

**Stefano Pantaleoni**

**“TEORIA, ANALISI E COMPOSIZIONE”**

**Per i Licei musicali**

*Lezioni di Teoria musicale*



**Liceo Scientifico-Musicale-Sportivo  
Attilio Bertolucci**





Liceo Attilio Bertolucci Editore

ISBN 9788898952021

Volume pubblicato da Liceo Attilio Bertolucci, Via Toscana 10/a - 43122 Parma - Italy

[prps05000e@istruzione.it](mailto:prps05000e@istruzione.it) - 0521 798459

ISBN 9788898952021

Copyright: Stefano Pantaleoni

## PREFAZIONE

Il presente quaderno tratta lo studio e la pratica della teoria musicale in forma di “Unità di apprendimento”, in linea con le nuove “Indicazioni nazionali” e il “Profilo” dei nuovi licei musicali.

L'impostazione strutturale della trattazione di tutti i contenuti previsti dalla disciplina sono suddivisi in quattro macro aree così articolate: elementi di semiografia musicale, elementi di organizzazione ritmica, elementi armonico-melodici ed elementi di stenografia musicale.

Non mancano infine numerosi esempi articolati in schemi grafici e citazioni d'autore, oltre ad opportuni suggerimenti per espansioni disciplinari. Le esercitazioni (lettura a prima vista, canto, imitazione melodica, dettato musicale melodico e ritmico), opportunamente collegate alle quattro unità di apprendimento, mirano allo sviluppo dell'orecchio musicale in modalità “*ear training*” e vengono proposte unicamente nella versione digitale. A ciò si aggiungono graduate schede di verifica e la possibilità di operare con il programma “*Musescore*”, *software* libero di composizione e notazione musicale affiancato al presente quaderno.



---

ELEMENTI DI SEMIOGRAFIA MUSICALE

---

---

OBIETTIVI SPECIFICI

---

L'allievo:

- Sperimenta e pratica, anche attraverso esercitazioni specifiche e mirate, gli elementi basilari del codice musicale in ordine alla semiografia musicale

### 1.1 NOTAZIONE DELL'ALTEZZA

#### 1.1.1 Note

Sono **segni puntiformi** collocati in modo spaziale su di un **supporto** denominato **pentagramma**:



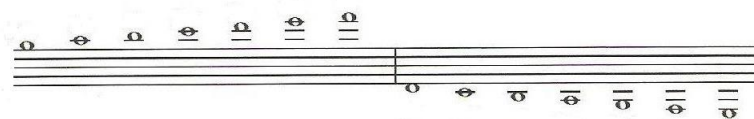
In una sequenza spaziale di note così espressa, possiamo solo notare potenziali alzamenti ed abbassamenti, ma mancano ancora informazioni fondamentali e determinanti per risalire con precisione alle altezze effettive dei suoni. Questi non possono avere una denominazione precisa.

#### 1.1.2 Pentagrammi, tagli aggiuntivi e segni di ottava

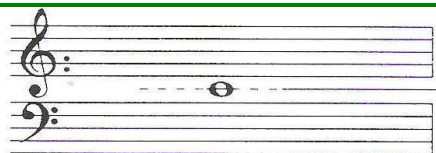
Pentagramma, o **rigo musicale**, è denominato il supporto su cui le note sono poste. Come si può osservare esso è un insieme di **cinque linee** parallele che, conseguentemente, generano **quattro spazi**. Si conta a partire dal basso:

5 <sup>a</sup> linea	4 <sup>o</sup> spazio
4 <sup>a</sup> linea	3 <sup>o</sup> spazio
3 <sup>a</sup> linea	2 <sup>o</sup> spazio
2 <sup>a</sup> linea	1 <sup>o</sup> spazio
1 <sup>a</sup> linea	

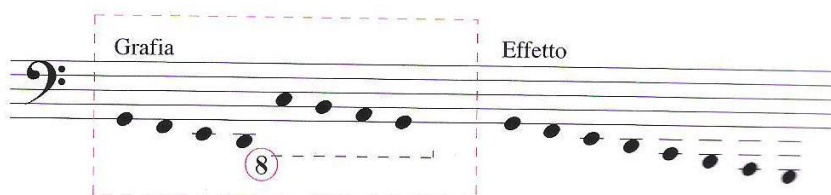
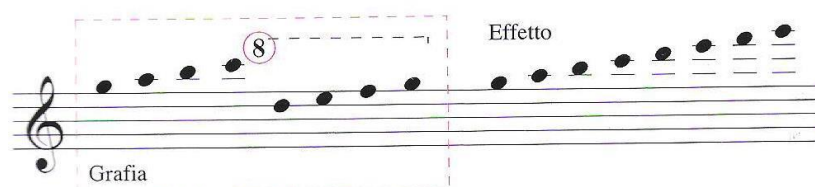
Quando i suoni superano l'estensione del pentagramma stesso si ricorre ai cosiddetti **tagli aggiuntivi**, frammenti di linea che si aggiungono di volta in volta (come se il pentagramma continuasse) **sopra** e **sotto** il pentagramma:



Allo scopo di contenere una gamma di suoni più vasta si usa anche il **doppio pentagramma** (tipico della scrittura per pianoforte):

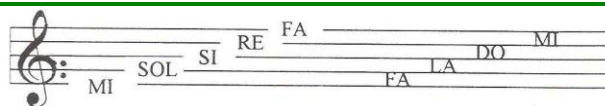


L'estensione del pentagramma può essere ampliata tramite i simboli di **ottava superiore** e **ottava inferiore**. In questo modo tutte le note poste sotto l'area delimitata dal simbolo **8.va** vanno eseguite un'ottava sopra o un'ottava sotto rispetto a quella espressa dalle note nella loro posizione normale:



### 1.1.3 Simboli di chiave, nomi delle note e setticlavio

Tramite la chiave si **definisce** la **corrispondenza** di **linee e spazi** del pentagramma alle **altezze musicali**. Indicata all'inizio di ogni pentagramma, la chiave sviluppa il proprio effetto fino alla conclusione del brano. Nel corso della composizione possono intervenire sue sostituzioni con chiavi differenti o il ritorno a quella iniziale:



Come si può osservare nella figura suesposta, alle **linee** corrispondono le note di **mi, sol (linea della chiave), si, re, fa**; agli **spazi** corrispondono le note di **fa, la, do, mi**.

Esistono **sette** tipi di chiavi che costituiscono un sistema denominato **setticlavio**. Si distinguono principalmente in tre segni grafici diversi e prendono il nome da tre note: **sol, fa e do**, per cui assumono la denominazione di **chiave di sol, chiave di do e chiave di fa**. Nell'ordine:



Oltre alla chiave di violino abbiamo così due chiavi di fa, **basso e baritono**, e quattro chiavi di do, **tenore, mezzosoprano, contralto e soprano**. Le sette altezze diverse dipendono dalla



diversa posizione in cui la chiave è posta sulle linee del pentagramma. Ciò permette di poter rispettare le diverse estensioni delle voci e degli strumenti, in modo che qualunque linea melodica, di qualunque estensione (**registro**) essa sia, possa essere contenuta il più possibile sul pentagramma di riferimento, utilizzando così il minor numero di tagli aggiuntivi che complicano un po' la lettura per l'esecuzione.



