TEORIA MUSICALE

Pasquale Spiniello

INDICE

INDICE 2

DAL SUONO AL SEGNO GRAFICO 4

IL FENOMENO FISICO DEL SUONO 4
CARATTERISTICHE DEL SUONO 4
DAL SUONO ALLA MUSICA 4
LA SCRITTURA MUSICALE 5
ALTEZZA DELLE NOTE 6
DURATA DELLE NOTE 8
LEGATURA DI VALORE E PUNTO DI VALORE 10
IL RITMO 11
TEMPI SEMPLICI 12
TEMPI COMPOSTI 13
TEMPI MISTI 13
LA GESTUALITÀ NEL SOLFEGGIO PARLATO 14

ALTRE INDICAZIONI MUSICALI 15

SEGNI DI ARTICOLAZIONE 15
INDICAZIONI AGOGICHE 16
INDICAZIONI DINAMICHE 18
MODIFICA DELLE ALTEZZE 19
COMBINAZIONI RITMICHE 20
GRUPPI IRREGOLARI 22

SEGNI DI ABBREVIAZIONE E ABBELLIMENTI 30

MODI, TONALITÀ E SCALE 37

ALTRI MODI E SCALE 43

CAP X “GLI INTERVALLI” 48

SIMBOLI NON CONVENZIONALI DELLA MUSICA CONTEMPORANEA 53

INDICAZIONE DI RITMO IN RELAZIONE CON LO SPAZIO 53
NOTAZIONE PROPORZIONALE 53
INDICAZIONI SOVRAPPOSTE 54
DURATA IN RAPPORTO ALLA FORMA DELLA NOTA 54
LEGATURE 55
ESETENSIONE DELLA NOTA CON UN TRATTO 55
TRATTO CON VARIANTI DINAMICHE 55
VARIANTI DEL TRATTO 56
VARIANTI DEL TRATTO E SPAZIATURA 56
ACCELERANDO E RITARDANDO 57
ESATTO 59
LIBERO 59
¼ E ¾ DI TONO 61
ACUTO - GRAVE AL POSSIBILE 63

REGISTRI RELATIVI ALLE ALTEZZE **63**
SMORZANDO E "LASCIAR VIBRARE" **64**
DURATE **64**
GRADUALE UNIFORMITÀ NELLA SUCCESSIONE DELLE ALTEZZE **64**
DIATONICO E CROMATICO **64**
QUARTI DI TONO **65**

DAL SUONO AL SEGNO GRAFICO

IL FENOMENO FISICO DEL SUONO

Il suono è un fenomeno fisico generato dalla vibrazione di un corpo e percepito dal nostro sistema uditivo. La vibrazione viene trasmessa attraverso l'aria che, subendo dalle vibrazioni un processo di compressioni e rarefazioni, la diffonde intorno a sé fino a raggiungere il nostro orecchio.

I fenomeni sonori necessitano quindi di un certo tempo perché vengano percepiti. La velocità di propagazione dell'aria è di circa 340 metri al secondo, con piccole variazioni a seconda della temperatura (essa cresce con l'aumentare della temperatura dell'aria: 331,4 m/s a 0° C; 343 m/s a 20° C). Inoltre allontanandosi dalla fonte sonora l'intensità del suono diminuisce progressivamente a causa dell'esaurirsi graduale della sua energia.

Non tutte le vibrazioni sono udibili. Sono suoni udibili le oscillazioni di un corpo tra i 16 e i 20.000 al secondo, al di sotto di questa soglia abbiamo gli "infrasuoni", mentre al di sopra gli "ultrasuoni". L'unità di misura della frequenza (numero di oscillazioni in un secondo) è l' hertz (Hz)[1].

Si è soliti distinguere i fenomeni acustici in "suoni determinati" (i suoni propriamente detti) quando la frequenza è regolare e costante, e "suoni indeterminati" (rumori) quando la frequenza è irregolare.

CARATTERISTICHE DEL SUONO

Le prime e più evidenti caratteristiche del suono sono tre: altezza, intensità e timbro.

In base all' "altezza" possiamo parlare di suoni acuti o gravi. Tale qualità del suono è direttamente correlata alla frequenza: maggiore è il numero di Hz, più acuto sarà il suono, mentre i suoni più gravi sono caratterizzati da una frequenza minore. In riferimento al numero di vibrazioni spesso i suoni acuti vengono impropriamente chiamati "alti" mentre quelli gravi "bassi".

L' "intensità" del suono lo caratterizza come forte o piano. Fisicamente l'unità di misura è il decibel (dB) della cui scala a noi interessano il limite inferiore (10 dB) che rappresenta la soglia dell'udibile e quello superiore (130 dB) chiamato soglia del dolore, oltre il quale il nostro apparato uditivo subisce gravi lesioni. È comunque sempre buona norma non esporre il nostro udito a lungo oltre i 90 dB.

Il "timbro" rappresenta il colore del suono. È la qualità che ci permette ad esempio di distinguere il suono di un oboe da quello di un violino. Le oscillazioni sonore hanno infatti forme complesse e diverse che dipendono dalla struttura fisica del corpo vibrante e che possiamo riconoscere avendole associate alla fonte sonora grazie alla nostra esperienza.

DAL SUONO ALLA MUSICA

Il suono è il materiale grezzo di cui si serve l'arte musicale. La musica occidentale ha identificato sette altezze di suoni che ha chiamato "note" alle quali ha assegnato un nome che, in successione dal grave all'acuto, sono:

DO - RE - MI - FA - SOL - LA - SI

[1] In onore del fisico tedesco Heinrich Rudolf Hertz che per primo studiò le onde elettromagnetiche.

Dopo il SI segue nuovamente una nuova serie di sette note con lo stesso nome sempre più acute e così via. Queste serie prendono il nome di "ottave" (a motivo della consuetudine squisitamente musicale di non interrompere la scala di note con il Si ma di farla seguire dal Do dell'ottava successiva) ed hanno una numerazione che le identifica: prendendo ad esempio i tasti di un comune pianoforte, la nota più grave è il La_{-1}, quindi l'ottava 0 [2] (dal Do_0 al Si_0), segue l'ottava 1 (dal Do_1 al Si_1), quindi l'ottava 2 e così via. Per evitare equivoci bisogna sapere che nel 1939 la "Scientific pitch notation" ha proposto una numerazione che inizia con il Do_0, considerato il Do più grave udibile (16,352 Hz) e che corrisponde al nostro Do_{-1} (il Do immediatamente sotto il tasto più grave del pianoforte). Quindi la numerazione anglosassone enumera le ottave con un valore in più rispetto alla nostra.

La frequenza in Hz delle note della terza ottava (ottava 4 secondo la Scientific pitch notation), che è quella nella posizione più centrale osservando le ottave di un pianoforte, è la seguente:

Do_3:	261,63 Hz
Re_3:	293,66 Hz
Mi_3:	329,63 Hz
Fa_3:	349,23 Hz
Sol_3:	392,00 Hz
La_3:	440,00 Hz
Si_3:	493,88 Hz

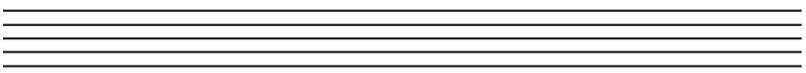
(Questi valori sono approssimati al secondo decimale)

Le note dell'ottava successiva più acuta hanno una frequenza doppia rispetto alla precedente. Per questo motivo le note presentano una tale somiglianza acustica da giustificare lo stesso nome: La_{-1} (27,5 Hz), La_0 (55 Hz), La_1 (110 Hz), La_2 (220 Hz), La_3 (440 Hz), La_4 (880 Hz), La_5 (1760 Hz) e così via.

LA SCRITTURA MUSICALE

Siamo quindi giunti all'argomento generale di questa trattazione: descrivere il sistema escogitato lungo i secoli per rappresentare la musica nella forma in cui si è strutturato nel mondo occidentale così come è usato fino ai nostri giorni.

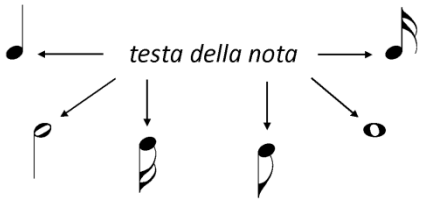
La musica viene scritta in un rigo formato da cinque linee orizzontali parallele chiamato "pentagramma" che viene letto da sinistra a destra. Le linee sono sempre numerate dal basso verso l'alto: ad esempio la linea più in basso è chiamata "prima linea", mentre l'ultima in alto "quinta linea".



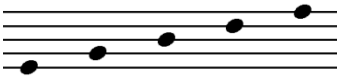
[2] Talvolta non si considera l'ottava 0 e allora il tasto più grave del pianoforte è chiamato La_{-2} (ottava -2) a cui segue l'ottava -1 quindi quella 1 ecc. ricongiungendosi così all'ordine qui proposto.

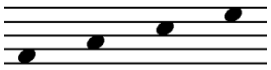
ALTEZZA DELLE NOTE

Su questa “griglia” vengono collocate le note (suoni) e le pause (silenzi). Le note presentano forme diverse ma in tutte possiamo identificare una parte costituita da un circolo (nella stampa tipografica è leggermente schiacciato) bianco o nero che chiamiamo “testa della nota”.

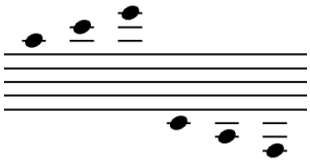


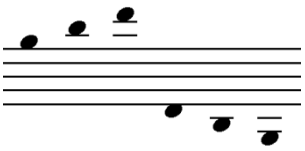
Rispetto al rigo musicale le teste delle note possono essere collocate o “sulla linea” (attraversate centralmente da una delle cinque linee) o “nello spazio” (quando lambiscono due linee).



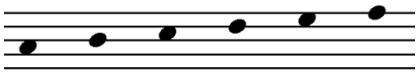


Le note possono anche superare l’esiguo limite del rigo musicale. Immaginando che le linee continuino invisibilmente al di sopra e al di sotto del pentagramma, le note possono essere collocate in posizioni esterne ad esso evidenziando queste linee “virtuali” con piccoli tratti chiamati “tagli addizionali”.



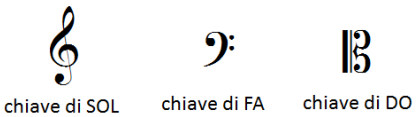


La posizione della testa della nota sul pentagramma ne stabilisce l’altezza. Più in alto è la nota, più acuto è il suono secondo la sequenza nota sulla linea - nota nello spazio.

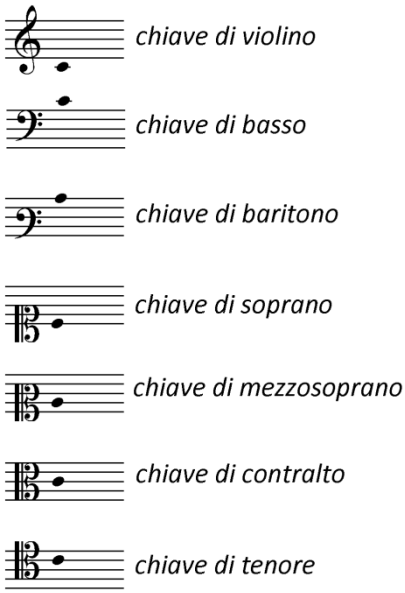


In questa sequenza di sei note contigue, una volta stabilito che la prima nota è un Do, le successive saranno Re, Mi, Fa, Sol, La. Se invece si stabilisce che la prima è un La, le seguenti saranno Si, Do, Re, Mi, Fa.

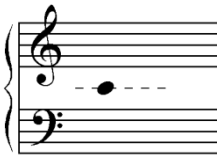
Si rende allora necessario un riferimento assoluto all’inizio del pentagramma per stabilire in maniera chiara ed inequivocabile l’altezza delle note. È la “chiave musicale” che, posta esattamente su di una linea, fissa esattamente l’altezza delle note poste su quella linea precisando di conseguenza l’altezza di tutte le altre. Le chiavi sono tre: quella di SOL che indica la posizione del Sol_3, di FA che segna il posto del Fa_2 e infine, quella di DO per il Do_3.



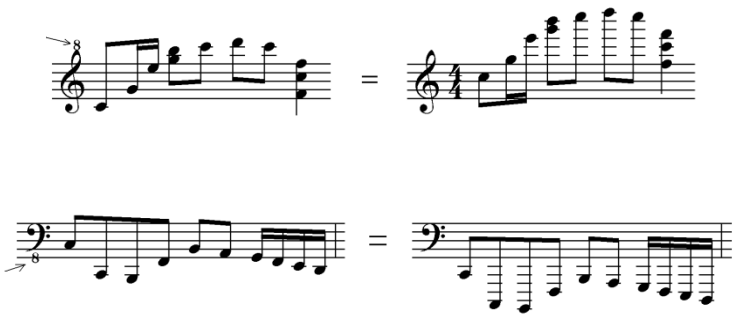
Con questo sistema di chiavi si sono storicamente formate sette posizioni, una per la chiave di Sol, due per quella di Fa e quattro per quella di Do. Il complesso di queste sette differenti chiavi di lettura viene definito "setticlavio". La chiave di Sol può trovarsi solo sulla seconda linea e prende il nome di "chiave di violino". Quella di Fa può essere collocata sulla quarta linea prendendo il nome di "chiave di basso" o sulla terza linea col nome di "chiave di baritono". La chiave di Do viene chiamata "chiave di soprano" quando è posta sulla prima linea, "chiave di mezzosoprano" se posta sulla seconda linea, "chiave di contralto" se sulla terza e infine "chiave di tenore" se collocata sulla quarta linea. Ecco come si presentano nelle loro posizioni con evidenziato il Do_3 (Do centrale).



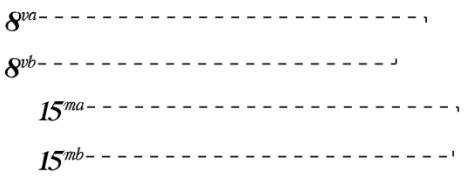
Per alcuni strumenti con una ampia gamma di suoni si rende necessario l'utilizzo di più pentagrammi che vengono racchiusi da una parentesi a graffe o quadrata. Questo raggruppamento di più pentagrammi prende il nome di "sistema". Il sistema più utilizzato (per strumenti a tastiera, arpa, vibrafono) vede due pentagrammi con la chiave di violino nella parte superiore e quella di basso nel rigo inferiore con una linea "virtuale" condivisa al centro ove è collocato il Do_3. Questo sistema, chiamato "endecalineo" è molto utilizzato anche negli esercizi per lo studio del solfeggio parlato.



Per ampliare ulteriormente la possibilità di scrivere note estremamente acute o estremamente gravi evitando l'utilizzo di una quantità eccessiva (pertanto illeggibile a colpo d'occhio) di tagli addizionali possono essere utilizzate le due chiavi di violino o di basso modificate nel seguente modo: la chiave di violino con un otto segnato nella parte superiore (simbolo di "ottava") indicando note devono essere lette un'ottava superiore e la chiave di basso con un otto nella sua parte inferiore per una lettura spostata di un'ottava inferiore.

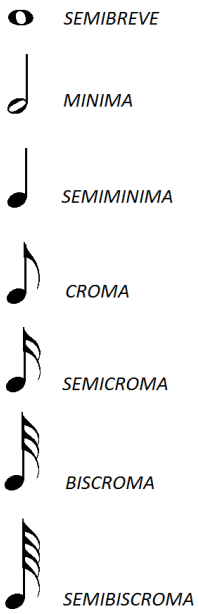


Un secondo metodo piuttosto comune è segnare con una linea tratteggiata una sezione di musica, la quale se posta sopra il pentagramma e preceduta dal segno "8_{va}" indica una lettura superiore di un'ottava mentre se posta al di sotto del pentagramma (talvolta con la dicitura "8_{vb}") indica che le note vanno lette un'ottava inferiore. In casi ancora più estremi può comparire la sigla "15_{ma}" o "15_{mb}" per note che vanno eseguite due ottave superiori o inferiori.



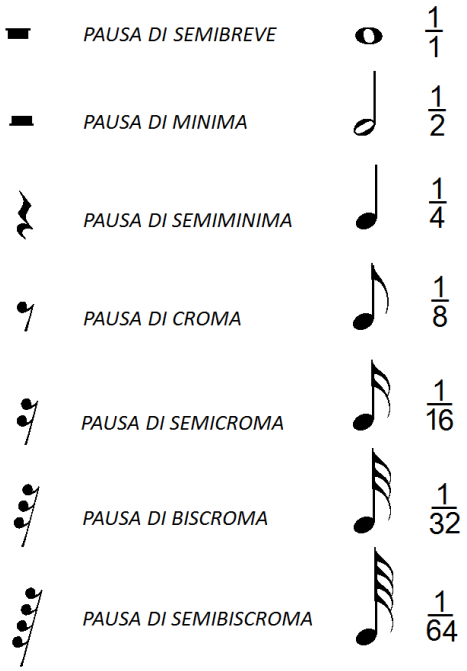
DURATA DELLE NOTE

La nota, oltre ad indicare l'altezza, grazie alla sua collocazione sul rigo musicale "orientato" dalla chiave, indica esattamente una "durata" o "valore" attraverso la sua forma. Prendendo come riferimento iniziale la nota che porta il nome di "semibreve", rappresentata da una testa di colore bianco, e assegnando ad essa la durata relativa di "uno", le successive avranno via via una durata che corrisponde alla metà della precedente. Ecco la successione delle note in base al loro valore.



A motivo della loro durata che è progressivamente la metà della precedente, spesso la semibreve viene chiamata “intero”, la minima “metà” o “mezzo”, la semiminima “quarto”, la croma “ottavo”, la semicroma “sedicesimo”, la biscroma “trentaduesimo” e la semibiscroma “sessantaquattresimo”. Questa indicazione numerica si riferisce alla frazione aritmetica che pone in relazione la durata della nota a quella dell’ intero: ad esempio, la semicroma è la sedicesima parte di un intero, ovvero nella durata di un intero possono essere eseguite 16 semicrome ecc.

Sul pentagramma devono potersi indicare anche le durate di spazi di silenzio: sono le “pause”. Ad ogni segno grafico di nota corrisponde una relativa pausa della stessa durata che prende il nome di “pausa di semibreve”, “pausa di minima” e così via.

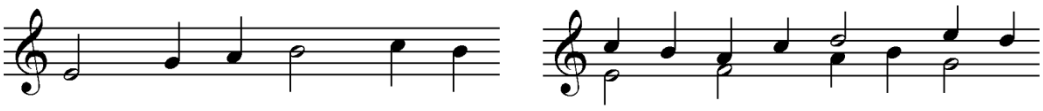


Bisogna fare attenzione a non confondere la pausa di semibreve con la pausa di minima. Esse sono identiche come forma (un piccolo rettangolo nero) ma si differenziano per il fatto che la pausa di semibreve lambisce col suo lato superiore una linea del pentagramma (solitamente la quarta) pendendo da essa, mentre la pausa di minima tocca col suo lato inferiore una linea (solitamente la terza) poggiando su di essa. Per questo motivo vengono simbolicamente rappresentate sempre con un piccolo tratto di linea.

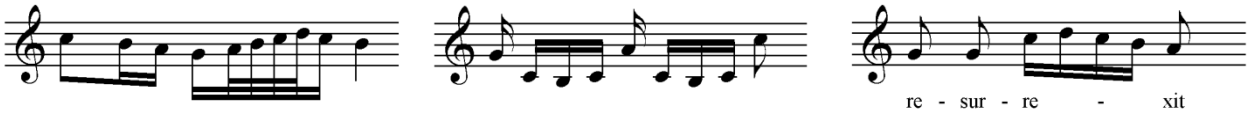
PAUSA DI SEMIBREVE *PAUSA DI MINIMA*

Ritornando alla forma delle note dopo la semibreve, che è formata solamente dalla testa della nota, vediamo comparire una linea verticale chiamata “gambo” che può essere posizionato sul lato destro della testa verso l’alto o sul lato sinistro verso il basso. L’orientamento del gambo risponde a dettami estetici quando le note formano un’unica melodia sul pentagramma e prevede solitamente l’orientamento del gambo verso il basso quando la testa della nota è posizionata dalla terza linea in su, mentre è verso l’alto quando la nota è collocata dal secondo spazio in giù. Quando invece in un unico pentagramma vengono

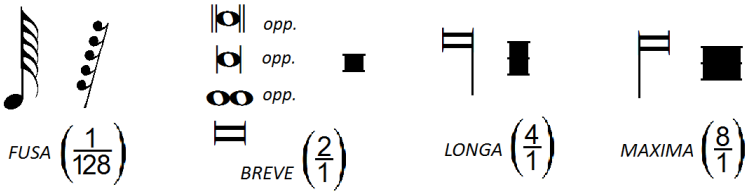
tracciate due melodie indipendenti, i gambi verso l'alto segnalano le note appartenenti alla melodia superiore mentre i gambi verso il basso indicano le note della melodia inferiore.



