si chiamano movimenti *in battere*, tutti gli altri, laterali o dal basso in alto, si chiamano movimenti *in levare*. Ogni movimento della mano destra in battere o in levare corrisponde ad un tempo della misura, nel nostro esempio ad un quarto.

Esempio: tempo $\frac{2}{4}$ o $\frac{2}{4}$ significa che in ogni misura si devono fare due movimenti della mano destra (ogni movimento vale un tempo, cioè un quarto) corrispondenti al tempo che la mano impiega a muoversi da A a B.



Abbiamo già detto che in musica il ritmo è una regolare e ordinata ripetizione periodica di accenti *forti e deboli*.

Vi sono due tipi di accenti ritmici: accenti *principali* (forti, deboli e mezzoforti) e accenti *secondari* (quelli che cadono sulle suddivisioni di ogni movimento).

Abbiamo inoltre tempi *semplici* (in cui ogni movimento è divisibile in due parti) e tempi *composti* (in cui ogni movimento è a suddivisione ternaria).

Esempi di tempi semplici:

u- no du- e u- no du- e tre- e u- no du- e tre- e quat- tro

ACCENTI: F d D d F D D F D MF D

Come si vede da questi esempi, il quarto nei tempi semplici è formato da due ottavi; ogni misura presenta inoltre accenti principali che cadono sui singoli tempi, e accenti secondari nelle suddivisioni.

Esempi di tempi composti:

u - no - o du - e - e u- no- o du- e- e tre- e- e

ACCENTI: F d d D d d F D D

Nei tempi composti l'unità di tempo ha una suddivisione ternaria; troviamo in essi, oltre agli accenti principali (forti, deboli, mezzoforti) che cadono su ognuno dei movimenti, gli accenti secondari i quali, poiché la suddivisione è ternaria, saranno due ogni movimento.

Nell'indicazione di tempo a mezzo di frazione, es.: $\frac{2}{2}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{4}{4}$ e simili, se si tratta di misure semplici il numeratore indica la *quantità* dei tempi (accenti principali) contenuti nella misura, il denominatore indica il *valore* di ogni singolo tempo.

Se si tratta di misure composte, $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ e simili, il numeratore indica il *numero* delle suddivisioni contenute nella misura, il denominatore indica il *valore* di ognuna di tali suddivisioni. Tuttavia se si adotta l'indicazione moderna che, in luogo della frazione adopera un segno com-

posto di *numero e nota*, è possibile indicare, anche nelle misure composte come nelle semplici, la quantità dei tempi e il valore degli stessi nella misura (in luogo delle suddivisioni):

$$2.) = \frac{6}{8} \quad 3.) = \frac{9}{8} \text{ ecc.}$$

Data una misura semplice, per trovare la corrispondente composta si moltiplica il numeratore per 3 e il denominatore per 2.

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

Data una misura composta, per trovare la corrispondente semplice si divide il numeratore per 3 e il denominatore per 2.

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

Concludiamo dicendo: la misura semplice e la relativa composta si assomigliano, poiché entrambe hanno gli stessi accenti ritmici e lo stesso numero di tempi (es.: $\frac{2}{4}$ e $\frac{6}{8}$ hanno 2 movimenti, $\frac{3}{4}$ e $\frac{9}{8}$ hanno 3 movimenti). Si differenziano per la suddivisione ritmica, in quanto il tempo semplice ha la suddivisione binaria, il tempo composto ha la suddivisione ternaria.

Quadro riassuntivo delle più comuni misure semplici e composte

MISURE SEMPLICI		MISURE COMPOSTE	
a 2 tempi		a 2 tempi	
$2.) \left(\frac{2}{2} \right)$		$2.) \left(\frac{6}{4} \right)$	
$2.) \left(\frac{2}{4} \right)$		$2.) \left(\frac{6}{8} \right)$	
$2.) \left(\frac{2}{8} \right)$		$2.) \left(\frac{6}{16} \right)$	
a 3 tempi		a 3 tempi	
$3.) \left(\frac{3}{2} \right)$		$3.) \left(\frac{9}{4} \right)$	
$3.) \left(\frac{3}{4} \right)$		$3.) \left(\frac{9}{8} \right)$	
$3.) \left(\frac{3}{8} \right)$		$3.) \left(\frac{9}{16} \right)$	

a 4 tempi		a 4 tempi
$\frac{4}{4} \left(\frac{4}{2} \right)$ 		$\frac{4}{4} \left(\frac{12}{4} \right)$
$\frac{4}{4} \left(\frac{4}{4} \right)$ 		$\frac{4}{4} \left(\frac{12}{8} \right)$
$\frac{4}{4} \left(\frac{4}{8} \right)$ 		$\frac{4}{4} \left(\frac{12}{16} \right)$

I tempi $\frac{3}{4}$ () e $\frac{3}{8}$ () sono tempi semplici poiché hanno la suddivisione *binaria*, però eccezionalmente sono considerati composti quando la loro esecuzione è in un ritmo molto veloce, cioè si realizzano in un solo movimento e quindi hanno un solo accento principale posto sul primo tempo.

Questi casi eccezionali sono resi chiaramente evidenti dalla moderna indicazione di tempo, che per il $\frac{3}{4}$ indica $\frac{1}{2}$ e per il $\frac{3}{8}$ indica $\frac{1}{4}$ (rispettive suddivisioni *ternarie* e).

Nella pratica musicale, per particolari esigenze ritmico-espressive, oltre ai tempi a 2, 3 e 4, esistono anche ritmi a 5 e 7: $\frac{5}{2}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{5}{8}$ $\frac{7}{2}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{7}{8}$ ecc.

La misura *quinaria* ha un solo accento forte, che cade sul primo tempo, e gli altri quattro tempi deboli; può avere anche un accento mezzoforte, che può cadere sul terzo o sul quarto tempo, a seconda dei casi. Se si considera la misura quinaria come composta di 3 + 2 movimenti, l'accento mezzoforte cade sul quarto tempo; se la si considera come composta di 2 + 3 movimenti, l'accento mezzoforte cade sul terzo tempo. Anche il modo di battere il tempo nella misura quinaria deve adeguarsi ai due casi sopra esposti: nel primo caso (3 + 2) si faranno

tre movimenti in battere e due in levare ; nel secondo (2 + 3) si faranno due movimenti in battere e tre in levare .

Infatti la misura a cinque tempi può essere considerata così:

$$\frac{3}{4} + \frac{2}{4} = \frac{5}{4} \text{ opp. } \frac{2}{4} + \frac{3}{4} = \frac{5}{4} \text{ e ancora } \frac{3}{2} + \frac{2}{2} = \frac{5}{2} \text{ opp. } \frac{2}{2} + \frac{3}{2} = \frac{5}{2}$$

Esempio:

Allegro (*si batte in due movimenti*)

N.B. - L'Ottavo ha lo stesso valore sia nei raggruppamenti di due che di tre note. (cioè =); non ci sono terzine.

La misura *settenaria* ha un solo accento forte, che cade sul primo tempo, e gli altri sei deboli; può avere un accento mezzoforte, che può cadere sul quarto o sul quinto tempo, a seconda dei casi. Se si considera la misura settenaria come composta di 3 + 4 movimenti, l'accento mezzoforte cade sul quarto tempo; se la si considera composta di 4 + 3 movimenti, l'accento mezzoforte cade sul quinto tempo.

Infatti la misura settenaria può essere considerata così:

$$\frac{4}{4} + \frac{3}{4} = \frac{7}{4} \text{ opp. } \frac{3}{4} + \frac{4}{4} = \frac{7}{4} \text{ e ancora } \frac{4}{2} + \frac{3}{2} = \frac{7}{2} \text{ opp. } \frac{3}{2} + \frac{4}{2} = \frac{7}{2}$$

Quando si serve di questi tempi, di solito il compositore precisa nella prima misura l'accentuazione ritmica che desidera, onde evitare che un'arbitraria accentuazione modifichi totalmente il carattere della sua creazione artistica.

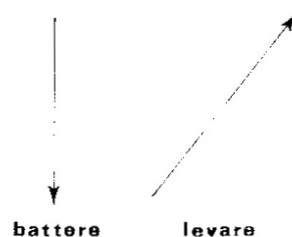
TEMPI VARI E MOVIMENTI DI BATTUTA

Tempo binario



Il tempo a $\frac{2}{2}$ frequentemente viene indicato anche con C (tempo *tagliato* o *a cappella*); la terminologia tempo *a cappella* si riferisce alla musica che veniva eseguita da voci sole nelle cappelle delle chiese; il tempo a $\frac{2}{2}$ è detto anche *alla breve*.

Si divide in due movimenti: uno in battere e uno in levare, perciò 2 accenti: il primo forte, il secondo debole.

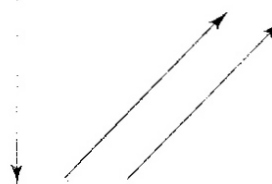


Tempo ternario

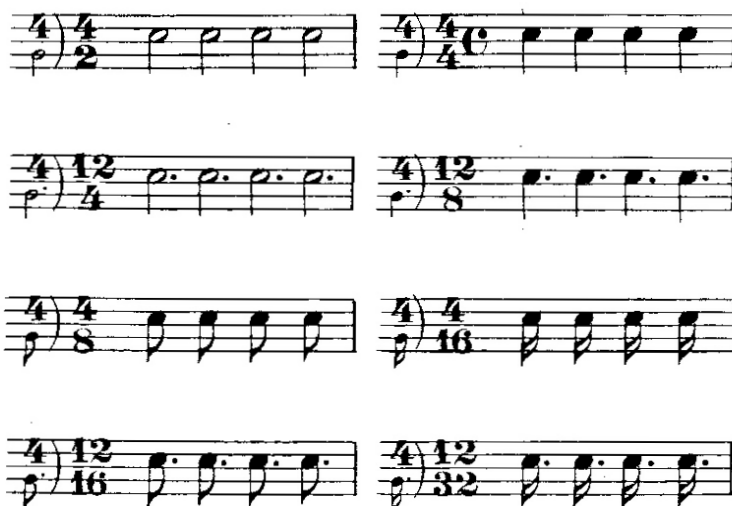


Anticamente la misura a 3 tempi era considerata la misura perfetta per la sua analogia con la SS. Trinità, e veniva rappresentata graficamente da un cerchio $\bigcirc$ (*tempus perfectum*).

Si divide in tre movimenti: uno in battere e due in levare, perciò 3 accenti: il primo forte, il secondo e il terzo deboli.

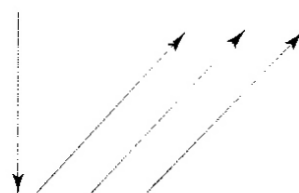
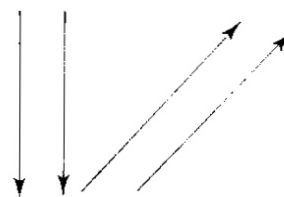


Tempo quaternario



Il tempo quaternario anticamente era considerato imperfetto (*tempus imperfectum*) e il suo segno grafico era un cerchio incompleto $\frown$ corrispondente al nostro moderno C .

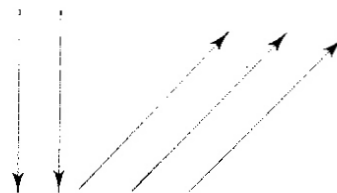
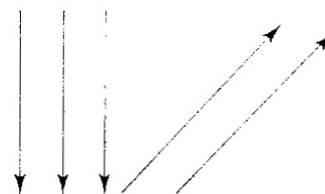
Si divide in quattro movimenti: due in battere e due in levare (opp. uno in battere e tre in levare), perciò 4 accenti: il primo forte, il secondo debole, il terzo mezzoforte, il quarto debole.



Tempo quinario



Si divide in cinque movimenti: tre in battere e due in levare o viceversa; perciò 5 accenti: il primo forte, gli altri deboli; possibilità di un accento mezzoforte che può cadere sul terzo o sul quarto movimento a seconda dei casi.



Eccezionalmente i tempi a $\frac{2}{2}$ opp. a $\frac{3}{2}$ opp. a C e quelli a $\frac{2}{2}$ opp. a $\frac{2}{4}$ possono essere divisi in 4 movimenti; così pure i tempi a $\frac{2}{2}$ opp. a $\frac{6}{4}$ opp. a $\frac{2}{2}$ opp. a $\frac{6}{8}$ possono essere divisi in 6 movimenti.

La Sincope e il Contrattempo

Come già detto, l'elemento fondamentale del discorso musicale oltre il suono è il *Ritmo* il quale non è altro che una successione regolare di accenti forti e deboli distribuiti, come già sappiamo, in tante misure o battute.

Talvolta però questi accenti sono volutamente spostati nella loro successione naturale e allora abbiamo la sincope e il contrattempo.

a) La Sincope

La *Sincope* è lo spostamento dell'accento ritmico dalla sua cadenza naturale e si ha quando il suono invece di iniziare sul tempo forte comincia sul movimento debole della battuta e si prolunga sul tempo forte successivo.

Esempio di accento ritmico naturale:



Esempio di accento ritmico spostato e prolungamento del suono sul tempo forte (sincope):



La sincope può essere regolare e irregolare: è *regolare* quando si compone di due note di valore eguale; è *irregolare* se si compone di due note di valore diverso.

Esempi di sincopi regolari:



Esempi di sincopi irregolari:



Nei tempi *composti* quando i valori sono suddivisi come nell'esempio sottostante, la sincope viene considerata *regolare* anche se tra due note di diverso valore.

Esempio:



Quando la sincope si prolunga per molte battute, o anche per tutto un pezzo, si ha il cosiddetto *procedimento sincopato* o *andamento sincopato*.

Esempio di procedimento sincopato:



b) Il Contrattempo

Nel *Contrattempo* si ha lo stesso spostamento d'accenti che nella sincope, però mentre nella sincope il suono si prolunga sul tempo forte, qui viene troncato dalla pausa. Il procedimento può essere esteso alle suddivisioni di tempi semplici e composti.

Esempi di accento ritmico spostato ma senza prolungamento del suono sul tempo forte (contrattempo):

a) sui tempi semplici



b) sui tempi composti



L'Ictus musicale

Per *Ictus* (= colpo) in musica intendiamo l'*accento della battuta*, cioè l'accento forte. (1)

Uno dei principali elementi che caratterizzano una frase musicale è l'attacco ritmico della frase stessa; infatti a seconda dell'*ictus* iniziale la frase musicale acquista uno slancio e un carattere particolari.

Rispetto all'*ictus* iniziale il ritmo viene classificato in tre specie distinte che sono: *tetico*, *anacrusico* e *acefalo*.

Ritmo *tetico* (dal greco *tesis* = movimento in battere): quando la frase musicale inizia in battere cioè sul primo tempo forte della battuta.

Esempio:



Ritmo *anacrusico* (dal greco *anacrousis*, in italiano *anacrusi* = sillaba o sillabe che precedono la serie ritmica del verso): quando la frase musicale inizia in levare, cioè con una o più note che precedono il tempo forte della battuta.

Esempi:



(1) *Arsi* = levare, carattere di movimento; *tesi* = battere, carattere di riposo $\left(\frac{2}{4}\right) \text{ } \underline{\text{A}} | \underline{\text{T}} \text{ } \underline{\text{A}} \text{ } \underline{\text{T}}$.

Ritmo *acefalo* (dal greco *achefalos* = senza testa): quando la frase musicale inizia con una pausa, la quale cade proprio sull'accento forte della battuta.

Esempio:



Nella pratica musicale è consuetudine chiamare il ritmo *acefalo* un ritmo *tetico decapitato*. I ritmi finali, cioè quelli che chiudono un periodo o un brano musicale, possono essere tronchi o piani.

Si ha un ritmo *tronco* quando l'ultima nota cade sul tempo forte della battuta.

Esempio:



Si ha un ritmo *piano* quando la nota conclusiva del brano cade sul tempo debole. (¹)

Esempio:



(¹) È consuetudine nella pratica musicale chiamare *maschile* il ritmo tronco e *femminile* quello piano.

CAPITOLO IV

I Gruppi irregolari - I Gruppi irregolari rispetto al tempo I Gruppi irregolari per la loro formazione - I Tempi sovrapposti I Ritmi misti e la doppia indicazione di misura

I Gruppi irregolari

Sono *irregolari* quei gruppi di note che, per la loro formazione oppure rispetto alla misura in cui si trovano, risultano in contrasto rispetto all'indicazione stabilita inizialmente, anche se eccezionalmente corrispondono nella esecuzione al valore dell'unità di tempo.

I gruppi irregolari si possono classificare in due specie: gruppi irregolari per *eccesso*, e irregolari per *diminuzione*; sono contraddistinti da un numero che ne indica la quantità complessiva in relazione all'unità di tempo.

Esempi:

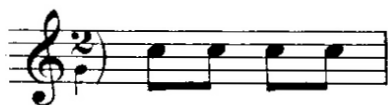


a) I Gruppi irregolari rispetto al tempo

La *Duina* (due note) è un gruppo regolarissimo per la sua formazione; però se è posta in una misura composta diventa gruppo irregolare per diminuzione rispetto al tempo.

Esempi:

Misura
semplice



Suddivisione regolare

Misura
composta

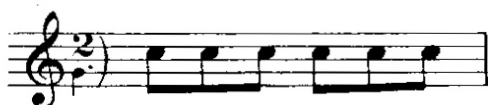


Suddivisione irregolare
per diminuzione

La *Terzina* (tre note) è un gruppo regolare se è posta in una misura composta, mentre diventa irregolare per eccesso in una misura semplice.

Esempi:

Misura
composta



Suddivisione regolare

Misura
semplice



Suddivisione irregolare
per eccesso

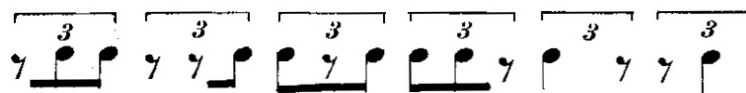
La *Terzina* è un gruppo di tre note () che complessivamente corrisponde nella durata (tempo) a due note della stessa specie. In altre parole: il tempo che impieghiamo a solfeggiare *due ottavi* lo impiegheremo anche a solfeggiare le *tre note* della *terzina*. Nell'esecuzione si accentua sempre la prima delle tre note.

Esempio:



La realizzazione ritmica della *terzina* e di tutti gli altri gruppi irregolari non subisce modifiche quando si presenta con pause in luogo di qualche nota.

Esempi di terzine con pause:



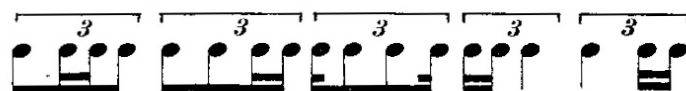
(Ogni terzina vale un quarto)

Esempi di terzina col punto di valore:



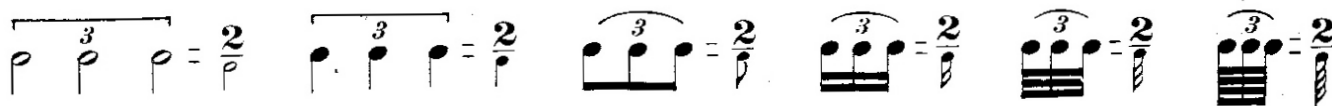
(Ogni terzina vale un quarto)

Altri esempi di terzine:



(Ogni terzina vale un quarto)

Gruppi di terzine e specchio della loro equivalente durata:



(Da questo specchio notiamo che la terzina prende il valore di due note della stessa figura)

La *Sestina* è un gruppo irregolare di sei note se è posta in una misura semplice, mentre è regolare se posta in una misura composta.

Esempi:



(Sequenza di gruppi irregolari di sestine in una misura semplice)

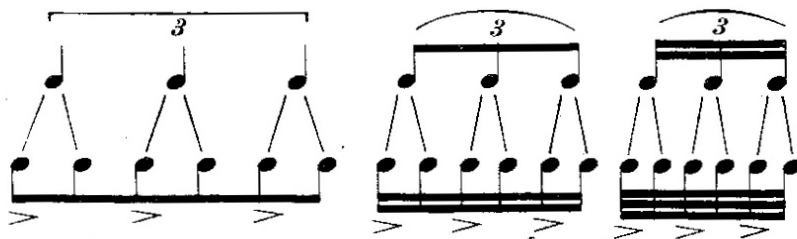


(Sequenza di gruppi regolari di sestine in una misura composta)

L'accentuazione regolare della sestina è *binaria*, cioè con tre accenti che cadono sulla prima nota (accento forte o primario), sulla terza e sulla quinta (accenti deboli o secondari).

Una dimostrazione dell'accentuazione binaria della sestina non è difficile. Tenuto presente che la sestina deriva dalla terzina, se noi dividiamo in due parti i singoli valori componenti ogni tipo di terzina, otterremo esattamente una sestina in suddivisione binaria.

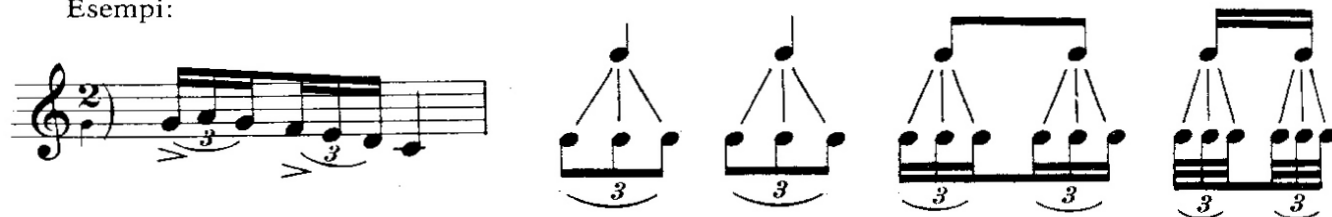
Esempi:



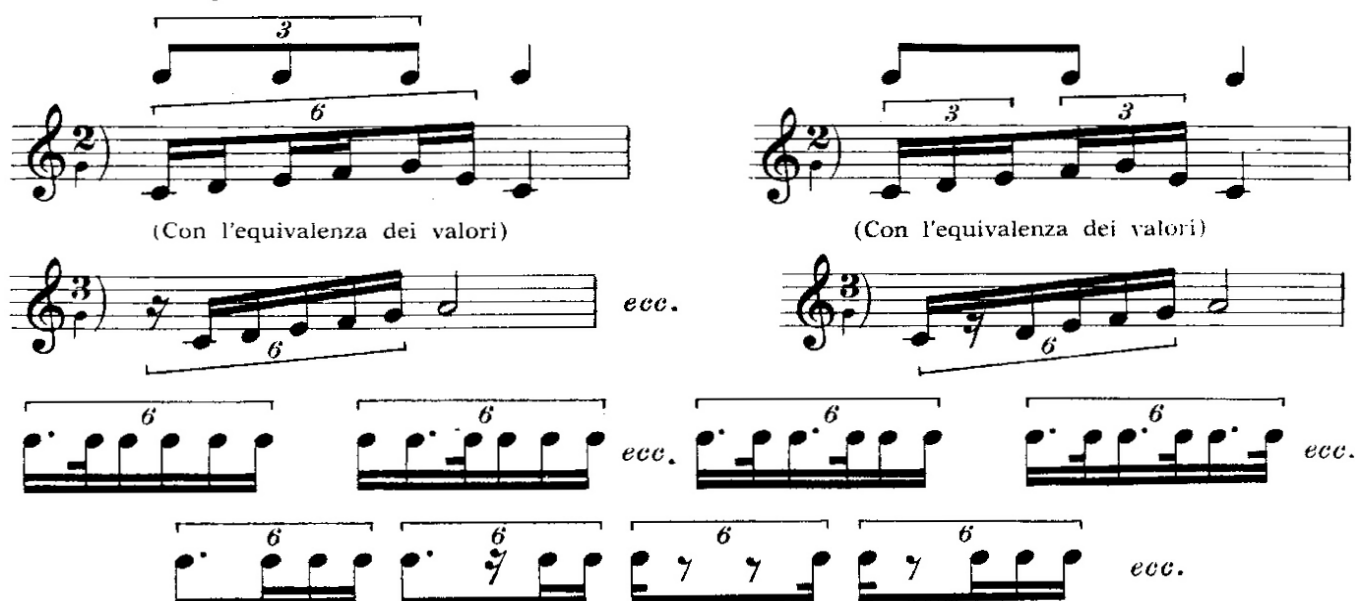
Nei movimenti veloci la sestina ha un solo accento forte sulla prima nota del gruppo.

La sestina può presentarsi anche come una *Doppia Terzina* (in questo caso può essere una derivazione dalla duina) ed ha due soli accenti: il primo sulla prima nota, il secondo sulla quarta.

Esempi:



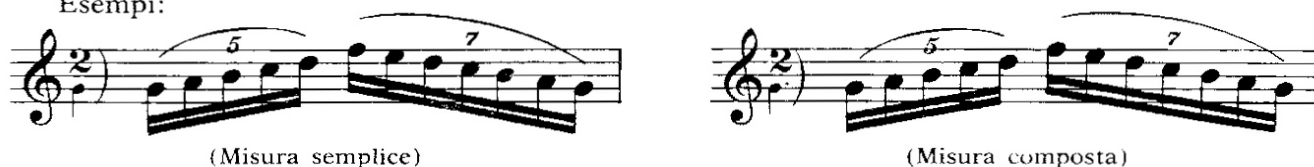
Altri esempi di sestine:



b) I Gruppi irregolari per la loro formazione

I gruppi di 5, 7, 11 note, ecc. sono irregolari per la loro formazione, perché non possono avere né suddivisione binaria né ternaria.

Esempi:



La divisione dei gruppi irregolari può presentare qualche difficoltà iniziale; ma dato il loro uso sempre più intensivo soprattutto da parte dei compositori contemporanei, pensiamo di dare una regola che ne faciliti l'esatta interpretazione. Per arrivare allo scopo bisogna suddividere i tempi della misura contenente il gruppo irregolare, e ciò si ottiene moltiplicando il numero dei tempi (= numeratore della frazione) per il numero sovrapposto al gruppo irregolare: il risultato corrisponderà al numero esatto delle suddivisioni. Il raffronto, visivo o mentale, fra il gruppo irregolare e la suddivisione dei tempi così ottenuta faciliterà la divisione e quindi l'esecuzione.