La tessitura delle voci è dunque articolata in:

- Chiavi per **voci femminili: soprano, mezzosoprano e contralto**
- Chiavi per le **voci maschili: tenore, baritono e basso**
- Chiave strumentale: chiave di violino (o di sol)

#### 1.1.4 Alterazioni cromatiche, toni e semitoni

Sono segni grafici che indicano l'innalzamento o l'abbassamento di una nota:

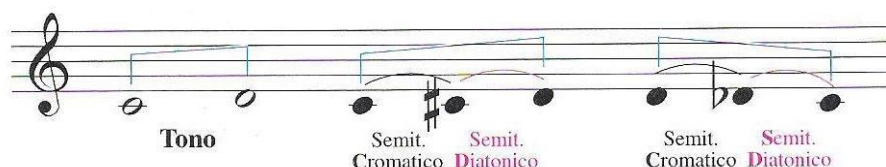
<b># (diesis)</b>	altera la nota di un semitono cromatico ascendente
<b>⦿ (doppio diesis)</b>	Altera la nota di due semitoni cromatici ascendenti
<b>♭ (bemolle)</b>	Altera la nota di un semitono cromatico discendente
<b>♭♭ (doppio bemolle)</b>	Altera la nota di due semitoni cromatici discendenti
<b>♮ (bequadro)</b>	Annulla ogni alterazione riportando il suono allo stato naturale
<b>♯♯ (doppio bequadro)</b>	Annulla ogni doppia alterazione riportando il suono allo stato naturale

Le **alterazioni** possono essere collocate **prima della nota** cui si riferiscono, alla loro sinistra (momentanee o transitorie), o poste dopo la chiave, all'inizio del rigo. Nel secondo caso sono definite come **armatura di chiave** e, come si vedrà in seguito, individuano la tonalità del brano in quanto il loro **effetto** è **costante** per tutto lo svolgimento del pezzo. Esiste un'altra tipologia

di **alterazione** detta di **precauzione** posta tra **parentesi**: segnalano situazioni in cui la loro eventuale omissione causerebbe errori.

Con le alterazioni risulta naturale e indispensabile introdurre i concetti di **tono** e **semitono**:

<b>Tono</b>	Distanza più grande fra due note vicine nell'ambito di una scala (grado congiunto). Possiamo suddividerlo in due semitoni: uno cromatico e uno diatonico.
<b>Semitono</b>	Distanza più piccola fra due gradi congiunti (sempre nell'ambito di una scala). E' la metà di un tono e può essere cromatico o diatonico.



## 1.2 NOTAZIONE DELLA DURATA

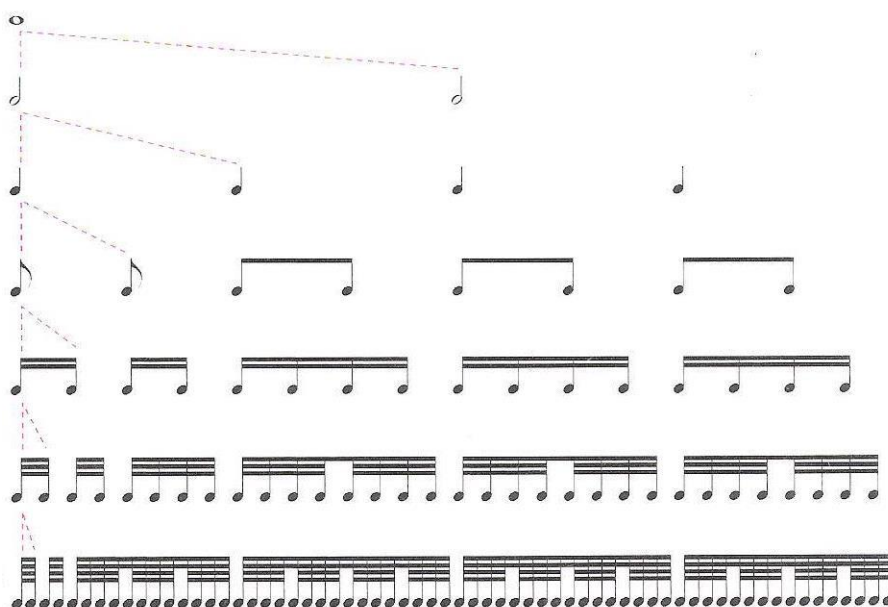
### 1.2.1 Figurazioni

Dobbiamo fare una distinzione fra due categorie di figurazioni: **figure di valore** e **figure di durata**. Con le prime si distinguono due sottoinsiemi: **figure di durata** e **pause** (simboli equivalenti alle figure di durata che esprimono i silenzi). Le seconde indicano il tempo occupato dalla produzione di ogni singolo suono, ovvero un sistema di simboli specifici codificato.

VALORI	SIMBOLI	PAUSE o SILENZI
$\frac{4}{4}$ 		SEMIBREVE (Intero) 
$\frac{2}{4}$ 		MINIMA (Metà) 
$\frac{1}{4}$ 		SEMIMINIMA (Quarto) 
$\frac{1}{8}$ 		CROMA (Ottavo) 
$\frac{1}{16}$ 		SEMICROMA (Sedicesimo) 
$\frac{1}{32}$ 		BISCROMA (Trentaduesimo) 
$\frac{1}{64}$ 		SEMIBISCROMA (Sessantaquattresimo) 

La BREVE = vale due interi e si usa come unità di misura nei Tempi:  $\frac{4}{2}$   $\frac{2}{1}$

Nella tabella sottostante possiamo verificare che i valori numerici relativi alle figure di durata sono tutti **sottomultipli crescenti di 2**:



E' importante considerare che le figure di durata esprimono in realtà una **proporzione** e non una durata assoluta: quest'ultima è legata al fattore temporale della **velocità**. Nella tabella sono esclusi i **sottomultipli** della **semibiscroma** (1/128, riscontrabile nella scrittura di passi virtuosistici) e i **multipli** della **semibreve** (**breve, longa**, uso assai raro nella notazione attuale).

Nella grafia il **gambo** va collocato a **destra** se orientato in **alto**, a **sinistra** se orientato in **basso**, mentre le **codette** sono sempre rivolte alla **destra** rispetto alla testa della nota:



Le codette possono unirsi in tratti comuni (**letteratura strumentale**) o rimanere separate (ciò avviene nella **letteratura vocale**, in conformità alla sillabazione del testo poetico).