Dalla croma in poi oltre al gambo il valore della nota è identificabile da un segno che via via si moltiplica chiamato "taglio" (ma anche "coda" o "cediglia" o "codetta"). Quando si susseguono più note con taglio questi possono essere raggruppati da una o più linee orizzontali od oblique senza che cambi la natura del valore delle note. L'unione dei tagli è utilizzato per vari motivi, spesso per rendere più agevole la lettura unendo note formanti un tempo ritmico, oppure per evidenziare una cellula melodica. Ogni strumento musicale ha comunque le sue consuetudini circa l'utilizzo di questa risorsa. Ad esempio nelle melodie scritte per la voce i tagli delle note sono unite solo quando più note vengono eseguite da una vocale (vocalizzo).



Altre note di valori differenti, ma poco frequenti, sono la "breve" che ha una durata doppia rispetto alla semibreve e che può presentarsi in diverse forme (vedi immagine sotto), la "fusa" (o "fusea" o "fusilla") che ha una durata dimezzata rispetto alla biscroma (quindi un centoventottesimo) e che si presenta con cinque tagli. Totalmente in disuso sono la "longa" (durata doppia rispetto alla breve) e la maxima (due volte la longa), che rappresentano un retaggio della musica quadrata precedente all'attuale sistemazione. Ecco le loro forme con le rispettive pause.



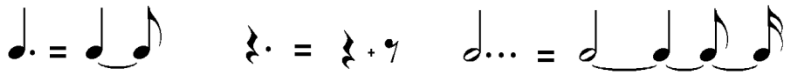
LEGATURA DI VALORE E PUNTO DI VALORE

Alcuni segni possono intervenire per combinare o modificare il valore delle note.

La "legatura di valore" è un arco che unisce due note della stessa altezza: il risultato è una unica nota la cui durata è la somma dei due valori. Ad esempio, due semiminime con una legatura di valore sono identiche ad una minima.

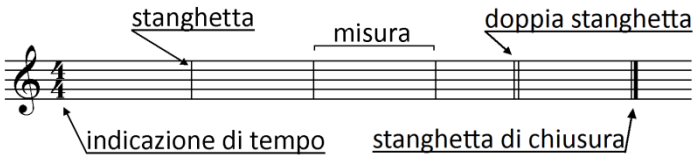
Il "punto di valore" è un puntino disegnato alla destra della testa di una nota. Il punto di valore prolunga la durata della nota di metà del suo valore. Ad esempio, una semiminima seguita da un punto di valore equivale ad una semiminima legata ad una croma. I punti di valore sono usati anche con le pause con iden-

tica funzione. Quando i punti sono più di uno, il successivo puntino aumenta la nota di metà del valore del punto precedente.

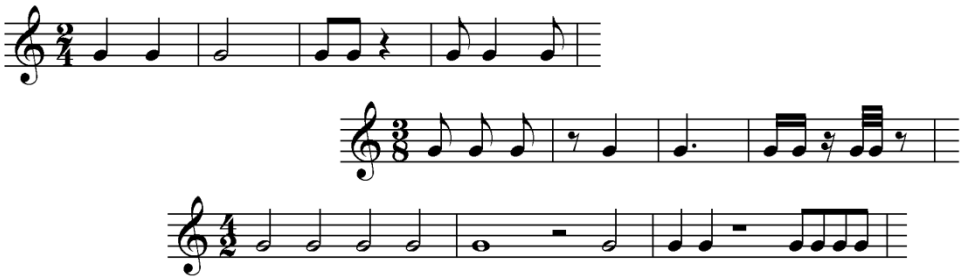


IL RITMO

Per ritmo intendiamo la successione regolare dei tempi secondo uno schema prestabilito. Il metodo escogitato dalla scrittura musicale consiste nel suddividere in piccole sezioni il pentagramma con l'utilizzo di linee verticali chiamate "stanghette". Capita di incontrare differenti tipi di stanghette: la stanghetta doppia (due linee verticali) per evidenziare sezioni o parti di musica o per segnalare importanti cambiamenti, la doppia stanghetta di chiusura (due linee verticali di cui la seconda più spessa) per segnare la conclusione del brano musicale. Lo spazio compreso tra due stanghette prende allora il nome di "misura" o "battuta" e conterrà un quantitativo di tempi e di valori musicali indicato da una frazione numerica posta all'inizio del brano musicale chiamata "indicazione di tempo" o "frazione metrica".



Soffermiamoci sull'indicazione di tempo: la frazione quattro quarti dell'esempio non ha un valore matematico bensì descrittivo del ritmo. Considerando il tempo, genericamente inteso, come una successione regolare di pulsazioni, quattro quarti ci dice che ogni misura rappresenterà e conterrà quattro di queste pulsazioni che chiameremo "tempi singoli" o "movimenti" e che ogni pulsazione avrà il valore di un quarto cioè di quella nota che ha la durata di un quarto di intero, cioè la semiminima. Quindi nell'indicazione di tempo il numero superiore indica di quanti tempi è composta la battuta mentre il numero inferiore indica la figura musicale di ogni singolo tempo.



Data un'indicazione di tempo avremo tre valori che dobbiamo tenere presenti. Il valore complessivo della battuta o "valore di misura", il valore di un singolo tempo o "valore di tempo" e infine il "valore di suddivisione" che è il primo elemento di suddivisione di un singolo tempo. Ad esempio, in un tempo di tre quarti il valore di misura è la minima puntata, il valore di tempo è la semiminima mentre il valore di suddivisione è la croma.

TEMPI SEMPLICI

Sono chiamati “tempi semplici” quelli che al numeratore hanno la cifra due, tre o quattro. Al denominatore troviamo con maggiore frequenza il quarto (semiminima), oppure l’ottavo (croma) o la metà (minima). È opportuno subito spiegare che la determinazione di due, tre o quattro tempi in una battuta determina una significativa differenza di ritmo. Il ritmo nasce e si caratterizza quando le pulsazioni si differenziano in tempi forti (accentati) e tempi deboli (non accentati). Per quanto riguarda i tempi semplici dobbiamo considerare il ritmo in due movimenti è formato da un tempo forte e un tempo debole. Un ritmo di tre movimenti prevede un tempo forte iniziale seguito da due tempi deboli. Il ritmo di quattro movimenti ha un accento forte nella prima posizione e uno secondario (meno accentato) al terzo tempo mentre il secondo e il quarto sono deboli.

2 ∠ – 3 ∠ – – 4 ∠ – ∠ –

TEMPI SEMPLICI				
INDICAZIONE DI TEMPO	ACCENTI	VALORE DI TEMPO	VALORE DI SUDDIVISIONE	VALORE DI MISURA
2/4	2 ∠ –	♩	♪	𝅗𝅥
3/4	3 ∠ – –	♩	♪	𝅗𝅥.
4/4 abbr. C	4 ∠ – ∠ –	♩	♪	𝅝
2/8	2 ∠ –	♪	𝅘𝅥𝅯	♩
3/8	3 ∠ – –	♪	𝅘𝅥𝅯	♩.
4/8	4 ∠ – ∠ –	♪	𝅘𝅥𝅯	𝅗𝅥
2/2 abbr. ¢	2 ∠ –	𝅗𝅥	♩	𝅝
3/2	3 ∠ – –	𝅗𝅥	♩	𝅝.
4/2	4 ∠ – ∠ –	𝅗𝅥	♩	𝄆𝅝𝄇

Il tempo 4/4 si presenta spesso in forma abbreviata con una C, mentre il 2/2 viene talvolta rappresentato da una C tagliata (per questo prende il nome di “tempo tagliato”). Il tempo tagliato è anche chiamato “tempo a cappella” in ricordo della musica vocale delle “cappelle musicali” ecclesiastiche.

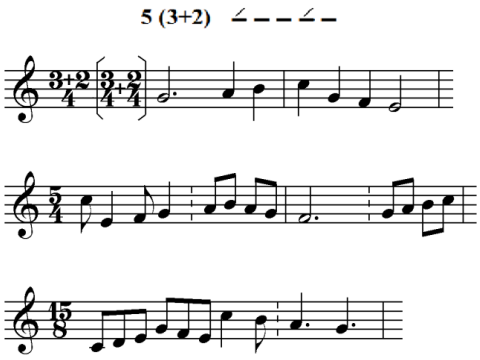
TEMPI COMPOSTI

Anche i tempi composti sono caratterizzati da 2, 3 o 4 tempi ma sono differenziati per quanto riguarda la suddivisione. Nei tempi semplici ogni singolo tempo viene suddiviso in due parti nel valore di suddivisione, si dice in questo caso che i tempi semplici hanno suddivisione "binaria". Caratteristica dei tempi composti è la suddivisione "ternaria": ogni tempo ha tre suddivisioni. Il singolo tempo composto sarà quindi costituito da una nota seguita dal punto di valore. Cambia anche la logica che regola la indicazione di tempo: non essendo possibile esprimere con una cifra al denominatore la figura musicale del singolo tempo, nei tempi composti la frazione dell'indicazione di tempo rappresenterà al numeratore il numero totale delle suddivisioni mentre al denominatore la figura musicale della singola suddivisione. Naturalmente per capire di quanti tempi è formato un tempo composto è sufficiente dividere la cifra superiore per tre.

TEMPI COMPOSTI				
INDICAZIONE DI TEMPO	ACCENTI	VALORE DI TEMPO	VALORE DI SUDDIVISIONE	VALORE DI MISURA
6/8	2 ∠ –	♩.	♪	𝅗𝅥.
9/8	3 ∠ – –	♩.	♪	𝅗𝅥.𝅗𝅥.
12/8	4 ∠ – ∠ –	♩.	♪	𝅝.
6/16	2 ∠ –	♪.	𝅘𝅥𝅯	♩.
9/16	3 ∠ – –	♪.	𝅘𝅥𝅯	♩.♪.
12/16	4 ∠ – ∠ –	♪.	𝅘𝅥𝅯	𝅗𝅥.
6/4	2 ∠ –	𝅗𝅥.	♩	𝅝.
9/4	3 ∠ – –	𝅗𝅥.	♩	𝅝.𝅗𝅥.
12/4	4 ∠ – ∠ –	𝅗𝅥.	♩	𝅝.

TEMPI MISTI

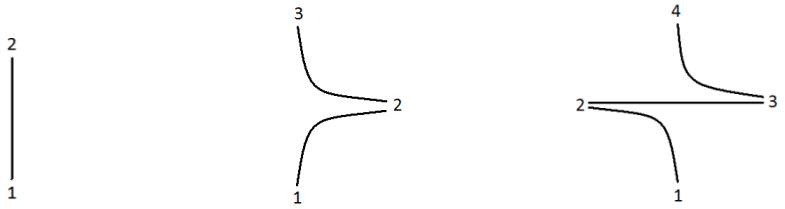
Sono i tempi semplici o composti che presentano 5, 7 o un numero di tempi diversi da quelli già visti. Possono essere considerati come la somma di due o più tempi semplici o composti. Ad esempio, un cinque quarti può essere considerato come un 2 + 3 quarti o un 3 + 2 quarti, mentre un sette quarti come un 3 + 4 quarti o un 4 + 3 quarti. La scelta dell'autore può essere dichiarata nell'indicazione di tempo segnando non, ad esempio, il valore 5 ma l'addizione di due numeri (3 + 2 o 2 + 3) e in questo caso rimane costante nel corso del brano, oppure segnata all'interno della battuta con una stanghetta tratteggiata che divide le due parti. Infine, più semplicemente, viene lasciato all'interpretazione dell'esecutore il compito di comprendere la divisione degli accenti in base al contesto melodico. Rimane sottinteso che nei tempi composti, essendo indicate le suddivisioni, i valori superiori dell'indicazione di tempo saranno multipli di tre.



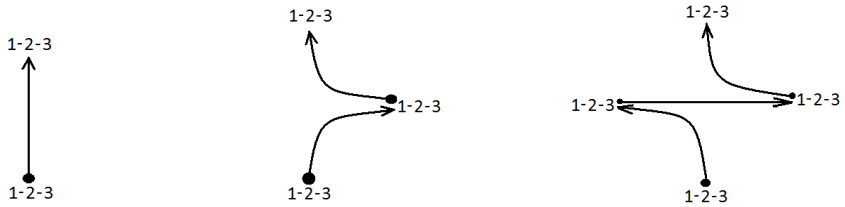
LA GESTUALITÀ NEL SOLFEGGIO PARLATO

La pratica esecutiva nello studio del solfeggio parlato prevede la esecuzione simulata di un brano musicale attraverso la lettura del nome delle note prolungate secondo la loro esatta durata. Questa lettura è accompagnata da una gestualità manuale che segna i vari tempi del ritmo ed è questo il motivo per cui spesso il singolo tempo prende spesso il nome di "movimento". L'accento forte è indicato verso il basso ("battere") mentre l'ultimo prima del battere è segnato con un movimento verso l'alto ("levare" dal latino: sollevare). Quando i tempi sono tre il secondo è rappresentato da un movimento a destra mentre i quattro tempi si solfeggiano con il secondo a sinistra e il terzo a destra. È consuetudine, perlomeno agli inizi dello studio, segnare la suddivisione con leggere inflessioni della voce.

Tempi semplici:



Tempi composti:



ALTRE INDICAZIONI MUSICALI

SEGNI DI ARTICOLAZIONE

I “segni di articolazione” sono indicazioni grafiche collocate sopra o sotto le note che condizionano il modo in cui queste devono essere eseguite. Elenchiamo qui quelli di uso più generico, che ogni strumento musicale realizzerà con la sua tecnica specifica.

L’ “accento”: si scrive come una V coricata a sinistra e indica che la nota va eseguita più forte, come è indicato dal nome, accentata.

Il “marcato”: una V (rovesciata se posta sopra la nota, diritta se sotto), la nota va eseguita con notevole intensità, più che accentata.

Lo “staccato”: un piccolo punto (da non confondere col punto di valore collocato sempre a destra della testa della nota) che richiede un’esecuzione molto breve,staccata. [3]

Il “portato” o “appoggiato”: un tratto orizzontale, si esegue staccando le note in maniera meno marcata dello staccato, come se si prendesse un breve respiro tra di esse.

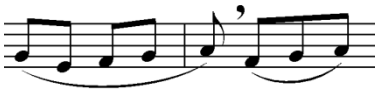
Lo “staccatissimo”: un piccolo cuneo nero (con la punta rivolta verso la nota) per una esecuzione ancora più breve dello staccato.

[3] Evito di trascrivere questi segni con pseudo-indicazioni di valore “reale” (ad esempio una semiminima col punto viene descritta in molti manuali come una semicroma seguita da una pausa di croma col punto di valore) poiché molti fattori intervengono nella corretta interpretazione di questi segni di articolazione: la velocità del tempo, la natura del brano e dello strumento e non ultima la sensibilità interpretativa dell’esecutore.

Lo staccato e il portato possono essere usati in combinazione con altri segni. Lo “staccato-appoggiato”: si segna combinando i due segni precedenti, un tratto con il puntino sopra, costituisce una gradazione intermedia tra lo staccato e il portato. Lo “staccato-accentato”, il “portato-accentato” e lo “staccato-marcato” assommano le caratteristiche dei due segni. Il punto viene sempre scritto più vicino alla testa della nota. In assenza del puntino è il trattino ad essere segnato più vicino alla nota.

Il “punto coronato” o “corona” semplicemente detta: prolunga la nota a piacere per concludere un brano o un episodio oppure per creare un effetto di sospensione del tempo musicale.

Il “respiro”: è simile graficamente ad un apostrofo. Esso viene collocato tra due note indicando la separazione di due frasi musicali. Nel canto e negli strumenti a fiato solitamente si prende realmente un respiro ma anche gli altri strumenti musicali devono, in un certo senso, simularlo con la tecnica loro propria.

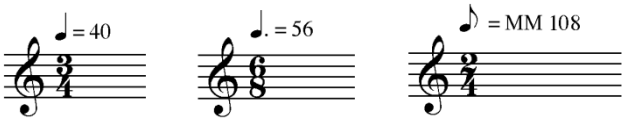


INDICAZIONI AGOGICHE

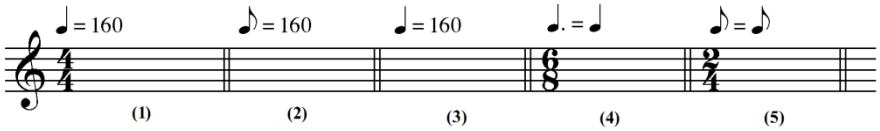
L’ “agogica” comprende l’insieme di quei segni utilizzati per dare indicazioni sulla conduzione del brano musicale.

La prima cosa che è necessario conoscere di un brano è la velocità dei suoi tempi. Fino alla prima metà dell’ 800 sono stati utilizzati per questo scopo termini descrittivi generici (adagio, allegro, presto …) che però potevano dare adito ad interpretazioni arbitrarie. Si è quindi sentita l’esigenza da parte dei compositori di indicare con esattezza la velocità del ritmo. Grazie all’invenzione del “metronomo” da parte dell’austriaco J.N. Mälzel nel 1816, è stata fissata una numerazione che corrisponde al numero di battiti in un minuto, numerazione che lo strumento allora meccanico del metronomo riproduceva. La sigla usata è MM (Metronomo Mälzel) oppure per i paesi anglosassoni “bpm” (beats per minute – battiti al minuto). Come è facilmente comprensibile un MM=60 (bpm=60) corrisponde alla velocità del minuto secondo, inoltre con l’aumentare del valore metronomico la velocità di battito aumenta.

Si incontra spesso la rappresentazione di una figura musicale (che potrà essere una suddivisione, un tempo o l’intero valore della misura) seguita dal numero di metronomo: significa che quel valore dovrà essere eseguito a quella determinata velocità.



Stabilito un tempo iniziale, lungo il corso del brano possono avvenire cambi di velocità spesso in concomitanza di cambi di frazione metrica.



Nell'esempio sopra passando dalla prima alla seconda misura il tempo si rallenta della metà: la velocità che era prima dell'unità di tempo diventa la velocità della suddivisione. Tra la terza e la quarta misura accade che la velocità di un tempo composto sarà identica a quella del singolo tempo precedente (in questo tipo di uguaglianze deve sempre essere indicata prima la nuova figura musicale posta in relazione con la figura musicale del precedente tempo) quindi tre suddivisioni dureranno come due del precedente tempo. Tra la quarta e la quinta, passando da un tempo composto ad un tempo semplice bisognerà mantenere la stessa velocità di suddivisione.

Nonostante l'uso del metronomo, le indicazioni agogiche costituite da un termine descrittivo sono sempre rimaste in uso (tra l'altro spesso utilizzate in lingua italiana, come molti altri termini musicali). Ecco un elenco dei termini più comuni a partire da quelli più veloci con la indicazione del metronomo, elenco sicuramente incompleto dal momento che a partire dall' 800 (periodo romantico) gli autori hanno spesso utilizzato termini piuttosto coloriti per aiutare gli esecutori ad entrare nello spirito del pezzo.

Prestissimo (>200) [Vivacissimamente; Vivacissimo]
Presto (168–200) [Allegrissimo; Vivo]
Vivace (˜140)
Allegro (120–168)
Allegro moderato (112–124) [Allegretto; Allegretto grazioso]
Moderato (108–120) [Moderato espressivo; Andantino; Andante Moderato]
Andante (76–108) [Tranquillamente; Tranquillo]
Adagietto (70–80)
Adagio (66–76)
Larghetto (60–66)
Grave; Lento (40–60) [Lento Moderato]
Largo (40–60)
Larghissimo (<20)

Il passaggio graduale da una velocità ad un'altra viene indicata con i termini "accelerando" (accel.), "rallentando" (rall.), "ritardando" (rit.) o termini simili seguiti o meno da una linea tratteggiata che segna lo spazio di pentagramma in cui questo progressivo cambiamento deve avvenire. Al termine può essere indicato con esattezza il nuovo tempo metronomico.

rallentando -
rall. -
ritardando -
rit. -
accelerando -
accel. -

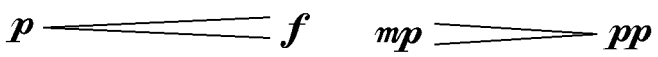
INDICAZIONI DINAMICHE

Sono costituite da lettere in corsivo che il compositore pone generalmente sotto il pentagramma [4] per indicare l'intensità dell'esecuzione: vengono chiamati "segni d'espressione" o "segni dinamici". Inizialmente (fino al '600) era indicato soltanto il *"p"* (piano) e il *"f"* (forte) lasciando all'esecutore una più minuziosa scelta delle dinamiche. Questi segni si sono arricchiti nel corso secoli fino a raggiungere intorno all' 800 questi segni comuni.

fff	*fortissimo (più che fortissimo)*
ff	*molto forte (fortissimo)*
f	*forte*
mf	*mezzo forte (moderatamente forte)*
mp	*mezzo piano (moderatamente piano)*
p	*piano*
pp	*molto piano (pianissimo)*
ppp	*pianissimo (più che pianissimo)*
fp	*forte e subito piano*
sf *opp.*	
sfz *opp.*	*sforzato (forzato)*
fz	
sffz	*sforzatissimo (forzatissimo)*

A partire dalla fine dell' 800 è possibile trovare anche 4 e più *f* o *p*.