Esempi:

Grafia



$2 \times 3 = 6$ suddivisioni in 2 unità di tempo equivalenti a 2 gruppi di 3 note ciascuno ($6 : 3 = 2$)

Grafia

Esecuzione

$3 \times 2 = 6$ suddivisioni in 3 unità di tempo equivalenti a 3 gruppi di 2 note ciascuno ($6 : 2 = 3$)

Grafia

Esecuzione

$3 \times 4 = 12$ suddivisioni in 3 unità di tempo equivalenti a 3 gruppi di 4 note ciascuno ($12 : 4 = 3$)

Grafia

Esecuzione

$4 \times 3 = 12$ suddivisioni in 4 unità di tempo equivalenti a 4 gruppi di 3 note ciascuno ($12 : 3 = 4$)

Grafia

Esecuzione

$3 \times 5 = 15$ suddivisioni in 3 unità di tempo equivalenti a 3 gruppi di 5 note ciascuno ($15 : 5 = 3$)

Grafia

Esecuzione

$4 \times 6 = 24$ suddivisioni in 4 unità di tempo equivalenti a 4 gruppi di 6 note ciascuno ($24 : 6 = 4$)

Grafia

Esecuzione

$3 \times 7 = 21$ suddivisioni in 3 unità di tempo equivalenti a 3 gruppi di 7 note ciascuno ($21 : 7 = 3$)

Grafia

Esecuzione

$3 \times 9 = 27$ suddivisioni in 3 unità di tempo equivalenti a 3 gruppi di 9 note ciascuno ($27 : 9 = 3$)

Grafia

Esecuzione

$2 \times 11 = 22$ suddivisioni in 2 unità di tempo equivalenti a 2 gruppi di 11 note ciascuno ($22 : 11 = 2$)

I Tempi sovrapposti

Quando un brano musicale presenta contemporaneamente nella stessa misura due tempi diversi fra le varie parti che formano la composizione, si hanno i cosiddetti *tempi sovrapposti*.⁽¹⁾

Esempi:

(Prokofiev - Visions fugitives, n. XX)

Molto allegro (e incisivo il ritmo binario)

L'esecuzione musicale di questi tempi diversi e contrastanti non deve condizionare il tempo iniziale con squilibri ritmici di allargamenti o acceleramenti, ma deve inserirsi fluidamente nello snodarsi della composizione, contribuendo, assieme ad altri elementi, per esempio timbri, a vivificare, ad esaltare con maggiore forza e incisività il brano musicale.

I Ritmi misti e la doppia indicazione di misura

Frequentemente nella musica contemporanea troviamo che il compositore mette una doppia indicazione di tempo per specificare i ritmi misti.

Esempio:

⁽¹⁾ *Poliritmia*: impiego simultaneo di diverse e contrastanti combinazioni ritmiche. La poliritmia trova un largo impiego nella musica jazzistica e in compositori come Stravinskì, ecc.

Questa grafia indica l'improvviso mutamento nel tempo della misura col conseguente spostamento dell'accento ritmico.

Esempi:



(Le misure si alternano regolarmente: una di $6/8$ e una di $2/4$)



(Le misure non si alternano regolarmente per cui ad ogni cambiamento di tempo si deve porre la relativa indicazione all'inizio di misura)



(In questo caso il compositore, oltre al tempo principale, ha specificato anche quello supplementare)

CAPITOLO V

L'intervallo musicale: Tono e Semitono - Le Alterazioni Le Scale modello di Do maggiore e La minore - Gli Intervalli (Parte 1ª)

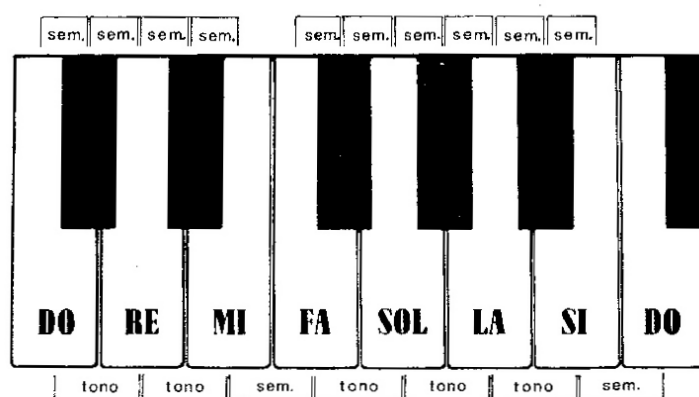
L'Intervallo musicale: Tono e Semitono

Come già sapete la scala musicale è formata da una successione di sette note, chiamate anche gradi, che procedono per gradi congiunti. La distanza, cioè la diversità di altezza, che passa fra due suoni consecutivi però non è sempre uguale; infatti la distanza (intervallo) fra una nota (grado) e l'altra può essere di un tono oppure di un semitono.

Il *Tono* è l'intervallo più grande fra due gradi congiunti; è formato da due semitoni.

Il *Semitono* è l'intervallo più piccolo fra due gradi congiunti.

Stabilito che il tono è formato da due semitoni, conseguentemente è possibile suddividere l'intervallo di un tono in due intervalli di un semitono ciascuno. Questa suddivisione si ottiene per mezzo dei *segni di alterazione* chiamati anche *accidenti musicali*.



Le Alterazioni

Le *Alterazioni* sono segni grafici che posti davanti a una nota servono a modificare verso l'alto o verso il basso l'intonazione della nota stessa.

Sono cinque e vengono chiamate: *diesis*, *bemolle* (alterazioni semplici), *doppio diesis*, *doppio bemolle* (alterazioni doppie) e *bequadro*. Vediamole ora singolarmente:

Diesis ($\sharp$) — altera la nota di un semitono ascendente



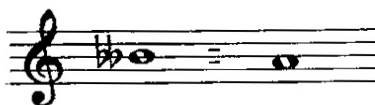
Bemolle ($\flat$) — altera la nota di un semitono discendente



Doppio Diesis ($\times$) — altera la nota di due semitoni ascendenti



Doppio Bemolle ($\flat\flat$) — altera la nota di due semitoni discendenti

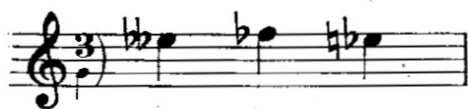


Bequadro ($\natural$) — annulla ogni alterazione, riportando il suono allo stato naturale



In un suono doppiamente alterato al quale si voglia annullare una delle alterazioni, è consuetudine usare insieme il bequadro e il bemolle o il bequadro e il diesis.

Esempi:



Le Scale modello di Do maggiore e La minore

Come già sapete la *Scala musicale* è una successione di sette note chiamate *gradi* comprese tra il suono iniziale e l'ottavo suono il quale non è che la ripetizione del primo però in posizione più acuta o più grave.

Ora cerchiamo di comprendere come è costruita e i rapporti fra suono e suono. La scala diatonica è formata dalla successione di toni e semitoni e precisamente di 5 toni e di 2 semitoni; i semitoni diatonici ⁽¹⁾ si trovano fra il 3° e il 4° grado e fra il 7° e l'8° grado; i toni fra gli altri gradi e cioè: 1°-2°, 2°-3°, 4°-5°, 5°-6°, 6°-7°.

Grafico rappresentante la successione dei gradi della Scala



La scala di *Do maggiore* è il modello da cui derivano tutte le altre scale.

Ogni grado può essere l'inizio di una nuova scala, purché la successione dei toni e dei semitoni avvenga come nella scala di Do maggiore.

Ad ogni scala *maggiore* corrisponde la *relativa minore* che conserva le medesime alterazioni costanti ⁽²⁾ della scala maggiore.

Vedi al Cap. VI, pag. 38.

Vedi al Cap. VI, pag. 37.

La scala minore tipica derivante dalla scala di Do maggiore è quella di *La minore* che si ottiene partendo dal 6° grado della scala maggiore oppure scendendo di una terza minore dalla tonica della scala maggiore.

Scala di Do maggiore

GRADI 1° 2° 3° 4° 5° 6° 7° 8°

Relativa minore (La)

GRADI 1° 2° 3° 4° 5° 6° 7° 8°

t st t t st t t (t = tono; st = semitono)

Come si può vedere da questo grafico, la scala diatonica di *La minore* è formata, come quella di *Do*, dalla successione di toni e semitoni, e precisamente di 5 toni e di 2 semitoni diatonici; i 2 semitoni diatonici si trovano fra il 2° e il 3° grado e fra il 5° e il 6°; i toni fra gli altri gradi e cioè: 1°-2°, 3°-4°, 4°-5°, 6°-7°, 7°-8°.

La scala di *La minore* è il modello da cui derivano tutte le altre scale minori.

Se analizziamo entrambe queste *Scale modello*, da cui derivano tutte le altre, noteremo che esse sono formate dalle stesse note, cioè sono *in relazione* fra loro. Proprio per questa uguaglianza di suoni che formano le due scale si dice che quella di *La minore* è la scala *relativa* o *somigliante* di *Do maggiore* e viceversa, anche se la successione dei toni e dei semitoni è diversa.

Ogni grado può essere l'inizio di una nuova scala minore, purché la successione dei toni e dei semitoni avvenga come nella scala di *La minore*.

A seconda della posizione che occupano sulla scala, i gradi hanno un loro nome particolare che ne qualifica la funzione in rapporto alla scala stessa.

1° grado chiamato *Tonica*: è la nota iniziale della scala alla quale dà il nome

2° grado chiamato *Sopratonica*

3° grado chiamato *Mediante*, *Caratteristica* o *Modale*: determina il carattere della scala se cioè è maggiore o minore

4° grado chiamato *Sottodominante* (¹)

5° grado chiamato *Dominante*: per la sua posizione al centro della scala domina sugli altri gradi

6° grado chiamato *Sopradominante*

7° grado chiamato *Sensibile*: è la nota più sensibile di tutta la scala per la sua spiccata tendenza a risolvere sulla tonica

8° grado chiamato *Tonica*: identica al 1° grado ma all'ottava superiore

La sopraccitata qualificazione dei gradi della scala rimane inalterata per qualsiasi scala di modo maggiore o minore.

(¹) Quando il 4° grado si presenta unito al 7° (intervallo armonico) viene chiamato *Controsensibile* per l'irresistibile carattere di moto che lo porta a risolvere sulla nota vicina (3° grado).

Esempio:

7° 8° 4° 3°

4° 3° 7° 8° (1°)

Gli Intervalli (Parte 1')

Sappiamo che l'*Intervallo* è la distanza fra due suoni congiunti o disgiunti.

Gli intervalli *congiunti* sono quelli che procedono nell'ordine della scala, cioè senza suoni intermedi di note diverse, ad esempio: Do-Re, Re-Mi, Mi-Fa, Fa-Sol, ecc.

Gli intervalli *disgiunti* invece sono quelli che procedono per salti, ad esempio: Do-Mi, Sol-Si, Fa-Do, Do-Sol, ecc.

Ora impariamo tutti gli intervalli racchiusi fra otto note e a distinguere quando l'intervallo è melodico o armonico, diretto o rivoltato, semplice o composto.

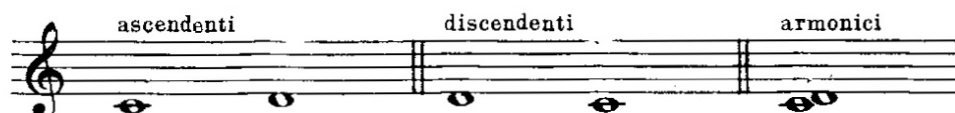
L'intervallo musicale si misura contando i suoni che abbraccia. La sua denominazione viene data dal numero dei suoni contenuti nell'intervallo stesso contando anche il suono di partenza. Per la sua specifica classificazione (maggiore, minore, giusto, eccedente o aumentato, diminuito, piueccedente o piueaumentato, piuchediminuito) dobbiamo calcolare i toni e i semitoni cromatici o diatonici che abbraccia l'intervallo stesso.

L'intervallo è *melodico* quando le note che lo compongono sono eseguite successivamente; viceversa è *armonico* quando le note che lo compongono sono eseguite simultaneamente.

La denominazione dell'intervallo melodico, cioè se è di seconda, o di terza, ecc., può essere intesa tanto in linea ascendente che discendente; viceversa l'intervallo armonico lo si deve considerare sempre solo dal basso all'alto.

Prospetto degli Intervalli

Intervallo di
seconda maggiore
(1 tono)



Intervallo di
terza maggiore
(2 toni)



Intervallo di
quarta giusto
(2 toni e 1 semitono
diatonico)



Intervallo di
quinta giusto
(3 toni e 1 semitono
diatonico)



Intervallo di
sesta maggiore
(4 toni e 1 semitono
diatonico)



Intervallo di
settima maggiore
(5 toni e 1 semitono
diatonico)



Intervallo di
ottava giusto
(5 toni e 2 semitoni
diatonici)



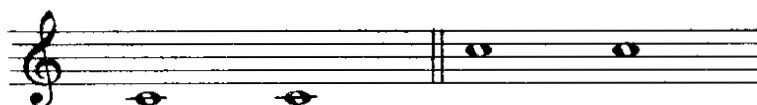
L'intervallo è *semplice* quando è compreso nel limite dell'ottava; è *composto* quando oltrepassa l'ottava; fa eccezione l'intervallo di *nona* che viene considerato intervallo semplice.

Esempi di intervalli composti:



Due suoni dello stesso nome e della stessa altezza si dicono *unisono* e non vengono classificati fra gli intervalli.

Esempio di suoni all'unisono:



L'intervallo nella sua formazione naturale s'intende *diretto*, mentre per intervallo *rivoltato* s'intende la trasposizione del suono più grave (nota inferiore) all'ottava superiore, o viceversa, cioè il rovesciamento dell'intervallo stesso.

Esempi:

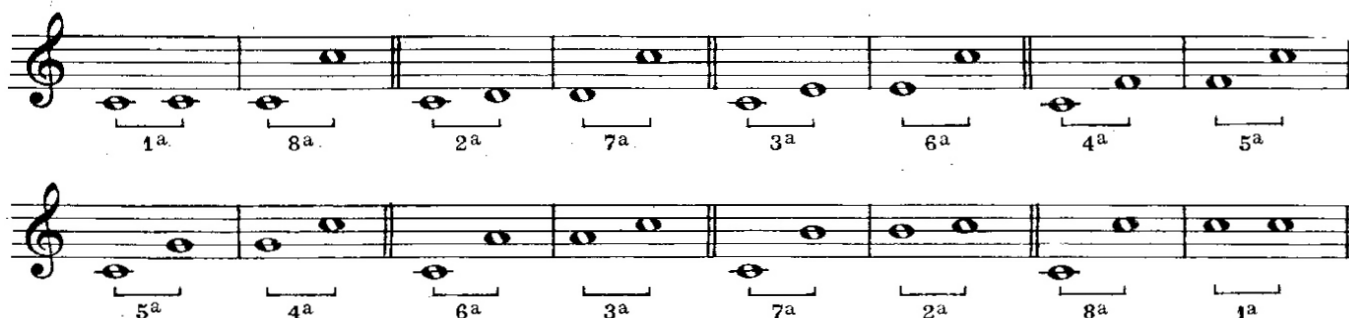


Si noti inoltre che la somma di ogni intervallo diretto col suo rivolto dà sempre il risultato di 9.

Esempio:



Intervalli e loro rivolti nell'ambito di un'ottava:



N.B. - L'unisono rivoltato dà l'ottava, e viceversa.

CAPITOLO VI

Ancora delle Alterazioni - Il Tono - Il Semitono diatonico e quello cromatico
Il Sistema temperato (o Temperamento equabile)
I Suoni omofoni - La Scala cromatica

Ancora delle Alterazioni

Riprendendo l'argomento trattato nel Capitolo precedente e non completamente esaurito, si tratta ora di specificare come possono essere le alterazioni.

Le alterazioni possono essere costanti (o permanenti), momentanee (o transitorie) e di precauzione (o di rammento).

Sono *costanti* (o *permanenti*) quando sono poste all'inizio del pezzo subito dopo la chiave e prima dell'indicazione di tempo, e hanno valore, per i suoni corrispondenti, durante tutto il brano musicale. Per annullare un'alterazione costante, ci si serve del bequadro, il quale annulla l'alterazione per la sola battuta in cui è posto; nella battuta seguente l'alterazione riacquista la sua funzione. Per le alterazioni costanti è possibile solo l'uso dei diesis e dei bemolli; mai bequadi e doppie alterazioni.

Esempio:



Sono *momentanee* (o *transitorie*) quando si trovano saltuariamente nel corso della composizione e in questo caso alterano il suono solo nella misura o battuta dove sono poste.

Esempio:



Si chiamano alterazioni *di precauzione* (o *di rammento*) quando servono a rammentare all'esecutore che la nota, o le note, alterate momentaneamente (alterazione transitoria) nella misura o battuta precedente, devono ritornare allo stato naturale. Frequentemente le alterazioni di precauzione vengono segnate fra parentesi.

Esempio:



Poiché ogni nota può essere alterata si possono avere fino ad un massimo di 7 diesis e di 7 bemolli.

L'ordine progressivo delle alterazioni è il seguente: per i diesis: Fa# - Do# - Sol# - Re# - La# - Mi# - Si# (partendo sempre dalla nota Fa diesis e salendo di quinta in quinta giusta); per i bemolli: Si^b - Mi^b - La^b - Re^b - Sol^b - Do^b - Fa^b (partendo sempre dalla nota Si bemolle e scendendo di quinta in quinta giusta).

Come vedremo successivamente, ad ogni alterazione in più posta in chiave (diesis o bemolle) corrisponderanno nuove tonalità.

Il Tono - Il Semitono diatonico e quello cromatico

Il *Tono* è l'intervallo più grande fra due gradi congiunti; è formato da due semitoni, uno cromatico e uno diatonico, e teoricamente è divisibile in nove parti dette *Comma*. ⁽¹⁾

Comma = piccolissimo intervallo in eccesso, tra suoni di diversa altezza, calcolato a 1/9 o a 1/10 di tono.

Il *Semitono* è l'intervallo più piccolo fra due gradi congiunti; può essere diatonico o cromatico.

Il *Semitono diatonico* è formato dalla successione di due note di nome diverso e la sua distanza teorica è di 4 comma;

Esempio:

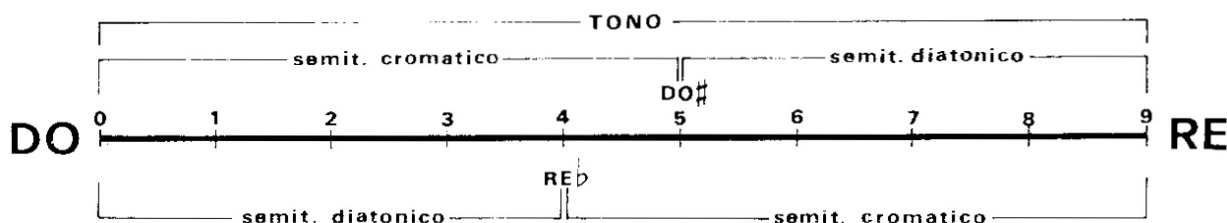


Il *Semitono cromatico* è formato da due note dello stesso nome di cui una alterata in modo ascendente o discendente; la sua distanza teorica è di 5 comma;

Esempio:



Dalla successione di due semitoni, uno cromatico e uno diatonico o viceversa, abbiamo l'intervallo di un tono.



Stabilito che l'intervallo di un tono è costituito da due semitoni, di cui uno cromatico e l'altro diatonico o viceversa, noi non potremo realizzare l'intervallo di un tono con nessun'altra combinazione.

Esempio:

1 semitono cromatico + 1 semitono cromatico 5 comma + 5 comma = 10 comma ERRATO per eccesso	1 semitono diatonico + 1 semitono diatonico 4 comma + 4 comma = 8 comma ERRATO per difetto

Il Sistema temperato (o Temperamento equabile)

Con la suddivisione del tono in nove parti (comma), la differenza d'intonazione dei due semitoni (cromatico e diatonico) creava notevoli difficoltà nella pratica musicale per cui, dopo lunghe discussioni teoriche, si giunse ad un compromesso fra l'accordatura naturale, basata sul fenomeno fisico dei suoni armonici, e il *Sistema temperato* (o *Temperamento equabile*). Questo compromesso venne realizzato nella suddivisione dell'ottava (ad esempio: da Do a Do superiore) in dodici semitoni uguali, identificando così il semitono cromatico col semitono diatonico (esempio: la distanza fra Do e Do diesis è uguale a quella fra Do e Re bemolle). Con questa convenzionale e artificiosa divisione si rese possibile, negli strumenti a tastiera, servirsi dello stesso tasto per la nota diesata o bemollizzata (esempio: Do diesis = Re bemolle e quindi due suoni omofoni o omologhi).

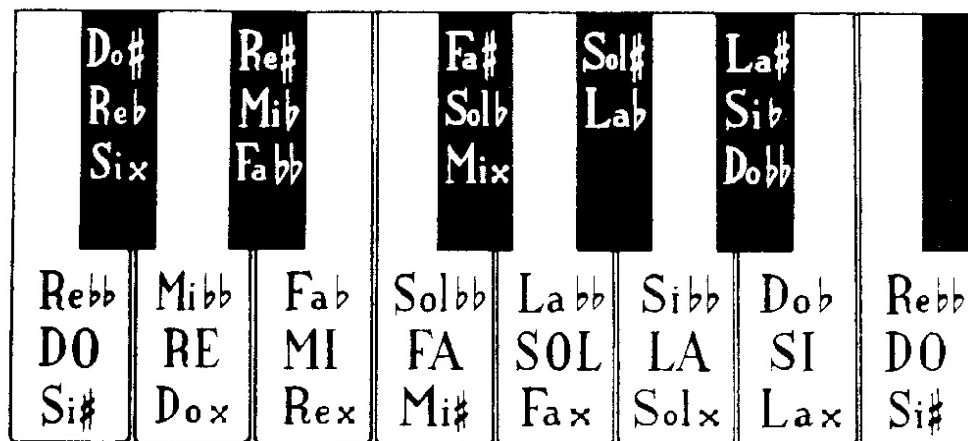
La soluzione del sistema temperato equabile spetta ad Andreas Werckmeister col suo trattato *Musikalische Temperatur* pubblicato nel 1691; la definitiva attuazione pratica di questo principio teorico fu operata da J.S. Bach con la pubblicazione del *Clavicembalo ben temperato*: raccolta di 48 Preludi e Fughe in tutte le tonalità.

I Suoni omofoni (o omologhi)

Osservando l'illustrazione qui riprodotta, che rappresenta una parte della tastiera del pianoforte, vediamo che i singoli tasti (note) possono avere anche tre nomi diversi pur producendo sempre lo stesso suono (solo il Sol diesis ne ha due, cioè Sol diesis e La bemolle).⁽¹⁾

Questi suoni che risultano da note di nome diverso ma di uguale intonazione si chiamano suoni *omofoni* (o *omologhi*).⁽²⁾

Il passaggio di una nota al suo stato omofono, cioè cambia il nome della nota ma il suono rimane invariato, si chiama *Enarmonia*.

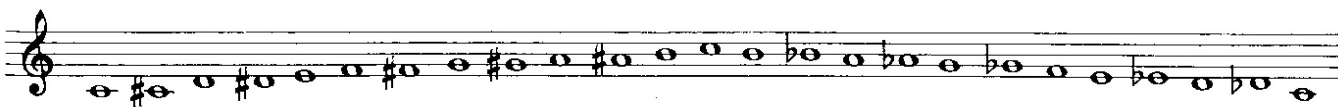


La Scala cromatica

La *Scala cromatica*, a differenza di quella *diatonica*, si serve di tutti i gradi musicali, per cui l'ottava non risulta più composta di 5 toni e 2 semitoni ma di 12 semitoni più la ripetizione del primo suono. Mentre nella scala diatonica il musicista usa solo la successione dei 7 suoni naturali, in quella cromatica si serve di tutti i 12 semitoni contenuti nell'ottava, arricchendo così le possibilità espressive del suo linguaggio musicale.

Sappiamo che il semitono è la distanza più piccola fra due gradi congiunti e che il semitono può essere cromatico o diatonico.

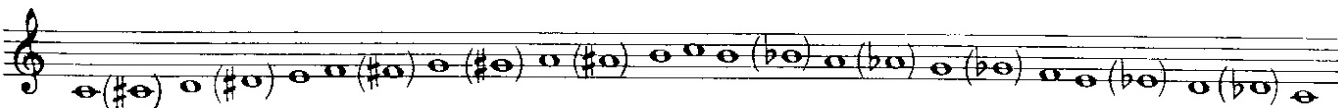
Ora se noi costruiamo una scala che proceda per intervalli di semitoni cromatici e di semitoni diatonici, avremo la cosiddetta *Scala cromatica* (o *semitonale*).



Come vedete, per alterare i suoni ascendenti abbiamo impiegato i diesis (#), mentre per alterare i suoni discendenti abbiamo impiegato i bemolli (b).

La *Scala cromatica* (o *semitonale*) non è altro quindi che la successione, ascendente o discendente, di 12 suoni più la ripetizione del primo, procedenti per semitoni cromatici e diatonici così suddivisi: 5 cromatici e 7 diatonici.

Qualunque scala diatonica può essere trasformata in cromatica: basta dividere in due semitoni gli intervalli di tono.



La *Scala cromatica* (o *semitonale*) appartiene al genere cromatico.

⁽¹⁾ La nota Sol diesis e La bemolle ha solo due nomi perché si trova al centro del *Tritono* (note Fa Si), intervallo di difficile intonazione; gli antichi lo chiamarono « Diabolus in musica ».

⁽²⁾ Suoni omofoni (dal greco *omòs* = simile e *fonè* = voce); suoni omologhi (dal greco *omòs* = simile e *logos* = discorso).

CAPITOLO VII

La Tonalità e il Modo

La Tonalità e il Modo

Qualsiasi brano musicale (escluse alcune correnti della musica moderna), pur nella libertà assoluta, tende a gravitare, ad appoggiarsi, durante lo svolgimento, su un particolare suono che noi chiamiamo *Tonica* (il 1° grado della scala), nota fondamentale su cui il brano stesso si conclude.