### 1.2.2 Battute o misure

Denominate anche **spezzabattute**, sono quegli spazi delimitati da stanghette poste verticalmente sul pentagramma:



Le stanghette possono essere semplici e doppie, con diversa funzione:

---

**Semplice:** separa le misure all'interno del discorso musicale.

**Doppia:** separa due parti distinte.


**Doppia con barra finale in grassetto:** viene utilizzata a conclusione del brano.


---




Negli spazi di battuta sono comprese un misurato numero di pulsazioni indicato da due numeri frazionari posti all'inizio di ogni brano musicale<sup>1</sup>. A tale proposito possiamo dire che il **numeratore** indica la **quantità** delle **pulsazioni** (due, tre, quattro, ecc.), mentre il **denominatore** la **qualità**, ovvero l'**effettiva natura** di queste (es. mezzi, quarti, ottavi, sedicesimi, ecc.):

---

$\frac{4}{4}$  =  $\frac{4}{4}$  → Indica il numero di pulsazioni per ogni battuta  
→ Ogni pulsazione vale  $\frac{1}{4}$  = una Semiminima = 

$\frac{2}{2}$  =  $\frac{2}{2}$  → Indica il numero di pulsazioni per ogni battuta  
→ Ogni pulsazione vale  $\frac{1}{2}$  = una Minima = 

$\frac{3}{8}$  =  $\frac{3}{8}$  → Indica il numero di pulsazioni per ogni battuta  
→ Ogni pulsazione vale  $\frac{1}{8}$  = una Croma = 

---

### 1.2.3 Segni di prolungamento

Sono elementi e procedure previste dal codice musicale atte a modificare il reale valore di durata delle note o delle pause:

---

**Legatura di valore**



Somma (quindi prolunga) due o più suoni anche se di valore diverso purchè posti sulla stessa linea o spazio. Si utilizza solo tra note, mai tra pause.

---

**Punto di valore**



Posto dopo una nota o una pausa, prolunga il loro valore esattamente della metà. Può essere anche doppio o triplo.

---

**Corona**



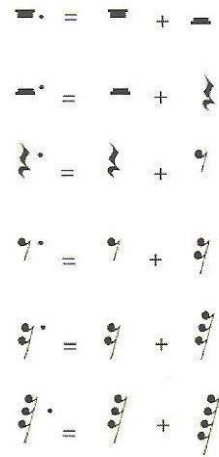
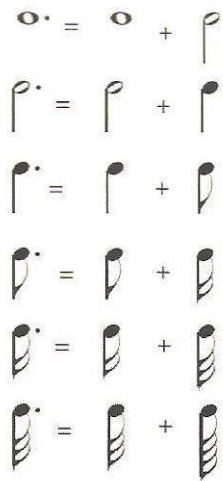
Provoca il prolungamento della durata del suono o di una pausa su cui è posta, a discrezione dell'esecutore e adeguatamente al contesto (velocità, ecc.).

---

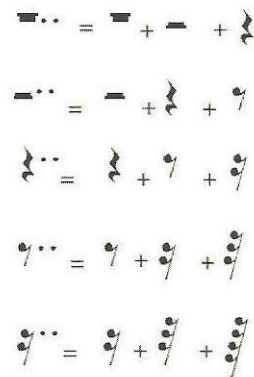
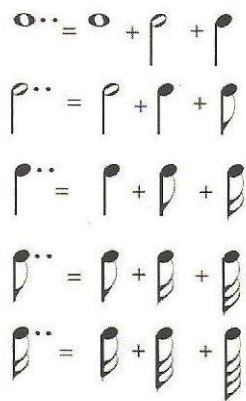
Esempi con punto di valore semplice:

---

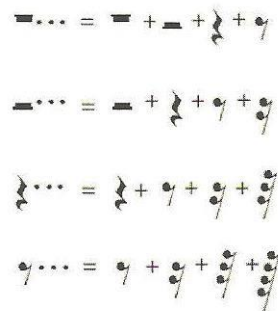
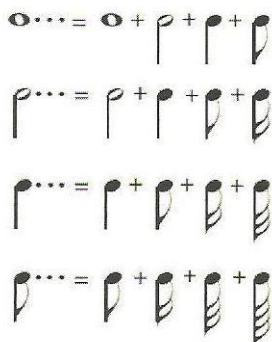
<sup>1</sup> Per un adeguato approfondimento di questo argomento si rimanda all'U.A. 2 "Elementi dell'organizzazione ritmica"



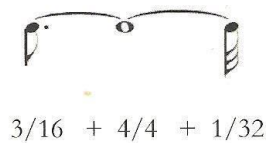
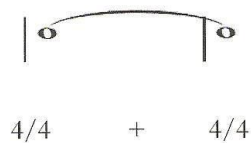
Esempi con punto di valore doppio:



Esempi con punto di valore triplo:



Esempi di legature:



L'emissione del suono viene continuata senza interruzione per un tempo corrispettivo alla somma dei valori dalle figure relative. Inoltre la legatura consente di aumentare la durata di una nota nei casi in cui vi sia l'impossibilità di avvalersi del punto, ad es. a cavallo di due battute.

#### 1.2.4 Indicazioni agogiche e metronomiche

Riguardano il **movimento** e non sono riferibili ad un valore temporale assoluto, ma suggeriscono genericamente un andamento relazionato al **carattere** e alla **natura ritmica** del brano. Le indicazioni agogiche sono riportate in corsivo sulla prima battuta del brano. Per ragioni espressivo/compositive nello svolgimento di uno stesso brano possono essere prescritte anche indicazioni agogiche diverse, sia a distanza che ravvicinate. La semiografia relativa all'agogica è dunque complementare alla notazione della durata.

Aggettivi, avverbi e locuzioni specifiche possono essere: *Grave, Largo, Larghetto, Lento, Adagio, Andante, Andantino, Moderato, Allegretto, Allegro, Vivace, Prestissimo*, ecc.

Per specificare meglio l'andamento si aggiungono alle indicazioni di base diciture quali: *Molto, assai, quasi, un poco, più, meno, non troppo, con moto, con brio, con fuoco, maestoso, appassionato*, ecc.

Esistono anche definizioni agogiche cosiddette di transizione, in rapporto al mutamento di carattere espressivo, atte a prescrivere l'aumento, la diminuzione e l'oscillazione di velocità del movimento:

<b>Diminuzione di velocità</b>	<b>di</b> <i>Ritenuto=riten. o rit.; ritardando=ritard; trattenuto=tratt; allargando=allarg. Cedendo=ced.; rallentando=rall.</i>
<b>Aumento di velocità</b>	<i>Accelerando=accel.; stringendo=string.; affrettando=affrett.</i>
<b>Oscillazione di velocità</b>	<i>rubato</i>

Misurazioni più oggettive sono da ritenersi quelle metronomiche. L'espressione grafica è costituita dall'acronimo M.M. (Metronomo Malzel), accanto alla figura di valore relativa al movimento seguita dal segno uguale al numero di pulsazione al minuto: M.M. ♩=120. Quelle qui sotto riportate sono da considerarsi come indicazioni orientative segnate generalmente sugli attuali metronomi in circolazione:

<b>Pulsazioni al minuto</b>	<b>Movimento (velocità)</b>
Da 40 a 60	Largo
Da 60 a 66	Larghetto
Da 66 a 76	Adagio
Da 76 a 108	Andante
Da 108 a 120	Moderato
Da 120 a 168	Allegro
Da 168 a 200	Presto
Da 200 a 208	Prestissimo

#### 1.2.5 Indicazioni dinamiche, timbriche e di articolazione

La maggior parte di questo ambito della semiografia riguarda massimamente la **letteratura strumentale**, meno quella **vocale**, che trova la sua semiografia dinamico-timbrica nel testo poetico. Rispetto agli altri due parametri precedentemente trattati, **altezza** e **durata**, qui non è possibile operare classificazioni rigidamente ripartite, in quanto l'**intensità** ed il **timbro** risultano

legati alle modalità di produzione del suono, quindi più difficili da codificare e rappresentare graficamente.