Come già notato per le indicazioni agogiche, anche in quelle dinamiche è possibile indicare il progressivo aumento o la graduale diminuzione di intensità dinamica sia con termini quali "crescendo" (cresc.), "diminuendo" (dim.) seguiti o meno da una linea tratteggiata, oppure con le "forcelle" di crescendo (due linee divergenti da un punto comune) e di diminuendo (due linee convergenti in un punto comune). La prima soluzione viene preferibilmente usata in lunghi episodi mentre le forcelle sono di più immediata comprensione nei brevi tratti. Le forcelle possono essere precedute e / o seguite dal segno d'espressione relativo alle dinamiche estreme.

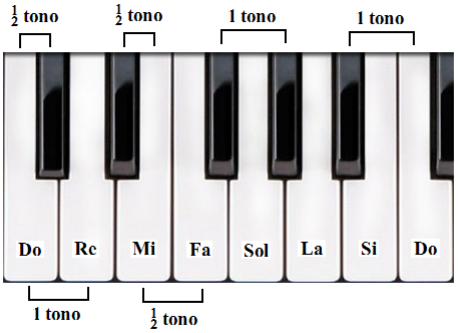


[4] Una tipica eccezione è quella che riguarda la scrittura per i cantanti: i segni dinamici vengono posti sopra il pentagramma per non confonderli con il testo cantato.

MODIFICA DELLE ALTEZZE

Nel parlare delle note musicali abbiamo taciuto una particolarità che è necessario ora conoscere. Le sette note musicali non hanno tutte la stessa distanza tra di loro. Possiamo quantificare la distanza di "un tono" quella che intercorre tra Do/Re, Re/Mi, Fa/Sol, Sol/La, La/Si, mentre chiamiamo "semitono" o "mezzo tono" (che è esattamente la metà del tono) la distanza tra Mi/Fa e Si/Do. Bisogna subito precisare che questo è stato vero dal momento in cui si è adottato universalmente il sistema "temperato" o "equabile" di cui è stato grande fautore J.S. Bach: la complessità armonica che la musica aveva raggiunto con la sua arte ne ha fatto una scelta inevitabile come ha dimostrato ampiamente attraverso i due volumi del "Das wohltemperirte Clavier" (Il clavicembalo ben temperato – BWV 846-893).

Osservando attentamente la tastiera di un pianoforte, possiamo notare la presenza di tasti neri tra le note distanti un tono, mentre tra quelle che distano un semitono i tasti neri sono assenti. Il suono del tasto nero è infatti la nota di un semitono più acuta del tasto bianco precedente e di un semitono più grave del tasto bianco successivo. Dal momento che la musica di cui stiamo parlando arriva fino alla distanza minima di un semitono, non è presente il suono intermedio tra Mi/Fa e Si/Do già distanti un semitono.



Queste note vengono scritte con un segno posto prima della testa della nota: tali segni grafici sono chiamati "accidenti" o "alterazioni". Sono:

♯ "diesis" (indica la nota superiore di un semitono)

♭ "bemolle" (indica la nota di un semitono inferiore)

♮ "bequadro" (annulla l'effetto del diesis o del bemolle indicando nuovamente la nota non alterata)

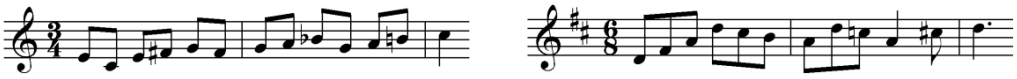
𝄪 ♯♯ "doppio diesis" (indica la nota superiore di un tono – il secondo segno è meno frequente)

𝄫 "doppio bemolle" (indica la nota inferiore di un tono)

♮♮ "doppio bequadro" (in disuso: annulla il doppio diesis o il doppio bemolle; è però comune l'utilizzo del bequadro semplice)

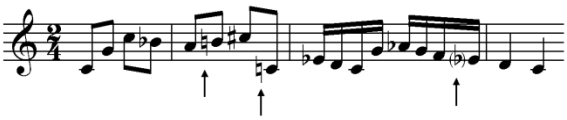
Tutte le alterazioni hanno efficacia nel momento in cui compaiono sull'altezza della nota che viene alterata e mantiene la sua efficacia fino al termine della battuta. Volendo utilizzare la nota non alterata nel seguito della misura è necessario l'utilizzo del bequadro che annulla l'effetto dell'alterazione. Un certo numero di diesis o bemolli possono inoltre essere fissati in maniera stabile all'inizio del brano musicale, immedia-

tamente dopo la chiave musicale, in quella disposizione che prende il nome di “armatura di chiave”, il cui utilizzo (come vedremo più avanti) è dovuto all’impostazione della tonalità. In questo caso l’alterazione ha efficacia sull’intero brano musicale (o finché non interviene un cambio di armatura di chiave) e su tutte le note di tutte le ottave. Naturalmente se vogliamo utilizzare la nota alterata in chiave nella sua forma “naturale” bisogna utilizzare il bequadro che come sempre avrà effetto fino al termine della battuta.



Nel primo esempio il Fa (ultima nota della prima battuta) è un Fa#, mentre nella seconda battuta per utilizzare il Si naturale come ultima nota della misura è necessario l’utilizzo del bequadro. Nel secondo esempio abbiamo come armatura di chiave il Fa# e il Do#, quindi nella prima battuta il Fa (anche se di un’ottava inferiore) è Fa# e il Do è Do#, nella seconda battuta è necessario l’utilizzo del diesis per avere come ultima nota un Do#, in quanto il diesis dell’armatura di chiave era annullato dal bequadro fino alla fine della misura.

Talvolta le alterazioni vengono utilizzate anche se non sarebbero strettamente necessarie, per evitare errori di lettura. Queste alterazioni vengono chiamate “di cortesia” o “di precauzione” e talvolta vengono scritte tra parentesi. Ecco tre casi tipici:



Le alterazioni non necessarie ma di precauzione sono indicate in questo esempio da una piccola freccia. Il primo (bequadro di cortesia) serve a cancellare definitivamente dalla memoria il bemolle appena incontrato e che può facilmente rimanere impresso nella memoria dell’esecutore nonostante il termine della battuta. Il secondo (bequadro di cortesia) aiuta a non pensare erroneamente che anche il Do_3 possa essere alterato dal diesis presente davanti al Do_4 precedente. L’ultimo (bemolle di cortesia) ricorda che il Mi è ancora bemolle, cosa che, con il susseguirsi di molte note, può essere dimenticata.

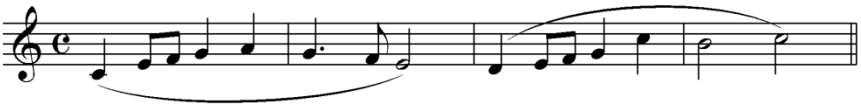
Per completare l’argomento facciamo ora una distinzione tra il “semitono diatonico” e il “semitono cromatico”. La distanza di semitono tra due note con nome diverso viene definito semitono diatonico mentre tra due note con lo stesso nome (naturalmente una delle due alterata) viene denominato semitono cromatico. Es.: Do-Reb, Mi-Fa, La#-Si sono semitoni diatonici; Fa-Fa#, Sol-Solb, Si-SI# sono semitoni cromatici. [5]

COMBINAZIONI RITMICHE

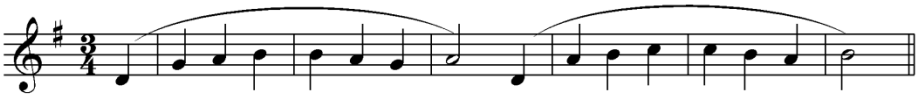
Vogliamo qui raccogliere terminologie, situazioni musicali e particolarità che riguardano il ritmo.

[5] Accade spesso di incontrare la definizione di “comma” come la nona parte di un tono e di vedere assegnata la distanza di 5 comma al semitono cromatico mentre di 4 comma a quello diatonico. In realtà questa divisione non ha alcun fondamento teorico ed è da considerare un’approssimazione divulgativa compiuta da studiosi per semplificare una trattazione complessa come il “temperamento”.

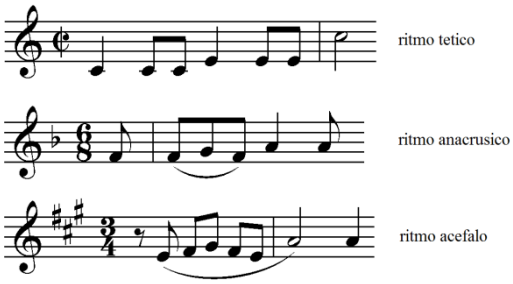
Il susseguirsi delle note creano delle melodie, così come le lettere dell'alfabeto trovano un significato formando le parole e le parole creano frasi di senso compiuto. Anche la musica è costituita da frasi facilmente riconoscibili da un orecchio musicale. Nella scrittura musicale le frasi possono essere evidenziate da archi che raccolgono le varie note rendendo più riconoscibili queste parti del discorso musicale: si chiamano "legature di frase" o "archi di fraseggio". Naturalmente non bisogna confondere queste legature con le legature di valore che uniscono due sole note della stessa altezza in un'unica nota.



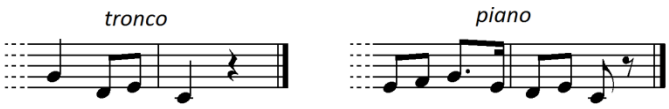
Una frase musicale così come un intero brano non devono necessariamente iniziare sul primo tempo di una misura: si dà il caso, abbastanza frequente, che un pezzo musicale inizi con una battuta incompleta proprio per sottolineare il reale inizio del brano. Pensare di inserire pause iniziali per completare la misura è un'aggiunta artificiosa e pleonastica oltre che incoerente con la natura del brano musicale. La battuta in questione viene chiamata "battuta incompleta" o "battuta in levare" (dal gesto del direttore d'orchestra che si solleva precedendo il battere).



Per lo stesse motivazioni che abbiamo indicato sopra accade di trovare l'ultima battuta del brano incompleta dello stesso quantitativo contenuto nella battuta in levare, risultando quindi ad essa complementare.
Un brano che inizia in levare crea un "ritmo anacrùsico" o "tempo in levare".
Il ritmo che inizia sul primo tempo della battuta viene invece definito "ritmo tètico".
Quello che vede una pausa sul primo tempo forte della misura si chiama infine "ritmo acèfalo".



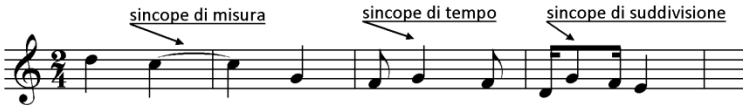
Quanto detto riguarda il ritmo iniziale della frase musicale. Per quanto concerne la sua forma conclusiva si è soliti distinguere tra "ritmo tronco", quando l'ultima nota della melodia cade esattamente sul primo tempo della battuta (accento forte), e "ritmo piano" [6] quando si conclude sulla parte in levare della misura (tempo debole).



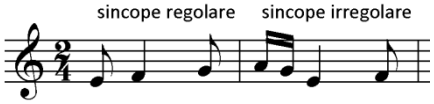
[6] Una terminologia datata di questi due tipi di ritmo finale chiama il ritmo tronco "maschile" ("mascolino") e quello piano "femminile".

Da questi esempi si può comprendere un importante concetto. Il ritmo dato dall'indicazione di tempo è un indispensabile schema ripetitivo e sempre uguale composto dalla successione di accenti forti e deboli che però rimane un riferimento astratto. È l'andamento melodico che dà esistenza e rende reale questa successione attraverso le sue note e le sue pause. Se, ad esempio, il brano musicale prevede una pausa sul tempo forte ecco che l'accento scompare (in termini di percezione ritmica) o viene sentito "spostato" nel momento in cui compare la nota. Vediamo quindi quei fenomeni di variazione ritmica che si possono incontrare nel corso di un brano musicale.

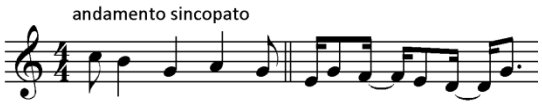
Quando una nota inizia su di un momento debole del ritmo e si prolunga su di un altro più forte si crea la percezione dello spostamento dell'accentuazione che viene chiamata "sincope". Questo spostamento può avvenire nell'accento forte della misura ("sincope di misura"), nel singolo tempo del ritmo ("sincope di tempo") o all'interno di un tempo in una sua suddivisione ("sincope di suddivisione").



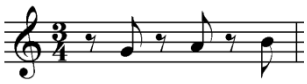
Quando poi la sincope è preceduta e seguita da note dello stesso valore viene chiamata "regolare" mentre in caso contrario "irregolare".



Una singola sincope viene definita "sincope semplice" mentre una successione di sincopi ritmicamente uguali formano una "sincope composta" o "andamento sincopato".

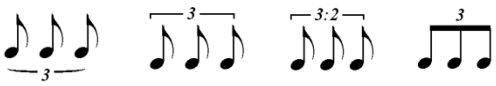


Un altro fenomeno ritmico di spostamento dell'accentuazione è il "contrattempo" o "controtempo" quando sul battere dei tempi compare una pausa mentre sul levare la nota.



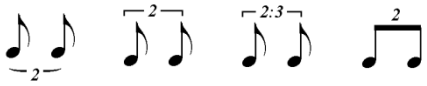
GRUPPI IRREGOLARI

Sono gruppi di note che non corrispondono alle regolari divisioni o suddivisioni del tempo. Supponiamo di voler scrivere in un tempo semplice un singolo movimento suddiviso in tre al posto delle due regolari suddivisioni. Questo gruppo di tre note viene chiamato "terzina" e si scrive con le tre note raccolte da una parentesi tonda o quadrata segnata dal numero 3 (o 3:2 nel senso che tre note stanno al posto di due). Se le tre note hanno i tagli uniti da un'unica linea il 3 è posto solitamente sulla linea senza la parentesi.



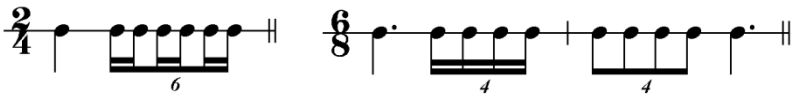
Bisogna fare attenzione che le tre suddivisioni della terzina abbiano le stessa durata complessiva delle due regolari, quindi saranno leggermente più veloci secondo l'esatta proporzione 3:2. È come una incursione di un tempo composto all'interno di un tempo semplice con la proporzione singolo tempo = singolo tempo puntato.

Il caso esattamente contrario si ha in un tempo composto volendo eseguire un singolo tempo con suddivisione semplice: è la "duina". In questo caso il gruppo irregolare può essere inquadrato nella suddivisione precedente pensandolo identico nelle durate (ma non nello spirito musicale) a due suddivisioni col punto.



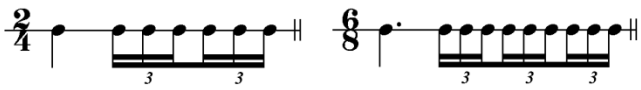
Osserviamo come la terzina è un gruppo irregolare "sovrabbondante" "per eccesso" (una nota in più del regolare) mentre la duina possiamo definirla irregolare "per difetto" (una nota in meno). [7] Accade che una stesso gruppo irregolare possa essere scritto in forma sovrabbondante o per difetto: in questo caso deve essere interpretato dal contesto calcolando lo spazio ritmico occupato dal gruppo irregolare.

Derivata dalla terzina è la "sestina" che va pensata come il gruppo irregolare che suddivide in due parti i singoli elementi della terzina (gruppo irregolare sovrabbondante con 6 elementi al posto di 4). Dalla duina deriva invece la "quartina" (gruppo irregolare per difetto con 4 elementi al posto di 6 anche se spesso scritto come gruppo irregolare sovrabbondante di 4 elementi al posto di 3).



I gruppi irregolari possono essere anche di 5 ("quintina"), 7 [8] , 8, 9 note e più, tenendo presente che con l'aumentare della complessità del gruppo diventa buona norma indicare l'equazione numerica che consente di decifrarla correttamente.

I casi che abbiamo visto riguardano il singolo tempo suddiviso in maniera irregolare ma si trovano gruppi irregolari all'interno di una suddivisione.



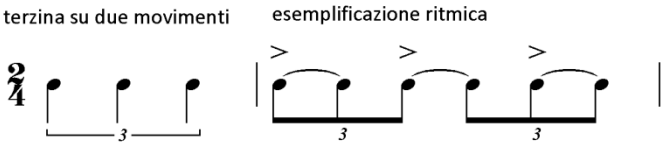
Nell'esempio osserviamo come il secondo dei due tempi (sia nel caso di tempo semplice che composto) ha tutte le suddivisioni formate da terzine irregolari chiamate appunto "terzine di suddivisione". È importante soffermarci ancora sul primo dei due esempi, in cui osserviamo la doppia terzina di suddivisione, per confrontarla con la sestina vista sopra. Oggettivamente le durate delle singole semicrome irregolari sono identiche, cambia però l'accentuazione: nella sestina ci sarà una leggera accentuazione ogni due note in

[7] Mi sia consentito non usare la vecchia denominazione di gruppo irregolare "deficiente" (sebbene etimologicamente ineccepibile) a motivo dell'evoluzione del linguaggio.

[8] Qualche autore chiama questo gruppo irregolare "eptina", ma ritengo opportuno l'uso consueto di denominare i gruppi irregolari da sette elementi in poi semplicemente con i termini "gruppo irregolare di N. note".

quanto deriva da una suddivisione ternaria del tempo (irregolare) mentre nella doppia terzina la leggera accentuazione avverrà ogni tre note, derivando dalla regolare suddivisione binaria del tempo. [9]

Il gruppo irregolare può inoltre essere realizzato su più tempi o movimenti: in questo caso è utile per una corretta esecuzione studiarlo esemplificato in elementi più semplici.



Alcune tabelle riassuntive dei principali gruppi irregolari.

GRUPPI IRREGOLARI IN UN SINGOLO MOVIMENTO

(G.I. = gruppo irregolare; U.T. = figura dell'unità di tempo; S = sovrabbondante; D = per difetto)

TEMPI SEMPLICI			
NOME	U.T.	IMMAGINE	TIPOLOGIA
TERZINA	♪		S (3:2)
	♩		S (3:2)
	𝅗𝅥		S (3:2)
SESTINA	♪		S (6:4)
	♩		S (6:4)
	𝅗𝅥		S (6:4)
QUINTINA	♪		S (5:4)
	♩		S (5:4)
	𝅗𝅥		S (5:4)
G.I. DI 7 NOTE	♪		S (7:4)
			D (7:8)
	♩		S (7:4)
			D (7:8)
	𝅗𝅥		S (7:4)
			D (7:8)

[9] A parte il caso della sestina, i gruppi irregolari hanno normalmente un accento sulla prima nota mentre le altre note sono totalmente prive di accento.