Per *Tonalità* intendiamo l'atteggiarsi dei suoni in rapporto al suono fondamentale (tonica) che oltre ad essere il centro di attrazione e di intonazione dà il suo nome, la tonalità, alla scala o al brano musicale.

Esempio: tonalità di *Do maggiore* significa che l'inizio del pezzo musicale è costruito nell'ambito tonale della scala di *Do maggiore* e che dopo un libero sviluppo si concluderà sulla nota *Do* cioè sulla tonica.

La tonalità può essere di due modi: di *modo maggiore* e di *modo minore* che si differenziano per la propria diversa maniera di formare una scala.

Il modo è dato dalla diversa successione dei gradi della scala, cioè dalla disposizione dei toni e dei semitoni che nella scala minore risulta modificata rispetto alla scala di modo maggiore.

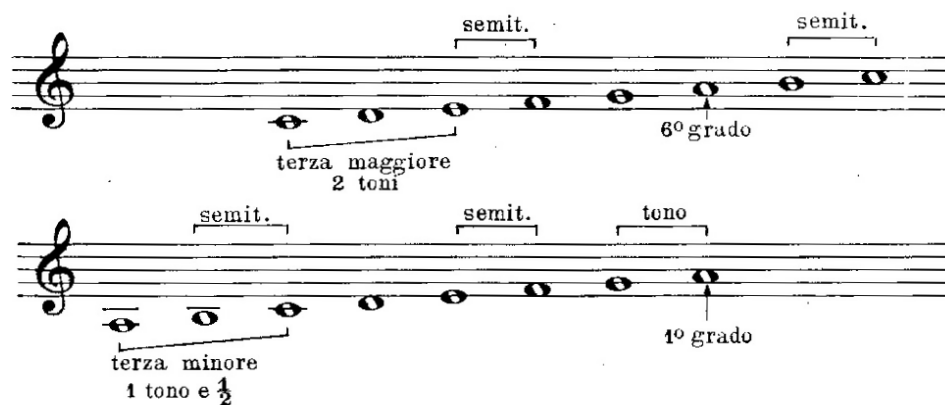
Ogni scala di modo maggiore ha una relativa scala di modo minore, la quale ha per base il 6° grado della scala maggiore e conserva le medesime alterazioni costanti della scala maggiore.

Le principali caratteristiche che differenziano la scala di modo minore dalla scala di modo maggiore sono:

- 1) l'intervallo fra il 1° grado (tonica) e il 3° grado (nota medianta o modale); nella scala maggiore fra il 1° e il 3° grado abbiamo un intervallo di terza maggiore (due toni), nella scala minore, sempre fra gli stessi gradi, abbiamo un intervallo di terza minore (un tono e mezzo).
- 2) nella scala maggiore fra il 7° e l'8° grado abbiamo un intervallo di un semitono, nella scala minore, fra gli stessi gradi abbiamo un tono (scala minore naturale).

Proprio la mancanza di questo semitono toglie al 7° grado quel fortissimo senso di moto che lo porta a cadere sull'8° grado (l'intervallo di un tono è troppo ampio per imprimere il senso di moto).⁽¹⁾

È la scala meno usata e in questa successione di toni e semitoni viene chiamata *Scala minore naturale*.⁽²⁾



Data una scala di modo maggiore, la sua relativa minore si trova scendendo di una terza minore dalla tonica. Data una scala di modo minore, per trovare la sua relativa maggiore si fa il procedimento inverso, cioè si sale di una terza minore sopra.

⁽¹⁾ Quando fra il 7° e l'8° grado l'intervallo è di un tono, alcuni teorici non classificano più il 7° grado come *sensibile* ma bensì come *sottotonica*.

⁽²⁾ Per le scale di modo minore *armonica* e *melodica* si veda più avanti al Cap. VIII, pag. 46.

Stabilito che ogni grado della scala può essere il punto di partenza, cioè la nota fondamentale di una nuova scala (tonica) e sapendo che la scala cromatica dispone di 12 suoni, avremo 12 scale maggiori e 12 scale minori, più 6 tonalità *omofone* o *omologhe* (= medesimo suono).

Il procedimento per trovare il nome delle scale maggiori e il corrispondente nome delle tonalità è il seguente: sempre partendo dalla nota Do per le scale con i diesis, si sale di quinta giusta in quinta giusta. Per trovare le alterazioni costanti delle varie tonalità maggiori e minori e delle corrispondenti scale, si usa lo stesso procedimento: per i diesis si parte dalla nota Fa diesis e si sale di quinta giusta in quinta giusta. Inoltre per riprodurre esattamente la successione di toni e semitoni come nella *scala modello* e contemporaneamente per conservare le funzioni tonali della scala diatonica di modo maggiore e di modo minore, si dovrà ricorrere alle alterazioni costanti.

Scala di Sol maggiore
Gradi 1° 2° 3° 4° 5° 6° 7° 8°
Tonica

(Un diesis in chiave, nota alterata Fa) (¹)

Relativa Mi minore
Gradi 1° 2° 3° 4° 5° 6° 7° 8°
Tonica

(Stessa alterazione in chiave)

N.B. - La dominante della scala di modo maggiore o di modo minore corrisponde alla tonica della tonalità successiva. Esempio: Sol dominante di Do maggiore - Sol tonica di Sol maggiore con un diesis in chiave; Mi dominante di La minore - Mi tonica di Mi minore, relativa minore di Sol maggiore.

Prospetto di tutte le tonalità coi diesis (Maggiori e relative minori)

Scala di Do maggiore
Gradi 1° 2° 3° 4° 5° 6° 7° 8°
Tonica

Relativa La minore
Gradi 1° 2° 3° 4° 5° 6° 7° 8°
Tonica

Scala di Sol maggiore
Gradi 1° 2° 3° 4° 5° 6° 7° 8°
Tonica

(Un diesis in chiave nota alterata Fa)

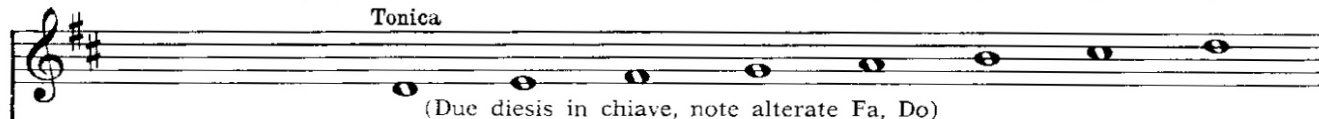
Relativa Mi minore
Gradi 1° 2° 3° 4° 5° 6° 7° 8°
Tonica

(Stessa alterazione in chiave)

(¹) Tutte le alterazioni costanti poste all'inizio del rigo subito dopo la chiave e richieste nella scala o in qualunque brano musicale prendono il nome di *armatura*. In questo specifico caso diremo che la chiave è armata di un diesis: il Fa.

Scala di Re maggiore

Gradi 1° 2° 3° 4° 5° 6° 7° 8°
Tonica



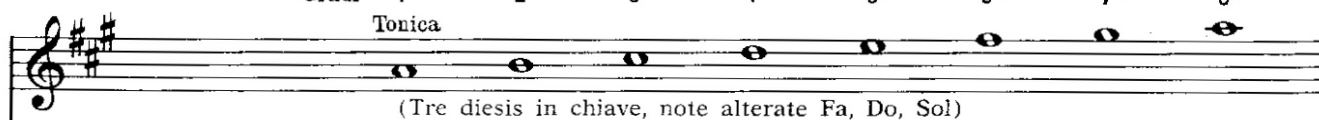
Relativa Si minore

Gradi 1° 2° 3° 4° 5° 6° 7° 8°
Tonica



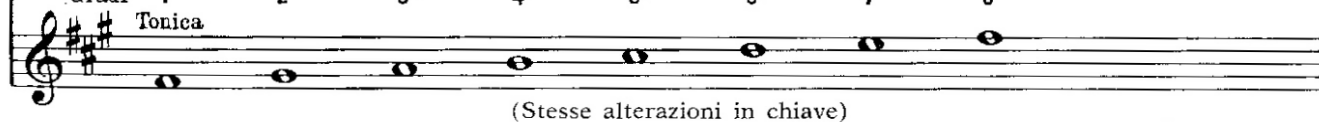
Scala di La maggiore

Gradi 1° 2° 3° 4° 5° 6° 7° 8°
Tonica



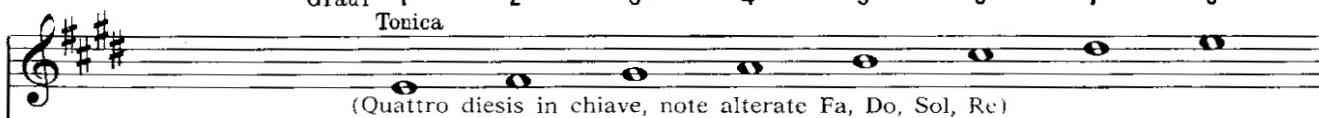
Relativa Fa# minore

Gradi 1° 2° 3° 4° 5° 6° 7° 8°
Tonica



Scala di Mi maggiore

Gradi 1° 2° 3° 4° 5° 6° 7° 8°
Tonica



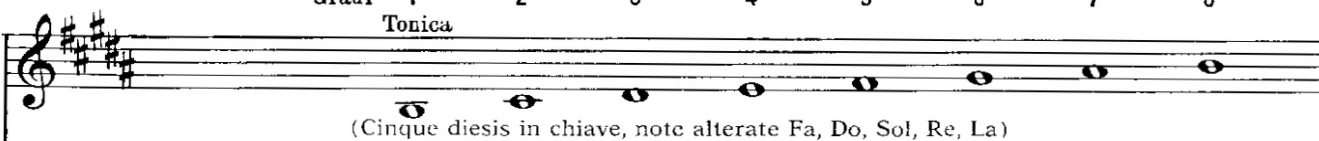
Relativa Do# minore

Gradi 1° 2° 3° 4° 5° 6° 7° 8°
Tonica



Scala di Si maggiore

Gradi 1° 2° 3° 4° 5° 6° 7° 8°
Tonica



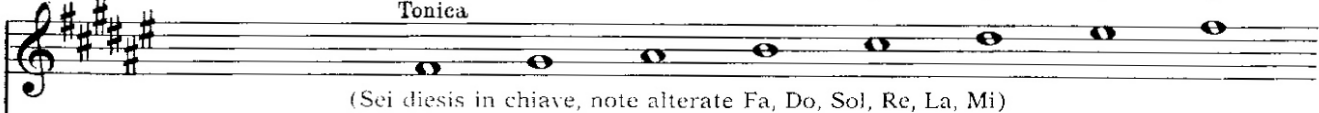
Relativa Sol# minore

Gradi 1° 2° 3° 4° 5° 6° 7° 8°
Tonica



Scala di Fa# maggiore

Gradi 1° 2° 3° 4° 5° 6° 7° 8°
Tonica



Relativa Re# minore

Gradi 1° 2° 3° 4° 5° 6° 7° 8°
Tonica



Scala di Do # maggiore
Gradi 1° 2° 3° 4° 5° 6° 7° 8°
Tonica

(Sette diesis in chiave, note alterate Fa, Do, Sol Re, La, Mi, Si)

Relativa La # minore
Gradi 1° 2° 3° 4° 5° 6° 7° 8°
Tonica

(Stesse alterazioni in chiave)

Per trovare il nome delle scale maggiori e il corrispondente nome della tonalità, con i bemolli si segue il procedimento inverso: sempre partendo dalla nota Do, si scende di quinta giusta in quinta giusta. Lo stesso procedimento si usa per trovare le alterazioni costanti delle varie tonalità e delle corrispondenti scale, partendo dalla nota Si bemolle si scende di quinta giusta in quinta giusta. Le relative scale minori, come per i diesis, si trovano scendendo di una terza minore dalla tonica di ogni scala maggiore.

Prospetto di tutte le tonalità coi bemolli (Maggiori e relative minori)

Scala di Do maggiore
Gradi 1° 2° 3° 4° 5° 6° 7° 8°
Tonica

Relativa La minore
Gradi 1° 2° 3° 4° 5° 6° 7° 8°
Tonica

Scala di Fa maggiore
Gradi 1° 2° 3° 4° 5° 6° 7° 8°
Tonica

(Un bemolle in chiave, nota alterata Si)

Relativa Re minore
Gradi 1° 2° 3° 4° 5° 6° 7° 8°
Tonica

(Stessa alterazione in chiave)

Scala di Si b maggiore
Gradi 1° 2° 3° 4° 5° 6° 7° 8°
Tonica

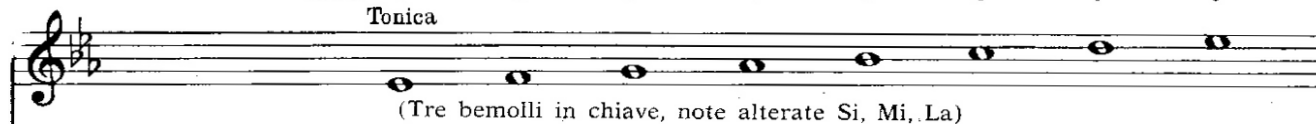
(Due bemolli in chiave, note alterate Si, Mi)

Relativa Sol minore
Gradi 1° 2° 3° 4° 5° 6° 7° 8°
Tonica

(Stesse alterazioni in chiave)

Scala di Mi $\flat$ maggiore

Gradi 1^o 2^o 3^o 4^o 5^o 6^o 7^o 8^o
Tonica



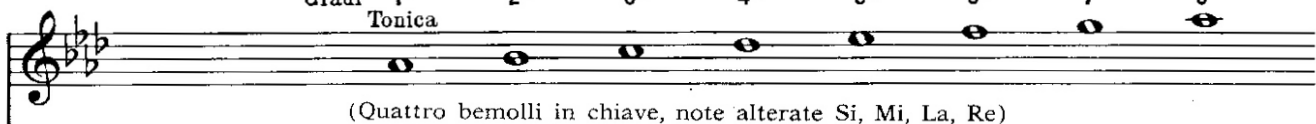
Relativa Do minore

Gradi 1^o 2^o 3^o 4^o 5^o 6^o 7^o 8^o
Tonica



Scala di La $\flat$ maggiore

Gradi 1^o 2^o 3^o 4^o 5^o 6^o 7^o 8^o
Tonica



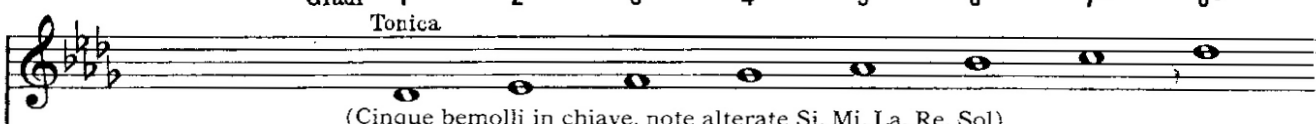
Relativa Fa minore

Gradi 1^o 2^o 3^o 4^o 5^o 6^o 7^o 8^o
Tonica



Scala di Re $\flat$ maggiore

Gradi 1^o 2^o 3^o 4^o 5^o 6^o 7^o 8^o
Tonica



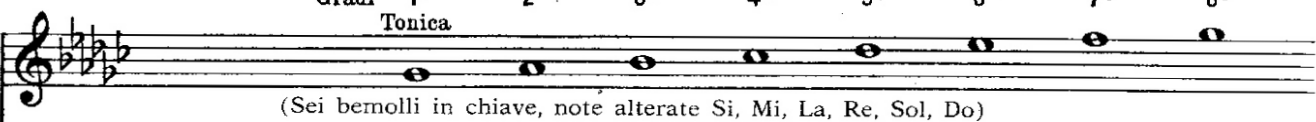
Relativa Si $\flat$ minore

Gradi 1^o 2^o 3^o 4^o 5^o 6^o 7^o 8^o
Tonica



Scala di Sol $\flat$ maggiore

Gradi 1^o 2^o 3^o 4^o 5^o 6^o 7^o 8^o
Tonica



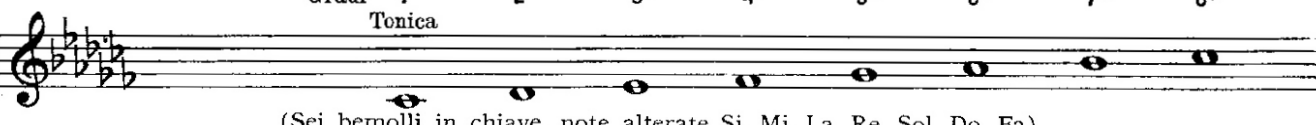
Relativa Mi $\flat$ minore

Gradi 1^o 2^o 3^o 4^o 5^o 6^o 7^o 8^o
Tonica



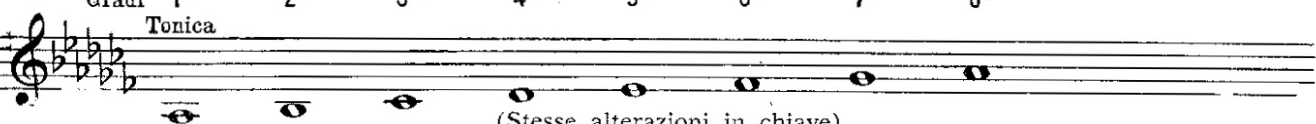
Scala di Do $\flat$ maggiore

Gradi 1^o 2^o 3^o 4^o 5^o 6^o 7^o 8^o
Tonica



Relativa La $\flat$ minore

Gradi 1^o 2^o 3^o 4^o 5^o 6^o 7^o 8^o
Tonica



Specchio delle tonalità omofone o omologhe

Si magg. omologo di Do $\flat$ magg. Sol $\sharp$ min. nat. omologo di La $\flat$ min. nat.

Do $\flat$ magg. omologo di Si magg. La $\flat$ min. nat. omologo di Sol $\sharp$ min. nat.

Fa $\sharp$ magg. omologo di Sol $\flat$ magg. Re $\sharp$ min. nat. omologo di Mi $\flat$ min. nat.

Sol $\flat$ magg. omologo di Fa $\sharp$ magg. Mi $\flat$ min. nat. omologo di Re $\sharp$ min. nat.

Do $\sharp$ magg. omologo di Re $\flat$ magg. La $\sharp$ min. nat. omologo di Si $\flat$ min. nat.

Re $\flat$ magg. omologo di Do $\sharp$ magg. Si $\flat$ min. nat. omologo di La $\sharp$ min. nat.

	FA 1#	DO 2#	SOL 3#	RE 4#	LA 5#	MI 6#	SI 7#
MAGGIORI	DO	SOL	RE	LA	MI	SI	FA#
MINORI	LA	MI	SI	FA#	DO#	SOL#	RE#

TONALITA' COI #

si sale di 5a in 5a giusta

CAPITOLO VIII

Le Scale minori (naturale, armonica, melodica)

Le note caratteristiche e le note tonali - Le Scale omonime o omofone minori

Il Tetracordo e l'origine della Scala musicale - Altre forme di Scale

La scala minore armonica



La *Scala minore armonica* si differenzia da quella naturale ⁽¹⁾ perché ha la *sensibile* tanto nell'ascendere che nel discendere; infatti presenta un intervallo di un semitono fra il 7° e l'8° grado, a differenza della scala minore naturale che presenta un intervallo di un tono.

Per eliminare l'inconveniente della scala minore naturale, nella scala minore armonica si è alterato, ascendendo e discendendo, il settimo grado innalzandolo di un semitono. Se con questa alterazione il 7° grado ha acquisito uno spiccato carattere di sensibile, dal lato melodico però ha dato vita ad un intervallo (di seconda eccedente) di difficile intonazione. Tale intervallo è posto fra il 6° e il 7° grado ascendendo, fra il 7° e il 6° discendendo.

La scala minore armonica è composta di tre toni, tre semitoni diatonici e di un tono e mezzo (= un tono e un semitono cromatico). La loro successione ascendendo è la seguente: un tono, un semitono, due toni, un semitono, un tono e un semitono cromatico e un semitono; discendendo tale successione segue l'ordine inverso.

La scala minore melodica



La *Scala minore melodica* si differenzia dalla scala minore naturale e dalla scala minore armonica, per la particolare disposizione dei toni e dei semitoni che nel moto ascendente è diversa da quella di moto discendente. Nel moto ascendente troviamo il 6° e il 7° grado alterati di un semitono ascendente, mentre discendendo ritornano entrambi allo stato naturale.

La successione dei toni e dei semitoni nella scala minore melodica è la seguente: moto ascendente: un tono, un semitono, quattro toni e un semitono; moto discendente: due toni, un semitono, due toni, un semitono e un tono. ⁽²⁾

Le note caratteristiche e le note tonali

Le *Note caratteristiche* della scala sono tre e precisamente quelle poste sul 3°, 6° e 7° grado. Sono così chiamate perché il loro intervallo, rispetto alla tonica, determina se la scala è maggiore o minore.

Nella scala *maggiore* abbiamo, in relazione alla tonica:

una 3a, una 6a e una 7a *maggiori*

Nella scala *minore naturale* abbiamo, in relazione alla tonica:

una 3a, una 6a e una 7a *minori*

Fra questi gradi il più qualificante è il 3° (nota modale), mentre il 6° e il 7° rivestono importanza minore per le possibili varianti che subiscono nelle scale di modo minore.

⁽¹⁾ Per la scala di modo minore *naturale* si veda al Capitolo precedente.

⁽²⁾ Tutte le alterazioni di cui ci si serve sia per la scala armonica sia per la scala melodica, sono *momentanee* cioè *transitorie*. (v. a pag. 37).

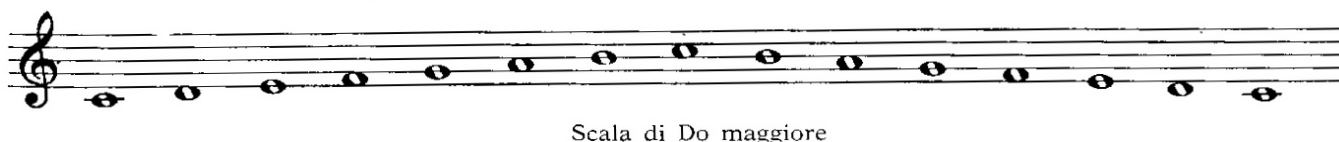
Si classificano come *Note tonali* la 1a, la 4a e la 5a nota di ogni scala, perché è su di esse che si impernia ogni tonalità, sia di modo maggiore che di modo minore.

Le scale omonime o omofone minori

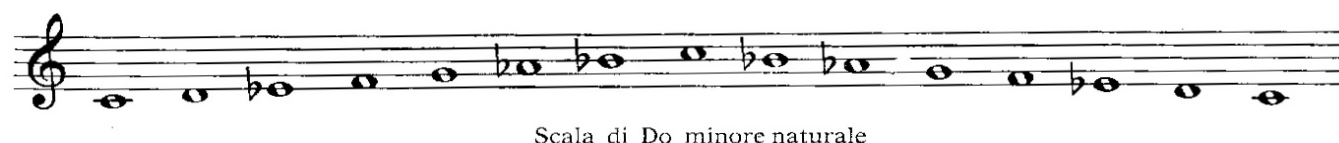
La stessa tonica può essere la base di una scala maggiore e minore nelle sue tre versioni, con l'ausilio delle alterazioni transitorie.

Se noi in una qualunque scala di modo maggiore abbassiamo di un semitono cromatico il 3°, il 6° e il 7° grado, cioè le note caratteristiche, muteremo la scala di modo maggiore in una scala di modo minore.

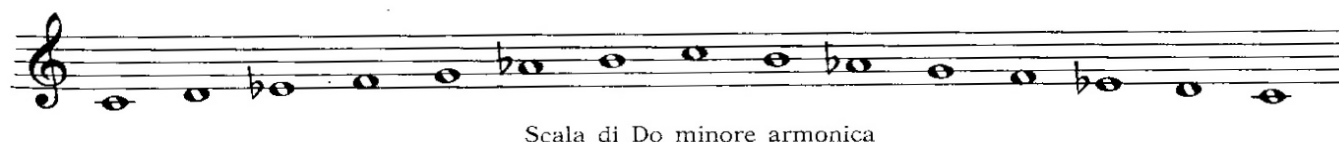
Esempio:



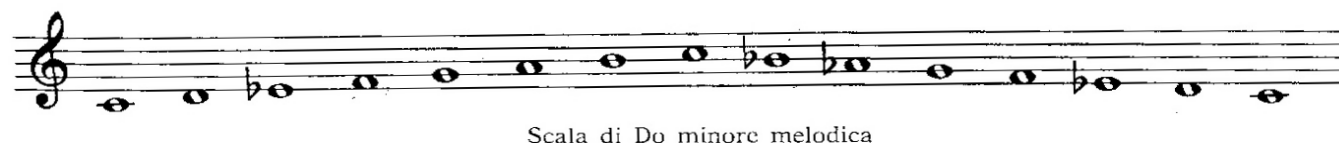
Scala di Do maggiore



Scala di Do minore naturale



Scala di Do minore armonica



Scala di Do minore melodica

N.B. - Alcuni teorici chiamano queste scale o tonalità *omonime* (dal greco *omòs* = *stesso* e *ònomia* = *nome*, cioè dello stesso nome); altri le chiamano *omofone* (dal greco *omòs* = *stesso* e *fonè* = *suono*, cioè che hanno gli stessi suoni).

Concludiamo dicendo: ogni scala maggiore, oltre ad avere la sua *relativa* minore, ha anche la sua *omonima* o *omofona* minore, che inizia con la stessa tonica.

Se noi in una qualunque scala di modo minore naturale innalziamo di un semitono cromatico le tre note caratteristiche (3°, 6° e 7° grado), muteremo la scala di modo minore naturale in una scala di modo maggiore.

Esempio:



Scala di La minore naturale



Scala di La maggiore

Il Tetracordo e l'origine della scala musicale

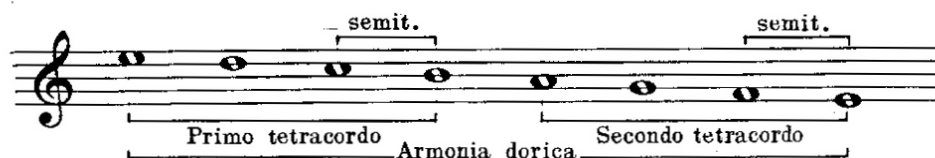
Il nostro sistema musicale moderno trova la sua origine nel grande patrimonio musicale dei Greci.