### 1.2.5.1 Indicazioni dinamiche

Per quanto concerne le **indicazioni dinamiche**, ricorrenti con maggiore frequenza, correlate alle variazioni di **intensità del suono** riportiamo la seguente tabella:

forte	<i>f</i>
fortissimo	<i>ff</i>
più che fortissimo	<i>fff</i>
piano	<i>p</i>
pianissimo	<i>pp</i>
più che pianissimo	<i>ppp</i>
mezzoforte	<i>mf</i>
mezzopiano	<i>mp</i>
sforzato, suono con attacco alquanto marcato	<i>sf</i>
forte seguito da piano improvviso sulla stessa nota	<i>fp</i>
forzando, suono in crescendo su una stessa nota	<i>fz</i>

Nel corso di un brano possono essere segnalati anche graduali **incrementi** o **attenuazioni di intensità**:

Three musical staves illustrating dynamic markings. The first staff shows a crescendo from piano (*p*) to forte (*f*) followed by a decrescendo back to piano (*p*). The second staff shows a crescendo from piano (*p*) to forte (*f*) followed by a diminuendo (*dim.*) back to piano (*p*). The third staff shows a direct transition from piano (*p*) to forte (*f*) and back to piano (*p*) with slanted lines indicating the change.

Qui notiamo modi diversi di scrivere la stessa cosa: piano, gradualmente suona più forte (**crescendo**) finchè la musica è **forte**, poi gradualmente suona più piano (**decrescendo** o **diminuendo**) finchè è di nuovo **piano**.

Sia le indicazioni di base che quelle transitorie sono spesso corredate da **aggettivi quantitativi** o **avverbi** come *assai*, *più*, *meno*, *poco*, *molto*, *subito*, ecc

Altri segni riguardano singoli suoni, fra i quali l'**accento dinamico, tonico o di intensità**

Musical staff showing dynamic accents. The first part has slanted lines above notes. The second part has red triangles above notes. The third part has a red *sfz* (sforzando) marking above a note. The fourth part has a red *fp* (fortepiano) marking above a note.

Come si dovrebbe suonare un **accento** in modo esatto, dipende dallo **strumento** che lo suona come anche dallo **stile della musica** e dal **periodo storico**. Alcuni accenti si possono ottenere suonando la nota più lunga o più separata dalle altre note, piuttosto che suonando semplicemente più forte, ma gli accenti **sforzando** e **forte-piano** sono di solito **più forti** e **più lunghi**, e spesso si usano su note lunghe che iniziano forte e che improvvisamente diventano più deboli. Gli accenti di solito si usano per indicare note più brevi che dovrebbero essere suonate più forti delle note non accentate.

L'emissione di un suono **timbricamente caratterizzato** può implicare **variazioni di durata** e **intensità** del suono stesso. Le modalità di produzione del suono, articolate in **varianti di attacco** e di **stacco**, di **prolungamento** o **concatenazione** sono innumerevoli e dipendono dalle tipologie meccaniche e caratteristiche costruttive dei vari strumenti.

### 1.2.5.2 Legato

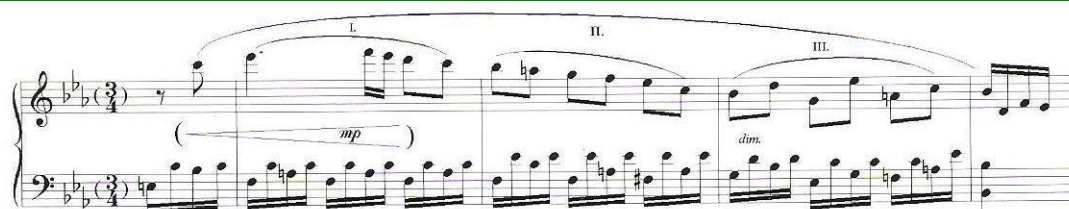
La **legatura di articolazione** collega due o più suoni di **altezza diversa** (diveramente da quella di valore). A seconda del numero di note comprese possiamo distinguere due tipologie di legature:

- **Di portamento**: che abbraccia due suoni
- **Di arcata**: che abbraccia tre o più suoni

Quando si prevedono legature più ampie, queste vengono definite **legature di frase**, che comprendono spesso molte battute. Al suo interno possono essere compresi i vari segni di articolazione tra quelli descritti.

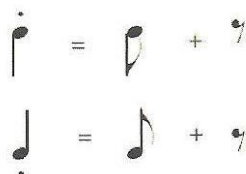
- DALLA LETTERATURA VOCALE E STRUMENTALE

*L. V. Beethoven, Klaviersonate op.31 n.3*



### 1.2.5.3 Staccato

Si ottiene inserendo sopra la nota interessata un punto detto **punto rotondo di staccato**. Esso dimezza il valore come fosse seguito da una pausa:



Analogo per funzione al precedente, il **punto lungo o staccatissimo** sottrae i  $\frac{3}{4}$  del valore alla figura sulla quale viene posto:



L'aggiunta del punto di staccato alle note scritte sotto l'arco della legatura di espressione viene definito **portato**. Esso sottrae  $\frac{1}{4}$  del valore a ogni nota cui il simbolo è riferito:

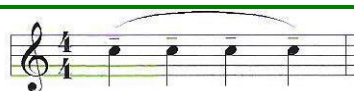




Questo procedimento, che conferisce un'elegante cantabilità ariosa, fu mediato dalla letteratura vocale e adottato anche dalla scrittura strumentale in epoca romantica.

#### 1.2.5.4 Portato, tenuto e non legato

Il **portato** si ottiene sovrapponendo alle note un **trattino** e, se più note col trattino sono sotto un'arcata, viene coinvolta anche la qualità dell'attacco: unica arcata, unico fiato:



Nelle partiture si trova frequentemente il **trattino sopra il punto** di staccato. Con tale combinazione, detta **tenuto-staccato**, si vuole rendere la nota espressiva pur se soggetta ad abbreviazione:



Il **non legato** si ottiene sovrapponendo il solo trattino alla nota interessata:



- **ESERCITAZIONI**

1. Esercizi specifici e mirati per ogni argomentazione in versione digitale.

- **ESPANSIONI DISCIPLINARI**

1. La **notazione neumatica** (da cui deriva quella sotto forma di segni puntiformi).
2. La **notazione alfabetica** (sviluppata dai Greci nell'antichità classica).
3. Le origini dei nomi delle note (Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, desunte da un inno a San Giovanni, attribuito a Paolo Diacono, VIII sec.); la **solmisazione**.
4. La **teoria mensurale** di *Philippe de Vitry*: indicazioni di *modus* (divisione della longa in tre o in due brevi), *tempus* (divisione della breve in tre o in due semibrevis) e di *prolatio* (divisione della semibrevis in tre o due minime), *punctum additionis* (come l'attuale punto), *punctum divisionis* (valori ternari), ecc.
5. La chiave di violino francese.
6. La lettura parlata (solfeggio, sol-fa come prima e settima nota, dal grave, su cui era praticata la solmisazione, *solfa*, da "cantar la solfa").