TEMPI COMPOSTI				
NOME	U.T.	IMMAGINE	TIPOLOGIA	ESEMPLIFICAZIONE
DUINA	♪.	2	D (2:3)	
	♩.	2	D (2:3)	
	𝅗𝅥.	2	D (2:3)	
QUARTINA	♪.	4	S (4:3)	
		4	D (4:6)	
	♩.	4	S (4:3)	
		4	D (4:6)	
	𝅗𝅥.	4	S (4:3)	
		4	D (4:6)	
QUINTINA	♪.	5	D (5:6)	
		5	S (5:3)	
	♩.	5	D (5:6)	
		5	S (5:3)	
	𝅗𝅥.	5	D (5:6)	
		5	S (5:3)	
G.I. DI 7 NOTE	♪.	7	S (7:6)	
	♩.	7	S (7:6)	
	𝅗𝅥.	7	S (7:6)	

GRUPPI IRREGOLARI DI SUDDIVISIONE

(U.S. = unità di suddivisione)

TEMPI SEMPLICI E COMPOSTI			
NOME	U.S.	IMMAGINE	TIPOLOGIA
TERZINA	𝅘𝅥𝅰	3	S (3:2)
	♪	3	S (3:2)
	♩	3	S (3:2)
QUINTINA	𝅘𝅥𝅰	5	S (5:4)
	♪	5	S (5:4)
	♩	5	S (5:4)
SESTINA	𝅘𝅥𝅰	6	S (6:4)
	♪	6	S (6:4)
	♩	6	S (6:4)

GRUPPI IRREGOLARI SU DUE TEMPI

NOME	U.T.	IMMAGINE	TIPOLOGIA	ESEMPLIFICAZIONE
TERZINA			S (3:2)	
			S (3:2)	
			S (3:2)	
QUARTINA			S (4:3)	
			D (4:6)	
			S (4:3)	
			D (4:6)	
			S (4:3)	
			D (4:6)	
QUINTINA			S (5:4)	
			D (5:6)	
			S (5:4)	
			D (5:6)	
			S (5:4)	
			D (5:6)	
SESTINA			S (6:4)	
			S (6:4)	
			S (6:4)	
G.I. DI 7 NOTE			D (7:8)	
			S (7:6)	
			D (7:8)	
			S (7:6)	
			D (7:8)	
			S (7:6)	

GRUPPI IRREGOLARI SU TRE TEMPI

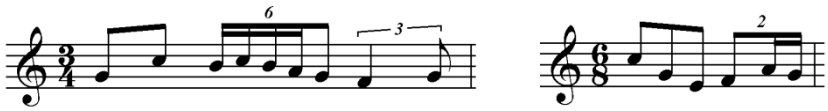
NOME	U.T.	IMMAGINE	TIPOLOGIA	ESEMPLIFICAZIONE
DUINA			D (2:3)	
			S	
			D	
			S	
			D (2:3)	
			S	
			D	
			S	
			D (2:3)	
			S	
			D	
QUARTINA			S (4:3)	
			D	
			S	
			S (4:3)	
			D	
			S	
			S (4:3)	
			D	
			S	
QUINTINA			D (5:6)	
			S	
			D (5:6)	
			S	
			D (5:6)	
			S	
SESTINA			S	
			D (6:9)	
			S	
			D (6:9)	
			S	
			D (6:9)	

G.I. DI 7 NOTE			S (7:6)	
			D (7:9)	
			S (7:6)	
			D (7:9)	
			S (7:6)	
			D (7:9)	

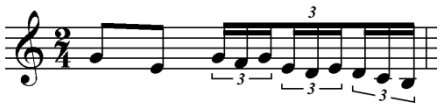
GRUPPI IRREGOLARI SU QUATTRO TEMPI

NOME	U.T.	IMMAGINE	TIPOLOGIA	ESEMPLIFICAZIONE
TERZINA			D (3:4)	
			S (3:2)	
			D (3:4)	
			S (3:2)	
			D (3:4)	
			S (3:2)	
QUINTINA			S (5:4)	
			D (5:6)	
			S (5:4)	
			D (5:6)	
			S (5:4)	
			D (5:6)	
SESTINA			S (6:4)	
			D (6:8)	
			S (6:4)	
			D (6:8)	
			S (6:4)	
			D (6:8)	
G.I. DI 7 NOTE			D (7:8)	
			S (7:6)	
			D (7:8)	
			S (7:6)	
			D (7:8)	
			S (7:6)	

Tutti i gruppi irregolari che abbiamo elencato vengono detti “semplici” in quanto formati da note dello stesso valore. Se presentano note di diverso valore, in quanto due o più note sono unite in un unico valore o alcuni valori vengono ulteriormente suddivisi, sono detti “composti”.



I gruppi irregolari che hanno al loro interno altri gruppi irregolari sono chiamati gruppi irregolari “complessi”



SEGNI DI ABBREVIAZIONE E ABBELLIMENTI

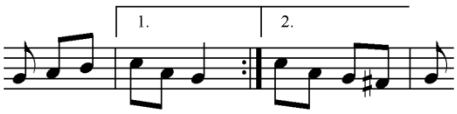
SEGNI DI ABBREVIAZIONE

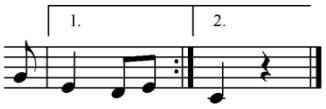
Sono usati per evitare la scrittura ripetitiva di note, gruppi di note o intere parti del brano musicale.

RITORNELLO

Indica che tutto o una parte del brano musicale va ripetuta una seconda volta. I segni che delimitano la parte del pezzo sono, per l'inizio, una doppia stanghetta (tipograficamente la prima più spessa) seguita da due puntini attorno alla terza linea, per la fine, l'immagine speculare della precedente: due puntini seguiti dalla doppia stanghetta (tipograficamente la seconda più spessa). Quando si giunge al segno di ritornello conclusivo il brano va quindi ripreso dal segno iniziale e, in mancanza di questo, dall'inizio del brano. Normalmente il brano va ripetuto una sola volta, quindi prosegue normalmente se non è concluso. Qualora l'autore desideri venga ripetuto più volte, deve specificarlo con la dicitura 3 V. (tre volte), 4 V. (quattro volte) ecc.

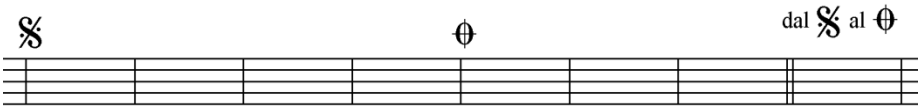
Talora si desidera una duplice conclusione del ritornello, o perché il collegamento con la ripresa richiede un andamento musicale differente dal collegamento col seguito, o perché la seconda volta deve avere un andamento conclusivo. Questa doppia finale va indicata con una linea sovrapposta alla musica contrassegnata dalle cifre 1. e 2.





Naturalmente in questo caso la seconda volta bisogna saltare la parte della prima finale eseguendo direttamente la seconda.

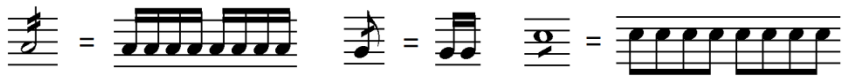
Simile al ritornello, sono i segni di ripresa, necessari quando ad un certo punto del brano bisogna riprendere una parte dello stesso collocata altrove. Il segno di inizio è una S barrata con due puntini ai lati mentre quello di fine una O barrata verticalmente e orizzontalmente.



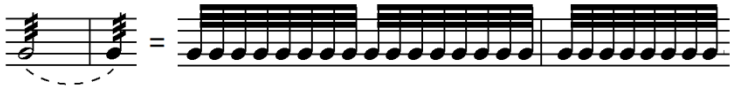
Una tipica indicazione, usata nelle forme musicali in tre parti di cui la prima identica alla terza (A B A), è "D.C. al Fine" cioè da capo fino a quella parte del brano precedentemente indicata con la parola "Fine" o semplicemente segnata dalla doppia stanghetta conclusiva.

RIPETIZIONE DI NOTE O GRUPPI DI NOTE

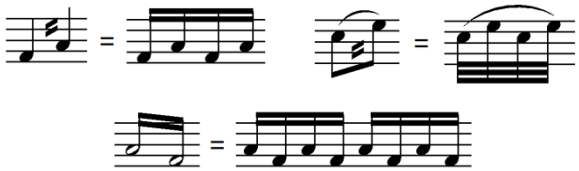
La ripetizione di una nota per tutta la durata del valore della nota stessa viene indicata con uno o più tagli collocati sul gambo della nota (o sopra o sotto la testa nel caso della semibreve). La frequenza è alla croma, semicroma ecc. in base al numero dei tagli. Se la nota ha già uno o più tagli, gli ulteriori tagli si assommano a quelli già presenti.



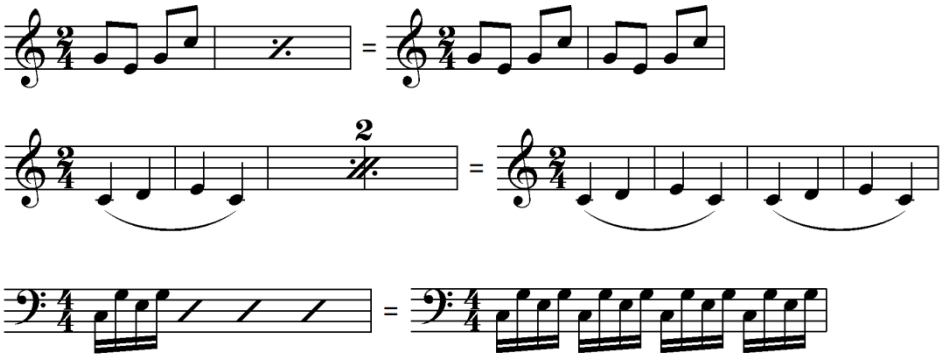
Bisogna precisare che i tre tagli (almeno fino al '900) hanno indicato una ripetizione velocissima indeterminata in quell'effetto chiamato "tremolo" la cui velocità è adattata alla natura dello strumento esecutore per creare il tipico effetto di nota continua con un timbro appunto tremolante. Quando il valore di due note con lo stesso tremolo viene sommato, la legatura di valore viene disegnata con un arco tratteggiato.



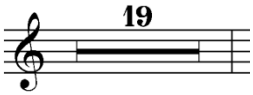
I tagli possono essere posti tra due note per una esecuzione alternata con le stesse regole delle note ripetute. Bisogna fare attenzione che la durata totale della ripetizione delle due note equivale al valore di una delle due note. Quando sono inequivocabili (nel caso delle minime) le linee dei tagli possono congiungere i gambi.



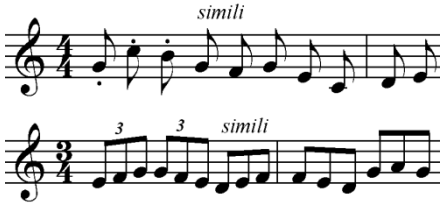
La ripetizione di un'intera battuta si indica con una barretta obliqua con due puntini ai lati. La ripetizione di due battute, con due barrette sovrastate o no dal numero due. Un singolo movimento ripetuto identico viene invece segnato con un semplice tratto obliquo.



L'accumularsi di diverse misure vuote, situazione frequente nelle parti musicali quando si deve attendere in silenzio l'esecuzione musicale di altri strumenti, viene segnata con una lunga pausa sovrastata dal numero delle battute silenziose chiamate "battute d'attesa".



Talvolta per evitare la ripetizione di una lunga serie di stessi segni di articolazione, di gruppi irregolari o altre indicazioni, si suole segnare solo le prime note seguite dalla parola “simili” intendendo che anche le successive note dovranno essere eseguite allo stesso modo.

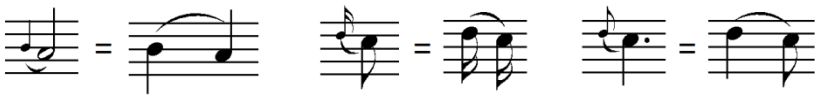


ABBELLIMENTI

Sono segni convenzionali che fioriscono la melodia senza alterare sostanzialmente l’andamento melodico. La realizzazione di questi abbellimenti è stata differente a seconda delle epoche, dello stile e talvolta tra un autore e l’altro considerando pure che l’esecutore ha goduto nel passato di una certa libertà interpretativa. Qui daremo le indicazioni consuete della pratica del solfeggio parlato.

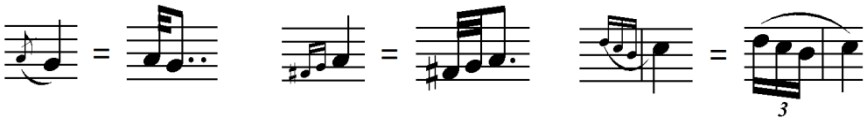
APPOGGIATURA

L’ “appoggiatura” è una nota di piccole dimensioni che precede la nota principale. Classicamente sottrae alla nota principale metà del suo valore anche se è invalsa l’abitudine scriverla nel valore reale in cui deve essere eseguita. Unica eccezione è quando precede una nota puntata (con triplice suddivisione), in questo caso sottrae alla nota reale due terzi del suo valore.



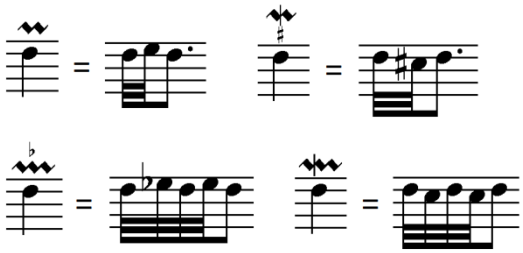
ACCIACCATURA

L’ “acciaccatura” è una appoggiatura velocissima e si differenzia dall’appoggiatura in quanto la nota singola è barrata da un tratto obliquo. L’acciaccatura oltre ad essere di una nota (“acciaccatura semplice”) può essere di più note “acciaccatura doppia”, “tripla” o di più note e in questo caso non ha bisogno di essere barrata in quanto non può essere confusa con un’appoggiatura (che è sempre di una singola nota). Le acciaccature venivano eseguite prevalentemente in “battere” nel ‘600 (cioè rubando il tempo alla nota reale) e sicuramente in “levare” nell’ 800 (prendendo il tempo alla nota o alla pausa precedente). Si suole scrivere l’acciaccatura (qualora la nota di cui è abbellimento sia la prima della battuta) prima della stanghetta per un’esecuzione in levare o dopo la stanghetta se la si vuole eseguita in battere.



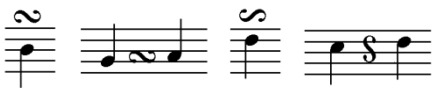
MORDENTE

Il “mordente” è un segno a forma di “zig-zag” posto sopra o sotto una nota e viene eseguito nel momento iniziale del valore della nota con uno scambio velocissimo con la nota immediatamente superiore. Questo descritto è il “mordente semplice superiore” e si segna con due punte superiori. Se le punte sono tre il mordente sarà “doppio” e verrà eseguito con un duplice scambio con la nota superiore. Oltre a questi due troviamo il “mordente semplice inferiore” che si differenzia da quello superiore per un taglio verticale e si esegue con la nota inferiore. Anche il mordente doppio può essere “inferiore” se tagliato. I mordenti possono presentare un’alterazione posta sopra (se superiori) o sotto la nota (se inferiori) e tale alterazione influirà sulla nota di scambio.



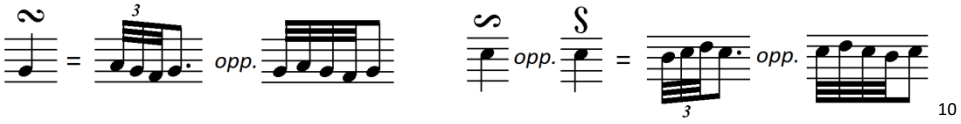
GRUPPETTO

Il “gruppetto” è la decorazione sinuosa di una nota o del passaggio tra due note. Esso si presenta in due forme: una S rovesciata e coricata (“gruppetto diretto”) oppure una S coricata, talvolta verticale (“gruppetto rovesciato”).



Queste due tipologie riguardano il movimento che bisogna realizzare: nel gruppetto diretto: nota superiore, nota reale, nota inferiore, nota reale, mentre nel gruppetto rovesciato: nota inferiore, nota reale, nota superiore, nota reale.

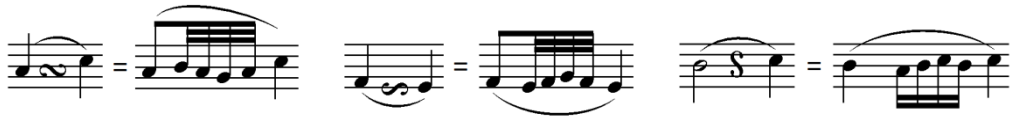
Quando il gruppetto è posto sopra la nota l’abbellimento melodico viene eseguito velocemente nella parte iniziale del valore della nota.



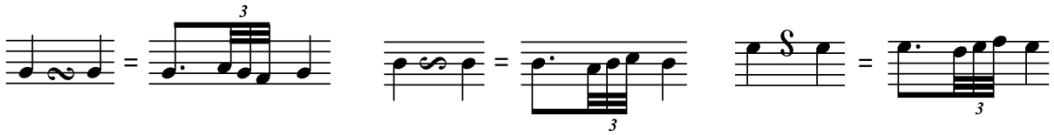
[10]

Quando il gruppetto è collocato tra due note il suo sviluppo avviene nella parte finale della prima delle due note direttamente a ridosso della seconda.

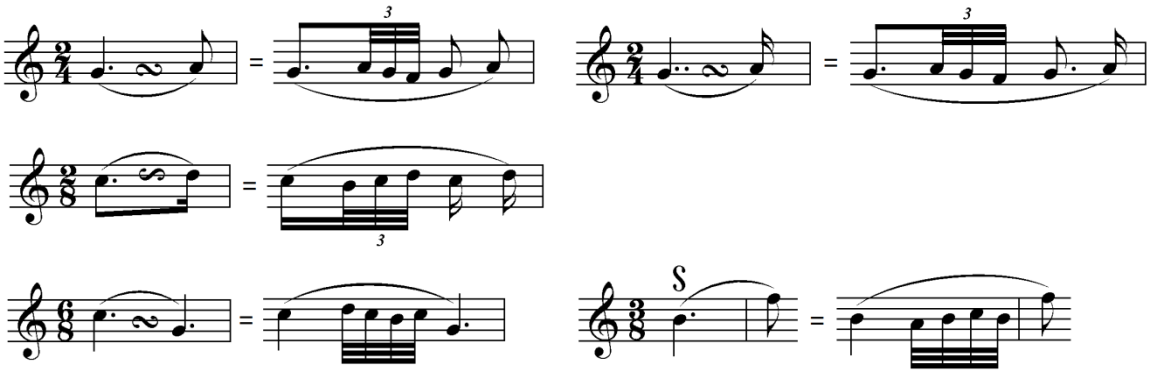
[10] Il secondo tipo di realizzazione, quello che parte dalla nota reale e si sviluppa su quattro note per ritornare alla nota di partenza è stato ugualmente praticato nella storia della musica, anche se, per semplificare, nel solfeggio parlato viene per lo più utilizzata la prima forma di sviluppo del gruppetto.



Il gruppetto posto tra due note presenta due importanti casi particolari. Se le due note tra cui è posto il gruppetto sono esattamente della stessa altezza (unisono), nella realizzazione dell'abbellimento viene tralasciata l'ultima nota. Questo perché concludendo con la nota reale si creerebbe un effetto di nota ribattuta con la seconda, togliendo scorrevolezza al gruppetto e introducendo un elemento estraneo (una innaturale seconda nota ribattuta) all'andamento melodico.



Il secondo caso si verifica quando la prima delle due note ha il punto di valore. Il gruppetto dovrà concludersi con la nota reale eseguita esattamente della durata del punto di valore (o dei punti di valore se sono più di uno). Questo eviterà di sottrarre l'importante elemento ritmico che nasce dal frazionamento del tempo o della suddivisione operata dal punto di valore. Per questo stesso motivo quando invece il singolo punto è parte integrante dell'unità di tempo (tempo composto) o dell'intera durata di una misura in tre tempi, il gruppetto verrà eseguito normalmente.



Il gruppetto può presentare accidenti posti sopra o sotto il segno che andranno ad alterare rispettivamente la nota superiore o inferiore della realizzazione.

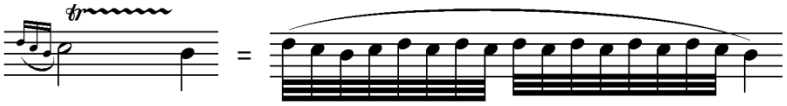
TRILLO

Il trillo è il rapido e continuo scambio di una nota con quella immediatamente superiore per tutta la sua durata. Viene segnato con la sigla "tr" in corsivo seguita da una linea ondulata che percorre tutta la durata della nota. Come già è stato detto per il tremolo, non è possibile quantificare in termini di durate il valore delle singole note, per quanto sia inevitabile farlo negli esempi che seguiranno a scopo esemplificativo. Molte sono le situazioni, come la natura dello strumento, nonché il gusto interpretativo dell'esecutore sorretto da una buona conoscenza filologica, che determinano una buona esecuzione del trillo. Premesso questo, cerchiamo di classificare le diverse tipologie di trilli che possiamo incontrare.

La situazione più normale è il "trillo diretto" che inizia con la nota reale e termina con quella superiore.