Base del sistema musicale greco era il *Tetracordo*, che consisteva in un gruppo di *quattro note discendenti* (in greco *tétra* significa appunto *quattro*) comprese nell'intervallo di una quarta giusta. La diversa posizione dei semitoni nel tetracordo dette origine a tre distinti modi:



Il modo *dorico*, di origine greca, era il più antico dei tre, così diffuso e usato da essere considerato il modo nazionale; i modi *frigio* e *lidio* erano invece di origine orientale.

Nel sistema musicale ellenico l'unione di due tetracordi dello stesso modo formava l'*Armonia*.

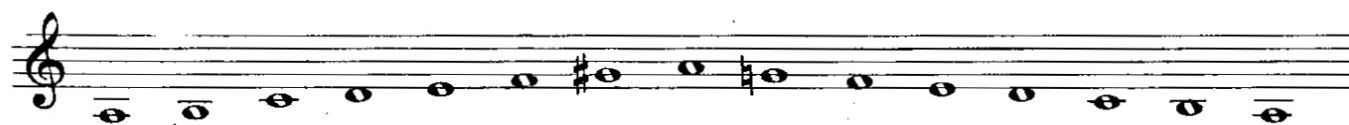


Senza voler approfondire oltre questo argomento, ch  qui non   il caso, crediamo che tutto questo basti a dimostrare come la nostra scala maggiore nella sua formazione si riagganci all'antica musica greca. Infatti la nostra scala maggiore   costituita da un'ottava formata da due tetracordi perfettamente uguali.



Altre forme di scale

1) Scala minore mista (*armonica* nel moto ascendente, *naturale* in quello discendente):



2) Scala minore di Johann Sebastian Bach:



3) Scala minore napoletana:



4) Scala maggiore col 6  grado abbassato di un semitono cromatico in moto ascendente e discendente:



5) Scala esatonale (per toni interi) di Claude Debussy:



CAPITOLO IX

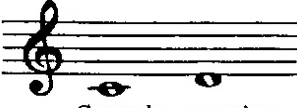
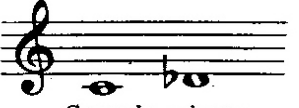
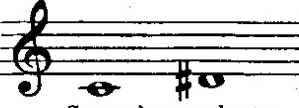
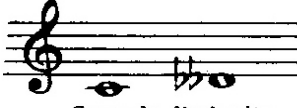
Gli Intervalli (Parte 2ª) e i loro Rivolti - Classificazione degli Intervalli Gli Intervalli armonici - I Generi della musica

Gli Intervalli (Parte 2ª) e i loro Rivolti

Abbiamo detto che ogni intervallo può essere rivoltato e che la somma dei due intervalli reciproci, cioè di quello diretto e di quello rivoltato, dà sempre come risultato il numero 9. Sappiamo inoltre che ogni intervallo diretto, anche se abbraccia lo stesso numero di gradi della scala diatonica, può differenziarsi per la specie (maggiore, minore, ecc.) in rapporto ai toni e ai semitoni che formano l'intervallo stesso.

Per aumentare e diminuire un intervallo ci serviamo delle alterazioni musicali.

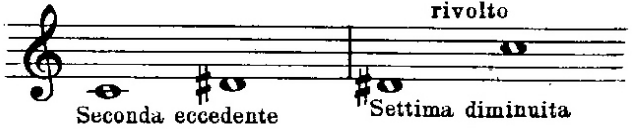
Esempio:

 Seconda maggiore (1 tono)	 Seconda minore (1 semitono)	 Seconda eccedente o aumentata (1 tono e un semitono cromatico)	 Seconda diminuita (impraticabile)
---	---	---	---

N.B. - L'intervallo di seconda minore non può essere diminuito perché armonicamente corrisponde all'unisono.

Ora dobbiamo notare che nei rispettivi rivolti l'originaria classificazione viene invertita.

Esempio:

 Seconda maggiore Settima minore	 Seconda eccedente Settima diminuita
 Seconda minore Settima maggiore	 Seconda diminuita Settima eccedente (impraticabile)

N.B. - L'intervallo di settima maggiore non può essere aumentato perché armonicamente corrisponde all'ottava.

Dall'esempio suesposto deduciamo la seguente regola:

L'intervallo <i>giusto</i>	rivoltato rimane <i>giusto</i>
L'intervallo <i>maggiore</i>	rivoltato diventa <i>minore</i>
L'intervallo <i>minore</i>	rivoltato diventa <i>maggiore</i>
L'intervallo <i>eccedente (aumentato)</i>	rivoltato diventa <i>diminuito</i>
L'intervallo <i>diminuito</i>	rivoltato diventa <i>eccedente (aumentato)</i>
L'intervallo <i>piucheeccedente (piucheaument.)</i>	rivoltato diventa <i>piuchediminuito</i>
L'intervallo <i>piuchediminuito</i>	rivoltato diventa <i>piucheeccedente (piucheaumen.)</i>

Sono intervalli *giusti*: l'unisono, la quarta, la quinta e l'ottava.

Possono essere *maggiori* o *minori*: la seconda, la terza, la sesta e la settima.

Possono essere *eccedenti (aumentati)* o *diminuiti*: tutti gli intervalli, dall'unisono all'ottava (salvo la *seconda minore* che non può essere diminuita e la *settima maggiore* che non può essere aumentata, come già detto in precedenza).⁽¹⁾

⁽¹⁾ La teoria del rivolto, che si applica anche agli accordi (= esecuzione contemporanea di tre e più suoni) venne codificata dal musicista e teorico francese Philippe Rameau (1683-1764); con questa teoria Rameau pose una base scientifica di grande semplicità ed esattezza alla composizione musicale.

TAVOLA DEGLI INTERVALLI

	DIMINUITO	MINORE	GIUSTO	MAGGIORE	ECCELENTE (AUMENT)
Unisono					 (1 semitono crom.)
Seconda	 (omologo)	 (1 sem. diat.)		 (1 tono)	 (1 tono, 1 sem. crom.)
Terza	 (2 sem. diat.)	 (1 tono, 1 sem. diat.)		 (2 toni)	 (2 toni, 1 sem. crom.)
Quarta	 (1 tono, 2 sem. diat.)		 (2 toni, 1 sem. diat.)		 (2 toni, 1 sem. diat. 1 sem. crom.)
Quinta	 (2 toni, 2 sem. diat.)		 (3 toni, 1 sem. diat.)		 (3 toni, 1 sem. diat. 1 sem. crom.)
Sesta	 (2 toni, 3 sem. diat.)	 (3 toni, 2 sem. diat.)		 (4 toni, 1 sem. diat.)	 (4 toni, 1 sem. diat. 1 sem. crom.)
Settima	 (3 toni, 3 sem. diat.)	 (4 toni, 2 sem. diat.)		 (5 toni, 1 sem. diat.)	 (5 toni, 1 sem. diat. 1 sem. crom.)
Ottava	 (4 toni, 3 sem. diat.)		 (5 toni, 2 sem. diat.)		 (5 toni, 2 sem. diat. 1 sem. crom.)

Classificazione degli intervalli

Il sistema pratico per classificare rapidamente la natura degli intervalli (giusto, maggiore, minore, ecc.) è questo:

- 1) La prima nota dell'intervallo, cioè il suono inferiore, va considerata, nella valutazione dell'intervallo, come *tonica*. Si deve tenere presente che tale tonica è ambivalente e cioè può essere la base delle due scale di modo maggiore e minore (esempio: la nota Sol può essere la tonica della scala di Sol maggiore, oppure la tonica della scala di Sol minore).
- 2) La seconda nota dell'intervallo deve essere calcolata secondo il grado che rappresenta nella scala di modo maggiore o minore stabilita dalla prima nota dell'intervallo. Se tale nota appare estranea alla scala in quanto modificata da una alterazione, l'intervallo sarà aumentato o diminuito a seconda dei semitoni che lo compongono.

Esempio (intervalli di quinta):

Quinta giusta

Sol (tonica) Re

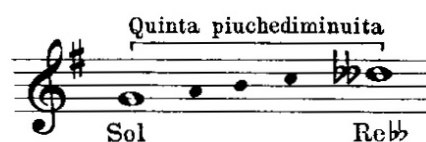
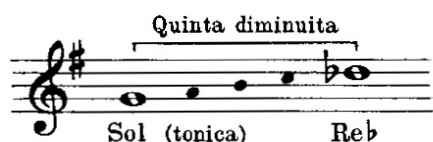
Quinta eccedente

Sol Re#

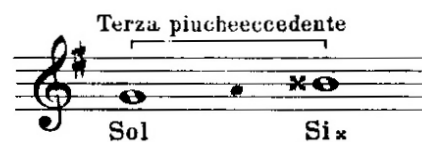
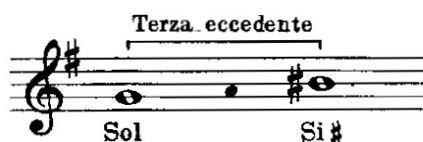
Quinta piueccedente

Sol Re×

(Il Re appartiene alla scala di Sol però è aumentato rispetto alla posizione originaria)



Esempio (intervalli di terza):



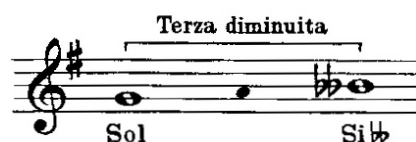
(Intervallo di terza maggiore perché il 3° grado — la nota superiore dell'intervallo — si presenta non modificato rispetto al modello della scala di modo maggiore)

(Intervallo di terza eccedente perché il 3° grado — la nota superiore dell'intervallo — si presenta alterato di mezzo tono ascendente rispetto al modello della scala di modo maggiore)

(Intervallo di terza piucheeccedente perché il 3° grado — la nota superiore dell'intervallo — si presenta alterato di due semitoni ascendenti rispetto al modello della scala di modo maggiore)



(Intervallo di terza minore perché il 3° grado — la nota superiore dell'intervallo — si presenta non modificato rispetto al modello della scala di modo minore)



(Intervallo di terza diminuita perché il 3° grado — la nota superiore dell'intervallo — si presenta diminuito di due semitoni discendenti rispetto al modello della scala di modo maggiore).

Gli intervalli armonici

Precedentemente abbiamo visto che l'intervallo è *melodico* quando le note che lo compongono procedono in linea orizzontale cioè una dopo l'altra, mentre è *armonico* quando le note che lo compongono sono eseguite simultaneamente.

Gli intervalli armonici « in relazione al loro specifico effetto acustico » si dividono in consonanti e dissonanti.

Intervalli *consonanti* sono: l'unisono, la terza, la quarta, la quinta, la sesta e l'ottava. Si dicono consonanti perché nella esecuzione musicale producono all'orecchio una sensazione gradevole e riposante.

Intervalli *dissonanti* sono: la seconda, la settima e tutti gli intervalli eccedenti e diminuiti. Questi intervalli si classificano fra le dissonanze, oltre che per la sensazione sgradevole che producono al nostro orecchio, anche per la sensazione di moto, in quanto sentiamo che questi intervalli dissonanti tendono a risolvere su una consonanza (intervallo consonante).

Gli intervalli consonanti si dividono anche in consonanze perfette (o giuste) e imperfette.

Consonanze *perfette* (o *giuste*) sono la quarta, la quinta e l'ottava. Questi intervalli sono classificati fra le consonanze perfette (o giuste) perché sono immutabili sia nel modo maggiore che in quello minore, cioè sono formati dallo stesso numero di toni e semitoni tanto nel modo maggiore quanto nel modo minore.

Esempio in modo maggiore:



Intervallo di quarta giusto
2 toni e 1 semit. diatonico

Intervallo di quinta giusto
3 toni e 1 semit. diatonico

Intervallo di ottava giusto
5 toni e 2 semit. diatonici

Esempio in modo minore:

Intervallo di quarta giusto
2 toni e 1 semit. diatonico

Intervallo di quinta giusto
3 toni e 1 semit. diatonico

Intervallo di ottava giusto
5 toni e 2 semit. diatonici

Consonanze *imperfette* sono la terza e la sesta, perché mutano a seconda del modo maggiore o minore.

Esempio in modo maggiore:

Intervallo di terza maggiore
2 toni

Intervallo di sesta maggiore
4 toni e 1 semit. diatonico

Esempio in modo minore:

Intervallo di terza minore
1 tono e 1 semit. diatonico

Intervallo di sesta minore
3 toni e 2 semitoni diatonici

L'intervallo può anche essere diatonico o cromatico.

L'intervallo è *diatonico* quando le due note che lo compongono appartengono alla stessa scala o tonalità. Infatti tutti gli intervalli maggiori, minori e giusti sono classificati intervalli diatonici.

Esempio di intervallo diatonico:

L'intervallo è *cromatico* quando uno dei due suoni che lo compongono presenta un'alterazione estranea alla tonalità. Tutti gli intervalli eccedenti e diminuiti sono classificati intervalli cromatici.

Esempio di intervallo cromatico:

Sono *dissonanti* tutti gli intervalli di seconda e di settima maggiori o minori di qualsiasi scala, tutti gli intervalli eccedenti, diminuiti, piucheccedenti e piuchediminuiti.

Alcuni esempi di intervalli dissonanti:

Quinta giusta 3 toni e 1 semit. diatonico	Quinta eccedente 3 toni, 1 semit. diatonico e 1 cromatico	Quinta piucheccedente 4 toni e 1 semit. diatonico	
Quinta diminuita 2 toni e 2 semit. diatonici	Quinta piuchediminuita 2 toni e 1 semit. diatonico	Quinta diminuita 2 toni e 2 semit. diatonici	Quinta piuchediminuita 1 tono e 3 semit. diatonici

Nell'attuale sistema temperato per *enarmonia* intendiamo il passaggio tra suoni omofoni o omologhi. L'intervallo è quindi *enarmonico* quando i due suoni che lo compongono sono costituiti da una o da entrambe le parti da suoni enarmonici (omologhi o omofoni).

Esempio di intervallo enarmonico:



I generi della musica

Le composizioni musicali melodiche o armoniche, per la loro specifica tecnica di costruzione e in riferimento al fatto tonale, si distinguono in tre generi: *diatonico*, *cromatico* e *enarmonico*.

- 1) Genere *diatonico*: si ha quando le composizioni si realizzano attraverso una successione di toni e semitoni diatonici, cioè nell'ambito di una sola tonalità.
- 2) Genere *cromatico*: si ha quando le composizioni presentano continue alterazioni estranee alla tonalità d'impianto e procedono frequentemente per semitoni cromatici, dando luogo al cosiddetto « cromatismo ».
- 3) Genere *enarmonico*: si ha quando le composizioni presentano suoni omofoni e passaggi enarmonici, i quali portano all'improvviso accostamento di tonalità lontane.

Questi tre generi però non vengono quasi mai usati separatamente; generalmente il compositore li alterna, oppure li usa in modo misto.

L'evoluzione della tecnica musicale ha dato luogo a nuovi generi ormai acquisiti e convalidati dalla moderna composizione musicale:

- 1) Genere *politonale* (= *politonalità*): procedimento armonico-melodico che consente di far coesistere tonalità diverse (nel procedimento armonico anche contemporaneamente).
- 2) Genere *atonale* (= *atonalità*): sistema di comporre nel quale nessun suono può imporsi come « tonica ».
- 3) Genere *dodecafonico* (= *dodecafonia*): significa comporre usando la serie dei dodici suoni cromatici senza ripeterne nessuno prima che la serie stessa sia esaurita.

CAPITOLO X

L'Accordo tonale maggiore e minore - L'Accordo di 7^a di dominante

L'Accordo tonale maggiore e minore

Ora che conosciamo sia l'importanza dei gradi della scala, sia l'importanza dell'intervallo melodico e armonico, proviamo a sovrapporre alcuni di questi gradi e formiamo l'accordo consonante e di riposo per eccellenza, cioè: l'*Accordo tonale* o *perfetto*.

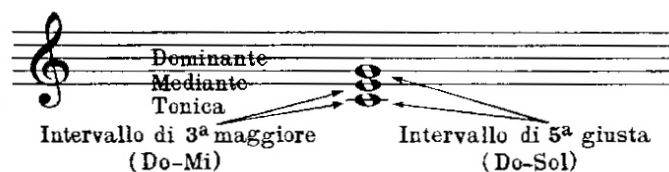
Per accordo intendiamo l'esecuzione simultanea di tre o più suoni (l'esecuzione contemporanea di soli due suoni non forma un accordo, ma un intervallo armonico chiamato *bicordo*).⁽¹⁾

L'accordo tonale è formato dai tre gradi principali della scala e precisamente:

- 1° grado: tonica
- 3° grado: medianta (o modale o caratteristica)
- 5° grado: dominante

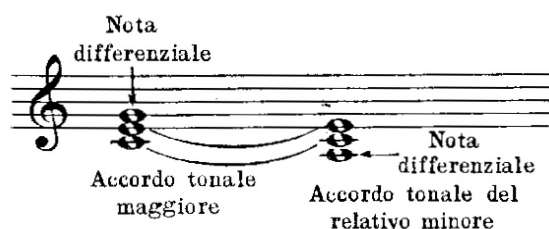
Prendiamo ad esempio l'accordo tonale di Do maggiore: la base dell'accordo è la tonica (1° grado), cioè la nota Do; alla tonica sovrapponiamo una terza maggiore, che è la nota Mi (3° grado = nota modale); a questa seconda nota sovrapponiamo ancora un intervallo di terza minore, cioè la nota Sol, che rispetto alla prima nota (tonica) è dominante. Come si può vedere, l'accordo tonale è costituito da una successione di terze sovrapposte e proprio per questo si chiama anche *accordo di terza e quinta* (abbreviato: accordo di $\frac{5}{3}$).

Accordo tonale di Do maggiore:



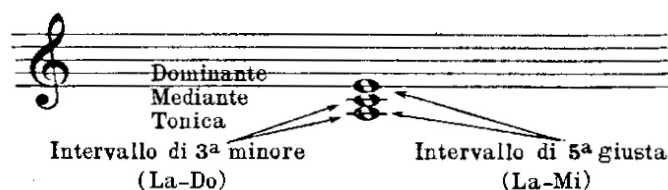
Nell'accordo tonale maggiore e nel suo relativo minore troviamo due note in comune e solo una nota che differenzia questo accordo. Tale differenza viene chiamata *nota differenziale* e, da alcuni teorici, anche *nota personale*.

Esempio:



La diversità fra l'accordo tonale maggiore e quello del suo *somigliante* o *relativo minore* è data dai primi due suoni, cioè dall'intervallo esistente fra la tonica e la medianta; l'intervallo tra queste due note nell'accordo tonale maggiore è di due toni (= terza maggiore), mentre nell'accordo tonale minore è solamente di un tono e mezzo (= terza minore).

Accordo tonale di La minore (somigliante o relativo di Do maggiore):



⁽¹⁾ Anche quando l'accordo è arpeggiato, cioè quando i suoni vengono eseguiti uno dopo l'altro, è sempre considerato accordo simultaneo.

L'importanza dell'accordo tonale è dovuta al fatto che determina inequivocabilmente la tonalità e il modo di una composizione; inoltre, con l'accordo o con una nota dell'accordo tonale generalmente inizia e sempre termina un brano musicale (a meno che non sia di genere atonale).

Gli accordi tonali di $\frac{5}{3}$ si possono realizzare su ogni grado della scala sia di modo maggiore che di modo minore.

Tavola degli accordi di tre suoni ⁽¹⁾ su ogni grado della scala di Do maggiore e di La minore (nella posizione fondamentale)

Modo maggiore

	Accordo perfetto maggiore	Accordo perfetto minore	Accordo perfetto minore	Accordo perfetto maggiore	Accordo perfetto maggiore	Accordo perfetto minore	Accordo di quinta diminuita
--	---------------------------------	-------------------------------	-------------------------------	---------------------------------	---------------------------------	-------------------------------	-----------------------------------

GRADI 1° 2° 3° 4° 5° 6° 7°

Modo minore (armonico)

	Accordo perfetto minore	Accordo di quinta diminuita	Accordo di quinta eccedente	Accordo perfetto minore	Accordo perfetto maggiore	Accordo perfetto maggiore	Accordo di quinta diminuita
--	-------------------------------	-----------------------------------	-----------------------------------	-------------------------------	---------------------------------	---------------------------------	-----------------------------------

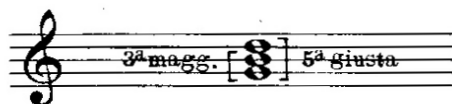
GRADI 1° 2° 3° 4° 5° 6° 7°

Questi accordi vengono classificati in due categorie: *principali* e *secondari*. Gli accordi *principali* sono quelli posti sulla tonica (1° grado), sulla sottodominante (4° grado) e sulla dominante (5° grado); gli accordi *secondari* sono quelli posti sul 2°, 3° e 6° grado. L'accordo di quinta eccedente o diminuito viene considerato come accordo cromatico o alterato.

L'accordo di 7^a di dominante (nella tonalità di Do maggiore)

La formazione di questo accordo è semplicissima:

- 1) Cerchiamo il 5° grado della scala di Do maggiore, cioè la nota Sol.
- 2) Sul 5° grado (nota Sol) realizziamo l'accordo (triade) ⁽²⁾ diatonico di tre suoni $\frac{5}{3}$ che già conosciamo (Sol, Si, Re), il quale è formato da una terza maggiore e da una quinta giusta.

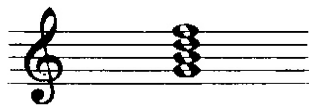


⁽¹⁾ Nella pratica musicale frequentemente si trova l'accordo tonale, o un altro accordo, che presenta il raddoppio di una parte; questo raddoppio non modifica la natura dell'accordo.



⁽²⁾ L'accordo di terza e quinta è detto anche *Triade*.

3) All'accordo di $\frac{5}{3}$ sovrapponiamo un intervallo di terza minore (corrispondente alla nota Fa), e così abbiamo realizzato l'accordo di settima di dominante, il quale, come si può vedere, è formato da una sovrapposizione di tre intervalli di terze sul 5° grado:



Si chiama accordo di 7^a di dominante per i seguenti motivi:

1) La distanza fra la nota base dell'accordo (Sol) e la nota più acuta dell'accordo (Fa) comprende un intervallo di 7^a minore.



2) È detto di dominante perché è posto sul 5° grado (dominante) della scala.

Tutti gli accordi dissonanti hanno l'obbligo di risolvere. Lo spiccato carattere di moto di questo accordo è accentuato dalla contemporanea presenza della sensibile e della controsensibile. La risoluzione naturale dell'accordo di 7^a di dominante è quella che lo porta a cadere sull'accordo tonale, in questo caso sull'accordo di Do maggiore.

Nelle tonalità minori l'accordo di 7^a di dominante è costruito sul quinto grado della scala minore armonica.

Accordo di 7^a di dominante:

La nota Sol corrisponde al 5° grado della scala di Do magg., cioè alla dominante

La nota Si corrisponde al 7° grado della scala di Do magg., cioè alla sensibile

La nota Re corrisponde al 2° grado della scala di Do magg., cioè alla sopratonica

La nota Fa corrisponde al 4° grado della scala di Do magg., cioè alla sottodominante ⁽¹⁾

Risoluzione naturale dell'accordo di 7^a di dominante

La nota Sol, base dell'accordo e dominante della tonalità, risolverà sulla tonica, cioè sulla nota Do

La nota Si, seconda nota dell'accordo e sensibile della tonalità, è obbligata, come sensibile, a salire alla tonica, cioè alla nota Do

La nota Re, terza nota dell'accordo e sopratonica della tonalità, è libera nella risoluzione: può salire al Mi o scendere al Do

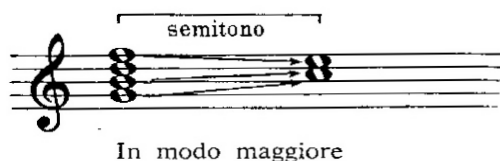
La nota Fa, quarta nota dell'accordo e sottodominante della tonalità, è obbligata a scendere sulla nota Mi

Inoltre la nota Fa come 4° grado della tonalità, classificata come controsensibile quando unita al 7° grado, aumenta ancora di più il carattere di moto di questo accordo. In questi casi il 4° grado risolve sempre in senso contrario alla sensibile, cioè scende sulla nota Mi (3° grado).

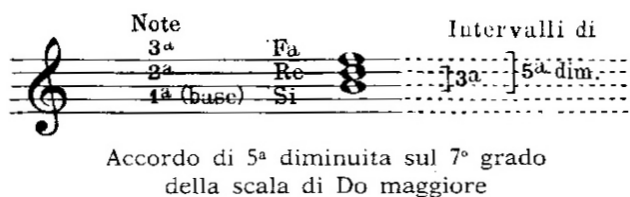
⁽¹⁾ Alcuni teorici classificano il 4° grado con la terminologia di *sensibile modale*.

Nell'accordo di 7^a di dominante la settima quando risolve deve scendere sempre di un semitono diatonico se si tratta di modo maggiore, di un tono se si tratta di modo minore,

Esempio delle due risoluzioni:

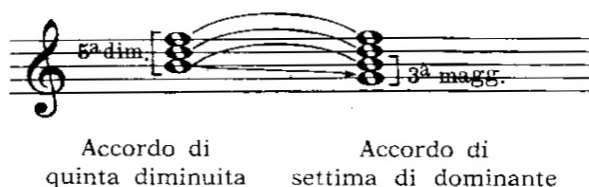


È possibile realizzare l'accordo di 7^a di dominante anche partendo da un altro grado della scala di modo maggiore. Formiamo l'accordo di 5^a diminuita sul 7° grado della scala di Do maggiore:



Se noi aggiungiamo a questo accordo una terza maggiore sotto la base (cioè sotto la nota Si), avremo costituito l'accordo di settima di dominante, però con un'altra derivazione.