---

ELEMENTI DI ORGANIZZAZIONE RITMICA

---

---

OBIETTIVI SPECIFICI

---

L'allievo:

- Sperimenta e pratica, anche attraverso esercitazioni specifiche e mirate, gli elementi basilari del codice musicale in ordine al ritmo e alla sua organizzazione

## 2.1 RITMO E SUA ORGANIZZAZIONE

### 2.1.1 Ritmo e metro

Il **metro** è una struttura basata sulla **ricorrenza periodica** di elementi accentuativi. Tale struttura può anche essere implicita, ossia non essere esplicitata ritmicamente. Essa condiziona la nostra percezione. Nella notazione occidentale, la **misura** della battuta musicale costituisce un **elemento metrico**, benché gli studi di etnomusicologia abbiano dimostrato come il concetto di metro vada molto al di là di quello di battuta. Tuttavia **ritmo e metro** traggono origine proprio dalla **cellula ritmica** elementare – la **pulsazione** – nelle sue due varianti: **binaria e ternaria**.

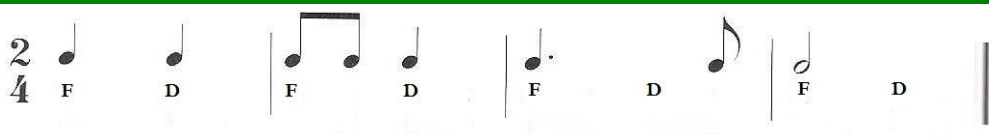
### 2.1.2 Pulsazione

Sono le **unità ritmiche** che compongono la **misura**, ovvero l'**evento ritmico** essenziale che sta alla base del **ritmo musicale**. Come già osservato se ne codificano due tipi: **binaria o ternaria**:

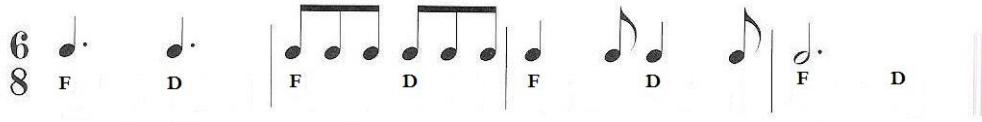


Convenzionalmente, le pulsazioni che compongono una misura musicale, vengono considerate come una serie di articolazioni **forti e deboli**, ovvero di **battere e levare**, rispondente ad un principio di **tensione e riposo**. Si considera cioè come **accento forte** il **battere** (*tesi*, riposo, appoggio), e **accento debole** il **levare** (*arsi*, movimento che porta di nuovo ad una situazione di battere). Il parlare di accenti non deve però essere inteso come rinforzo o indebolimento del suono in termini di intensità, bensì solo come collocazione delle pulsazioni:

Con suddivisione binaria:



Con suddivisione ternaria:



### 2.1.3 Unità metriche, tempi semplici e tempi composti

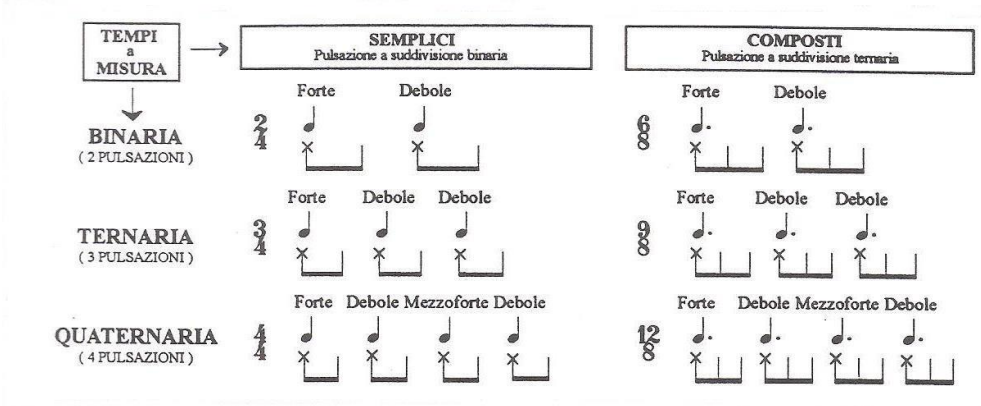
Poiché le misure contengono l'articolazione delle pulsazioni, per **unità metrica** dovremo intendere **unità di misura**, **unità di pulsazione** e **unità di suddivisione**.

La **pulsazione binaria** e la **pulsazione ternaria** rappresentano i modelli del **metro binario** e **ternario**, ovvero costituiscono la base della formazione delle varie misure. Tutte le misure sono riconducibili ad una **combinazione, moltiplicazione o giustapposizione** di pulsazioni **binarie** e **ternarie**.

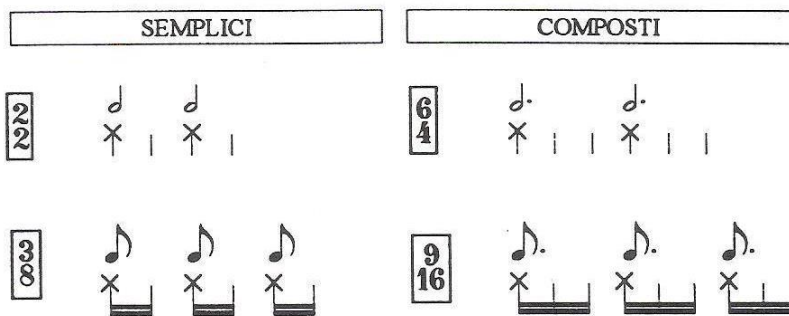
**L'analisi del Tempo**, o della Battuta, consiste nell'individuare le **tre unità ritmiche** e permette di stabilire il modo di lettura del brano.