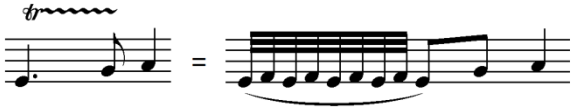
Alcune note scritte in maniera del tutto uguale alle acciaccature possono intervenire a modificare il trillo nel suo inizio (preparazione) o nella sua conclusione (risoluzione). Le notine di preparazione si scrivono come acciaccature davanti alla nota reale mentre quelle di risoluzione davanti alla nota che segue il trillo. In particolare vediamo come un'acciaccatura della nota superiore davanti alla nota principale causa il rovesciamento del trillo che non si chiamerà più diretto ma "indiretto" (o "rovesciato").

Ecco invece un "trillo preparato".

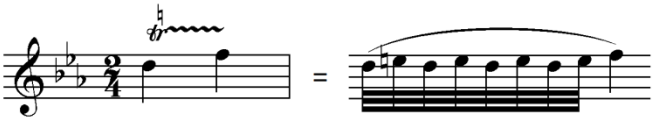


Bisogna aggiungere che se l'ultima nota della preparazione corrisponde alla nota superiore, questa causa un rovesciamento del trillo. Il prossimo esempio è un "trillo preparato, rovesciato e risolto".

Come già detto per il gruppetto, quando la nota abbellita col trillo ha un punto di valore, l'ultima nota del trillo (che è la nota reale) deve coincidere con la durata del punto di valore:



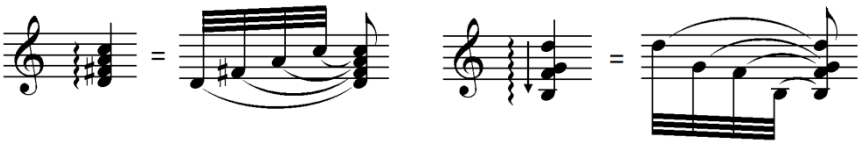
Come tutti gli abbellimenti, anche il trillo può presentare un accidente posto sopra il simbolo "tr" che riguarderà l'alterazione della nota superiore.



ARPEGGIO

Questo gesto musicale (originariamente tipico dell'esecuzione clavicembalistica degli accordi) viene segnato con una linea ondulata (simile a quella del trillo) posta verticalmente davanti all'accordo e si esegue suonando le note velocemente una dopo l'altra a partire da quella più grave lasciando che il suono nelle no-

te continui fino al completamento dell'accordo. Allorquando si voglia eseguire l'arpeggio iniziando dalla nota più acuta il segno grafico è seguito da una freccia ricolta verso il basso.



MODI, TONALITÀ E SCALE

MODO MAGGIORE E MODO MINORE

Parafrasando il titolo di un celebre libro di Thomas Merton, “No man is an island - Nessun uomo è un’isola”, mi piace affermare subito che nessuna nota è un’isola. Essa è sempre inserita in un sistema di relazioni con altre note all’interno del quale svolge una funzione.

Nella storia della musica occidentale, intorno al ‘300 grazie all’ “Ars Nova” e alla “Musica Ficta”, si sono affermati due sistemi di sette note che chiamiamo *modi*: il *modo maggiore* e il *modo minore*.

Quello che caratterizza questi due sistemi è la distanza che intercorre tra le singole note nella loro successione che è ora di un tono <1>, ora di un semitono <½> secondo il seguente schema:

MAGGIORE: I <1> II <1> III <½> IV <1> V <1> VI <1> VII <½> VIII

MINORE: I <1> II <½> III <1> IV <1> V <½> VI <1> VII <1> VIII

Le note, organizzate in uno di questi modi, assumono una funzione che viene riassunta in un nome descrittivo:

MAGGIORE:
- I : TONICA
- II: SOPRATONICA
- III: MEDIANTE o CARATTERISTICA MODALE
- IV: SOTTODOMINANTE
- V: DOMINANTE
- VI: SOPRADOMINANTE
- VII: SENSIBILE

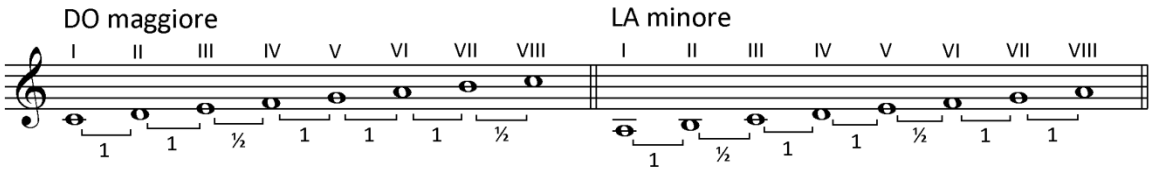
MINORE:
- I : TONICA
- II: SOPRATONICA
- III: MEDIANTE o CARATTERISTICA MODALE
- IV: SOTTODOMINANTE
- V: DOMINANTE
- VI: SOPRADOMINANTE
- VII: SOTTOTONICA

TONALITÀ

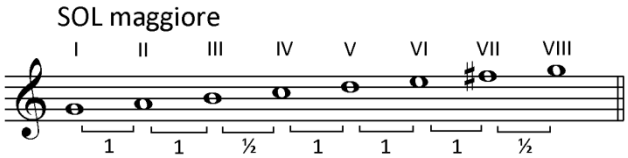
Applicando una successione di sette note, con le opportune alterazioni, ad un modo maggiore o minore, otteniamo la *tonalità*. Essa è compiutamente identificata dal nome della tonica seguito dalla qualifica della modalità. Es. “Re maggiore”, “Fa# minore” ecc.

Osservando attentamente, noteremo come due tonalità, una per il modo maggiore ed una per il modo minore, realizzano naturalmente lo schema modale senza l’ausilio di alterazioni: sono la scala di Do maggiore e quella di La minore. La particolarità di avere lo stesso numero di alterazioni (in questo caso nessuna), le

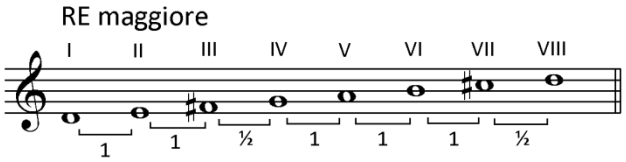
accomuna in una sorta di familiarità che viene definita col termine di *relative*. Si è soliti dire che La minore è la *relativa minore* di Do maggiore e che, viceversa, Do maggiore è la *relativa maggiore* di La minore.



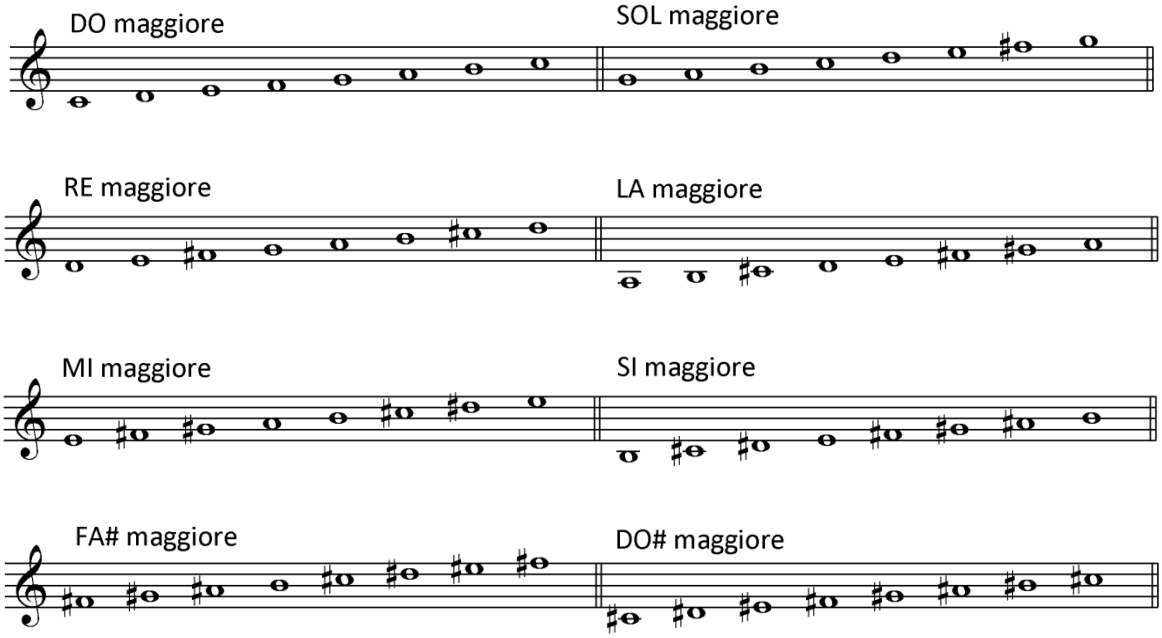
Ora proviamo a vedere quali sono le note della tonalità maggiore scegliendo il Sol come tonica (presto capirete il perché di questa scelta). Per riprodurre esattamente le distanze del modo maggiore avremo questa successione di note: Sol - La - Si - Do - Re - Mi - Fa# - Sol. È sufficiente cioè alterare con un diesis la settima nota per avere la distanza di un tono tra la VI nota e la VII e di un semitono tra la VII e l' VIII.



Attraverso un sistema ricorsivo, così come abbiamo costruito le note della tonalità di Sol maggiore partendo dalla quinta nota di Do maggiore e aggiungendo un diesis alla nuova settima nota, possiamo realizzare le note della tonalità di Re maggiore: Re - Mi - Fa# - Sol - La - Si - Do# - Re

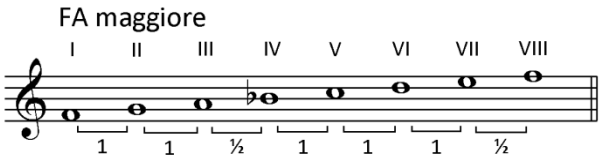


Prendendo sempre come tonica della nuova tonalità la quinta nota della precedente questa sarà la successione delle tonalità:

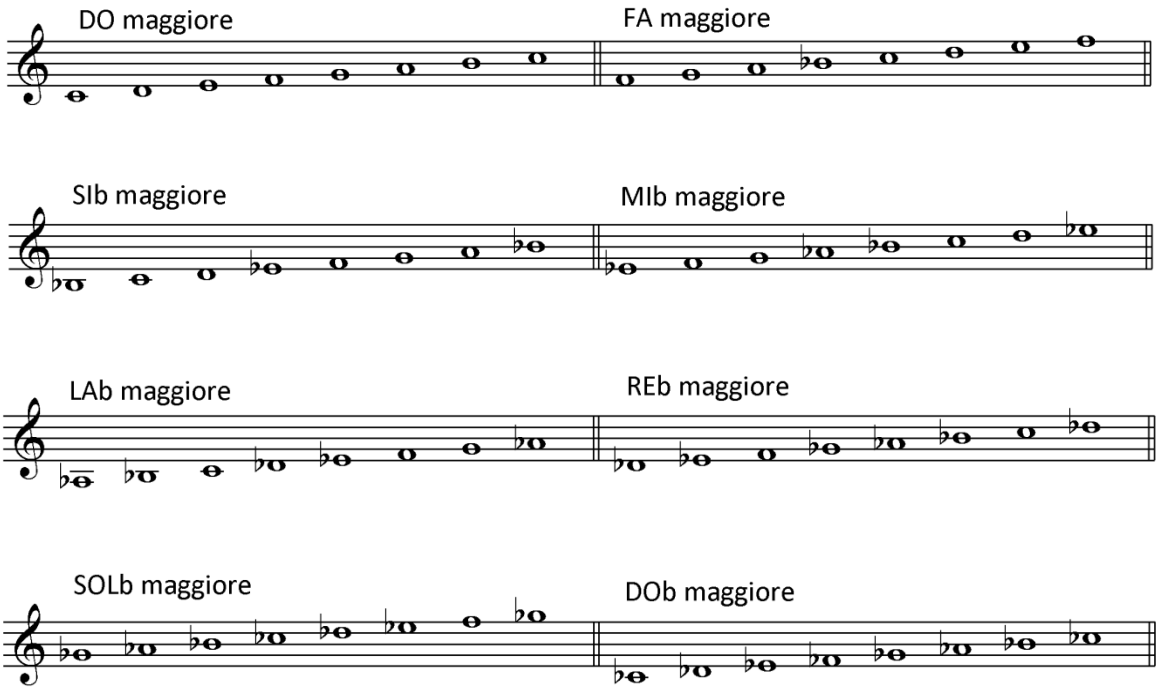


Quindi la nuova tonalità ha sempre un diesis in più della precedente.

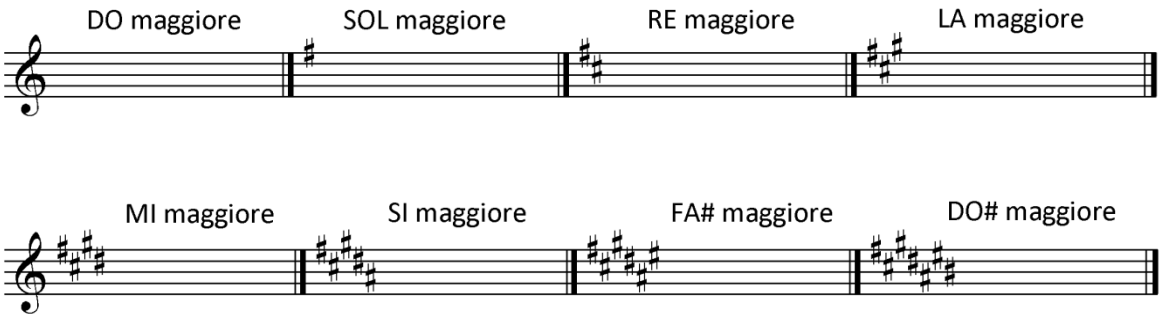
Se invece, sempre partendo da Do maggiore ma scegliendo come nuova tonica la quinta nota inferiore (Fa), avremo questa successione di note: Fa - Sol - La - Sib - Do - Re - Mi - Fa. Sarà sufficiente in questo caso un bemolle per stabilire la corretta distanza tra le note secondo lo schema del modo maggiore.

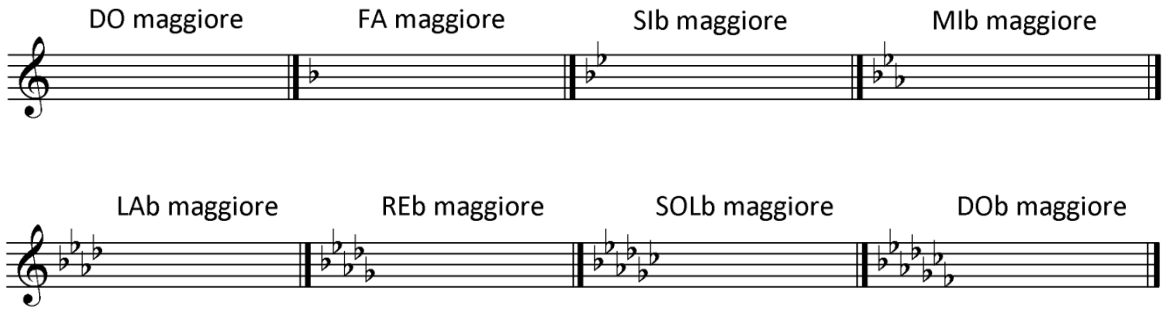


Procedendo di quinta in quinta inferiore questa sarà la successione delle tonalità, ognuna con un bemolle in più della precedente:



Le alterazioni che caratterizzano la tonalità e che quindi rimangono costanti non compaiono di nota in nota ma vengono indicate all'inizio di ogni pentagramma immediatamente dopo la chiave. Questa indicazione viene chiamata "*armatura di chiave*".





Lo stesso procedimento si applica per trovare tutte le tonalità minori partendo da La minore. Scegliendo successivamente la quinta nota superiore avremo tutte le tonalità minori con i diesis, procedendo invece per quinte inferiori avremo le tonalità con i bemolli. Queste tonalità sono le relative minori delle corrispettive maggiori aventi lo stesso numero di accidenti in chiave.

Si è soliti rappresentare queste tonalità con un grafico circolare che prende il nome di *"circolo delle quinte"*.

Questa immagine è importante per capire perché la serie delle tonalità con i diesis e quella con i bemolli si interrompono. Dopo il Do# maggiore si potrebbe pensare alla tonalità di Sol# maggiore con tutti i diesis e il Fa doppio-diesis, così come dopo il Dob maggiore al FAb maggiore con tutti i bemolli e il Si doppio-bemolle e così via. Tutte queste tonalità rimangono però solo ipotetiche, anche se il loro utilizzo si riscontra

nella letteratura musicale in momentanee modulazioni lungo il corso dei brani. Possiamo facilmente notare dal grafico del circolo delle quinte che ad un certo punto l'arco delle tonalità con i diesis si sovrappone con quello delle tonalità bemollizzate. Il Si maggiore è infatti identico al Dob maggiore, così come il Fa# maggiore è uguale al Solb maggiore e infine il Do# maggiore per nulla si discosta dal Reb maggiore. Queste tre coppie di tonalità vengono chiamate *enarmoniche* (talvolta dette anche *omologhe* o *omofone*) poiché le note della tonalità hanno lo stesso suono e quindi sono indistinguibili all'ascolto. Le tonalità enarmoniche chiudono il cerchio del circolo delle quinte costituendo quello che viene definito il *"ponte enarmonico"* e rendono non necessarie nuove tonalità estremamente complesse quanto inutili.

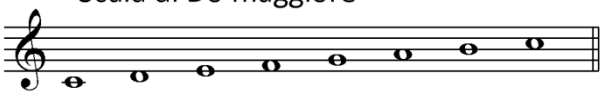
SCALE MUSICALI

Per *scala* si intende la successione ordinata delle note di una tonalità dal primo *grado* alla ripetizione della stessa più acuta di un'ottava. È come l'esposizione (mi viene da dire il "catalogo") del materiale sonoro in cui si muove un brano musicale in quella determinata tonalità. Da questo momento prenderemo sempre a modello la scala maggiore di Do e quella minore di La in quanto prive di alterazioni originarie e quindi di più immediata comprensione.

SCALA MAGGIORE

La *scala maggiore* è la successione di note secondo lo schema del modo maggiore. Un esempio per tutte: la scala di Do maggiore.

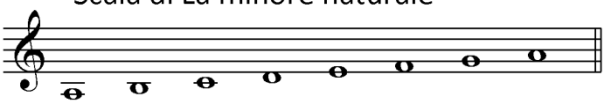
Scala di Do maggiore



SCALE MINORI

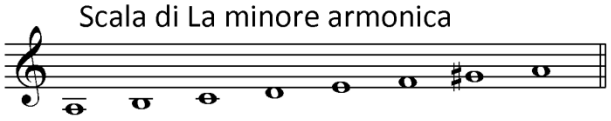
La *scala minore*, come risulta dall'applicazione dello schema del modo minore, prende il nome di *scala minore naturale*. Ecco ad esempio la scala di La minore naturale.

Scala di La minore naturale



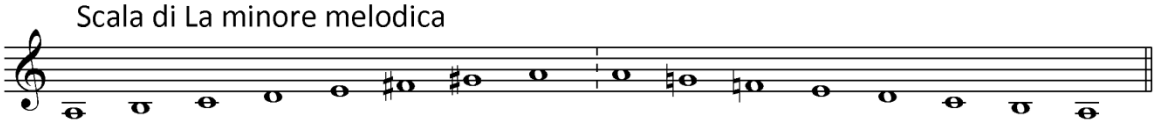
L'aggiunta della qualifica "naturale" ci fa intuire che esistono altri tipi di scale minori. Il motivo dell'esistenza di altre scale minori sta nell'esigenza di utilizzare la sensibile anche nel modo minore. La sensibile è il settimo grado del modo maggiore e la sua caratterista funzione le deriva dall'essere distante un semitono dalla tonica. Per questo motivo nella scala minore naturale non possiamo parlare di sensibile in riferimento al settimo grado, ma di sottotonica. Per utilizzare la sensibile nel corso di un brano in tonalità minore è necessario innalzare di un semitono il settimo grado attraverso un'alterazione. In La minore quindi viene innalzato il Sol a Sol#. Ma attenzione: questa alterazione non viene posta nell'armatura di chiave, bensì nel corso della scrittura. La scala minore che viene a formarsi con il settimo grado aumentato (sensibile) prende il nome di *scala minore armonica*.