Esempio:



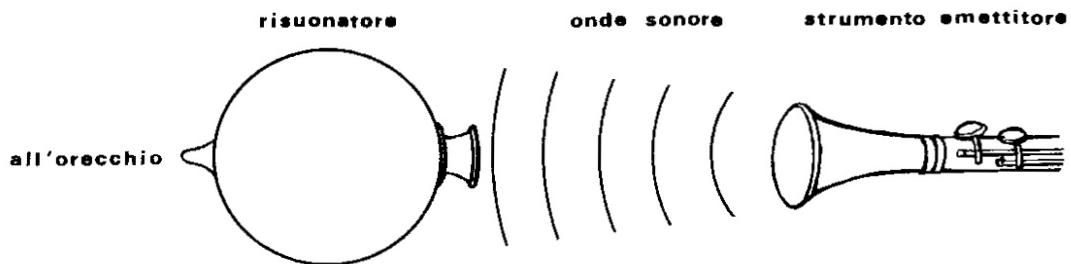
CAPITOLO XI

I Suoni armonici

I Suoni armonici

Quando noi sentiamo o produciamo un suono, questo acusticamente non è mai solo ma è sempre accompagnato, amalgamato da altri suoni più acuti e d'intensità più debole generati simultaneamente dal suono fondamentale.

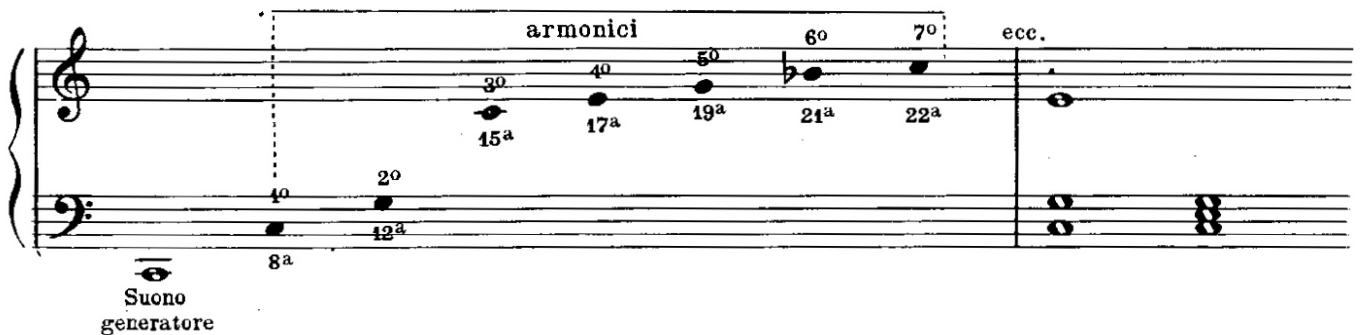
Questi suoni si chiamano *Armonici* o *Concomitanti*, e poiché la loro intensità è minore del suono fondamentale, non sono percepibili direttamente dall'orecchio se non con l'ausilio di particolari apparecchi scientifici come per esempio i risuonatori di Helmholtz.



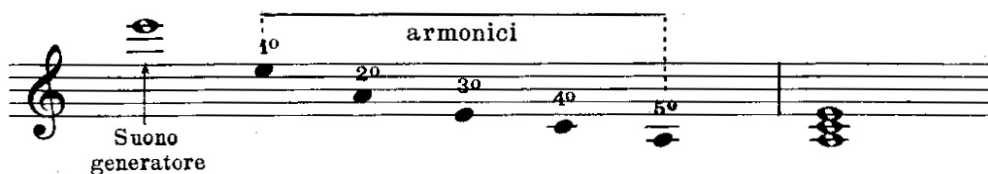
Risuonatore di Helmholtz

I suoni armonici o concomitanti si dividono in due gruppi: armonici *superiori* o *ipertoni* (dal prefisso greco *upèr* = sopra) e armonici *inferiori* o *ipotoni* (dal prefisso greco *upò* = sotto).

La serie dei suoni armonici superiori (o ipertoni) rispetto al suono *generatore* è la seguente:



Osservando la serie dei suoni armonici superiori (o ipertoni) vediamo che la sovrapposizione dei primi cinque armonici di un suono fondamentale forma l'accordo tonale di modo maggiore. Infatti, escludendo i raddoppi e ravvicinando al suono generatore il 2° armonico (nota Sol) e il 4° armonico (nota Mi), realizziamo l'accordo tonale o perfetto di modo maggiore, base della tonalità sulla quale si fonda il moderno sistema tonale. L'accordo tonale di modo minore è prodotto dal procedimento inverso e cioè dalla risonanza di un suono acuto e movendo verso il grave.



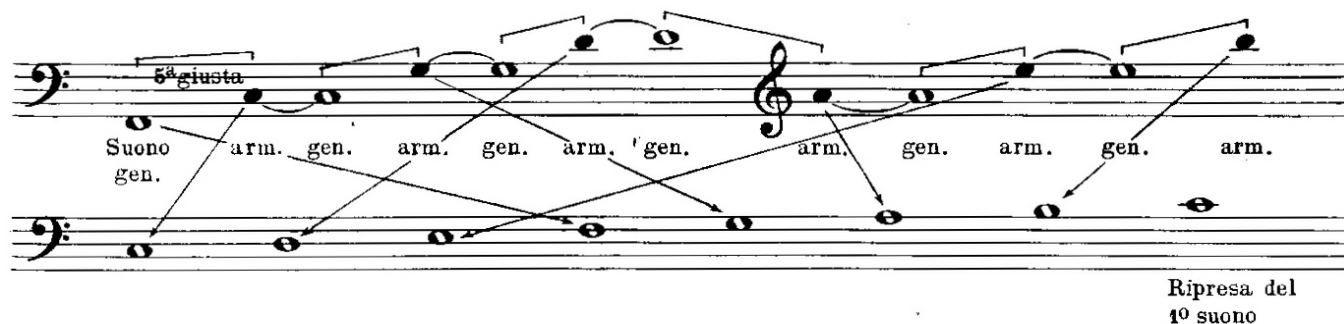
Questa è la serie dei suoni armonici inferiori (o ipotoni), che riproducono in senso inverso, cioè discendendo, la successione degli ipertoni. (1) Anche coi suoni degli armonici inferiori possiamo realizzare l'accordo tonale o perfetto del modo minore.

Stabilito che ogni suono è accompagnato da una serie di suoni armonici e che ogni armonico può essere a sua volta suono generatore, avremo la dimostrazione scientifica di come i suoni vengano generati attraverso concatenazioni di quinte giuste in quinte giuste.

Esempio: il suono generatore è il Do (non prendiamo in considerazione il 1° armonico poiché è il raddoppio all'ottava superiore del suono generatore), il 2° armonico risponde alla nota Sol, questo a sua volta ci darà la nota Re, ecc.



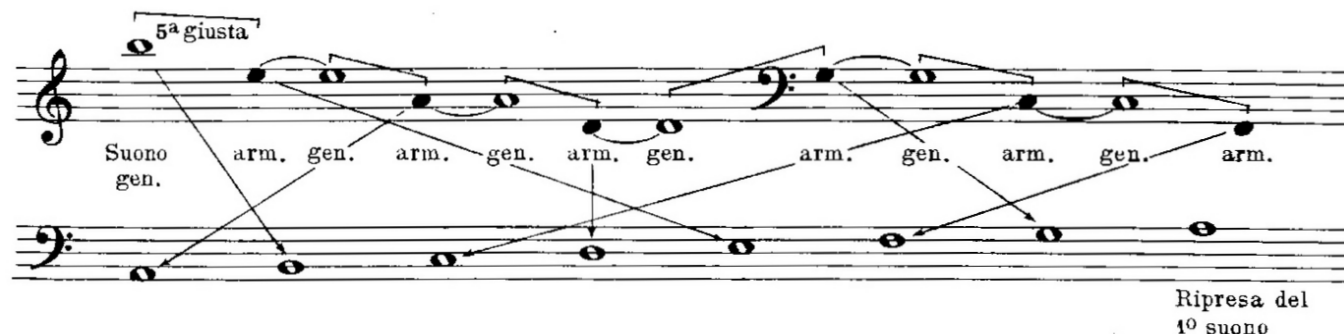
Facciamo un altro esperimento partendo dalla nota Fa come suono generatore; seguendo il principio sopra enunciato avremo la dimostrazione scientifica di come la scala di modo maggiore è generata dalla successione di sei quinte giuste ascendenti.



Ripresa del 1° suono

Come si vede dal grafico, ravvicinando fra di loro i sette suoni rappresentati nel pentagramma superiore (serie delle quinte giuste) avremo la scala di Do maggiore, rappresentata per gradi ascendenti nel pentagramma inferiore.

La stessa dimostrazione possiamo realizzarla con gli armonici inferiori e, da una serie di sei quinte giuste discendenti, avremo la scala minore naturale. (2)



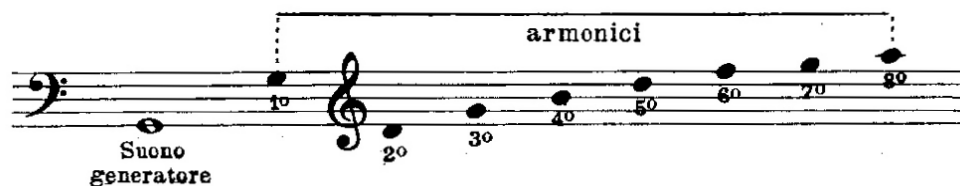
Ripresa del 1° suono

(1) Per la serie degli armonici superiori (o ipertoni) è facile dimostrare la loro esistenza con appropriati esperimenti scientifici mentre la serie degli armonici inferiori (o ipotoni) è ammessa soltanto per ragionamento teorico non confermato da esperimenti acustici; oggi comunque è generalmente accettata la teoria della loro esistenza.

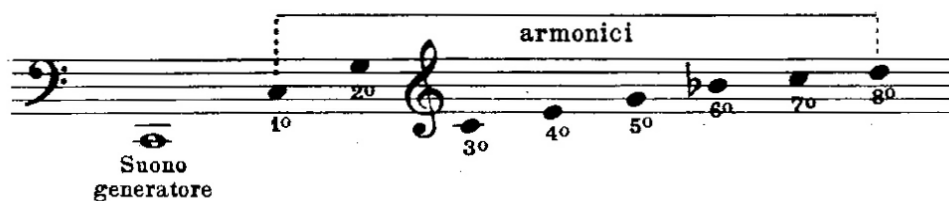
(2) Per gli armonici inferiori si veda la nota precedente.

Oltre agli accordi tonali di modo maggiore e di modo minore, fanno parte dell'armonia naturale anche altri accordi generati dai suoni armonici, e fra questi ci sono gli accordi di 7^a e di 9^a di dominante.

Esempi:



Ravvicinando e sovrapponendo il 3°, il 4°, il 5° e il 6° suono armonico, avremo l'accordo di 7^a di dominante; sovrapponendo a tale accordo l'8° suono armonico, avremo l'accordo di 9^a di dominante.



CAPITOLO XII

Le Tonalità vicine o relative - La Modulazione La ricerca della Tonalità - Il Pedale

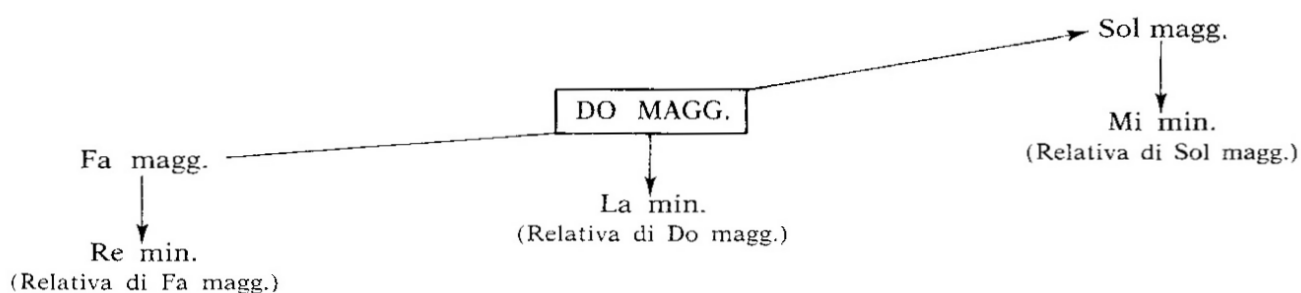
Le Tonalità vicine o relative

In precedenza abbiamo già parlato della scala di modo maggiore e del relativo modo minore e abbiamo dimostrato come la scala o tonalità maggiore sia in « relazione » con la sua relativa minore, perché entrambe formate dalle stesse note. ⁽¹⁾

Ora allarghiamo questo concetto e vediamo come possono essere le « relazioni » fra due tonalità o scale.

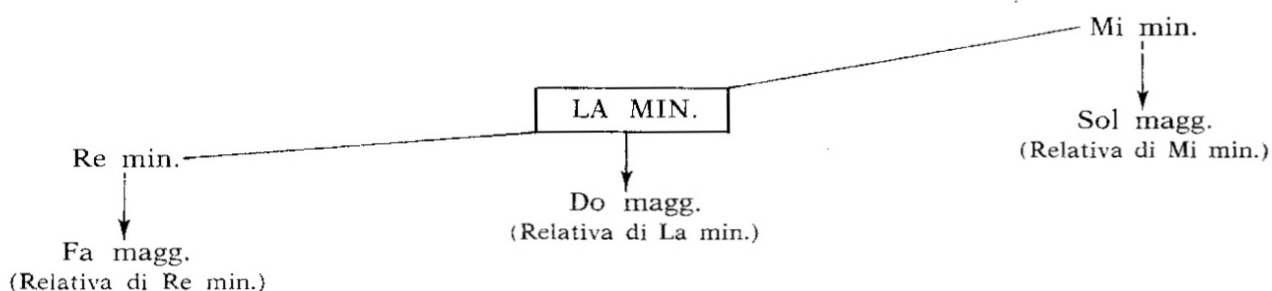
Si classificano come *Tonalità relative* (o *Toni relativi*) quelle che presentano fra loro sempre 6 note in comune, e quindi hanno una sola alterazione che le differenzia.

Esempio della tonalità di Do maggiore e delle sue tonalità relative:



Da questo specchietto deduciamo che ogni tonalità o tono maggiore ha 5 tonalità o toni vicini o relativi, che sono: 1) il relativo minore; 2) la tonalità o tono corrispondente ad una quinta giusta sopra e il relativo minore; 3) la tonalità o tono corrispondente ad una quinta giusta sotto e il relativo minore. Possiamo anche dire: ogni tonalità o tono maggiore ha per tonalità o toni relativi o vicini i due toni maggiori basati sulla dominante (5° grado) e sulla sottodominante (4° grado) della propria scala, più le tre tonalità o toni relativi minori.

Esempio della tonalità di La minore e delle sue tonalità relative:



La Modulazione

In una composizione musicale per *Modulazione* intendiamo il passaggio da una tonalità all'altra. Il momento preciso nel quale o un accordo o una nota determinano in maniera inequivocabile il cambiamento di tono dicesi *Transizione*.

La modulazione può effettuarsi ai toni vicini o ai toni lontani e può essere preparata o immediata.

Modulazione ai toni vicini: quando si effettua non oltre una quinta giusta sopra e sotto, con i relativi minori o maggiori, partendo da una qualsiasi tonalità.

⁽¹⁾ Alcuni teorici designano la relativa minore di una tonalità maggiore con il termine di *somigliante* minore.

Modulazione ai toni lontani: quando si effettua oltre due o più quinte, ascendenti o discendenti, e in questo caso le nuove tonalità hanno poche note in comune con la tonalità iniziale.

Modulazione immediata: quando dalla tonalità iniziale ci si porta direttamente e immediatamente sulla nuova tonalità.

Modulazione preparata: quando, per giungere alla nuova tonalità, si toccano, progressivamente, le tonalità che la precedono.

Esempi:

Modulazione ai toni vicini: da Do maggiore a Sol maggiore, e ancora da Do maggiore a Fa maggiore. Il procedimento è facile: per la 1ª modulazione basterà alterare la sottodominante di un semitono ascendente (la nota Fa che diventa Fa diesis), la quale corrisponde alla sensibile della nuova tonalità; sensibile che risolverà sulla nuova tonica (nota Sol). Per la 2ª modulazione, da Do maggiore a Fa maggiore, si altererà la sensibile di un semitono discendente (Si = Si bemolle) che, unita alla nota Mi, sensibile della nuova tonalità, la porterà irresistibilmente a risolvere sulle note Fa-La, cioè nel tono di Fa maggiore.

Modulazione ai toni lontani: questa modulazione, salvo eccezioni, deve essere sempre preparata. Fra i vari procedimenti segnaliamo:

a) Cambiamento di modo, cioè sostituzione del modo maggiore con il modo minore e viceversa.

Esempio:



N.B. - Con il cambiamento di modo siamo giunti a tonalità distanti 3 quinte *discendenti* da quella di origine. Ad esempio: per la tonalità di Do maggiore, partendo dalla tonica abbiamo queste 3 quinte discendenti: Do-Fa, Fa-Si bemolle, Si bemolle-Mi bemolle, relativa di Do minore e distante appunto 3 quinte dalla tonalità di partenza. Identico procedimento per la modulazione Fa maggiore - Fa minore.

b) Adozione di passaggi *enarmonici* nei quali, pur restando immutata l'altezza dei suoni, si sostituisce il nome delle note.

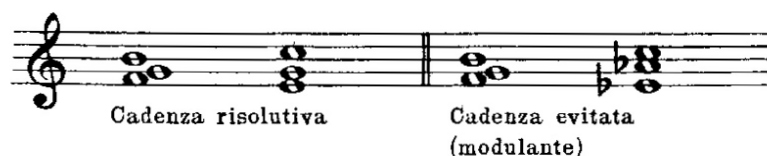
Esempio:



N.B. - Questo tipo di modulazione è particolarmente usato per passare da tonalità con diesis a tonalità con bemolli, e viceversa.

c) Mediante *cadenze evitate*: si hanno cadenze o risoluzioni evitate quando un accordo, il quale per sua natura richiederebbe una risoluzione, anziché risolvere sul suo accordo di tonica, si porta su un accordo modulante.

Esempio:



N.B. - L'accordo di 7ª di dominante di per sé dovrebbe risolvere sull'accordo di tonica (nel caso specifico sull'accordo di Do maggiore); mediante la cadenza evitata, invece, modula nella tonalità di La bemolle maggiore, distante ben 4 quinte dalla tonalità di partenza.

La modulazione può anche essere:

a) *passaggera*: quando la nuova tonalità ha una brevissima durata.

b) *convergente*: quando, dopo una variante armonico-tonale più o meno lunga, fa ritorno alla tonalità iniziale.

c) *divergente*: quando si porta inequivocabilmente e definitivamente su un'altra tonalità.

La ricerca della Tonalità

Per conoscere la tonalità e il modo di una composizione musicale si consigliano le seguenti norme:

- 1) Osservare le alterazioni costanti poste in chiave e stabilire subito il nome delle due tonalità, maggiore e relativa minore, che tali alterazioni determinano.
- 2) Per distinguere se una composizione è di modo maggiore o del relativo modo minore, dato che l'armatura della chiave è la stessa per entrambi, esaminiamo l'andamento melodico delle prime 4 o 6 misure. Generalmente gli accenti principali della melodia cadono sulle note dell'accordo tonale; dalla successione di queste note sarà possibile stabilire se l'accordo tonale è di modo maggiore o del relativo minore. Vediamo ora in pratica un paio di esempi musicali con due bemolli in chiave (v. sotto): saranno in tonalità di Si bemolle maggiore o nella relativa di Sol minore? Nel fare l'esame delle melodie si tenga presente che la nota *differenziale* o *personale* per la tonalità di Si bemolle maggiore è il Fa, mentre per la relativa minore è il Sol. ⁽¹⁾

Esempio n. 1:

○ = differenziale
× = nota comune



PASSEGGIATA, dai «Quadri di una esposizione» di M. Mussorgsky
(Tonalità di Si bem. magg.)

Esempio n. 2:



BARCAROLA VENEZIANA, dall'op. 19 n. 6 di F. Mendelssohn (Tonalità di Sol min.)

- 3) Se nell'esaminare le prime misure della melodia troviamo una alterazione transitoria ascendente dinanzi al 5° grado di un presunto modo maggiore, quella nota alterata corrisponderà alla *sensibile* del modo minore e come tale, salvo rare eccezioni, andrà alla tonica.

Esempio n. 1:



NINNA NANNA, 4° tema dalla «Sinfonia domestica» di R. Strauss (Ton. di Sol min.)

⁽¹⁾ Per trovare la tonalità è anche bene ricordarsi che un accordo tonale maggiore e il suo relativo minore hanno note *non comuni* ad entrambi.

Esempio:



Accordo tonale magg. Accordo relativo minore

La nota *non comune* per l'accordo tonale maggiore è il Fa, cioè la 5ª nota; la nota *non comune* del relativo minore è il Sol, cioè la 1ª nota.

Le note *non comuni* dei due accordi tonali, maggiore e relativo minore, si chiamano note *differenziali* o note *personali*.

Esempio n. 2:



IL CAVALIERE SELVAGGIO, dall' « Album per la gioventù » di R. Schumann (Ton. di La min.)

Il Pedale

Il *Pedale* musicale è un suono prolungato per più battute, realizzato da uno o più strumenti, oppure da una o più voci. Su questo suono tenuto (prolungato) le altre parti svolgono il loro discorso musicale. Il pedale musicale può essere, oltre che vocale o strumentale, acuto o grave, semplice o doppio. Solitamente il pedale è posto sulla tonica oppure sulla dominante del tono. Quando il pedale è doppio, generalmente è realizzato sulla tonica e sulla dominante.

CAPITOLO XIII

Il Trasporto - Il Trasporto di un semitono cromatico ascendente o discendente - Il Trasporto di un semitono diatonico sotto Il Trasporto di un semitono diatonico sopra

Il Trasporto

Per *Trasporto* intendiamo il procedimento che consente di trasportare un brano musicale dalla tonalità originaria ad un'altra tonalità più acuta o più grave.

In qualsiasi trasporto *il modo non cambia mai*: il modo maggiore resta maggiore, il modo minore resta minore.

Per facilitare la pratica del trasporto applichiamo le regole che esporremo.

1) Sostituire mentalmente il rigo per leggere le note con la denominazione che assumono nella nuova tonalità. Esempio: per trasportare un tono sopra una melodia scritta in chiave di Sol (*Cantus*), si sostituisce il rigo con quello di Contralto; il Do diventa Re, ecc.



Per trasportare in tonalità ascendenti si segue il seguente schema:



Per trasportare in tonalità discendenti si segue lo stesso procedimento, però in senso inverso. Esempio: per abbassare una melodia di un tono si sostituisce il rigo del *Cantus* con il rigo del *Tenore*.



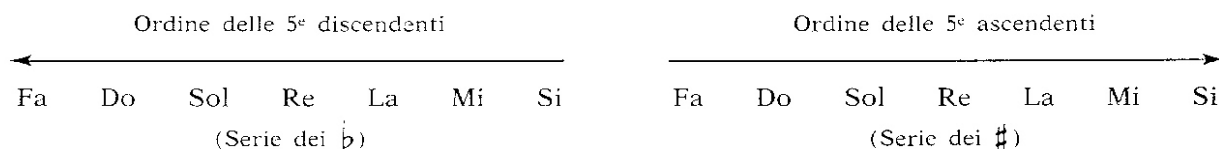
Per trasportare in tonalità discendenti si segue il seguente schema:



2) Modificare l'impianto tonale, cioè sostituire le alterazioni costanti della tonalità originaria con quelle richieste per la nuova tonalità. Ora è necessario fare attenzione a calcolare le quinte giuste che separano le due tonalità. Esempio: per un brano musicale scritto nella tonalità di Do maggiore, trasportato un tono sopra e cioè in Re maggiore, la distanza che separa le due tonalità è di due quinte giuste ascendenti (Do-Sol, Sol-Re); a questo punto scatta il meccanismo delle alterazioni costanti secondo la serie che conoscete (Fa # , Do # , ecc.); nel nostro caso verranno poste in chiave due alterazioni costanti e precisamente il Fa # e il Do #. Altro esempio: lo stesso brano musicale lo trasportiamo da Do maggiore a Mi maggiore: la distanza che separa le due tonalità aumenterà a quattro quinte giuste ascendenti e allora avremo l'armatura della chiave con quattro diesis corrispondenti alle note Fa # , Do # , Sol # , e Re #.

Qualora il brano musicale venisse trasportato un tono sotto, cioè da Do maggiore a Si bemolle maggiore, il procedimento è l'inverso, cioè due quinte giuste discendenti (Do-Fa, Fa-Si $\flat$), e le alterazioni costanti saranno il Si $\flat$ e il Mi $\flat$.

3) Per le alterazioni momentanee: per tutte le tonalità ascendenti, qualunque sia la tonalità da trasportare, la prima nota è il Fa $\sharp$, la seconda è il Do $\sharp$, ecc. Per le tonalità discendenti il procedimento è uguale, solamente che è inverso e cioè: alla prima quinta giusta di spostamento discendente la prima nota, davanti alla quale dovranno essere modificate le alterazioni momentanee, è il Si $\flat$, per la seconda quinta giusta di spostamento discendente la nota è Mi $\flat$, e così via fino alla conclusione della serie secondo l'ordine che riproduciamo qui sotto.



Per il trasporto di un brano musicale un tono sopra, lo spostamento equivale a due quinte giuste ascendenti. Esempio: il brano musicale è in Do maggiore, lo trasportiamo un tono sopra cioè in Re maggiore (Do-Sol, Sol-Re); il nuovo impianto tonale avrà due alterazioni costanti, Fa $\sharp$ e Do $\sharp$. Le alterazioni momentanee che si muteranno riguarderanno esclusivamente e precisamente quelle due note che trasportate nel nuovo rigo risponderanno al nome di Fa e di Do. Infatti le alterazioni momentanee che troveremo poste davanti a queste due note *verranno alterate di un semitono ascendente*. Tutte le altre alterazioni momentanee che troveremo davanti alle altre note rimarranno immutate.