- **Unità di Misura:** figura di valore che occupa, da sola, tutta la battuta
- **Unità di Movimento:** figura di valore di un solo Movimento
- **Unità di Suddivisione:** figura di valore di una sola Suddivisione

Esempi:



TEMPI a MISURA	SEMPLICI Pulsazione a suddivisione binaria			COMPOSTI Pulsazione a suddivisione ternaria		
	UNITA' di MISURA	UNITA' di PULSAZIONE	UNITA' di SUDDIVISIONE	UNITA' di MISURA	UNITA' di PULSAZIONE	UNITA' di SUDDIVISIONE
BINARIA	$\frac{2}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{6}{8}$	$\frac{6}{8}$	$\frac{6}{8}$
TERNARIA	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$
QUATERNARIA	$\frac{4}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{12}{8}$	$\frac{12}{8}$	$\frac{12}{8}$



TEMPI a MISURA	SEMPlici			COMPOSTI			
	UNITA' di MISURA	UNITA' di PULSAZIONE	UNITA' di SUDDIVISIONE	UNITA' di MISURA	UNITA' di PULSAZIONE	UNITA' di SUDDIVISIONE	
BINARIA	$\frac{2}{2}$				$\frac{6}{4}$		
TERNARIA	$\frac{3}{2}$				$\frac{9}{4}$		
QUATERNARIA	$\frac{4}{2}$				$\frac{12}{4}$		

TEMPI a MISURA	SEMPlici			COMPOSTI			
	UNITA' di MISURA	UNITA' di PULSAZIONE	UNITA' di SUDDIVISIONE	UNITA' di MISURA	UNITA' di PULSAZIONE	UNITA' di SUDDIVISIONE	
BINARIA	$\frac{2}{8}$				$\frac{6}{16}$		
TERNARIA	$\frac{3}{8}$				$\frac{9}{16}$		
QUATERNARIA	$\frac{4}{8}$				$\frac{12}{16}$		

Ogni accento (pulsazione) della battuta è diviso in parti più piccole che si chiamano **suddivisioni**.

Il Tempo in chiave indica quante pulsazioni (movimenti) ci sono in una battuta e quante suddivisioni ci sono in un movimento (pulsazione).

- Es.: la battuta 2/4 è divisa in **due pulsazioni** (semiminime) e ogni **pulsazione** in **due suddivisioni** (crome).
- Es.: la battuta 3/4 è divisa in **tre pulsazioni** e ogni **pulsazione** in **due suddivisioni**.

Le pulsazioni della battuta possono essere divise: in **due suddivisioni** (si chiamano **Tempi Semplici**), in **tre suddivisioni** (**Tempi composti**).

Possiamo dire che nei tempi composti il numeratore indica le suddivisioni, il denominatore esprime il valore della suddivisione stessa:

$\frac{6}{8}$	→	6 suddivisioni per battuta (2 pulsazioni)
	↘	ogni suddivisione vale un ottavo ( $\frac{1}{8}$ )
$\frac{9}{4}$	→	9 suddivisioni per battuta (3 pulsazioni)
	↘	ogni suddivisione vale un quarto ( $\frac{1}{4}$ )
$\frac{12}{16}$	→	12 suddivisioni per battuta (4 pulsazioni)
	↘	ogni suddivisione vale un sedicesimo ( $\frac{1}{16}$ )

La **scrittura musicale** è impostata principalmente su **tre scale di valori**: **Tempi Tagliati** (ogni pulsazione è suddivisa in semiminime); **Tempi Reali** (ogni pulsazione è suddivisa in crome); **Tempi Doppi** (ogni pulsazione è suddivisa in semicrome). Le tre categorie di tempi sono equivalenti, salvo che per l'uso delle figure di valore; si può trovare uno stesso brano scritto in 2/2, in 2/4 o in 2/8. Ciascuno di questi tempi è diviso in due pulsazioni semplici, la differenza si nota solo nella scrittura, il risultato sonoro è uguale per tutte le versioni. Ecco qui una tabella riassuntiva dei principali tempi, compresi anche quelli quinari:

	Tempi tagliati		Tempi reali		Tempi doppi	
	semplici	composti	semplici	composti	semplici	composti
In 2 movimenti	2/2	6/4	2/4	6/8	2/8	6/16
In 3 movimenti	3/2	9/4	3/4	9/8	3/8	9/16
In 4 movimenti	4/2	12/4	4/4	12/8	4/8	12/16
In 5 movimenti	5/2	15/4	5/4	15/8	5/8	15/16
Suddivisione	semiminima		croma		semicroma	

### 2.1.4 Tempi misti e misure asimmetriche

I tempi misti possono essere ricavati unendo **tempi binari** a **tempi ternari**:

$$5 = 3 + 2 \quad \begin{array}{c} \text{>} \\ \times \end{array} \text{---} \text{>} \quad \begin{array}{c} \text{>} \\ \times \end{array} \text{---} \quad \text{oppure} \quad 2 + 3 \quad \begin{array}{c} \text{>} \\ \times \end{array} \text{---} \quad \begin{array}{c} \text{>} \\ \times \end{array} \text{---} \text{>} \text{---}$$

Vi sono tuttavia tempi regolari la cui **suddivisione interna**, per esigenze compositive, può risultare **asimmetrica**:

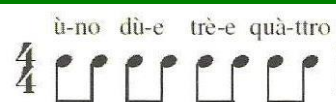
$$\begin{array}{c} 8 \\ 8 \end{array} = \frac{4}{4} \quad \begin{array}{c} (3+3+2) \\ \text{>} \\ \times \end{array} \text{---} \quad \begin{array}{c} \text{>} \\ \times \end{array} \text{---} \quad \begin{array}{c} \text{>} \\ \times \end{array} \text{---} \quad \begin{array}{c} (2+2+2+3) \\ \text{>} \\ \times \end{array} \text{---} \quad \begin{array}{c} \text{>} \\ \times \end{array} \text{---} \quad \begin{array}{c} \text{>} \\ \times \end{array} \text{---} \quad \begin{array}{c} \text{>} \\ \times \end{array} \text{---} \quad \begin{array}{c} \text{>} \\ \times \end{array} \text{---}$$

Nei tempi misti il fattore “velocità” è un dato assai importante. Un 5/4, per es., se eseguito ad una **velocità bassa** può dare la **sensazione percettiva** di un **tempo semplice** (in quanto la suddivisione è binaria), ma se eseguito a **velocità medio-alta** allora si avverte marcatamente il fattore **asimmetrico**.

### 2.1.5 Teoria del movimento

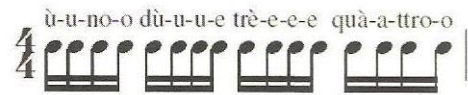
Schema della suddivisione dei tempi semplici:

**ù-no** per il primo movimento  
**dù-e** per il secondo movimento  
**trè-e** per il terzo movimento  
**quà-ttro** per il quarto movimento



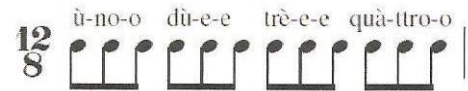
Schema della doppia suddivisione dei tempi semplici:

ù-u-no-o per il primo movimento  
 dù-u-e-e per il secondo movimento  
 trè-e-e-e per il terzo movimento  
 qua-a-ttro-o per il quarto movimento



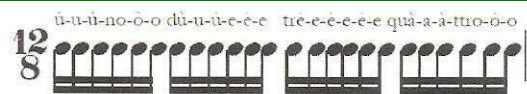
Schema della suddivisione dei tempi composti:

ù-no-o per il primo movimento  
 dù-e-e per il secondo movimento  
 trè-e-e per il terzo movimento  
 quà-ttro-o per il quarto movimento



Schema della doppia suddivisione dei tempi composti

ù-u-ù-no-ò-o per il primo movimento  
 dù-u-ù-e-è-e per il secondo movimento  
 trè-e-è-e-è-e per il terzo movimento  
 quà-a-à-ttro-ò-o per il quarto movimento

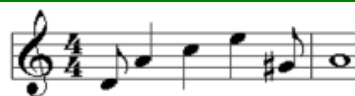


## 2.2 CONTRASTI RITMICI

### 2.2.1 Sincope e contrattempo

**Sincope** è una denominazione attribuita ad un particolare ritmo prodotto dallo spostamento dell'accento ritmico della battuta. L'**accento ritmico si sposta**, cioè, dal tempo forte o da una parte forte del tempo a un tempo debole o a una parte debole del tempo.