Scala di La minore armonica



Qualcuno potrebbe chiedersi perché “armonica”. Di fatto questa scala non è generalmente usata in maniera melodica (a parte alcuni casi in cui il VI grado va verso il V e il VII verso l’ VIII) ma principalmente per l’armonia, cioè per la costruzione e concatenazione degli accordi, da cui il nome di scala minore armonica. Ascoltandola ci rendiamo subito conto dell’insolito salto di un tono e mezzo tra il VI e VII grado di colore un po’ “arabo”, sicuramente lontano dai canoni della musica occidentale in senso classico. Per questo motivo, volendo percorrere melodicamente il VI e il VII grado verso l’ VIII si è alterato anche il VI grado di un semitono ascendente. Ecco quindi la *scala minore melodica*: con il VI e il VII grado alterati di un semitono ascendente. Dal momento che però la sensibile svolge la sua caratteristica funzione solo in senso ascendente verso la tonica ecco che quando la melodia attraversa questi gradi in senso discendente non è più necessaria l’alterazione del VII grado e di conseguenza anche quella del VI, per cui la scala minore melodica in senso discendente ritorna ad essere identica a quella naturale.

Scala di La minore melodica



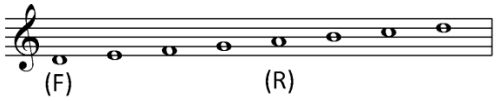
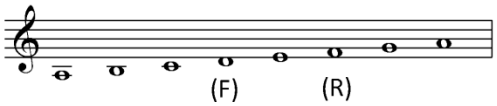
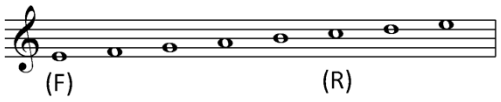
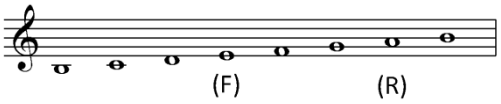
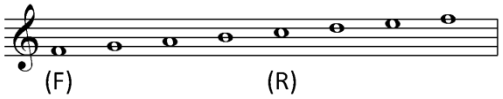
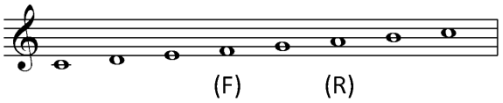
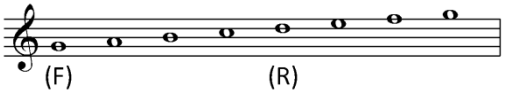
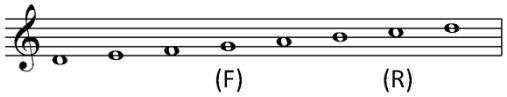
ALTRI MODI E SCALE

Nell'iniziare questo capitolo bisogna subito premettere che questi argomenti vengono trattati con specifiche limitazioni in quanto il discorso è estremamente vasto, spesso complesso, e ci porterebbe troppo lontano da quelli che sono gli scopi di questo testo. Vogliamo solo fare una carrellata di quei modi e scale che sono stati usati nella musica occidentale, che in parte possono essere collegati ai nostri modi maggiore/minore o che, pur presi da altre culture con sistemi di temperamento musicale non temperato, sono stati comunque adattati al nostro sistema musicale che divide l'ottava in dodici semitoni.

MODI GREGORIANI

La musica plana o canto gregoriano è l' humus musicale in cui la nostra attuale musica è nata e si è strutturata. Questi modi gregoriani hanno sempre costituito un materiale di ispirazione e un campo di ricerca in molta produzione musicale, non solo sacra. La classificazione che adottiamo è in realtà una teorizzazione postuma del tardo medioevo fatta su quello che nel corso di quasi un millennio è stato creato senza una precisa consapevolezza di queste teorie.

Ecco prima uno schema seguito dalla illustrazione degli elementi caratteristici.

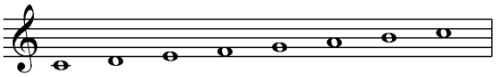
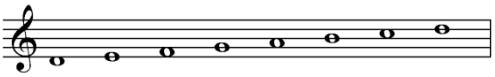
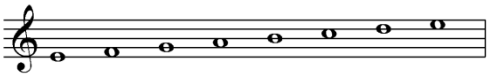
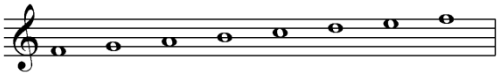
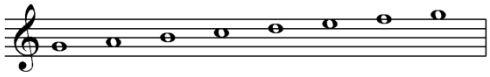
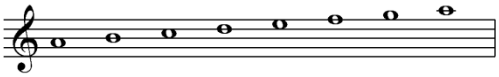
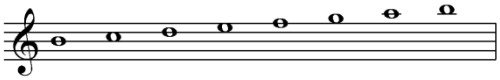
		MODO	FINALIS	REPERCUSSIO	SCALA - (F) = finalis; (R) = repercussio
PROTUS	autentico	**I**	RE	LA	
	plagale	**II**	RE	FA	
DEUTERUS	autentico	**III**	MI	DO (SI)	
	plagale	**IV**	MI	LA	
TRITUS	autentico	**V**	FA	DO	
	plagale	**VI**	FA	LA	
TETRARDUS	autentico	**VII**	SOL	RE	
	plagale	**VIII**	SOL	DO	

I modi gregoriani sono otto, accomunati a due a due in quattro coppie. Il nome di queste quattro coppie sono: PROTUS - DEUTERUS - TRITUS - TETRARDUS. Ciò che accomuna i due modi in ogni gruppo è la nota "finalis" nota finale della musica scritta in quel modo (una sorta di Tonica) che per i modi I e II (protus) è il

RE, per il III e IV (deuterus) è il Mi, nel V e VI (tritus) è il Fa mentre infine per il VII e VIII (tetrardus) è il Sol. I due modi si differenziano per il fatto che hanno una differente “repercussio” (simile alla nostra Dominante) e che il primo dei due ha un’estensione verso le note più acute rispetto alla finalis mentre il secondo dei due è leggermente più grave del primo. I modi I, III, V e VII vengono chiamati “autentici” mentre i modi II, IV, VI e VIII sono detti “plagali”.

I MODI DI GLAREANO

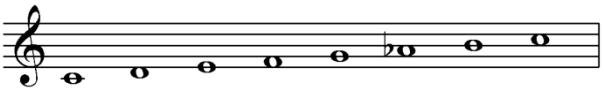
Nel XVI secolo il teorico svizzero Glareano (Heinrich Loriti) nella sua oprea “Dodekachordon” riprende i quattro modi autentici del gregoriano aggiungendone altri creando quindi un sistema completo di sette modi, ciascuno dei quali con una tonica diversa in base alle sette note musicali. Sostenendo di far risalire questo sistema alla musica della Grecia antica ha assegnato a ciascuno dei modi il nome di una regione dell’antica Grecia. Ancora oggi si usano frequentemente questi nomi per indicare tali modi e le relative scale.

MODO	DISTANZE TRA LE NOTE (T) = Tono - (S) = Semitono	SCALA
IONICO	T - T - S - T - T - T - S	
DORICO	T - S - T - T - T - S - T	
FRIGIO	S - T - T - T - S - T - T	
LIDIO	T - T - T - S - T - T - S	
MISOLIDIO	T - T - S - T - T - S - T	
EOLIO	T - S - T - T - S - T - T	
LOCRIO	S - T - T - S - T - T - T	

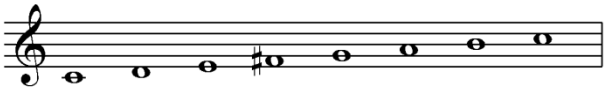
Il modo ionico è quindi il nostro modo maggiore mentre quello eolio è identico al modo minore. Per completare la serie dei nomi di Glareano dobbiamo aggiungere che il modo I gregoriano è stato quindi chiamato modo “dorico” mentre il II “ipodorico” e quindi di conseguenza il III “frigio”, il IV “ipofrigio” (tra l’altro identico al locrio), il V “lidio”, il VI “ipolidio”, il VII “misolidio” e infine l’ VIII “ipomisolidio”.

SCALE RICONDUCIBILI AL MODO MAGGIORE

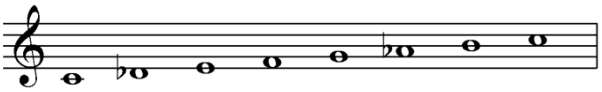
SCALA MAGGIORE ARMONICA. Similmente alla scala minore armonica, anche la scala maggiore ha una scala chiamata armonica per avere il caratteristico intervallo di un tono e mezzo tra il VI e il VII grado. È una scala maggiore con il VI grado abbassato di un semitono. Questa scala è anche chiamata “scala di sesta minore” ed è stata usata da Vincenzo Bellini e da molti compositori russi.



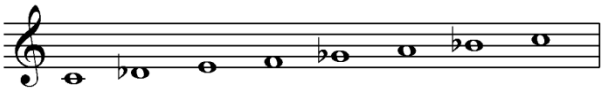
SCALA ROMANA. È una scala maggiore con il quarto grado aumentato di un semitono. Viene anche chiamata “scala di quarta aumentata” o, altrove, “scala maggiore napoletana” in quanto usata in canzoni napoletane di origine popolare.



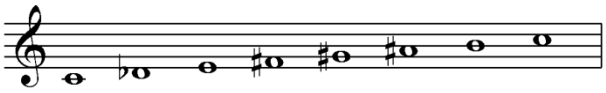
SCALA ARABA. Nell’adattamento alla musica occidentale si presenta come una scala maggiore con il secondo e il sesto grado abbassati. I due intervalli di 3 semitoni (eccedenti) la caratterizzano ed è per questo motivo che la scala minore armonica suona molto “araba” nel suo intervallo tra il VI e il VII grado. Bisogna dire che nell’originale le distanze intervallari sono alquanto diverse (i semitoni sono all’incirca ¾ di tono) e comunque sono assoggettate all’interpretazione dell’esecutore. È inoltre estremamente difficile armonizzare melodie in questa scala, ma sappiamo che la musica araba è prevalentemente monodica.



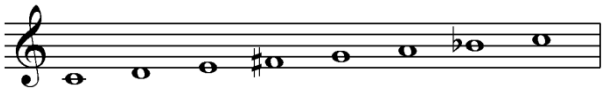
SCALA ORIENTALE MAGGIORE. È una scala maggiore con il secondo, quinto e settimo grado abbassati.



SCALA ENIGMATICA. Inserisco questa scala nel gruppo delle scale maggiori in quanto il terzo grado ha una distanza di terza maggiore dalla tonica. Possiede una sonorità piuttosto insolita e si differenzia dalla scala maggiore per avere il secondo grado abbassato e il quarto, quinto e sesto aumentati. È stata inventata da Giuseppe Verdi ed usata ad esempio nella sua celebre “Ave Maria” del 1989.

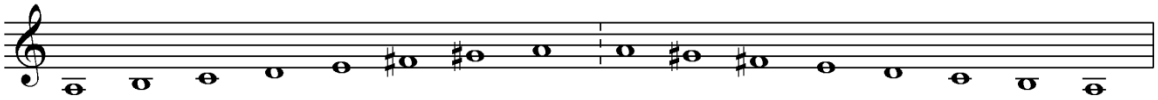


SCALA DI ALEXANDER SKRJABIN. Venne proposta dal compositore Alexander Skrjabin nella ricerca di un “accordo mistico” per il suo “Prometeo”. È una scala maggiore con il quarto grado aumentato e il settimo abbassato. Viene comunemente chiamata anche “scala lidia dominante”. La sua origine è armonica: nasce dalla sovrapposizione di intervalli di quarta eccedenti, diminuiti e giusti.

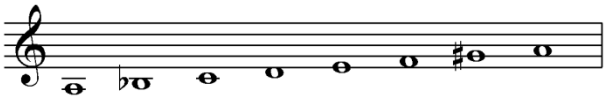


SCALE RICONDUCIBILI AL MODO MINORE

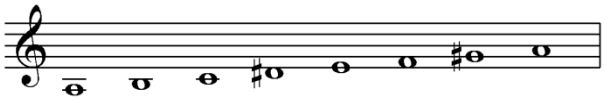
SCALA BACHIANA. Come ci suggerisce il nome, questa scala è stata spesso usata da Johan Sebastian Bach. È una scala minore melodica che però conserva le alterazioni del VI e del VII grado anche nel movimento melodico discendente. Il Cantore di Lipsia infatti poteva mantenere, grazie a questa struttura della scala minore melodica, i perfetti parallelismi canonici che caratterizzano la sua polifonia.



SCALA MINORE NAPOLETANA. È una scala minore armonica con il secondo grado abbassato di un semitono. La sua sonorità richiama fortemente il colore musicale partenopeo, inoltre l'accordo derivato dal secondo grado abbassato (chiamato "sesta napoletana") è stato usato in tutte le epoche, in special modo nel periodo romantico.

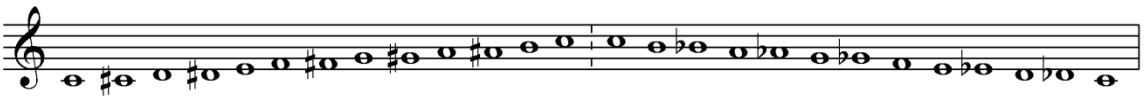


SCALA ORIENTALE MINORE. È una scala minore con il quarto e settimo grado aumentati.



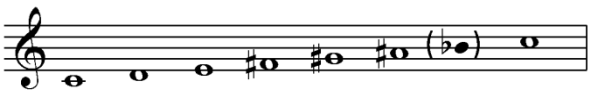
ALTRE SCALE

SCALA CROMATICA. È la successione delle dodici note distanti un semitono all'interno di un'ottava. Nel suo movimento ascendente vengono di solito usati i diesis mentre in senso discendente i bemolli.



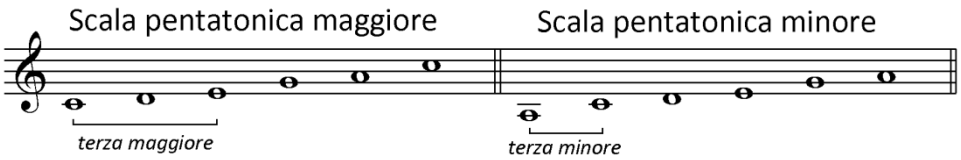
È difficile pensare a questa scala come espressione di un modo vero e proprio. L'equidistanza delle note rende impossibile ai vari gradi della scala possedere una funzione precisa. Di fatto la successione cromatica genera un effetto di glissando, scivolamento tra le note e il nome stesso (da "chroma", in greco "colore") ci suggerisce la sua funzione coloristica. Bisogna sottolineare però che questa scala costituisce il materiale musicale di quei generi che si allontanano dall'uso della tonalità e della modalità, come l'atonalismo o la dodecafonia.

SCALA ESATONALE (o ESATONICA). È formata da sei note distanti un tono l'una dall'altra. Viene chiamata sovente "scala di Debussy" in quanto l'autore ne fece largo uso anche se non era del tutto sconosciuta in epoche precedenti (pensiamo allo Scherzo musicale K522 di W. A. Mozart).



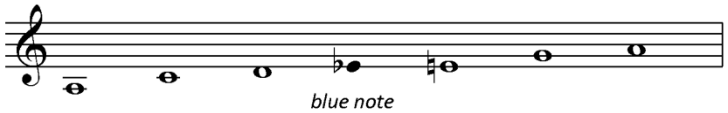
Il suo colore modale è quella dell'indeterminatezza funzionale. Ogni nota o nessuna nota può essere considerata tonica. Deve quindi il suo fascino, che l'ha fatta apprezzare molto ai tempi dell'impressionismo musicale francese, alla sua mancanza di direzionalità. Di essa sono possibili solo due trasposizioni nelle quali ciascuna nota (o nessuna) può essere il primo grado.

SCALA PENTATONICA (o PENTAFONICA). Come si può intuire dal nome, questa scala è composta da cinque note. Essa costituisce uno curioso esempio di parallelismo culturale, in quanto si trova in molte culture differenti dalla nostra, anche se è difficile parlare di identità in quanto spesso ci troviamo di fronte a sistemi profondamente diversi da quello equabile nei quali la misura del tono e del semitono sono solo una nostra approssimazione. Come alcuni musicologi hanno dimostrato, essa contiene in sé i due modelli tonali di maggiore e minore. Nonostante ciò possiamo distinguere (specialmente nella musica folk e country americana) una scala pentatonica maggiore ed una minore, per la presenza di una nota distante una terza maggiore o minore rispetto alla tonica.



Come già accennato, troviamo modelli simili in altre culture musicali. Lo "slendro" nella musica di Giava e Bali che tanta impressione fece agli inizi del '900, tanto da appassionare autori come C. Debussy che usò spesso la scala pentatonica. La musica cinese e mongola, nei cinque modi "diaoshi" (chi non ha provato almeno una volta da bambino a suonare "musica cinese" pigiando a caso i tasti neri del pianoforte?). La musica giapponese, nella scala "yo" propria di canti buddisti e della musica imperiale, che non a caso indussero Giacomo Puccini a fare largo uso della pentatonica in opere come "Madama Butterfly" e "Turandot". Nelle americhe ritroviamo la scala pentatonica nella musica folk della cultura Appacchia nordamericana, nei canti dei nativi americani Piedi neri e come base della musica andina. Le scale pentatoniche maggiori e minori sono infine entrate nello stile di numerosi musicisti jazz, fusion, rock e blues.

SCALA BLUES. È una scala di sei note formata da una pentatonica minore con l'aggiunta di una nota alterata tra il III e IV grado. Questa nota viene spesso suonata calante (strumento permettendo) e viene chiamata "blue note".

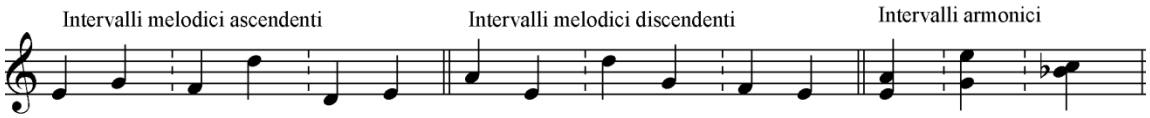


CAP X “GLI INTERVALLI”

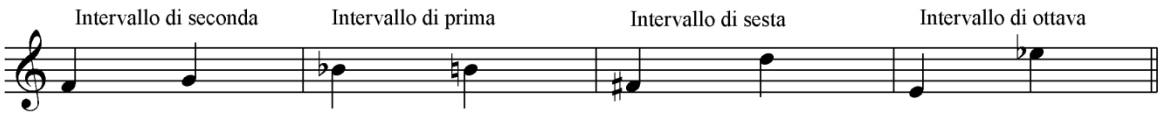
Quando si parla di *intervalli* nella teoria musicale, si intende la valutazione *tonale* della distanza tra due *note*. Non si tratta quindi l’argomento dal punto di vista fisico-acustico: in questo caso sarebbe sufficiente indicare la differenza tra i due suoni in termini di Hertz o Cents. Le note che prendiamo in considerazione sono pensate in un ambito tonale, pertanto la loro successione melodica o la loro composizione armonica creerà, come vedremo, un effetto di relazione maggiore, minore, diminuito, etc in base alla loro percezione tonale. È comune la perplessità che genera negli studenti pensare che l’intervallo Do# - Re# (seconda maggiore) è profondamente diverso da Do# - Mib (terza diminuita). Certamente, dal punto di vista fisico-acustico, la distanza è identica, perlomeno in un sistema temperato. Ma basta considerare le tonalità che i due intervalli sottintendono per percepirne la grande differenza. Il primo (Do# - Re#) in una qualunque tonalità con diesis dal Mi maggiore in poi, il secondo (Do# - Mib) in un ipotetico Re minore del quale il Do# è la sensibile e il Mib secondo grado abbassato di una scala napoletana. Il primo intervallo quindi ha una funzione di passaggio, il secondo presuppone una nota tra le due sulla quale tendono a risolvere, il Re. Si provi ancora verificare la grande differenza funzionale che si percepisce con i due intervalli Do# - La# (sesta maggiore) e Do# - Sib (settima diminuita), il primo, dopo aver suonato la triade maggiore di Fa#, il secondo dopo aver ascoltato una quadriade di settima diminuita di Do# (settima di sensibile di Re minore). Il primo esprimerà stabilità e riposo, il secondo instabilità e tensione.

Detto questo, possiamo ora iniziare la classificazione degli intervalli con la consapevolezza che questo elenco presuppone una profonda conoscenza e familiarità col discorso musicale e tonale.

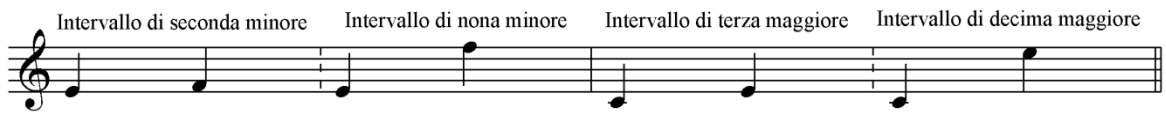
Dal punto di vista descrittivo gli intervalli possono essere *melodici*, quando due note si succedono una dopo l’altra, o *armonici*, quando le due note vengono suonate simultaneamente. L’intervallo melodico sarà *ascendente*, se la seconda nota è più acuta della prima o, nel caso contrario, sarà *discendente*. Secondo la consuetudine, tratteremo solo gli intervalli melodici ascendenti, dal momento che la definizione non cambia nel caso di intervalli melodici discendenti o armonici.