Quando il trasporto si effettua un tono sopra, partendo da qualsiasi tonalità le alterazioni momentanee poste davanti alle note Fa e Do si mutano nel seguente modo:

il $\flat\flat$ si muta in $\flat$
 il $\flat$ si muta in $\natural$
 il $\natural$ si muta in $\sharp$
 il $\sharp$ si muta in $\times$

Esempio:

Friedrich Kuhlau - SONATINA op. 55 n. 1



(Tonalità di Do maggiore)



(1 Tono sopra = tonalità di Re maggiore)

Se il trasporto si effettua un tono sotto, lo spostamento equivale a due quinte giuste discendenti. Esempio: da Do maggiore a Si $\flat$ maggiore; anche in questo caso vale la regola precedente: il nuovo impianto tonale avrà due alterazioni costanti: il Si $\flat$ e il Mi $\flat$. Le alterazioni momentanee che si modificheranno riguarderanno esclusivamente le due note che, trasportate nel nuovo rigo, risponderanno al nome di Si e Mi. Le alterazioni momentanee poste davanti a queste due note *verranno abbassate di un semitono*; tutte le alterazioni momentanee poste davanti alle altre note rimangono immutate.

Quando il trasporto si effettua un tono sotto, partendo da qualsiasi tonalità le alterazioni momentanee poste davanti alle note Si e Mi si mutano nel seguente modo:

il $\times$	si muta in $\sharp$
il $\sharp$	si muta in $\flat$
il $\flat$	si muta in $\flat$
il $\flat$	si muta in $\flat\flat$

Esempio:



(1 Tono sotto = tonalità di Si $\flat$ maggiore)

Il Trasporto di un semitono cromatico ascendente e discendente

Quando un brano musicale dalla tonalità originale viene trasportato di un semitono cromatico ascendente o discendente, si seguono le seguenti regole:

1) Non c'è nessun cambiamento di rigo poiché per la nuova lettura le note rimangono le medesime.

2) Nel trasporto di un semitono cromatico ascendente (Do magg.-Do $\sharp$ magg.) intercorrono, fra la tonalità originaria e la tonalità trasportata, sette quinte giuste ascendenti; anche nel trasporto di un semitono cromatico discendente (Do magg.-Do $\flat$ magg.) intercorrono sette quinte giuste, però in senso inverso cioè discendenti. In questo trasporto *tutte le alterazioni*, costanti o momentanee, verranno alterate di un semitono: ascendente quando il trasporto è ascendente (Do magg.-Do $\sharp$ magg.), discendente quando il trasporto è discendente (Do magg.-Do $\flat$ magg.).

Esempi:



(Tonalità di Do maggiore)



(Tonalità di Do $\sharp$ maggiore)



(Tonalità di Do $\flat$ maggiore)



(Tonalità di La minore)



(Tonalità di La $\flat$ minore)

Il Trasporto di un semitono diatonico sotto

Nel trasporto di un brano musicale dalla sua tonalità originale ad un semitono diatonico sotto, il procedimento è il seguente:

1) Da Do maggiore a Si maggiore: lo spostamento delle quinte corrisponde a cinque quinte giuste ascendenti.

2) Il nuovo impianto tonale sarà nella tonalità di Si maggiore.

3) Se la melodia originaria era scritta nel rigo di Sol (Cantus) la sostituiranno col rigo di Tenore.

4) Tutte le alterazioni momentanee che alla nuova lettura corrisponderanno alle note Fa, Do, Sol, Re e La verranno innalzate di un semitono cromatico, mentre le note Mi e Si rimarranno immutate, e le eventuali alterazioni momentanee davanti alle stesse resteranno come sono scritte.

Esempi:



(Tonalità di Do maggiore)



(Tonalità di Si maggiore)



(Tonalità di Si maggiore)

Esempio di come le alterazioni momentanee davanti alle note Mi e Si rimangono come sono scritte:

Tonalità di
Do magg.



Tonalità di
Si magg.



Tonalità di
Si magg.



(¹) ○ = note non alterate.

Il Trasporto di un semitono diatonico sopra

Nel trasporto di un brano musicale dalla sua tonalità originale ad un semitono diatonico sopra, il procedimento è il seguente:

1) Da Do maggiore a Re $\flat$ maggiore, cioè un intervallo di seconda minore ascendente; però il calcolo delle quinte giuste *non si fa ascendendo ma bensì discendendo*. Infatti da Do maggiore a Re $\flat$ maggiore abbiamo cinque quinte giuste discendenti.

2) Il nuovo impianto tonale sarà nella tonalità di Re $\flat$ maggiore.

3) Supposto che la melodia originaria sia scritta nel rigo di Sol (Cantus) la sostituiranno con il rigo di Contralto.

4) Tutte le alterazioni momentanee che alla nuova lettura corrisponderanno alle note Si, Mi, La, Re e Sol verranno abbassate di un semitono cromatico, mentre le note Do e Fa rimarranno immutate, e le eventuali alterazioni momentanee che incontreremo davanti alle sopraccitate note Do e Fa resteranno come sono scritte.

Esempi:



(Tonalità di Do maggiore)



(Tonalità di Re $\flat$ maggiore)



(Tonalità di Re $\flat$ maggiore)

Esempio di come le alterazioni momentanee davanti alle note Do e Fa rimangono come sono scritte:

Tonalità di Do magg.	
Tonalità di Re $\flat$ magg.	
Tonalità di Re $\flat$ magg.	

(¹) ○ = note non alterate.

CAPITOLO XIV

Le note reali - Le note di passaggio Le note di volta - L'Appoggiatura

Le note reali

Quando abbiamo spiegato come si fa a identificare la tonalità di un brano musicale abbiamo messo in evidenza l'importanza di osservare, in modo particolare nelle prime misure, le note della melodia che cadono sugli accenti principali cioè sui tempi forti poichè, generalmente, queste note si appoggiano sull'accordo tonale. Avrete però notato come questa successione di suoni che si differenziano per altezza, durata e intensità, sia formata, oltre che da note integranti gli accordi principali, da altre note che, pure essendo estranee o comunque non determinanti armonicamente, hanno una grande importanza nella costituzione della frase melodica. Tali note sono classificate come *note di passaggio*, *note di volta* e *note di appoggiatura*.

Le *note reali* sono quelle che fanno parte integrante dell'accordo.

Esempi:

r = note reali



Le note di passaggio

Le *note di passaggio* sono quelle poste fra le note reali, e la loro funzione è quella di collegarle melodicamente. Le note di passaggio procedono per gradi congiunti, diatonici e cromatici, e possono essere *semplici*, per *terze* e per *seste* parallele; occupano i tempi deboli della battuta o le parti deboli delle suddivisioni dei tempi.

Esempi:

p = note di passaggio

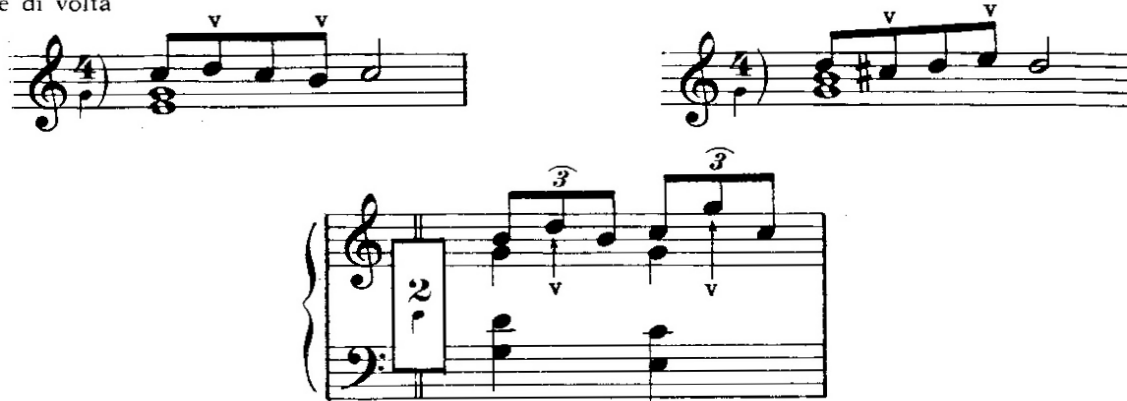


Le note di volta

Sono dette *note di volta* quelle collocate fra due note reali della stessa altezza. Sono di due tipi: 1) *superiore*, se la nota di volta è più alta della nota reale; 2) *inferiore*, se la nota di volta è più bassa della nota reale. Le note di volta — come le note di passaggio — generalmente si trovano sui tempi deboli della battuta o sulle parti deboli delle suddivisioni dei tempi. Possono procedere per gradi *congiunti* e *disgiunti*; in questo secondo caso le note di volta devono essere parte integrante dell'armonia che le accompagna.

Esempi:

v = note di volta



L'Appoggiatura

L'*Appoggiatura* è una nota che precede immediatamente un suono reale che costituisce la risoluzione dell'appoggiatura stessa. È posta sul tempo forte della battuta e risolve sul tempo debole; può essere superiore o inferiore: quella *superiore* è posta ad un intervallo di seconda maggiore o minore dalla nota reale; quella *inferiore* invece è sempre di un semitono diatonico.⁽¹⁾

Esempi:

a = appoggiatura



Th. Dubois - Melodia con appoggiature



La stessa melodia senza le appoggiature



⁽¹⁾ Vedi anche al Capitolo seguente (pag. 72).

CAPITOLO XV

Gli Abbellimenti - L'Appoggiatura - L'Acciaccatura - Il Mordente
Il Gruppetto - Il Trillo - L'Arpeggio - L'Appoggiatura prima dell'accordo
Il Tremolo - Il Glissando - La Fioritura musicale - La Cadenza

Gli Abbellimenti

Gli *Abbellimenti* sono destinati, come dice il nome, ad abbellire, a ornare o variare una melodia oppure una qualsiasi parte di un accordo a scopo decorativo ed espressivo. Gli abbellimenti si applicano sia alla musica vocale che alla musica strumentale, e vengono rappresentati con simboli particolari oppure con gruppi di notine di grandezza minore rispetto alla normale scrittura musicale.

La realizzazione pratica di questi abbellimenti, detti anche *note ornamentali* o *note ausiliarie*, è sempre stata motivo di discussione poichè, sia per gli abusi dei virtuosi, sia anche per le diverse caratteristiche proprie delle varie Scuole clavicembalistiche, non è mai stato possibile stabilire un « metro comune » per la loro interpretazione. Per ovviare a questi inconvenienti oggi, nelle musiche moderne, gli autori generalmente scrivono per esteso gli abbellimenti; però, per le musiche antiche, la discrepanza sussiste sempre anche se molto attenuata poichè, in questi ultimi anni, sono state realizzate ottime trascrizioni in note reali di tutte queste fioriture dei lavori antichi da parte di insigni didatti. Comunque in un qualsiasi caso controverso, la regola fondamentale per una esecuzione corretta degli abbellimenti è la conoscenza dello stile dell'epoca, dell'autore e del carattere del brano.

Gli abbellimenti *principali* sono: l'*Appoggiatura*, l'*Acciaccatura*, il *Mordente*, il *Gruppetto*, il *Trillo* e, per l'arpa e il pianoforte, l'*Arpeggio*.

L'Appoggiatura (il suo segno grafico)

Come abbiamo già detto nel Capitolo precedente, l'*Appoggiatura* è una nota anteposta al suono reale che costituisce la risoluzione dell'appoggiatura stessa. È posta sul tempo forte della battuta, risolve sul tempo debole e sottrae al suono reale il valore che essa rappresenta. Può essere superiore o inferiore: quella *superiore* è posta generalmente ad un intervallo di seconda maggiore o minore dalla nota reale; quella *inferiore* è sempre alla distanza di un semitono diatonico.

Esempi:



Quando un'appoggiatura si trova davanti ad una nota reale puntata, che può rappresentare l'unità di tempo oppure l'unità di misura, le toglie due terzi del suo valore. ⁽¹⁾

⁽¹⁾ Questa grafia la si ritrova nella riproduzione delle musiche antiche; oggi generalmente troviamo rappresentata graficamente l'appoggiatura di valore.

Esempi:

Grafia

Esecuzione

L'appoggiatura può aver luogo anche davanti ad un accordo.

Esempi:

Grafia

Esecuzione

L'Acciacatura (il suo segno grafico)

L'*Acciacatura* (da « acciaccare » = schiacciare) è un abbellimento di carattere brillante; la sua esecuzione è rapidissima in rapporto all'andamento della composizione: può essere realizzata sul tempo, cioè in battere, o in levare. Le acciacature possono essere *semplici*, *doppie*, *triple* e *intermedie*.⁽¹⁾

In merito all'esecuzione dell'acciacatura si ricordi in particolare che:

a) nella musica antica e classica l'attacco coincide con l'accento ritmico e quindi l'acciacatura sottrae una minima parte di valore alla nota reale, che conserva l'accento melodico;

Esempi:

Grafia

Esecuzione

Lento

Grafia

Esecuzione

Grafia

Esecuzione

Acciacatura semplice
con più note reali

⁽¹⁾ Anticamente sugli strumenti a tastiera la sua esecuzione era realizzata abbassando simultaneamente i due tasti e abbandonando subito quello corrispondente alla nota.

b) nella musica romantica e moderna invece l'attacco è impercettibilmente anticipato, cioè in levare; in questo caso l'acciaccatura sottrae una minima parte del valore alla nota che la precede e l'accento ritmico cade sulla nota reale.

Esempi:

The image shows three musical staves. The first two staves are in 2/2 time: the top staff is labeled 'Grafia' and shows simple grace notes (acciacature semplici) as small eighth notes; the bottom staff is labeled 'Esecuzione' and shows the same notes with slurs and accents indicating performance. The third staff is in 3/4 time, labeled 'Grafia moderna', showing double grace notes (acciacature doppie) as two eighth notes preceding a quarter note.

N.B. - Si noti che l'acciaccatura nella grafia moderna viene scritta prima della stanghetta.

L'esecuzione delle *acciacature doppie e triple* è simile a quella delle acciacature semplici; la rapidità di esecuzione varia a seconda dell'andamento del brano musicale.

Esempio:

The image shows four musical staves in 3/4 time. The top staff is labeled 'Grafia' and shows triple and double grace notes. The second staff is labeled 'Esecuzione in battere' (on the beat) and shows the performance of these notes with slurs and accents. The third staff is labeled 'Esecuzione in levare' (on the upbeat) and shows the performance of these notes with slurs and accents. The bottom staff is labeled 'Grafia moderna' and shows the notation for these grace notes according to modern standards.

L'esecuzione delle *acciacature intermedie* si effettua sottraendo parte del valore alla nota che le precede, ragion per cui perdono l'accento ritmico.

Esempio:

The image shows two musical staves in 4/4 time. The top staff is labeled 'Grafia' and shows intermediate grace notes (acciacature intermedie) as eighth notes. The bottom staff is labeled 'Esecuzione' and shows the performance of these notes with slurs and accents.

Generalmente tra l'acciaccatura e la nota reale intercorre un intervallo di seconda (= gradi congiunti); nel caso tale intervallo sia maggiore (= gradi disgiunti), la nota dell'acciaccatura deve far parte dell'accordo.

Esempio:

The image shows a single musical staff in 2/2 time. It illustrates an intermediate grace note (acciacatura intermedia) that forms part of a chord with the following note, as indicated by the vertical alignment of the notes.

L'acciaccatura può aver luogo anche su un accordo arpeggiato.

Esempi:

Grafia

Esecuzione

Eccezionalmente, per particolari esigenze ritmico-melodiche, l'acciaccatura può essere realizzata come una vera e propria appoggiatura.

Esempio:

Allegro

Grafia

Esecuzione

Il Mordente (il suo segno grafico $\sim \sim$)

Il *Mordente* è formato dall'alternarsi della nota *reale* con la sua *ausiliaria* superiore o inferiore. L'esecuzione del mordente inizia sempre dalla nota reale, sulla quale cade pure l'accento ritmico; perciò questo abbellimento sottrae valore alla nota reale sulla quale è posto. La rapidità dell'esecuzione è in relazione all'andamento della melodia.

Il mordente può essere: superiore e inferiore, semplice e doppio.

Il mordente *superiore semplice* ($\sim$) è formato dalla nota reale, dalla sua ausiliaria superiore e ancora dalla nota reale.

Esempio:

Grafia

Esecuzione

r = nota reale
as = nota ausiliaria superiore

Grafia moderna

r as r

Il mordente *inferiore semplice* ($\sim$) è formato dalla nota reale, dalla ausiliaria inferiore e ancora dalla nota reale. Il suo segno grafico si differenzia da quello del mordente superiore semplice per una piccola linea verticale che lo attraversa.

Esempio:

r = nota reale
 ai = nota ausiliaria inferiore

Grafia

Esecuzione

Grafia moderna

r ai r

r ai r

Il *doppio mordente* si differenzia dal semplice per essere composto da cinque note invece di tre; può essere superiore e inferiore.

Il *doppio mordente superiore* () inizia con la nota reale, alla quale fanno seguito nell'ordine: ausiliaria superiore, reale, ausiliaria superiore, reale.

Esempio:

Grafia

Esecuzione

Grafia moderna

r as r as r

r as r as r

r as r as r

Il *doppio mordente inferiore* () inizia con la nota reale, alla quale fanno seguito nell'ordine: ausiliaria inferiore, reale, ausiliaria inferiore, reale.

Esempio:

Grafia

Esecuzione

Grafia moderna

r ai r ai r

r ai r ai r

r ai r ai r

L'alterazione posta sopra () o sotto () il segno del mordente, sia esso semplice o doppio, si riferisce alla seconda nota dell'abbellimento, cioè: o all'ausiliaria superiore o a quella inferiore.

Esempi:

Grafia con simboli

Grafia per esteso

Esecuzione

Grafia con simboli

Grafia per esteso

Esecuzione

Esempi di mordente semplice e doppio su note col punto di valore:

Grafia con simboli

Grafia per esteso

Esecuzione

Grafia con simboli

Grafia per esteso

Esecuzione

Grafia

Esecuzione

Grafia

Esecuzione

Quando il mordente è posto su una nota il cui valore è troppo breve, viene realizzato *per anticipazione*, cioè in levare; in questo caso il mordente sottrae una minima parte di valore alla nota precedente.

Esempio:

Presto (in uno)

Grafia



Esecuzione

Vi sono casi nei quali il mordente viene preceduto da una acciaccatura; in tali casi i due abbellimenti si fondono praticamente in un solo.

Esempio:

Grafia



Esecuzione

Nella musica moderna e in quella romantica il mordente può essere realizzato anche come una *terzina*.

Esempi:

Lento

Grafia



Esecuzione

Presto



Il Gruppetto (il suo segno grafico ∞ ∞ 2)

Il *Gruppetto* è un abbellimento formato dall'alternarsi della nota reale con la nota ausiliaria superiore e con l'ausiliaria inferiore. Quando inizia con l'ausiliaria superiore si chiama gruppetto *diretto* (∞); viceversa se inizia con l'ausiliaria inferiore si chiama gruppetto *rovesciato* (∞ opp. 2).

Questo abbellimento inizia quasi sempre o con l'ausiliaria superiore o con l'ausiliaria inferiore, e allora è formato da quattro note; invece quando inizia con la nota reale è formato da cinque note.

Grafia

Grafia per esteso

Esecuzione

Gruppetto diretto
(4 note)

~(2)

Gruppetto rovesciato
(4 note)

Grafia

Esecuzione

Gruppetto iniziante dalla
nota reale (5 note)

Il gruppetto è un abbellimento di carattere melodico: infatti la frase musicale nel gruppetto non si interrompe e nei tempi lenti frequentemente ha la funzione di passaggio fra due note. Proprio per queste sue caratteristiche la velocità di esecuzione di questo abbellimento è sempre in relazione all'andamento e all'espressività della composizione.

Il gruppetto può presentarsi in diversi modi; ne indichiamo i principali:

- 1) Su una nota isolata (si vedano gli esempi sopra riportati).
- 2) Fra due note della stessa altezza: in questo caso il gruppetto si esegue col ritmo di *terzina*.

Grafia

Esecuzione

(pp.)

- 3) Fra due note di altezza differente: si realizza sul termine della 1ª nota e si esegue a *quartina* oppure a *quintina*.

Grafia

Esecuzione

(pp.)

Grafia

Esecuzione

Grafia ∞ $\sharp 2$

Esecuzioni in relazione ad andamenti diversi:

Adagio

Andante

Allegro

4) Sopra una nota puntata: si esegue a quartina quando è sulla nota reale.

Grafia ∞ $\sharp$

Esecuzione

5) Sopra una nota puntata facente parte di un ritmo a suddivisione binaria: si esegue generalmente in *terzina*, concludendo il gruppetto sul punto, sul quale si ripeterà la nota reale; eccezionalmente, per particolari esigenze interpretative, lo si può realizzare anche a *quartina*.

Grafia ∞ $\sharp$

Esecuzione

(*opp.*)

6) Su una nota puntata o legata che rappresenta l'unità di misura ternaria o l'unità di tempo nelle misure composte, il gruppetto si esegue al posto del punto o delle note legate.

Grafia

Esecuzione

(opp.)

Grafia

Esecuzione

(opp.)

7) In un procedimento sincopato: il gruppetto si realizza sul prolungamento del tempo forte.

Grafia

Esecuzione

8) Quando la nota precedente il gruppetto si trova sullo stesso grado della nota d'inizio dell'abbellimento, è preferibile iniziare il gruppetto con la nota reale, e in questo caso il gruppetto sarà formato da cinque note.

Grafia

Esecuzione

(opp.)

9) Gruppetto nei tempi veloci.

Grafia



Esecuzione



(opp.)



10) Quando il gruppetto è posto sopra un accordo, si esegue contemporaneamente all'accordo stesso.



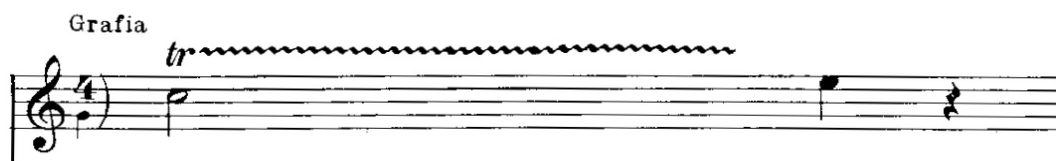
Il Trillo (il suo segno grafico *tr* ~~~~~)

Il *Trillo* è un abbellimento formato dall'alternarsi rapido della nota reale con l'ausiliaria superiore (mai inferiore) per tutta la durata della nota sulla quale è posto il suo segno grafico; termina sempre con la nota reale.

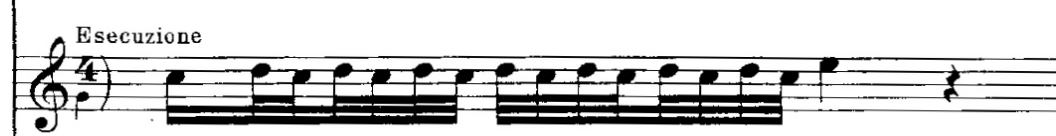
Questo abbellimento può assumere forme diverse a seconda dei casi: può essere diretto, rovesciato, con preparazione e con chiusura, misurato o libero, ecc. Esaminiamone singolarmente le principali.

1) *Trillo diretto*: quando inizia con la nota reale.

Grafia



Esecuzione



(opp.)

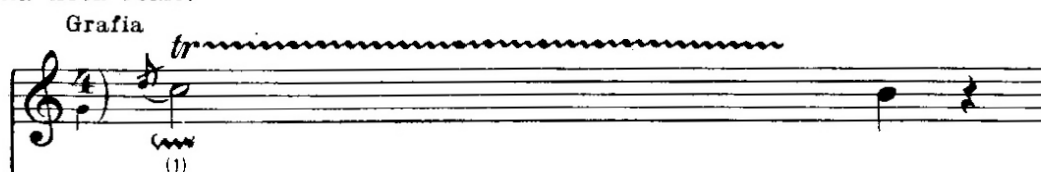


(opp.)



2) Trillo *rovesciato*: nel caso inizi con la nota ausiliaria, deve essere indicato da una notina, superiore o inferiore, altrimenti per consuetudine viene interpretato come trillo diretto cioè con l'inizio sulla nota reale.

Grafia

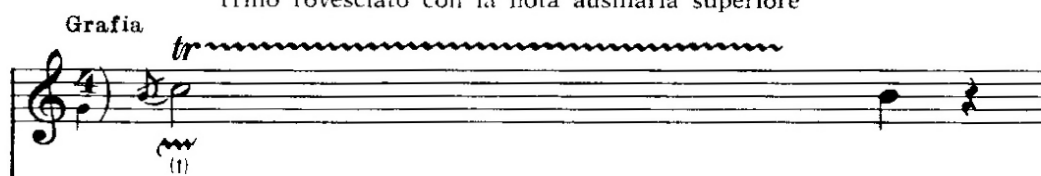


Esecuzione



Trillo rovesciato con la nota ausiliaria superiore

Grafia



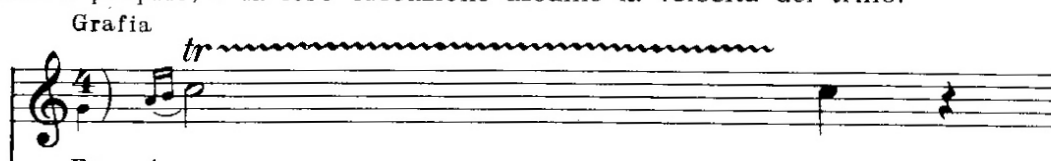
Esecuzione



Trillo rovesciato con la nota ausiliaria inferiore

3) Trillo *con preparazione*: le notine poste prima della nota trillata servono di preparazione al trillo vero e proprio, e la loro esecuzione assume la velocità del trillo.

Grafia



Esecuzione



4) Trillo *con preparazione e con chiusura*: le notine poste dopo la nota trillata servono di chiusura o risoluzione al trillo, chiusura che dev'essere sempre per gradi congiunti.

Grafia



prep. chius.

Esecuzione



(1) Non è possibile presentare una breve sintesi storica dell'evoluzione grafico-interpretativa degli abbellimenti; vi basti, a titolo esemplificativo, che nelle musiche dell'epoca di Bach il trillo veniva rappresentato con l'attuale segno del doppio mordente (w) il quale se si presentava con l'aggiunta di una codetta dall'alto verso il basso (w) indicava che il trillo iniziava con la nota ausiliaria superiore, viceversa se la codetta era posta dal basso verso l'alto (w) il trillo iniziava con l'ausiliaria inferiore.