Es.:



Nella teoria musicale si usa distinguere la sincope in quattro tipi:

- **regolare** - quando la figurazione ritmica sincopata è composta da note di valore uguale e quindi lo spostamento dell'accento è sempre, appunto, uguale e regolare
- **irregolare** - quando la figurazione ritmica sincopata è composta da note di valore diverso che danno luogo ad uno spostamento d'accento sempre diverso e irregolare
- **semplice** - quando si verifica un solo spostamento d'accento
- **composta** - quando avviene lo spostamento di più accenti. La sincope composta è anche detta *andamento sincopato*

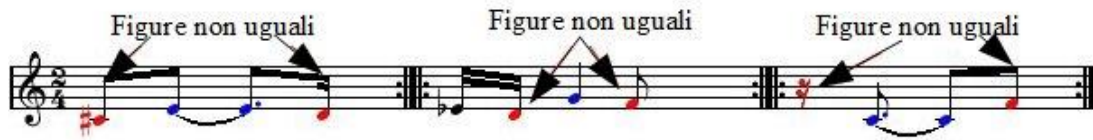
Di seguito vengono riportati alcuni esempi riconducibili a quanto suesposto:

---

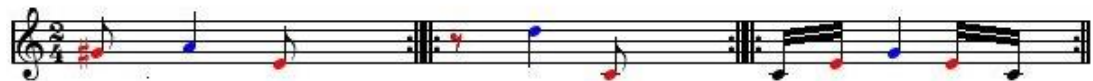
**SINCOPE REGOLARE**



**SINCOPE IRREGOLARE**



**SINCOPE REGOLARE SEMPLICE (tra figure uguali)  
CON SPOSTAMENTO DI UN SOLO ACCENTO**

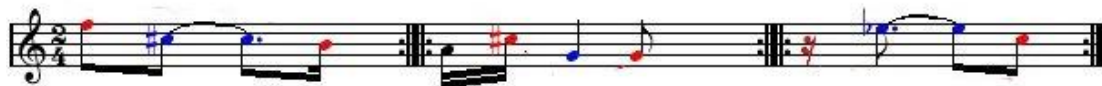


**SINCOPE REGOLARE COMPOSTA (tra figure uguali)  
CON SPOSTAMENTO DI PIU' ACCENTI**



---

**SINCOPE IRREGOLARE SEMPLICE (tra figure diverse)  
CON SPOSTAMENTO DI UN SOLO ACCENTO**



**SINCOPE IRREGOLARE COMPOSTA (tra figure diverse)  
CON SPOSTAMENTO DI PIU' ACCENTI**



I suoni in **contrattempo** hanno le stesse caratteristiche della sincope, perché anch'essi iniziano sulle parti deboli della misura. Si distinguono dalla sincope perché non si prolungano sulla parte forte della misura ma si alternano con pause:



Anche il contrattempo può essere regolare (come quello dell'esempio) o irregolare.

### 2.2.2 Gruppi irregolari

Sono gruppi di note che, per la loro formazione oppure rispetto alla misura in cui si trovano, risultano in contrasto rispetto all'indicazione stabilita inizialmente e quindi non rispettano la naturale suddivisione ritmica del brano musicale anche se eccezionalmente corrispondono nella esecuzione al valore dell'unità di tempo.

I gruppi irregolari si possono distinguere in due categorie: i gruppi irregolari per **eccesso** e irregolari per **diminuzione**. Generalmente vengono rappresentati da una legatura che unisce le note che ne fanno parte (che non è da considerare né una legatura di valore né una legatura di espressione) e un numero scritto sopra la legatura, inoltre possono essere definiti nei seguenti modi:

- **Semplici**: quando le note che li compongono hanno tutte lo stesso valore
- **Composti**: quando le note hanno valori diversi
- **Complessi**: quando nel gruppo di note è presente un altro gruppo irregolare

Gruppi irregolari per **contrasto metrico** sono considerati:

- **Duina** (2 contro 3): costituita da due note (che possono essere due semiminime o crome o semicrome ecc.) e posta in un tempo composto (come può essere ad esempio il 6/8) diventa un gruppo irregolare per diminuzione rispetto al tempo. Si dovranno infatti eseguire due note anziché tre nella stessa unità di tempo
- **Terzina** (3 contro 2): costituita da tre note che, se viene posta in un tempo composto, risulta un gruppo regolare, ma, se si presenta in un tempo semplice (come ad esempio il 2/4), diventa un gruppo irregolare per eccesso. Si dovranno infatti eseguire tre note anziché due nella stessa unità di tempo
- **Quartina** (4 contro 3): costituita da quattro note che, se posta in un tempo semplice, risulta un gruppo regolare, ma, se si presenta in un tempo composto, diventa un gruppo irregolare (si eseguono 4 note anziché 3)
- **Sestina** (6 contro 2): costituita da sei note che, se posta in un tempo composto, risultano un gruppo regolare, ma, se si presenta in un tempo semplice, diventa un gruppo irregolare (si eseguono 6 note anziché 4). L'accentuazione regolare della sestina è binaria, cioè con tre accenti che cadono sulla prima nota (accento forte o primario), sulla terza e sulla quinta (questi ultimi due sono detti accenti deboli o secondari proprio perché di intensità minore), tuttavia la sestina può presentarsi anche come doppia terzina ed ha due soli accenti: il primo sulla prima nota e il secondo sulla quarta



Two musical phrases are shown. The first is a sextuplet of sixteenth notes, indicated by a bracket with the number '6' above it. Below it is a guitar fretboard diagram with an 'x' on the first string and a bracket spanning six frets. The second is a triplet of eighth notes, indicated by a bracket with the number '3' above it. Below it is a guitar fretboard diagram with an 'x' on the first string and a bracket spanning three frets.

Two equations are shown. The first equation shows a sixteenth-note sextuplet (bracketed '6') equal to a triplet of eighth notes (bracketed '3'). The second equation shows a dotted sixteenth-note sextuplet (bracketed '6') equal to a triplet of eighth notes (bracketed '3'). Below each musical phrase is a guitar fretboard diagram with an 'x' on the first string and a bracket indicating the fret range.