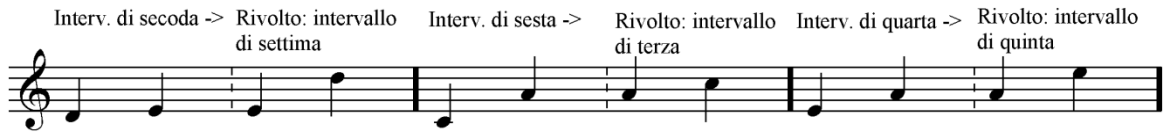
Bisogna precisare innanzitutto che il primo elemento di definizione dell’intervallo è un numero ordinale che sta ad indicare la distanza generica delle due note. Tale numero si calcola contando le note intermedie, prima e ultima comprese, senza considerare le alterazioni, secondo la successione diatonica. Es. l’intervallo Do# - Solb è comunque un intervallo di quinta (Do[1], Re[2], Mi[3], Fa[4], Sol[5]); Fa# - Solb è un intervallo di seconda e così via.



Sempre secondo la consuetudine, consideriamo gli intervalli fino alla distanza di un'ottava *(intervalli semplici)*, dal momento che la definizione di quelli dall'intervallo di nona in poi *(intervalli composti)* non cambia rispetto al corrispondente semplice.



Prima di dare una catalogazione degli intervalli è bene conoscere il concetto di *rivolto* che semplificherà notevolmente il processo di classificazione e riconoscimento degli stessi. Dato un intervallo semplice e ascendente, il suo rivolto si ottiene ponendo la prima nota come seconda trasponendola di un'ottava superiore.



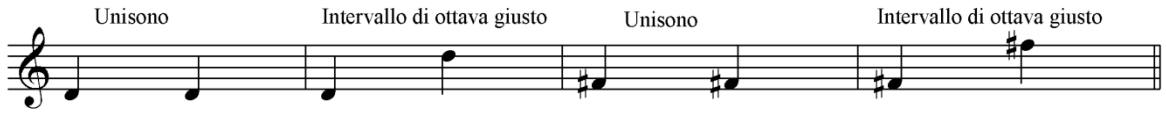
Noteremo che il rivolto di un intervallo di prima sarà un intervallo di ottava, di un intervallo di seconda uno di settima, di una terza una sesta e così via. E sufficiente pensare questi numeri ordinali sempre complementari a nove.

Gli otto intervalli che riguardano la nostra trattazione (questo è il numero degli intervalli semplici melodici ascendenti) si devono subito dividere in due gruppi: quelli normalmente *giusti* (prima, quarta, quinta e ottava) e quelli normalmente *maggiori/minori* (seconda, terza, sesta e settima)

INTERVALLI GIUSTI

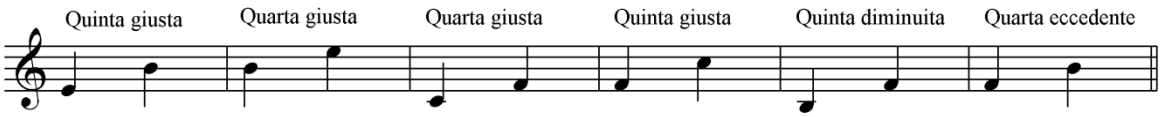
L'intervallo di *prima* è giusto quando le due note sono identiche. In realtà la definizione di intervallo di prima giusto è solo ipotetica in quanto, come è evidente, non possiamo neppure parlare di intervallo o tutt'al più di intervallo con distanza zero. In questo caso si usa normalmente la denominazione di *"unisono"*.

Il rivolto di un unisono è un intervallo di *ottava* giusto.



Gli intervalli di *quinta* in una scala diatonica senza alterazioni sono tutti giusti tranne Si - Fa che è un intervallo di quinta diminuito. Ascoltando questa quinta diminuita noteremo subito la sua caratteristica tensione dovuta alla minore distanza delle due note: tre toni anziché i tre toni e mezzo degli intervalli di quinta giusti.

Il rivolto di una quinta giusta è una *quarta* giusta. Fa - Si, rivolto di una quinta diminuita, è una quarta eccedente.

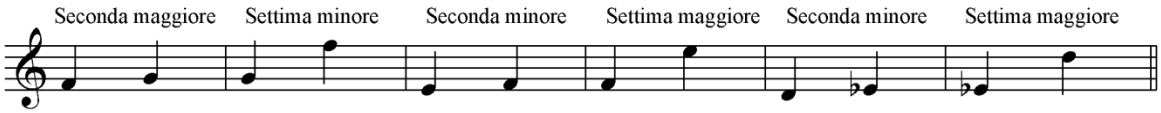


La definizione di giusto, in inglese "perfect", vuole descrivere la stabilità che questi intervalli generano in ragione del fatto che appartengono alla serie dei primissimi suoni armonici e che quindi tendono a fondersi in un unico suono.

INTERVALLI MAGGIORI/MINORI

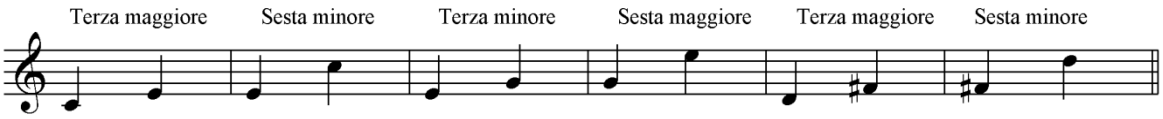
L'intervallo di *seconda* è maggiore quando la distanza tra le due note è di un tono (ovvero due semitoni). È minore quando la distanza è di un semitono.

Il rivolto di una seconda maggiore è una *settima* minore, il rivolto di una seconda minore è una settima maggiore.



L'intervallo di *terza* è maggiore quando la distanza tra le note è di due toni. È minore quando la distanza è di un tono e mezzo (ovvero tre semitoni).

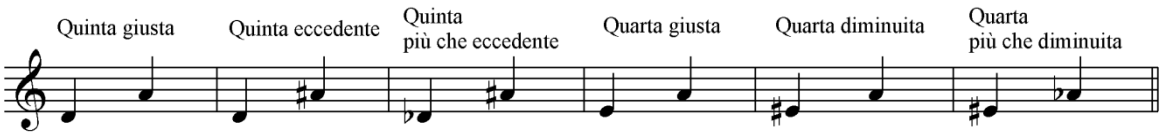
Il rivolto di una terza maggiore è una *sesta* minore, il rivolto di una terza minore è una sesta maggiore.



INTERVALLI ECCEDENTI/DIMINUITI

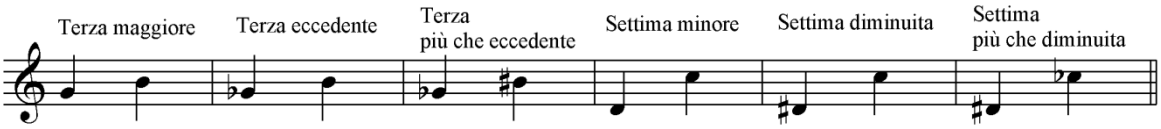
Se noi, con una alterazione, aumentiamo di un semitono la distanza un intervallo giusto, questo diventa *"eccedente"*. Se diminuiamo di un semitono la distanza di un intervallo giusto, esso diventerà *"diminuito"*.

Aumentando ulteriormente di un semitono un intervallo eccedente, questo diverrà *"più che eccedente"*. Diminuendo di un semitono la distanza di un intervallo diminuito, avremo un intervallo *"più che diminuito"*. Va subito detto che gli intervalli più che eccedenti e più che diminuiti sono praticamente solo teorici, in quanto estremamente rari e di difficile percezione tonale.

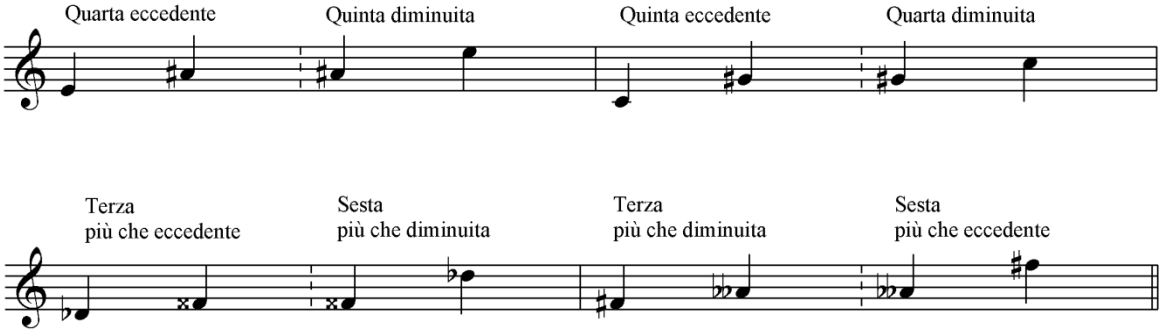


Se noi, con una alterazione, aumentiamo di un semitono la distanza un intervallo maggiore, questo diventa "eccedente". Se diminuiamo di un semitono la distanza di un intervallo minore, diventerà "diminui-

to". Naturalmente, diminuendo un intervallo maggiore, diventa minore, così come aumentando un intervallo minore, questo diventa maggiore.



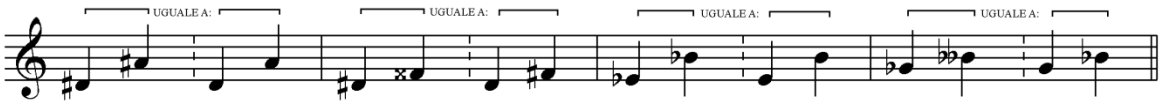
Il rivolto di un intervallo eccedente è diminuito (come già visto nel caso Fa - Si); il rivolto di un intervallo diminuito è eccedente; il rivolto di un intervallo più che eccedente è un intervallo più che diminuito; il rivolto di un intervallo più che diminuito è più che eccedente.



REGOLE PRATICHE PER IL RICONOSCIMENTO DEGLI INTERVALLI

Può essere utile a questo punto riassumere in alcuni consigli pratici l'applicazione di queste regole per ottenere un veloce riconoscimento degli intervalli.

In generale, l'intervallo di due note con la stessa alterazione è identico all'intervallo delle due stesse note senza alterazioni. Si può cioè procedere in maniera simile alla "semplificazione" matematica dei termini di una frazione. Allo stesso modo una nota con doppio diesis si può semplificare in un solo diesis semplificando anche la sua controparte che ha un solo diesis in nota senza diesis etc. Penso che un esempio possa essere più chiaro di molte parole.



Intervallo di PRIMA. Se non è unisono, vedere quanto se ne discosta.

Intervallo di SECONDA. Minore se di un semitono, maggiore se di un tono.

Intervallo di TERZA. Minore se di tre semitoni, maggiore se di due toni.

Intervallo di QUARTA. Sono tutti giusti (se privi di alterazioni) tranne Fa - Si (eccedente).

Intervallo di QUINTA. Sono tutti giusti (se privi di alterazioni) tranne Si - Fa (diminuito).

Intervallo di SESTA. Calcolare il suo rivolto (di terza), generalmente più facile da riconoscere.

Intervallo di SETTIMA. Calcolare il suo rivolto (di seconda), generalmente più facile da riconoscere.

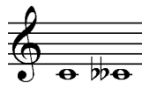
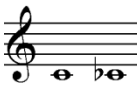
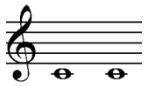
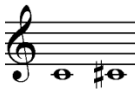
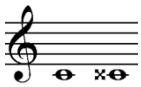
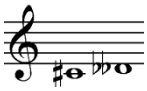
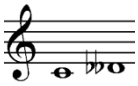
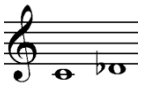
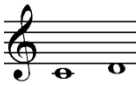
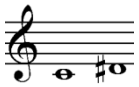
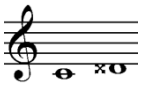
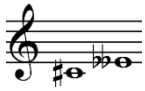
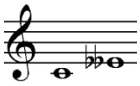
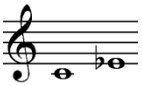
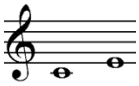
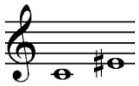
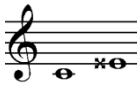
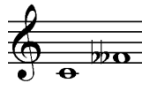
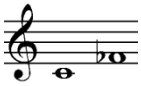
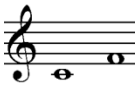
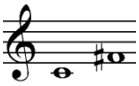
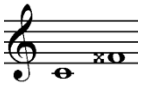
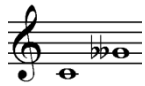
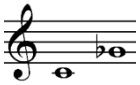
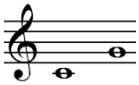
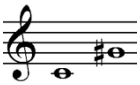
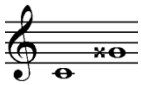
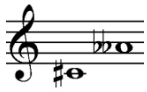
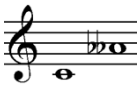
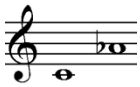
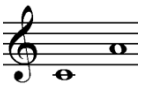
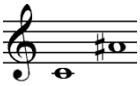
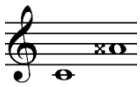
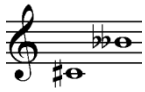
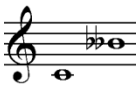
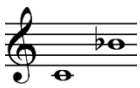
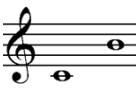
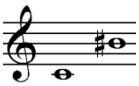
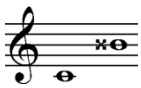
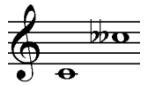
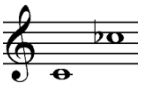
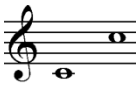
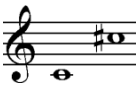
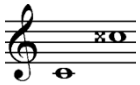
Intervallo di OTTAVA. Calcolare il suo rivolto (di prima), generalmente più facile da riconoscere.

Tutti gli intervalli giusti e quelli maggiori, se allargati di un semitono, sono eccedenti.

Tutti gli intervalli giusti e quelli minori, se diminuiti di un semitono, sono diminuiti.

Tutti gli eccedenti, se allargati di un semitono diventano più che eccedenti. Tutti i diminuiti se ravvicinati di un semitono si trasformano in più che diminuiti.

Per concludere ecco una tabella esemplificativa con tutti gli intervalli prendendo come riferimento iniziale il Do centrale (o il Do# per evitare l'uso ipotetico del triplo bemolle).

	PIU'CHE DIMINUITO	***DIMINUITO***	***MINORE***	***GIUSTO***	***MAGGIORE***	***ECCEDENTE***	***PIU' CHE ECCEDENTE***
PRIMA			**MAI**	 ***(unisono)***	**MAI**		
SECONDA				**MAI**			
TERZA				**MAI**			
QUARTA			**MAI**		**MAI**		
QUINTA			**MAI**		**MAI**		
SESTA				**MAI**			
SETTIMA				**MAI**			
OTTAVA			**MAI**		**MAI**		

SIMBOLI NON CONVENZIONALI DELLA MUSICA CONTEMPORANEA

TEMPO

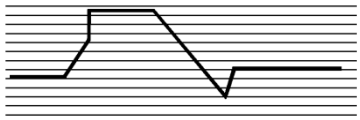
INDICAZIONE DI RITMO IN RELAZIONE CON LO SPAZIO

È abbastanza comune tra gli autori indicare l'impulso ritmico in riferimento allo spazio grafico della partitura. Molte sono le grafie usate ma sempre di immediata comprensione. Normalmente si traccia uno spazio o si da un'indicazione di lunghezza e si mettono in relazione ad un valore di metronomo o a una durata in secondi.

ogni centimetro corrisponde alla durata di un secondo

la distanza indicata ha la durata metronomica di 60

G. Ligeti ad esempio nella partitura di Volumina per organo indica per ogni pagina la durata di 45 secondi e in questo spazio i segni grafici vengono posizionati e disegnati proporzionalmente nel momento in cui devono essere eseguiti e devono durare.

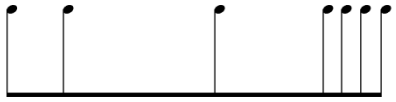


sistema di 13 linee per tempi metronomici di intervalli uguali; da ciò si raggiungono durate variabili da MM = 40 a MM = 160

K. Stockhausen, Klavierstücke VI

NOTAZIONE PROPORZIONALE

La notazione può essere disegnata in maniera proporzionale, la velocità dell'esecuzione delle note sono determinati dal maggiore o minore spazio che separa le note.

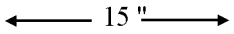


la rapida esecuzione ha un ritmo variato a seconda dello spazio che separa le note

il ritmo è anche qui determinato dallo spazio

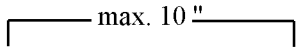
Haubenstock-Ramati, Jeux 6
M. Kagel, Transiciòn II
G. Ligeti, Aventures
Haubenstock-Ramati, Petite Musique de Nuit

INDICAZIONI SOVRAPPOSTE



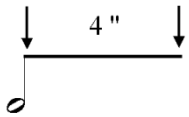
durata dell'esecuzione: 15 secondi

S. Bussotti, I semi di Gramsci
F. Donatoni, Solo



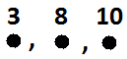
durata massima: 10 secondi

L. Berio, Sincronie



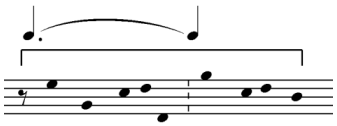
durata della nota

C. Wolff, For 5 or 10 People
H. Birtwistle, Tragoedia
D. Bedford, Music for Albion Moonlight



i numeri indicano il rapporto con la unità di tempo veloce scelta dall'esecutore

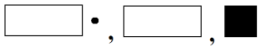
H. Pousseur, Madrigal 3



le figure sovrapposte indicano la durata di esecuzione della misura, mentre le note hanno un ritmo proporzionale alla loro spaziatura

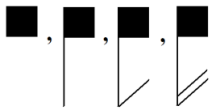
P. Maxwell Davies, Sinfonia

DURATA IN RAPPORTO ALLA FORMA DELLA NOTA



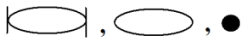
durata di 3, 2, 1 secondi

Francis Miroglio, Phases



durate indeterminate ma decrescenti progressivamente

G. Amy, Triade



durata rispettivamente lunga, media, breve

A. Corghi, Stereofonie x 4

da eseguirsi il più velocemente possibile

Lukas Foss, 24 winds
Haubenstock-Ramati, Jeux 6
L. Berio, Tempi Concertati
Bernard Rands, Actions for six

LEGATURE

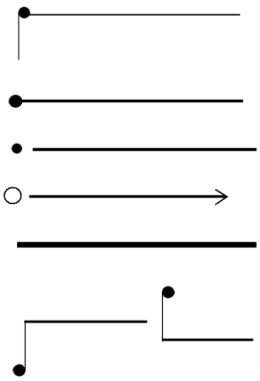
si prolunga il valore della nota legandola alla successiva

L. Berio, Tempi concertati

la legatura dei gambi indica che il suono deve essere sostenuto fino al termine della medesima

K. Stockhausen, Klavierstücke

ESETENSIONE DELLA NOTA CON UN TRATTO



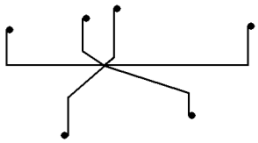
la durata del suono è in rapporto con la lunghezza della linea

TRATTO CON VARIANTI DINAMICHE

la dinamica varia nel tempo a seconda dello spessore del tratto

B. Bartolozzi, New sounds for woodwinds
J. Schwantner, Chronicon

VARIANTI DEL TRATTO



da eseguirsi veloci al possibile

H. Otte, Tropismen fur Klavier
A. Corghi, …"in fieri"

VARIANTI DEL TRATTO E SPAZIATURA

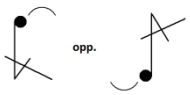
valori simmetrici e uguali

valori asimmetrici e ineguali

"ad libitum"

A. Corghi, *Arcs-en ciel*
Actus I e II
Symbola

ABBELLIMENTI

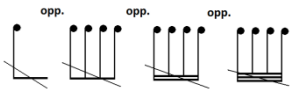


abbellimento che precede o segue la nota

M. Kagel, Transiciòn II

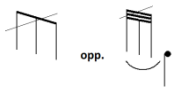
acciaccatura velocissima

E. Correggia, Wirbel 1 per 2 pianoforti



abbellimenti veloci al possibile

H. Otte, Tropismen fur Klavier
C. Halffter, Lineas y puntos

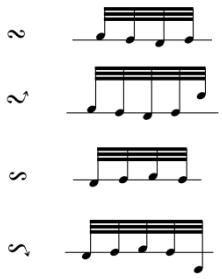


abbellimenti con note “ad libitum”