Grafia *tr*

Esecuzione

(*opp.*)

Esecuzione errata nella chiusura che non procede per gradi congiunti

5) Trillo con *alterazione* della nota ausiliaria: il simbolo rappresentante l'alterazione richiesta (diesis, bemolle, bequadro, ecc.) viene generalmente posto sopra il segno grafico del trillo.

Grafia *tr* $\flat$

Esecuzione

6) Trillo posto su una *nota puntata*: in questi casi è preferibile troncare il trillo all'inizio del valore del punto.

Grafia *tr*

Esecuzione

7) Trillo posto su *due note legate*: stessa esecuzione come per la nota puntata.

Grafia *tr*

Esecuzione

Grafia *tr*

Esecuzione (J.S. Bach)

8) Trillo *misurato*: quando l'esecuzione è realizzata con figurazioni ritmiche prestabilite, che saranno in rapporto all'andamento della composizione, è quasi sempre misurata con gruppi di 4, 5, 6 o 8 note.

9) Trillo *libero*: quando l'esecuzione è lasciata al giudizio dell'esecutore.

lento andante accelerando il più possibile rallentando lento

pp p mf f ff f mf p (1)

10) Trillo *in fine periodo*: la chiusa o risoluzione in certi casi va eseguita anche se non è segnata.

Grafia tr tr (opp.)

Lento

Grafia tr

Esecuzione

(Libera interpretazione ritmata di un trillo in fine periodo)

N.B. - Qualsiasi rapido alternarsi di due note che superino l'intervallo di 2^a superiore (2^a maggiore o minore, eccezionalmente di 2^a eccedente, ecc.) non è più classificato come trillo, bensì come tremolo.

L'Arpeggio (il suo segno grafico)

Il segno grafico dell'*Arpeggio*, rappresentato da una serpentina verticale posta davanti ad un accordo, indica che le note costituenti l'accordo stesso devono essere eseguite una dopo l'altra anziché simultaneamente; questo tipo di abbellimento è proprio dell'arpa e del pianoforte.

Grafia Esecuzione Grafia Esecuzione Grafia Esecuzione

(Se il segno dell'arpeggio è interrotto, l'attacco dei due gruppi è simultaneo)

(Se il segno abbraccia due pentagrammi, le note dell'accordo si eseguono una dopo l'altra)

(1) Per le forcelle di espressione vedi a pag. 94.

Acciaccatura o Appoggiatura prima dell'accordo

Frequentemente nella musica pianistica un accordo è preceduto da un'acciaccatura o da una appoggiatura.



Il Tremolo (il suo segno grafico opp.)

Negli strumenti ad arco il *Tremolo* consiste nella rapida ripetizione della stessa nota; negli strumenti a tastiera è simile al trillo, dal quale si differenzia per il fatto che le due note alternantisi rapidamente fra di loro, nel tremolo si trovano ad un intervallo disgiunto, cioè almeno ad un intervallo di terza.



Il Glissando (il suo segno grafico)

Il *Glissando* (dal francese *glisser* = scivolare) è un effetto strumentale realizzato dalla rapidissima esecuzione di una scala — diatonica o cromatica a seconda delle possibilità dello strumento — ascendente o discendente.

Sugli strumenti a tastiera si ottiene facendo scivolare, sulla tastiera stessa, l'unghia del dito medio o del dito pollice della mano sinistra o della mano destra, oppure contemporaneamente delle due mani quando il glissando è doppio. (¹)

Negli strumenti ad arco il glissando si ottiene facendo scivolare il polpastrello sulla corda verso il ponticello (²) o viceversa.

(¹) Il glissando doppio si può anche realizzare con una mano sola, facendo scivolare sulla tastiera il pollice e l'anulare (1 e 4) oppure il pollice e il mignolo (1 e 5).

(²) *Ponticello* = tavoletta di legno fissata sul coperchio, che serve a tenere sollevate le quattro corde, sia dalla tavola armonica, sia dalla tastiera.

Per speciali effetti il glissando si realizza anche con gli strumenti a fiato, specie con quelli a *coulisse*,⁽¹⁾ come ad esempio il trombone, allungando o accorciando la colonna d'aria contenuta nel tubo.

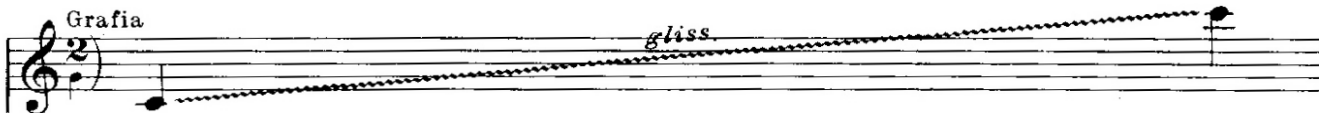
Grafia



Esecuzione al pianoforte



Grafia



Esecuzione con strumenti ad arco



Grafia



Esecuzione con strumenti ad arco



La Fioritura musicale

Con il termine di *Fioritura* intendiamo quei gruppi di note inserite come ornamento in una melodia vocale o strumentale. Questi gruppi di note possono presentarsi sotto molteplici aspetti:

- 1) come una vera e propria variazione di una melodia precedente;
- 2) assumere una autonoma caratteristica melodica;
- 3) svolgere una funzione ornamentale di passaggio e contemporaneamente congiungere due note essenziali ma distanti di una melodia.

In quest'ultimo caso questi gruppi di note generalmente si presentano irregolari per la loro formazione oppure relativamente alla misura in cui si trovano. La loro esecuzione deve essere fluida, quasi improvvisando senza una rigida suddivisione ritmica, ma deve risultare come un'onda sonora che innalzi il valore espressivo della melodia.

(F. Chopin op. 15 n. 2)



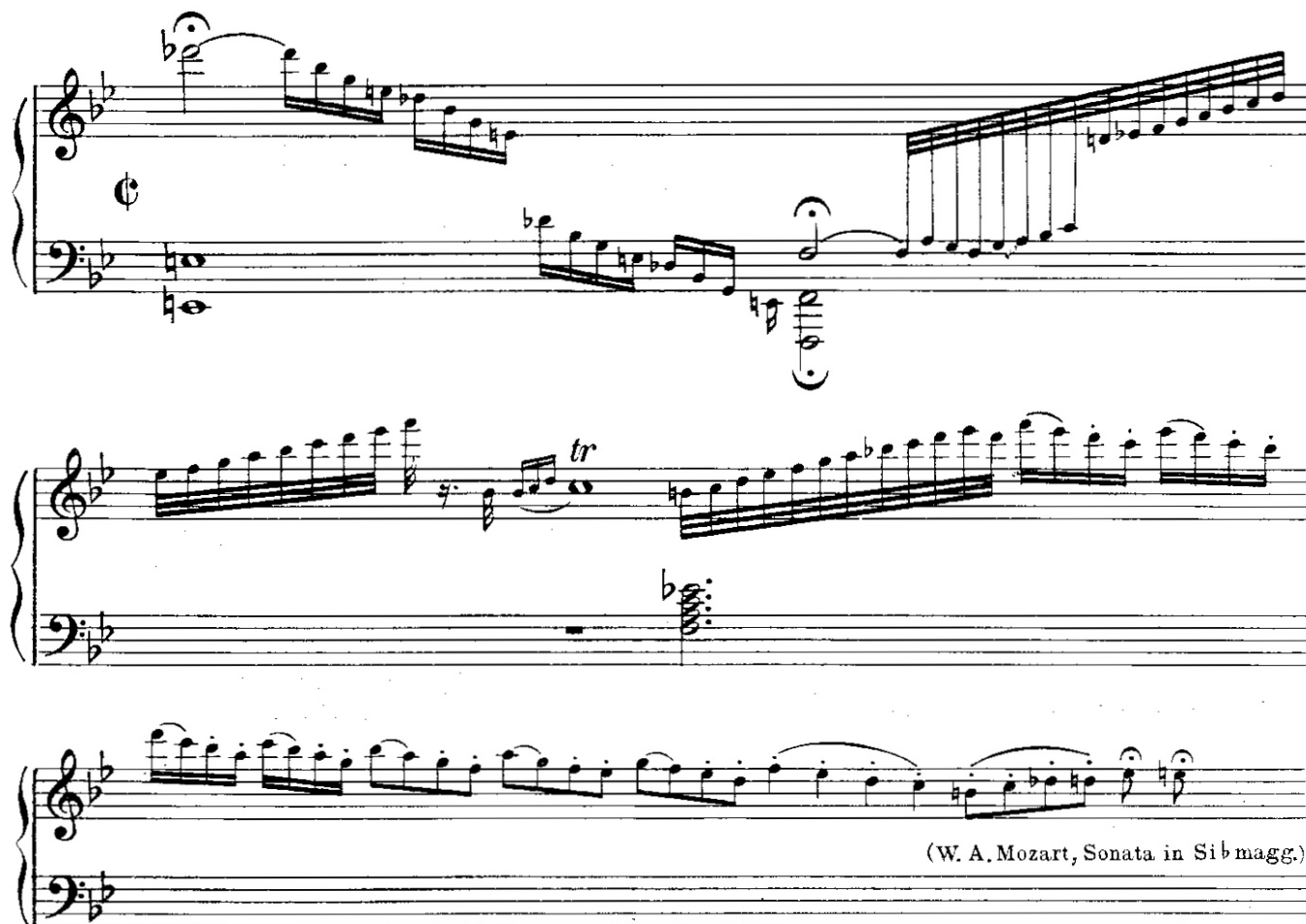
⁽¹⁾ *Coulisse* = tubo a forma di U scorrevole esteriormente sulla parte fissa di tubi paralleli del trombone.



La Cadenza

La *Cadenza* è una successione armonica con carattere di riposo e di conclusione posta alla fine di una frase o di un brano musicale.

Si chiama impropriamente *Cadenza* anche un abbellimento formato da una successione di note a carattere virtuosistico introdotto solitamente verso la fine di un brano strumentale o vocale. Graficamente è scritta con caratteri più piccoli del normale e la sua esecuzione è lasciata alla libera interpretazione; infatti, durante la cadenza il movimento del tempo è sospeso. Dapprima la cadenza era improvvisata dal solista; poi, per frenare le arbitrarie improvvisazioni, i compositori presero l'abitudine di scrivere essi stessi le cadenze.



N.B. - Nella musica moderna gli abbellimenti hanno conservato immutata la loro duplice funzione: quella di puro ornamento oppure espressiva. (Dalla « Storia della Musica » ed. UTET).

CAPITOLO XVI

L'accento ritmico e l'accento metrico - La struttura del periodo musicale

L'accento ritmico e l'accento metrico

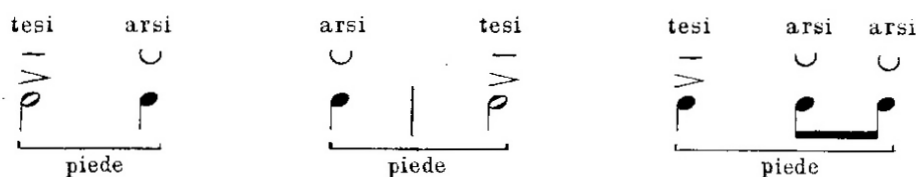
Il *Ritmo* è l'ordine, è la proporzione, è la legge che regola il fluire dei suoni nel tempo; ma il ritmo è pure elemento inscindibile anche in altre arti, come per esempio nella poesia. Nella musica questa regolare pulsazione è caratterizzata da due aspetti: dall'accento ritmico e dall'accento metrico.

In musica per *Accento ritmico* intendiamo una regolare successione di accenti forti e deboli che organizza il suono nel tempo. Nell'arte poetica l'*Accento metrico* è la regolare disposizione di accenti forti e deboli corrispondenti alle sillabe forti e deboli della parola. Dalla successione di questi accenti nasce il verso che forma un'unità ritmica. La diversità di metro è data dal procedere alternato di sillabe lunghe e corte. Infatti la *Metrica* poetica (dal greco *métron*, etimologicamente = misura) è la scienza che si occupa della formazione e della concatenazione dei versi che ci danno le strofe o stanze.

In musica la metrica è parte di quella teoria che per analogia si riferisce ai rapporti di lunghezza, di accentuazione e di struttura dei diversi elementi (incisi, mezzefrasi, frasi, ecc.) che danno vita alla costruzione del discorso musicale.

Il *Piede* — unità ritmica della poesia classica greca e latina — è formato da due o più sillabe forti e deboli, che sono variamente disposte a seconda del tipo di piede adottato nel verso. La sillaba debole è detta *arsi* e costituisce il tempo debole (slancio), la sillaba forte è detta *tesi* e costituisce il tempo forte (riposo); le sillabe lunghe (rappresentate dal segno —) hanno un valore all'incirca doppio delle sillabe brevi (rappresentate dal segno ∪).

Esempio:



Prospetto di Piedi ritmici e loro più comuni equivalenze in figure musicali

Misure a 2 tempi

Spondéo — — (2 lunghe)



Dàttilo — ∪ ∪ (1 lunga e 2 brevi)



Misure a 3 tempi

Molòsso — — — (3 lunghe)



Trochéo — ∪ (1 lunga e 1 breve)



Misure a 4 tempi

Doppio Spondeó — — / — — (4 lunghe)



Doppio Dattilo — ♩ ♩ / — ♩ ♩ (1 lunga, 2 brevi, 1 lunga, 2 brevi)



La struttura del periodo musicale

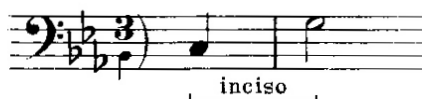
Gli elementi che danno vita alla composizione musicale con le loro funzioni logiche e metriche sono: l'inciso, la semifrase, la frase e il periodo. ⁽¹⁾

La formazione tecnica di un periodo è la seguente:

- 2 incisi (2 misure) formano una semifrase
- 2 semifrasi (4 misure) formano la frase
- 2 frasi (8 misure) formano il periodo

L'*Inciso* (o *Piede*) è l'elemento più piccolo del discorso musicale, la cellula germinale da cui nasce il discorso musicale. L'ampiezza di un inciso solitamente occupa una misura, oppure è a cavallo di due misure.

Esempio:



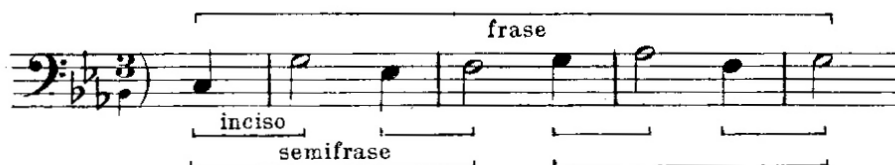
La *Semifrase* è l'unione di due incisi (due misure); costituisce un breve frammento melodico. ⁽²⁾

Esempio:



La *Frase* è l'unione di due semifrasi (quattro misure); con la frase il pensiero musicale ha già un certo senso espressivo e una sua caratteristica strutturale suscettibile di ulteriore sviluppo.

Esempio:



Il *Periodo* è formato dall'unione di due frasi (8 misure); con il periodo il discorso musicale ha acquistato una propria personalità e una caratteristica ben definita.

⁽¹⁾ Alcuni teorici usano la seguente terminologia: *Piede* (= inciso), *Frammento di frase* (= semifrase).

⁽²⁾ La semifrase si dice *affermativa* quando presenta i due incisi ritmicamente uguali; le due semifrasi che compongono la frase vengono chiamate: *antecedente* la prima, *consequente* la seconda.

Esempio:

(J.S. Bach - Tema della PASSACAGLIA per organo)

The image shows a musical staff in bass clef with a 3/4 time signature and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation represents the first period of the Passacaglia theme. Brackets above the staff identify the '1ª frase' (first phrase) and '2ª frase' (second phrase), which together form the 'periodo'. Brackets below the staff further analyze the structure: the first phrase is divided into an 'inciso' (introductory note) and a 'semifr. antecedente' (antecedent half-phrase); the second phrase is divided into a 'semifr. conseguente' (consequent half-phrase) and a final cadence. The period concludes with a double bar line.

Nella formazione metrica del discorso musicale il periodo binario regolare è il più semplice; ora dovremmo aggiungere che il periodo può essere ternario, cioè formato da tre frasi; inoltre un motivo ritmico regolare può diventare irregolare per « dilatazione » o per « contrazione », ecc.; ma concludiamo perché siamo convinti che l'esposizione della struttura più semplice sia più che sufficiente per le finalità di questo libro.

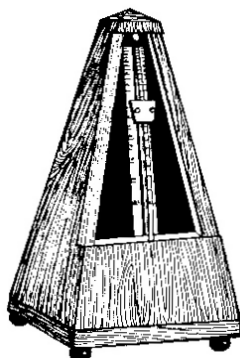
CAPITOLO XVII

Il Metronomo - Segni dinamici e termini di espressione Il Movimento - L'Agogica - La Dinamica

Il Metronomo

Il Metronomo — parola derivante dal greco « metron » (= misura) e « nomos » (= legge) — serve per stabilire il *tempo*, cioè la velocità di esecuzione, di un brano musicale.

È un apparecchio ad orologeria, perfezionato nel 1812 da Johann Maelzel. Al centro porta un pendolo la cui lunghezza è regolabile spostando un peso mobile lungo l'asta. Sull'asta sono indicate, con dei numeri, le velocità delle oscillazioni *isocrone* (= di tempo uguale) che il pendolo può compiere. Queste oscillazioni vanno da un minimo di 40 ad un massimo di 208 battiti al minuto primo.



Il musicista compositore, per fissare l'andamento ritmico voluto (che può essere *lento*, *adagio*, *allegro*, ecc.) per un dato brano musicale pone, all'inizio della composizione stessa, un numero accanto ad una nota musicale a cui corrisponderà la velocità di ogni oscillazione.

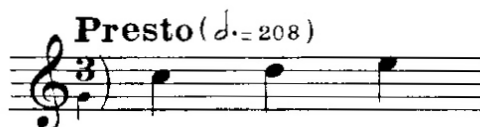
Esempio: la marcia (due movimenti = due passi), velocità segnata: ($\text{♩} = 96$) significa che la cadenza, la velocità di ogni passo corrisponderà alle singole oscillazioni del metronomo.

Esempi:



Nel primo esempio ogni quarto ha la velocità del metronomo con il contrappeso mobile dell'asticciola regolato sul numero 96. Nel secondo esempio è l'ottavo ($\text{♪} = 96$) che ha la durata dell'oscillazione dell'asticciola, e rappresenta quindi in pratica la vera unità di tempo; perciò nella misura avremo 8 oscillazioni invece di 4 (♪♪♪♪ ♪♪♪♪).

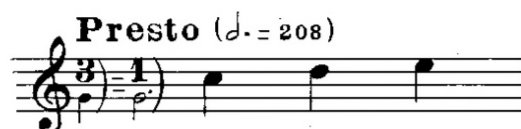
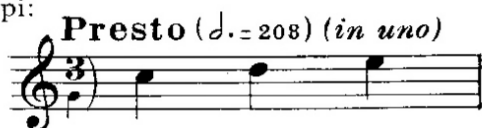
Esempio:



In questo terzo esempio è la *metà col punto* ($\text{♩} = 104$) che ha la durata corrispondente ad una oscillazione dell'asticciola del metronomo e rappresenta quindi in pratica la vera unità di tempo; perciò in ogni misura avremo una sola oscillazione invece di tre.

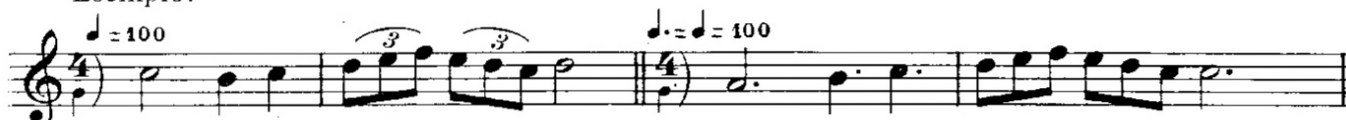
In questo caso e in altri affini, nei quali l'unità di tempo e l'unità di misura si equivalgono, si usa aggiungere la didascalia « *in uno* » all'indicazione di movimento; o anche mettere una doppia indicazione di tempo.

Esempi:



Nel corso di un brano musicale lo stesso numero di metronomo (poniamo ad esempio: 100) può essere affiancato a *figure musicali di valore diverso* per definire la velocità di esecuzione (♩ = 100, ♩. = 100, ♩ = 100, ecc.); è ovvio che in questi casi l'andamento ritmico non debba subire variazioni: nell'esempio sotto stampato il quarto del tempo semplice è di velocità uguale al successivo quarto puntato della misura composta.

Esempio:



L'indicazione metronomica rende praticamente inutile ogni altra specificazione relativa al movimento del brano musicale. Stravinski, per esempio, nella sua Sinfonia in tre movimenti definisce il primo solamente così: ♩ = 160, cioè 160 quarti (semiminime) al minuto primo. (¹).

Terminologia dei segni di movimento e di espressione

Le composizioni musicali sono caratterizzate dal movimento ritmico e dagli effetti fonici. Il compositore per indicare tutte queste caratteristiche si serve di particolari termini e segni convenzionali detti *segni di movimento e di espressione*. (²)

Il Movimento

Il *Movimento* ritmico musicale — o *Tempo* — è il grado di maggiore o minore velocità richiesto nella esecuzione di ogni brano musicale e viene precisato all'inizio della composizione stessa.

Fra le principali indicazioni di movimento ricordiamo:

per i movimenti lenti:	<i>grave, largo, lento, adagio</i>
per i movimenti moderati:	<i>andante, andantino, allegretto</i>
per i movimenti veloci:	<i>allegro, presto, prestissimo</i>

L'Agogica

Durante lo svolgimento di una composizione l'interprete, per particolari esigenze espressive, può imprimere *temporanee oscillazioni nell'andamento del tempo iniziale*, anche se queste variazioni a volte non sono espressamente scritte. Tutte queste temporanee oscillazioni vengono contraddistinte con il termine di *Agogica*, e sono:

<i>rall.</i>	= rallentando	<i>stringendo</i>
<i>acc.</i>	= accelerando	<i>precipitando</i>
<i>aff.</i>	= affrettando	<i>trattenendo</i>
<i>a tempo</i>	= ritorno al tempo iniziale	<i>sospeso, rubato</i>

(¹) Questa Sinfonia venne pubblicata nel 1945 e la prima esecuzione avvenne a New York nel gennaio dell'anno 1946.

(²) Alcuni teorici con il termine di « segni dinamici e di espressione » intendono *globalmente* tutte le caratteristiche dell'articolazione del discorso musicale: *adagio, allegro, piano, forte, accelerando, crescendo, ecc.*, anche per il fatto che *agogica* e *dinamica* sono interdipendenti.

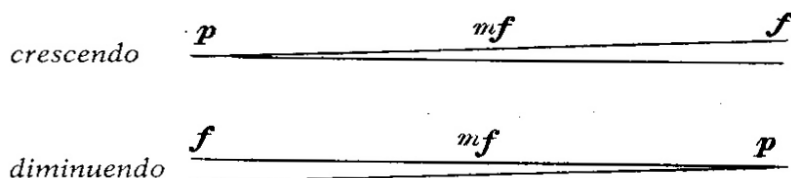
Nonostante tutte queste indicazioni di movimento, che sono utilissime ma approssimative, per stabilire l'esatta velocità di un brano musicale l'autore solitamente aggiunge l'indicazione del *Metronomo*. (v. all'inizio del Capitolo)

La Dinamica

La Dinamica (dal greco *dynamis* = forza) riguarda l'intensità del suono cioè tutti gli effetti fonico-espressivi che un'appropriata notazione suggerisce all'interprete nella realizzazione di un brano musicale. I termini più usati sono:

<i>pp</i> = pianissimo	<i>ff</i> = fortissimo
<i>p</i> = piano	<i>sfz</i> = sforzato
<i>mp</i> = mezzopiano	<i>cresc.</i> = crescendo
<i>mf</i> = mezzoforte	<i>dim.</i> = diminuendo
<i>rfz</i> = rinforzando	<i>smz.</i> = smorzando
<i>f</i> = forte	$\wedge \leftarrow$ = suono accentato

Per indicare il *crescendo* e il *diminuendo* si usano anche le così dette « forcelle »:



Inoltre l'autore per dare all'interprete una maggiore possibilità di penetrare il suo pensiero e la sua intenzione, si serve anche di altri termini didascalici come: *appassionato*, *dolce*, *affettuoso*, *solenne*, *grandioso*, *marcato*, *agitato*, *tranquillo*, *cantabile*, ecc.

Nella scrittura musicale troviamo, oltre a quelle sopra citate, anche altre indicazioni, come ad esempio:

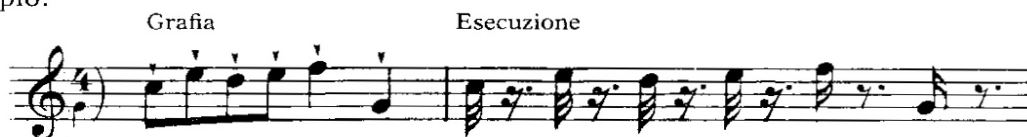
1) *Staccato* — Una nota con un puntino sopra deve essere eseguita staccata, perdendo quindi parte del suo valore.

Esempio:



2) *Staccatissimo* — Un punto un poco allungato, graficamente simile ad un accento (ˆ), posto sopra una nota significa che questa nota deve esser eseguita *staccatissima*, togliendole 3/4 del suo valore reale.

Esempio:



3) *Mezzo staccato* o *Picchettato* — Un puntino sopra la nota sormontato da una legatura, significa che l'esecuzione si realizza trattenendo il suono per quasi tutto il suo valore reale, cioè la pausa fra un suono e l'altro è minima.

Esempio:



4) *Mezzo appoggiato* — Un puntino sopra la nota sormontata da una lineetta significa che l'esecuzione consiste in suoni mezzo appoggiati.

Esempio:



5) *Appoggiato* — Una nota con una lineetta sopra richiede un certo appoggio nella sua esecuzione ed anche una particolare sensibilità, poiché lo spazio (pausa) fra un suono e l'altro deve essere quasi impercettibile; l'esecuzione risulta, per la particolare accentuazione, quasi affannosa, ansimante.

Esempio:



6) *Sottolegature* — Gli spartiti musicali oltre alle legature di frase presentano talvolta anche altre piccole legature dette « di espressione » o « sottolegature ».⁽¹⁾ La loro funzione è quella di unire due o più incisi, oppure di mettere in evidenza un disegno ritmico che appare con una certa frequenza. Affini a queste legature di espressione sono le così dette legature « di arcata », ⁽²⁾ presenti nelle partiture e nelle parti degli strumenti ad arco, legature che raggruppano le note da eseguire con un solo colpo d'arco.

Esempi:



Legature di espressione (J. Brahms op. 117 n. 2)



Legature di arcata (G. Bizet, L'Arlesiana)

⁽¹⁾ Alcuni teorici chiamano queste legature « legature di espressione », altri « sottolegature »; per questo abbiamo citato ambedue le locuzioni.

⁽²⁾ *Arcata* = consiste nella durata del movimento dell'arco sulle corde, in un solo senso (o in su o in giù); generalmente comprende un certo numero di note ed è strettamente collegata all'articolazione del discorso musicale.

CAPITOLO XVIII

Abbreviature e altri segni convenzionali
Segni particolari riferentisi a singoli strumenti

Abbreviature e altri segni convenzionali

Le *Abbreviature* sono segni grafici che servono, sia nella musica vocale che in quella strumentale, ad abbreviare la stesura musicale e anche a facilitare la lettura. I segni di abbreviazione principali sono: il Ritornello, il Da Capo, il Da Capo al Fine o al segno convenzionale.

Il *Ritornello* (**||**: : **||**) obbliga l'esecutore a ripetere tutta quella parte del brano musicale racchiusa fra i due segni convenzionali. Il ritornello può presentare anche l'indicazione 1a e 2a volta.



L'interpretazione di questa versione è la seguente: si esegue il pezzo musicale fino al termine della misura contrassegnata con 1^a volta; si ripete il brano dall'inizio o dal segno di ritornello; arrivati alla misura che precede quella o quelle contrassegnate con 1^a volta, si passa direttamente a quella o a quelle contrassegnate con 2^a volta.

Il *Da Capo al Fine* (abbreviato in *D.C. al Fine*) è una variante del ritornello e significa che l'esecutore deve ripetere il brano musicale dall'inizio fino alla dicitura *Fine*, che può essere posta anche al termine della prima parte della composizione.

Il *Dal segno al segno* non viene mai scritto per esteso, ma viene abbreviato in *Dal*  *al* . Questi due segni possono essere collocati in qualsiasi punto del brano musicale e significano che l'esecutore deve ripetere la parte precedentemente eseguita e contenuta fra tali segni.

Altre varianti di questi segni di abbreviazioni possono essere: *Dal segno al Fine* (abbreviato in *Dal*  *al Fine*) e *Da Capo al segno* (abbreviato in *D.C. al* ).

Per la *ripetizione* di una figurazione ritmico melodica nella stessa misura o anche in più misure senza doverla riscrivere in tutte le note, si ricorre ad un particolare segno di abbreviazione consistente in un taglio obliquo posto sul rigo (*z*).

Tale segno indica che si deve ripetere integralmente la figurazione precedente che, a seconda dei casi e delle articolazioni del discorso musicale, può corrispondere a valori più o meno lunghi.



Quando in un pezzo musicale si presenta la necessità di ripetere una nota più volte consecutivamente, anziché scrivere la nota stessa tutte le volte richieste, si ricorre ad un *segno di suddivisione*, che consiste in una lineetta trasversale posta sopra la nota o sulla sua gambetta (*f*). Una lineetta trasversale significherà che il valore rappresentato dalla figura sarà suddiviso in ottavi, due lineette in sedicesimi, tre lineette in trentaduesimi, ecc.

Grafia con abbreviazioni

Grafia integrale

Grafia con abbreviazioni

Grafia integrale

Grafia con abbreviazioni

Grafia integrale

Grafia con abbreviazioni

Grafia integrale

The image displays six pairs of musical staves. Each pair consists of a top staff labeled 'Grafia con abbreviazioni' (notation with abbreviations) and a bottom staff labeled 'Grafia integrale' (integral notation). The examples show various rhythmic patterns: eighth notes, sixteenth notes, and triplets. In the 'Grafia con abbreviazioni' staves, horizontal lines (flags) are placed above the notes to indicate repetition. In the 'Grafia integrale' staves, the notes are written out in full, including the repeated notes. The examples include eighth notes, sixteenth notes, and triplets of eighth notes.

Il *Tremolo* è un abbellimento affine al trillo (v. capitolo sugli Abbellimenti) e la sua esecuzione varia a seconda degli strumenti per cui è destinato; anche il segno grafico che lo indica varia di conseguenza, come si potrà rilevare dalla esemplificazione sotto stampata.

Tremolo per archi

Tremolo per timpani

Tremolo per pianoforte

The image shows three musical staves illustrating different types of tremolo. The first staff, labeled 'Tremolo per archi' (tremolo for strings), shows a series of rapid sixteenth notes. The second staff, labeled 'Tremolo per timpani' (tremolo for timpani), shows a series of rapid eighth notes. The third staff, labeled 'Tremolo per pianoforte' (tremolo for piano), shows a series of rapid sixteenth notes with a 'trm' symbol above the notes and '(pp)' below the staff.

L'esecuzione analoga di un disegno musicale si indica con il termine *simile* o *simili*. Questa indicazione può riferirsi tanto alla grafia delle note (come nel caso di disegni musicali ripetuti

con grafia abbreviata dopo la prima esposizione, v. il 1° esempio), quanto a particolari dinamiche e di esecuzione (note legate, staccate, accentate, ecc., v. il 2° esempio).

Esempio 1°:



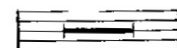
Esempio 2°:



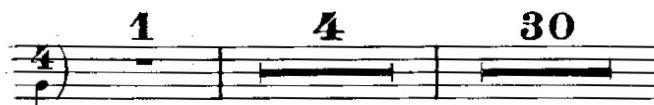
Una misura di silenzio si indica con un *segno di pausa* così configurato



Quando però le misure di silenzio sono più d'una, vengono indicate col segno



sul quale è posto un numero equivalente al loro totale.



L'indicazione *con 8^a* che si può trovare in alcuni passi musicali significa che l'esecuzione delle note scritte deve essere realizzata con l'aggiunta della stessa nota all'ottava superiore o inferiore.



Segni particolari

riferentisi alla meccanica di singoli strumenti

Pianoforte

I segni riferentisi in particolare all'esecuzione sul pianoforte riguardano soprattutto i *Pedali*, che sono di norma due.

Il pedale di *destra*, chiamato impropriamente anche pedale del forte, ha la funzione di staccare gli smorzatori dalle corde, lasciando alle stesse la possibilità di vibrare anche dopo che la mano ha abbandonato i tasti. Il segno grafico che ne indica l'uso è il seguente:

(abbassamento)

(elevazione)

Vecchia grafia *Ped*

*

Nuova grafia



opp.



opp.



Il pedale di *sinistra* ha la funzione di produrre suoni più smorzati del normale e ciò si ottiene mediante sistemi meccanici diversi. Nel pianoforte a coda il pedale di sinistra sposta lateralmente la meccanica, costringendo i martelletti a percuotere una sola corda invece di due o tre; nel pianoforte verticale avvicina i martelletti alle corde, diminuendone la forza di percussione. Il segno grafico che ne indica l'uso è il seguente:

una corda (1 c.)
(abbassamento)

tre corde (3 c.)
(elevazione)

Alcuni pianoforti, oltre i normali due pedali, ne possono avere un terzo. Nei verticali può essere presente, fra i pedali di destra e di sinistra, il pedale della *sordina*, che interpone fra i martelletti e le corde una striscia di feltro per l'ottenimento di suoni molto smorzati. Nei grandi pianoforti da concerto si può trovare il così detto pedale *tonale*, che ha la caratteristica di mantenere sollevati gli smorzatori di quei tasti che stanno abbassati quando lo si aziona.

Violino

I principali segni grafici che si riferiscono all'esecuzione sul violino e sugli altri strumenti affini sono i seguenti:

▣ = arcata in giù (l'arco scorre dal tallone verso la punta)

▼ = arcata in su (l'arco scorre dalla punta verso il tallone)

○ = corda vuota, cioè l'esecutore suona con l'arco la corda nella sua accordatura naturale senza appoggiarvi nessun dito della mano sinistra ⁽¹⁾

pizz. = produzione del suono mediante pizzico

arco = ritorno all'uso dell'arco

Organo

L'organo, strumento complesso, presenta numerosi segni grafici relativi alla musica che gli è propria; elenchiamo i più comuni, tralasciando di proposito di addentrarci in quelli inerenti la registrazione che esulano dal nostro compito.

Ⓘ = Grand'Organo (G.O.)

^ = punta del piede ⁽²⁾

Ⓢ = Organo Espressivo (O.E.)

○ = tacco

Tast. = Tastiera

└

= eseguire con la mano destra

Ped. = Pedale

└

= eseguire con la mano sinistra

C.L. = Combinazione libera

aperto = Cassa espressiva aperta

— C.L. = Via la Combinazione libera

chiuso = Cassa espressiva chiusa

⁽¹⁾ Le note a corde vuote degli attuali strumenti ad arco sono le seguenti: *violino*: Sol, Re, La, Mi; *viola*: Do, Sol, Re, La; *violoncello*: Do, Sol, Re, La; *contrabbasso*: Mi, La, Re, Sol (e Do negli strumenti a cinque corde).

⁽²⁾ I segni di punta e tacco vengono posti *sopra* il pentagramma se si riferiscono al piede destro, *sotto* se si riferiscono a quello sinistro.

CAPITOLO XIX

La Voce umana - Il Diapason e il Corista

La Voce umana

La *Voce umana* dalle innumerevoli possibilità, è il più perfetto strumento che la natura abbia donato all'uomo; essa può imitare qualsiasi suono mentre nessuno strumento è mai riuscito a riprodurre la voce umana.

Il suono della voce umana viene prodotto dalle vibrazioni delle corde vocali collocate nell'interno della laringe, una specie di imbuto cartilagineo il cui interno è ricoperto da una mucosa. La forma delle corde vocali è semplicissima: sono due sottili membrane (muscoli elastici).

Il funzionamento di tutto l'apparato vocale è il seguente: quando noi parliamo o cantiamo, l'aria inspirata dai polmoni, durante la espirazione viene spinta nella laringe; qui, per effetto della pressione dell'aria le corde vocali, essendo elastiche, vibrano.



A sinistra: Sezione della testa e del collo con le vie respiratorie superiori

A destra: Laringe e corde vocali in funzione

L'altezza o la gravità della voce poi dipende dal numero delle vibrazioni delle corde vocali e queste vibrazioni sono in rapporto al grado di tensione delle corde stesse: più le corde vocali sono tese (quindi vibrazioni più frequenti), più il suono sarà acuto; quanto più sono allentate tanto più il suono sarà grave.

Un'altra caratteristica della voce umana è il *timbro*, il quale varia da individuo a individuo. La diversità del timbro della voce umana dipende dalla particolare conformazione dell'apparato vocale (le cavità nasali, la cavità orale, ecc.) proprio di ciascuno e dal numero dei suoni armonici.

Le voci si distinguono in voci *maschili*, voci *femminili* e voci *bianche*. In rapporto alla loro estensione abbiamo: voci *acute*, voci *medie* e voci *gravi*.

	<i>Acute</i>	<i>Medie</i>	<i>Gravi</i>
Femminili:	Soprano	Mezzosoprano	Contralto
Maschili:	Tenore	Baritono	Basso

Per estensione vocale intendiamo la distanza fra la nota più bassa e la nota più acuta cui la voce può arrivare; generalmente la voce abbraccia dai 13 ai 14 suoni.

Estensioni delle voci con l'uso del setticlavio

The image displays a musical score for voice and piano. The vocal parts are arranged in a system of seven staves, each with a specific clef and key signature. The piano part is at the bottom, also using a seven-line staff. A vertical line with arrows at both ends spans the entire system, indicating the range of the piano accompaniment. The vocal parts are labeled as follows:

- CANTUS** (Treble clef, C major)
- SOPRANO** Do in 1^a linea
- MEZZOSOPRANO** Do in 2^a linea
- CONTRALTO** Do in 3^a linea
- TENORE** Do in 4^a linea
- BARITONO** Fa in 3^a linea
- BASSO** Fa in 4^a linea
- PIANOFORTE** (Grand staff, C major)

The piano part is divided into two systems of four staves each. The first system is labeled with **Do 1**, **Do 2**, **Do 3 (centrale)**, **Do 4**, and **Do 5** at the bottom. The second system is labeled with **Do 1**, **Do 2**, **Do 3 (centrale)**, **Do 4**, and **Do 5** at the bottom. The piano part is written in a seven-line staff, with the notes of the piano accompaniment shown as a series of dots.

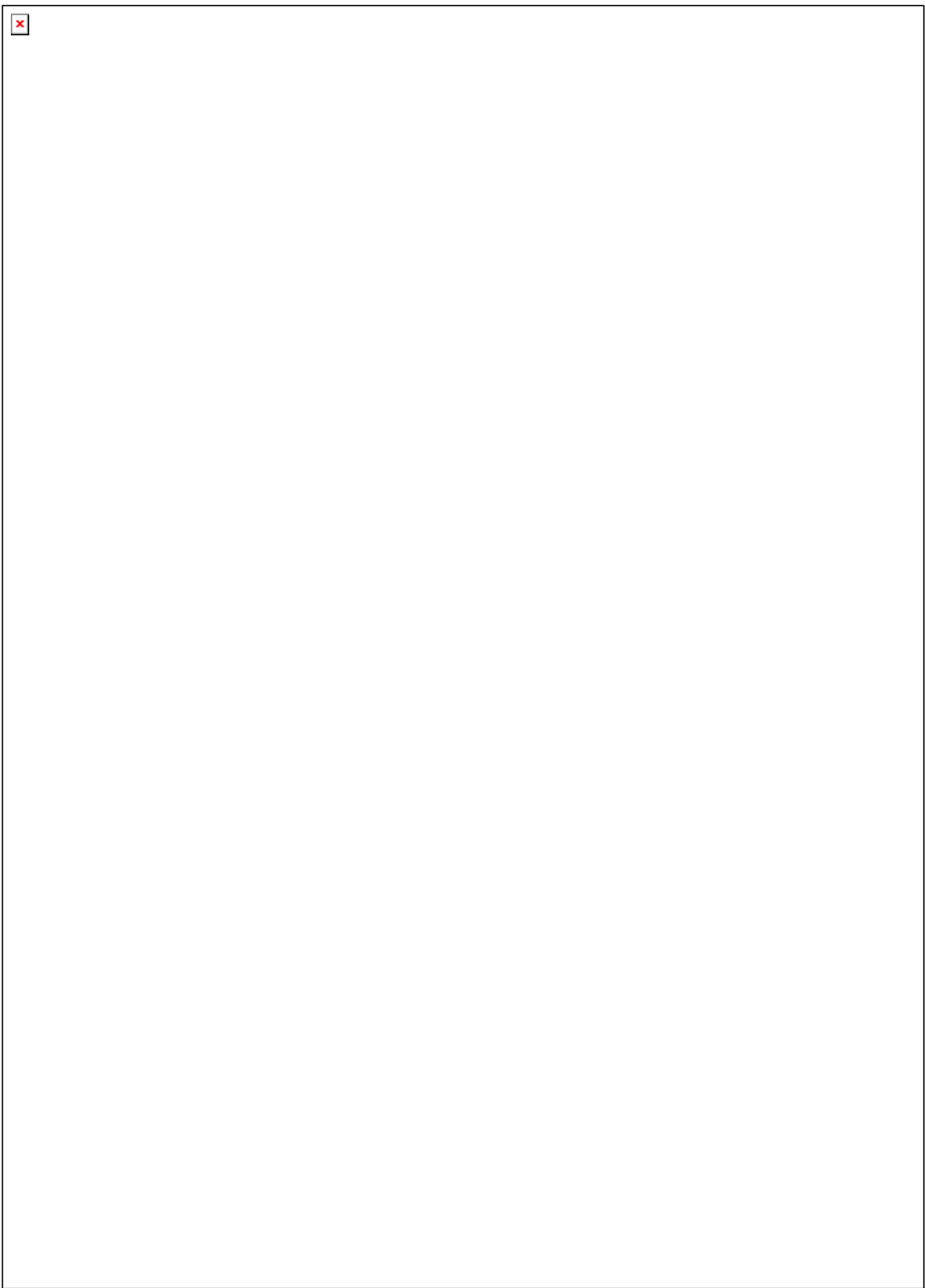
(*) Le note nere rappresentano i limiti massimi, sia nel grave che nell'acuto, di ogni voce; le note bianche invece rappresentano la *tessitura* media di ciascun tipo di voce. Per *tessitura* s'intende quella parte dell'estensione vocale o strumentale nella quale l'esecutore senza alcuno sforzo ottiene il massimo risultato. In una composizione musicale vi possono essere, fra l'altro, diverse tessiture: media o grave in rapporto all'estensione dello strumento o della voce umana.

Estensioni delle voci con l'uso delle chiavi di Sol e Fa

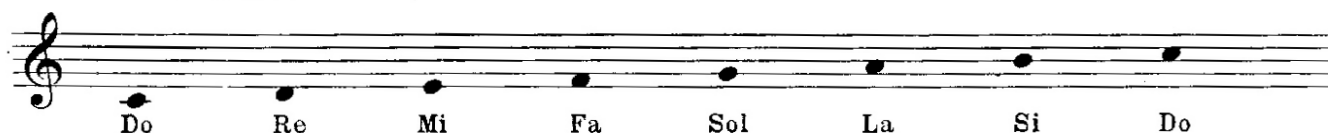
The diagram illustrates the vocal ranges and piano accompaniment across nine staves. The staves are labeled from top to bottom: CANTUS, SOPRANO, MEZZOSOPRANO, CONTRALTO, TENORE, BARITONO, BASSO, and PIANOFORTE. The PIANOFORTE section consists of two staves (treble and bass clef). A vertical line with arrows indicates the range of each voice part, showing how the range expands downwards from Cantus to Bass. A specific note in the Bass staff is labeled with the text "(l'effetto è un'ottava sotto)". At the bottom, five specific notes are marked: Do 1, Do 2, Do 3 (centrale), Do 4, and Do 5, with vertical lines connecting them to the corresponding staves.

L'origine di tanti righi⁽¹⁾ è da ricercare nell'abitudine che gli antichi maestri avevano nella stesura delle loro composizioni musicali, quella cioè di abbassare o innalzare la chiave sul rigo in modo da evitare il più possibile l'uso di troppi tagli addizionali sopra e sotto il pentagramma. Per esempio quando scrivevano per una voce o uno strumento nel registro (= tessitura) acuto, abbassavano la chiave per contenere quasi tutte le note nel pentagramma, e viceversa. Da questa consuetudine si giunse ad una stabilizzazione dei vari righi che, anche se usa-

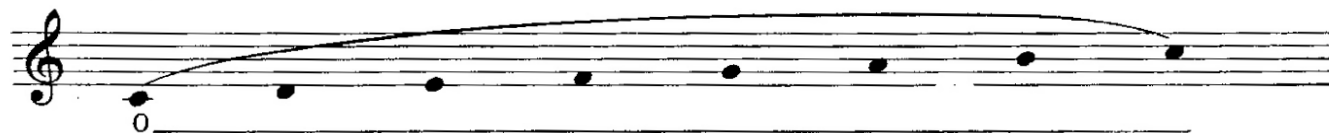
⁽¹⁾ Si veda alla pag. 12.



Esempio di canto sillabico:



Esempio di canto vocalizzato:



Il *Canto corale* si ha quando più voci cantano contemporaneamente un brano musicale.

Il coro può essere formato di sole voci femminili o maschili o bianche, oppure di voci miste (unione di voci maschili e femminili).

Il canto corale può essere *monodico* o *polifonico*.

Canto corale monodico = più voci cantano contemporaneamente la stessa melodia.

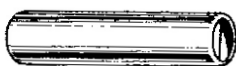
Canto corale polifonico = più voci cantano contemporaneamente melodie diverse (su una melodia vengono sovrapposte una seconda, una terza, una quarta ed anche più melodie, l'una diversa dall'altra, che, pur nella loro diversità, si fondono in una dolce armonia). Il coro polifonico è detto *a cappella* quando canta senza accompagnamento; *concertante* quando è accompagnato da uno o più strumenti (pianoforte, organo, orchestra).

Il Diapason e il Corista

Il *Diapason*, inventato nel 1711 dall'inglese John Shore, è un piccolo strumento d'acciaio a forma di forcilla; si mette in vibrazione mediante la percussione di uno dei due « rebbi » di cui si compone e appoggiandolo a un corpo risonante emette la nota *LA* posta sul secondo spazio in chiave di Sol.



Il *Corista* è un piccolo cilindro d'acciaio vuoto, provvisto nel suo interno di una sottile lamina d'ottone (*ancia*) posta in vibrazione soffiandovi dentro.



Anche il corista, come il diapason, emette la nota *LA* corrispondente a 440 vibrazioni doppie al minuto secondo. (¹)

Dalla convenzione internazionale del maggio 1939 si è stabilito che la nota *LA*, corrispondente a 440 vibrazioni doppie al minuto secondo, è il suono « tipo » che serve per l'accordatura degli strumenti musicali e per l'intonazione dei complessi vocali.

L'importanza del corista nella pratica vocale e strumentale risultò utilissima proprio per la possibilità di uguaglianza nell'accordatura dei vari strumenti musicali avendo fissato l'altezza assoluta di un suono.

(¹) Oggi vengono usati anche altri tipi di coristi: vi sono quelli coi quali è possibile ottenere i 12 suoni della scala cromatica spostando gradualmente una levetta; quelli multipli che danno più suoni contemporaneamente e infine quelli elettronici, di altissima precisione.



INDICE ANALITICO-ALFABETICO

	pag.		pag.
Abbellimenti	72	Corde vocali	100
Abbreviature	96	Corista	104
Accento metrico	89	Corona	16
Accento ritmico	89	Cromatico (Genere)	53
Acciacatura	73-86	Da Capo	96
Accidenti	32-37	Dal segno al segno	96
Acefalo (Ritmo)	25	Dattilo (Piede)	89
Accordi principali	55	Diapason	104
Accordi secondari	55	Diatonico (Genere)	53
Accordo	54	Diesis	32
Accordo di terza e quinta	54	Dinamica	94
Accordo di 7° di dominante	55	Dodecaфония	53
Accordo di 9° di dominante	60	Dominante	34
Accordo maggiore	54	Doppia Terzina	28
Accordo minore	54	Doppio Bemolle	32
Accordo perfetto	54	Doppio Diesis	32
Accordo tonale	54	Dorico (Modo)	48
Agogica	93	Duina	26
Alterazioni	32-37	Enarmonia	39-53
Alterazioni costanti	37	Enarmonico (Genere)	53
Alterazioni di precauzione	37	Estensione vocale	100
Alterazioni di rammento	37	Figure musicali	13
Alterazioni momentanee	37	Fioritura musicale	87
Alterazioni permanenti	37	Forcelle	94
Alterazioni transitorie	37	Frase	90
Altezza del suono	4	Frigio (Modo)	48
Anacrusico (Ritmo)	24	Genere atonale	53
Appoggiato	95	Genere cromatico	53
Appoggiatura	71-72-86	Genere diatonico	53
Arcata	95	Genere dodecafonico	53
Armatura	41	Genere enarmonico	53
Armonia (greca)	48	Genere politonale	53
Armonici (Suoni)	58	Generi della Musica	53
Armonici inferiori	58	Glissando	86
Armonici superiori	58	Gradi della Scala	33-34
Arpeggio	85	Gruppetto	78
Arsi	24-89	Gruppi irregolari	26
Atonalità	53	Ictus musicale	24
Battuta (o Misura)	14	Inciso	90
Bemolle	32	Intensità del suono	5
Bequadro	32	Intervalli	32-35-49
Bicordo	54	Intervallo armonico	35-51
Binario (Tempo)	21	Intervallo composto	36
Cadenza	88	Intervallo congiunto	35
Cadenza evitata	62	Intervallo consonante	51
Canto	103	Intervallo cromatico	52
Caratteristica	34	Intervallo diatonico	52
Chiavi	8	Intervallo diminuito	49
Comma	37	Intervallo diretto	36
Concomitanti (Suoni)	58	Intervallo disgiunto	35
Contrattempo	24	Intervallo dissonante	51-52
Controsensibile	34	Intervallo eccedente	49



	pag.		pag.
Settenario (Tempo)	21	Tempo quinario	20-22
Simile (o Simili)	97	Tempo settenario	21
Sincope	24	Tempo ternario	21
Sistema temperato (Temperamento)	38	Ternario (Tempo)	21
Sopradominante	34	Terzina	26
Sopratonica	34	Terzina (doppia)	28
Sottodominante	34	Tesi	24-89
Sottolegature	95	Tetico (Ritmo)	24
Spondeo (Piede)	89	Tetracordo	47
Staccatissimo	94	Timbro del suono	5
Staccato	94	Tonalità	40
Stanghette	14	Tonalità relative	61
Struttura del Periodo	90	Tonalità (Ricerca della)	63
Suoni armonici	58	Tonalità vicine	61
Suoni concomitanti	58	Tonica	34
Suoni omofoni	39	Toni relativi	61
Suoni omologhi	39	Toni vicini	61
Suono determinato	4	Tono	32-37
Suono generatore	58	Transizione	61
Suono indeterminato	4	Trasporto	65
Temperamento equabile	38	Tremolo	86-97
Tempi composti	18	Trillo	82
Tempi semplici	18	Trocheo (Piede)	89
Tempi sovrapposti	30	Valore (Legatura di)	15
Tempo	17	Valore (Punto di)	15
Tempo (Andamento del)	93	Valori musicali	13
Tempo binario	21	Vibrazioni	4-100
Tempo quaternario	22	Voce umana	100

Proprietà riservata della
Casa Musicale Edizioni Carrara
 BERGAMO - Via A. da Calepio, 4