F. Evangelisti, Proporzioni
Werner Heider, Katalog fur einen Vibraphonspieler

rapido, come acciaccatura

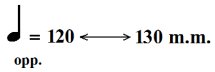
A. Corghi, Consonancias y redobles

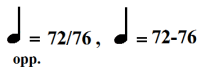


K. Stockhausen, Klavierstücke I, IV, VI, IX, X

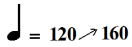
INDICAZIONI DI TEMPO

ACCELERANDO E RITARDANDO

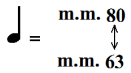




oscillazione della durata tra i limiti indicati



L. Berio, Sequenza IV
P. Boulez, Le soleil des eaux; Pli selon pli
L. Dallapiccola, Canti di liberazione
P. Mefano, Paraboles d’après Yves Bonnefoy
A. Corghi, Actus II

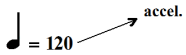


libera scelta tra i tempi indicati

M. Kagel, Transiciòn II

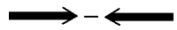
accelerando

L. Berio, Sequenza IV



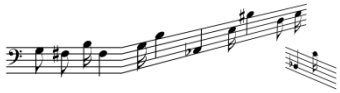
accelerando rispetto il tempo dato

P. Boulez, Pli selon pli



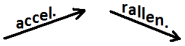
accelerando - ritardando all'approssimarsi del nuovo tempo

A. Clementi, Triplum



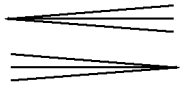
il rigo ascendente: accelerando
il rigo discendente: ritardando

S. Bussotti, Phrase à trois



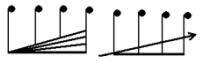
accelerando - ritardando

G. Amy, Triade
M. Kagel, Anagrams



accelerando
rallentando

G. Arrigo, Eclatement funéraille



più note in accelerando

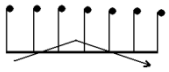
più note in rallentando

C. Halffter, Lineas y puntos
H. Holliger, Mobile
K. Serocki, Freski Symfoniczne
P. Boulez, Pli selon pli
P. Mefano, Lignes
H. Pousseur, Madrigal 3

gruppo di note in accelerando (tratto ascendente e spaziatura progressivamente ridotta)

gruppo di note in ritardando (tratto discendente e spaziatura progressivamente allargata)

K. Stockhausen, Klavierstücke X
Haubenstock-Ramati, Jeux 6; Credentials



figurazione prima accelerando poi ritardando

figurazione prima ritardando poi accelerando

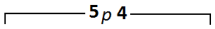
S. Bussotti, Rara

accelerando fino al più veloce possibile

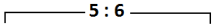
A. Lanzi, Eleaffar per clarinetto

RITMO

ESATTO

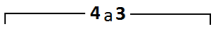


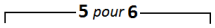
5 note nel tempo di 4

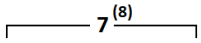


5 note nel tempo di 6

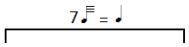
G. Amy, Mouvements
B. Maderna, Concerto per oboe







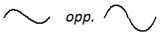
altri segni comunemente usati



dieci impulsi nello spazi di una semiminima

E. Varèse, Ecuatorial
E. Carter, Double Concerto for Harpsichord and Piano

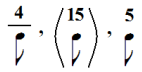
LIBERO



all’interno della sezione, I valori non devono essere strettamente osservati

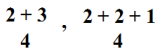
L. Donorà, Studio per fl. e pf.
K. Penderecki, La Passione secondo Luca
W. Kotonski, Kwintet

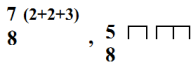
INDICAZIONI DI TEMPO



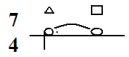
il numeratore indica la divisione in tempi secondo la figura sottostante

G. Petrassi, Propos d'Alain
Ton de Kruyf, Einst del grau der nacht Enttaucht





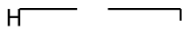
modi diversi per indicare la suddivisione del numeratore



un tempo
due tempi
tre tempi

P. Boulez, Improvvisation sur Mallarmé

LINEA MELODICA



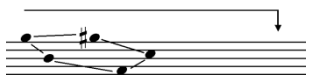
linea melodica principale (Hauptstimme)

linea melodica secondaria (Nebenstimme)

Scuola di Vienna
A. Schoenberg, De profundis

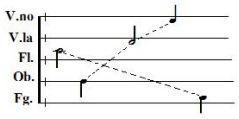
altezze indeterminate con pause inserite in punti approssimati (la dinamica ha stretta relazione coi movimenti dei due sensi: ascendente per il crescendo, discendente per il diminuendo)

L. Donorà, Studio per fl. e pf.



il gruppo può essere letto iniziando da un punto qualsiasi e in ogni direzione. L'esecuzione è il più veloce possibile e continuata: se interrotta, l'ultima nota deve essere tenuta fino al termine della linea orizzontale

L. Berio, Tempi concertati



la linea tratteggiata indica la direzione della linea melodica che passa dall'uno all'altro esecutore

P. Maxwell Davies, Sinfonia

EFFETTI PERCUSSIVI

applaudendo (battere le mani) per la durata di una minima

L. Berio, Passaggio

battere le mani

B. Rands, sound patterns 2

schioccando delicatamente le dita

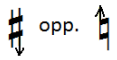
L. Berio, Sequenza III

schioccando la lingua (tongue click) nel registro di accompagnamento

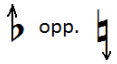
K. Stockhausen, Refrain

ALTERAZIONI

¼ E ¾ DI TONO



¼ di tono sopra

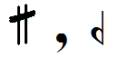


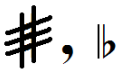
¼ di tono sotto

¾ di tono sopra

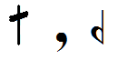
¾ di tono sotto

M. Kagel, Sexteto
P. Mefano, Lignes
A. Corghi, Jocs Florals


¼ di tono sopra, ¼ di tono sotto


¾ di tono sopra, ¾ di tono sotto

P. Boulez, Le visage nuptial


¼ di tono sopra, ¼ di tono sotto

¾ di tono sopra

Boguslawski E., Kinoth na Orkestre

¼ di tono sopra, ¾ di tono sopra

Iannis Xenakis, Nomos

	Monesis	primo quarto di tono ascendente
	Diesis	semitono ascendente
	Triesis	terzo quarto di tono ascendente
	Mobemol	primo quarto di tono discendente
	Bemolle	semitono discendente
	Tribemol	terzo quarto di tono discendente

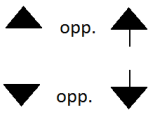
Bruno Bartolozzi, “Nuova tecnica per strumenti a fiato di legno” (ed. Suivini Zerboni)

ALTEZZE

ACUTO - GRAVE AL POSSIBILE

suono più acuto possibile
la durata è indicata in modo tradizionale

Constantin Regamey, Autographe
Boleslaw Szabelski, Preludia



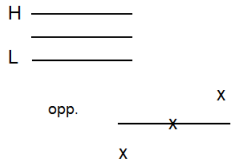
frequenze:
più acuta possibile;

più grave possibile

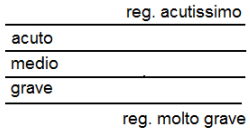
Krzysztof Penderecki, Capriccio per v.no e orch.
Krzysztof Penderecki, Passione secondo S. Luca
Enrique Raxach, Estrofas
Krystyna Moszumanska-Nazar, Variazioni concertanti

REGISTRI RELATIVI ALLE ALTEZZE

Seguono alcuni esempi di grafie in cui vengono indicati i registri relativi ad altezze indeterminate. Le altezze sono in rapporto fra di loro e al registro in cui si trovano

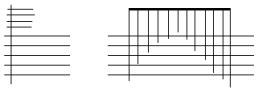


Mel Powell, Haiku Settings
Roger Reynolds, The Emperor of ice cream
Francesco Pennisi, Palermo, Aprile
Mauricio Kagel, Anagrams



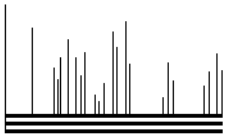
Azio Corghi, Symbola

Altezze indeterminate



suonare nel registro indicato seguendo il profilo grafico approssimativo delle altezze

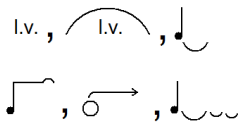
L. Berio, Circles



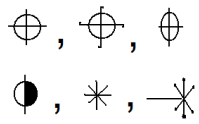
suonare nel registro indicato seguendo il profilo grafico approssimativo delle altezze e con ritmo proporzionale alla spaziatura

Boguslaw Schaffer, Scultura

SMORZANDO E "LASCIAR VIBRARE"



lasciar vibrare fino all'esaurimento della vibrazione

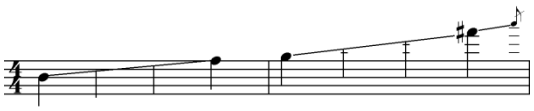


smorzando completamente il suono

M. Kagel, Anagrams
L. Berio, Sequenza II
Luigi Nono, Composizione per Orchestra

GLISSANDI

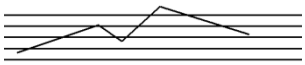
DURATE



le gambette indicano i tempi attraverso i quali procede il glissando; l'abbellimento sta a significare la continuazione del glissando sul quarto tempo e il suo esatto arresto prima dell'inizio della successiva battuta

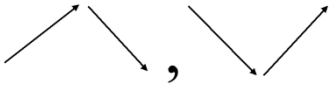
Iannis Xenakis, Syrmos

GRADUALE UNIFORMITÀ NELLA SUCCESSIONE DELLE ALTEZZE



glissando in modo uniforme seguendo le altezze approssimative indicate dalla linea

Sergio Cervetti, Zinctum



glissando rapidamente in senso ascendente e discendente e viceversa

S. Bussotti, Fragmentations pour un Joueur de harpes

DIATONICO E CROMATICO

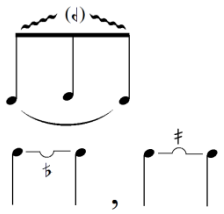
glissando sui tasti neri (diesis o bemolli)

glissando sui tasti bianchi (suoni naturali)

glissando cromatico

Alvin Curran, First piano piece
K. Stockhausen, Kontakte

QUARTI DI TONO



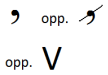
glissando attraverso altezze oscillanti di quarto di tono

G. Amy, Diaphonies
B. Bartolozzi, Nuovi suoni per i legni

un ampio vibrato simile ad un glissando oscillante di quarto di tono

Theodor Antoniou, Lyrics
A. Corghi, Stereofonie x 4

PAUSE E CORONE



pausa breve
respiro

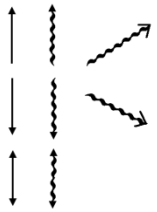
P. Mefano, Lignes
Betsy Jolas, D'un opera de voyage
Hans Otte, Tropismen

breve durata (1-2 sec.)
media durata (3-4 sec.)
lunga durata (5-6 sec.)
lunghissima durata (10-15 sec.)

(la durata di queste corone può essere precisata indicando tempi o secondi relativi)

M. Kagel, Anagrams
S. Bussotti, Phrase à trois
Howard Risatti, Piccoli pezzi
Azio Corghi, Recordari

ARPEGGI



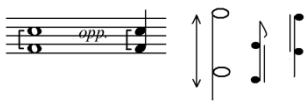
ascendente

discendnte

in entrambe le direzioni

M. Kagel, Transaciòn II
Earle Brown, Available forms I
Witold Szalonek, Les sons
Azio Corghi, Symbola

CLUSTERS



suonare tutti i semitoni compresi tra le due note indicate

Arne Mellnas, Tombola
Henryk Schiller, Inventions for Orchestra
Boleslaw Szabelski, Preludia

cluster cromatico (tasti bianchi e neri)

cluster diatonico (tasti bianchi)

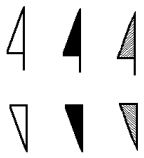
A. Corghi, Hop-frog

cluster sui tasti bianchi

cluster sui tasti neri

cluster cromatico

S. Sciarrino, Sonata per due pianoforti



clusters arpeggiati dal grave all'acuto

clusters arpeggiati dall'acuto al grave

S. Sciarrino, Sonata per due pianoforti

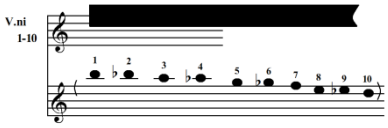
cluster (tasti bianchi e neri)

cluster (soltanto tasti bianchi)

cluster (soltanto tasti neri)

cluster muto

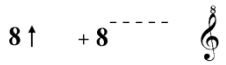
B. Canino, Labirinto n. 2



cluster strumentale nell'ambito indicato
(nel rigo inferiore sono indicate le frequenze
assegnate ad ogni strumento)

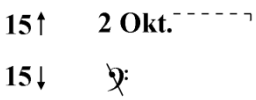
K. Penderecki, Capriccio per v.no e orchestra

OTTAVE



ottava sopra

ottava sotto



due ottave sopra

due ottave sotto

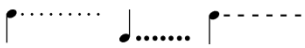
N. Castiglioni, Aprèsludo
Haubenstock-Ramati, Petite musique de nuit

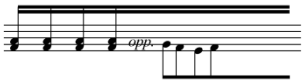
RIPETIZIONI (SEGNI DI RITORNELLO)

ripetere la stessa altezza seguendo la figurazione

K. Penderecki, Capriccio per v.no e orchestra

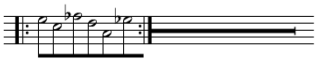
K. Serocki, Freski symfoniczne

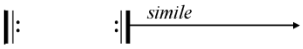




rapida ripetizione della nota (o dello stesso gruppo)

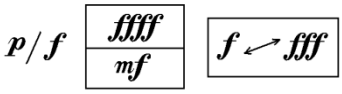
K. Stockhausen, Klavierstücke X
F. Pennisi, Quintetto
G. Petrassi, Propos d'Alain





continuando a ripetere (il gruppo di note o il contenuto del ritornello) fino al termine della linea orizzontale oppure fino a che gli altri esecutori abbiano concluso la loro parte o ad libitum del direttore

DINAMICA

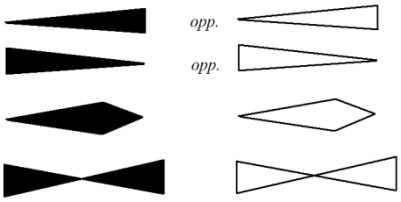


usando asimmetricamente le dinamiche indicate

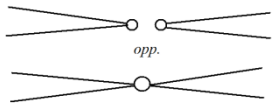
Jean Claude Eloy, Equivalences
R. Haubenstock-Ramati, Jeux 6
P. Mefano, Paraboles d'après Yves Bonnefoy

scegliendo liberamente tra i limiti indicati con prevalenza della dinamica superiore

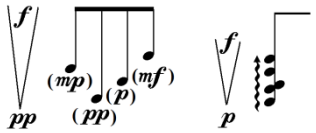
Bernard Rands, Espressione IV
L. Berio, Circles



crescendo
diminuendo
crescendo seguito da diminuendo
diminuendo seguito da crescendo



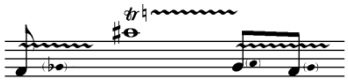
diminuendo fino al suono inudibile e viceversa



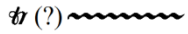
crescendo verticalmente in rapporto all'altezza del suono

M. Kagel, Transiciòn II
P. Boulez, Pli selon pli
L. Berio, Sequenza IV

TRILLI



trillo tra le note indicate



trillo a piacere dell'esecutore

F. Evangelisti, Proporzioni

VIBRATO

non vibrato

N. Castiglioni, Aprésludo
F. Cerha, Enjambements
H. Risatti, Etude

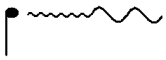
V : vibrato
VL: vibrato lento
VLL: vibrato lentissimo
VM: vibrato molto

S. Bussotti, Marbre

vibrato normale

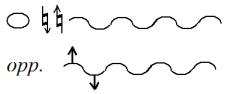
vibrato lento

B. Bartolozzi, New sounds for woodwind
A. Logothetis, Dynapolis



vibrato rapido in progressivo rallentamento

F. Pennisi, Palermo, Aprile
W. Heider, Da Sein
A. Benvenuti, Folia
B. Bartolozzi, New sounds for woodwind



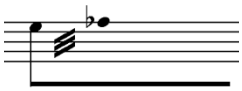
vibrato lento a intervalli di ¼ di tono

K. Penderecki, Dimensionen der Zeit und der Stille
A. Corghi, Stereofonie x 4

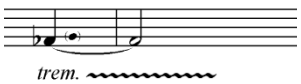
TREMOLO

tremolo lento, normale, rapido

B. Bartolozzi, Quartetto per archi

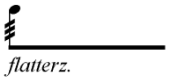


tremolo fra le altezze indicate



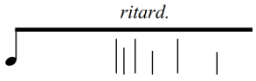
B. Rands, Actions for six
M. Kagel, Anagrams
N. Castiglioni, Consonante

S. Bussotti, Fragmentations pour un jouer des Harpe
L. Berio, Sincronie
W. Szalonek, Les Sons

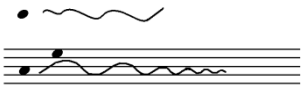


"frullato" in rapport alla lunghezza dell linea orizzontale

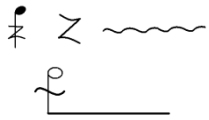
F. Pennisi, Quintetto
R. Moran, Four visions
K. Serocki, Epizody



tremolo in graduale rallentando
J. Bark, Pyknos
H. Risatti, Quartet 2

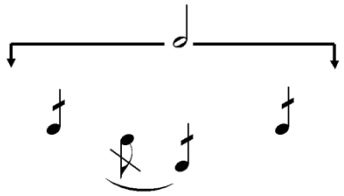


tremolo in graduale accelerando
K. Serocki, Freski Symfoniczne

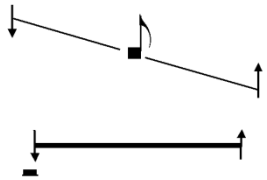


tremolo irregolare (fra le altezze indicate)

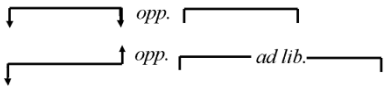
DISPOSIZIONE DEGLI EVENTI SONORI



disporre liberamente il materiale sottostante la parentesi secondo la durata della figura o pausa



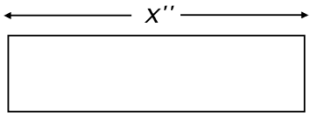
Jean Claude Eloy, Etudes III
G. Amy, Cahiers d'épigrammes
P. Boulez, Improvisation sur Lallarmé II



eseguire in qualsiasi modo il material all'interno della durata della parentesi

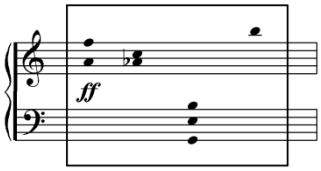
E. Rexach, Estrofas
C. Halffter, Sinfonia para tres grupos instrumentales

VARIAZIONE ED IMPROVVISAZIONE LIBERA



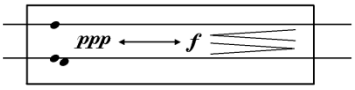
eseguire liberamente il materiale inserito nel rettangolo secondo la durata sopraindicata

E. Rexach, Estrofas



note, gruppi di note, dinamica, compresi nei limiti del rettangolo, devono essere liberamente ordinati da parte dell'esecutore

Haubenstock-Ramati, Jeux 6
K. Penderecki, Capriccio per v.no e orch.



improvvisando sul materiale dato con una dinamica variante dal "ppp" al "f"

L. Berio, Circles

INDICAZIONI PER IL DIRETTORE E L'ESECUTORE

m.d. *opp.* *r.h.* *opp.* *m.d.* mano destra
m.s. *opp.* *l.h.* *opp.* *m.g.* mano sinistra

↓ un gesto verso il basso
→ un gesto verso destra
↖ un gesto verso l'alto

L. Berio, Tempi concertati

▼ un tempo in battere

tempo che può essere omesso

L. Berio, Sincronie
F. Cerha, Mouvements I-III

 la linea tratteggiata indica un allineamento approssimativo degli eventi

 la linea continua indica un preciso e simultaneo attacco

D. Bedford, Music for Albion Moonlight
Elliot Carter, Double concerto for harpsichord and piano