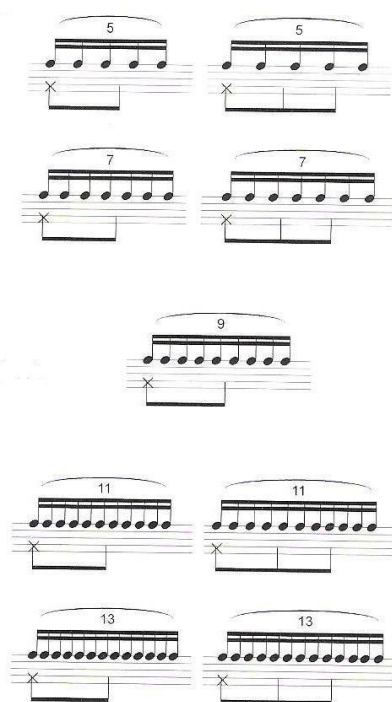
A musical equation showing two triplets of eighth notes (each bracketed '3') equal to a triplet of quarter notes (bracketed '3'). Below each phrase is a guitar fretboard diagram with an 'x' on the first string and a bracket indicating the fret range.

Two rows of musical equations. The first row is in 3/4 time and shows an eighth-note triplet (bracketed '3') equal to a dotted eighth-note pair (bracketed '2'), which is also equal to a pair of quarter notes (bracketed '2'). The second row is in 3/8 time and shows a dotted eighth-note pair (bracketed '2') equal to a pair of quarter notes (bracketed '2'). Below each phrase is a guitar fretboard diagram with an 'x' on the first string and a bracket indicating the fret range.

Two rows of musical equations. The first row is in 3/4 time and shows an eighth-note quadruplet (bracketed '4') equal to a quarter-note quadruplet (bracketed '4'). The second row is in 3/8 time and shows a dotted eighth-note quadruplet (bracketed '4') equal to a quarter-note quadruplet (bracketed '4'). Below each phrase is a guitar fretboard diagram with an 'x' on the first string and a bracket indicating the fret range.

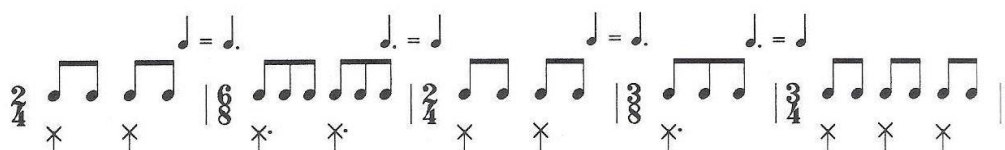
### Gruppi irregolari per **formazione**:

I gruppi di 5, 7, 9, 11 ecc. note (quintina, settimana ecc.) sono i gruppi irregolari più complessi da eseguire in quanto non possono avere né suddivisione binaria né ternaria. I compositori contemporanei ne hanno fatto un uso intensivo. Ecco alcuni esempi:



### 2.2.3 Multimetria, Poliritmia, Hemiolia

Per multimetria possiamo intendere semplicemente un cambiamento di tempo:



Può capitare anche che il metro oscilli tra due o più tempi. In questo caso è più comodo esprimere una indicazione di tempo doppia o multipla già dall'inizio del brano.

- DALLA LETTERATURA VOCALE E STRUMENTALE

B. Bartok, 15 Ungarische Bauernlieder, n. 4



La nozione di polimetria (o **poliritmicità**) è spesso impiegata con diversi significati ed interpretazioni; alla base delle diverse letture stanno i concetti di metro (es. 3/4, 6/8, ecc.) e di unità minima di suddivisione.

Una tipica accezione di polimetria è quella basata sulla sovrapposizione contemporanea di metri affini scanditi da unità minime differenti. I primi esempi di tale interpretazione si trovano già in Beethoven, ad esempio nel secondo tempo della sonata per pianoforte op. 2. Molti altri esempi sono inoltre rintracciabili in *Chopin* (con il uso espanso di note di passaggio), negli esercizi per pianoforte di *Brahms* o nelle complesse sovrapposizioni create da *Bruckner* nella sinfonia n. 6.

- DALLA LETTERATURA VOCALE E STRUMENTALE

*W. Lutoslowski, Concerto per orchestra*

Una seconda accezione del concetto di polimetria è quella basata sulla sovrapposizione di metri differenti scanditi dalla stessa unità minima. *Ligeti* ha scritto numerosi lavori (ad esempio gli studi per pianoforte) con l'intenzione di espandere ai massimi livelli questa interpretazione del concetto di polimetria. Tale accezione di polimetria è esemplificata nell'estratto seguente (tratto dal primo studio per pianoforte di *Ligeti, Desordre*):

Una terza importante accezione di polimetria è quella che combina i due precedenti nella sovrapposizione di metri differenti scanditi da unità minime differenti. Ciò porta alla perdita della percezione della scansione ritmica *tout-court* in favore della creazione di una tessitura polifonica: il ritmo, cioè, si trasforma in timbro e perde la sua originaria connotazione. Molta della musica contemporanea recepisce, a vari livelli, questa accezione di poliritmia (diversi lavori di *Boulez*, di *Ligeti* stesso, di *Xenakis*, ecc.).

L'**Hemiolia** è una **discordanza** tra ciò che è scritto e quanto viene percepito, dato che il compositore non si preoccupa di cambiare metro:

- DALLA LETTERATURA VOCALE E STRUMENTALE

L. Bernstein, America (da West Side Story)

(Tempo di Huapango - fast)

I.I like to be in A - mer - i - ca, O - kay by me in A - mer - i - ca.

## 2.2.4 Accenti musicali

Ne identificheremo quattro tipi: **metrico**, **ritmico**, **dinamico** e **melodico**.

L'**accento metrico** o di misura è quello che cade sul primo movimento di ogni misura. Questo accento non è segnato graficamente ma è sottinteso, in parole povere è il "battere". Laddove in generale il primo movimento della misura viene normalmente eseguito con accentazione forte, seguita da un accento debole, il suonare in levare intende lo spostamento dell'accentazione forte sul movimento successivo.

L'**accento ritmico** caratterizza la musica anche quando non è misurata, priva cioè di uno schema metrico costante, quale, per es., il **canto gregoriano** in cui il ritmo coincide con la struttura della melodia, legati alla conduzione della voce e della parola.

L'**accento dinamico** non ha un posto prestabilito fra i tempi o suddivisioni della misura; può essere posto su qualsiasi nota della misura rinforzandone l'intensità. Esso è usato molto nei ritmi sincopati, perché va a rinforzare proprio il tempo o la suddivisione debole. Si segna graficamente con il simbolo > (maggiore) e viene posto sopra o sotto la nota sulla quale cade l'accento.

L'**accento melodico** rappresenta l'espressione artistica e musicale in genere (dal greco *pathos*, che significa sentimento). Esso può considerarsi come l'unione dell'accento dinamico con l'accento agogico, perciò il suono deve essere rafforzato e tenuto. Graficamente viene posto sotto la nota con i seguenti segni: >, *sf*, *sfz*, *sfp*. Questo accento può essere posto su qualsiasi nota della composizione, caratterizzando suoni che emergono in una melodia a seconda del loro interesse.

## 2.2.5 Ritmi iniziali e finali

L'attacco iniziale di un periodo musicale è articolabile in tre tipologie: **tetico**, **anacrusico** e **acefalo**. L'aggettivo **tetico** deriva dal greco *tesis*, ovvero **accento forte** (battere); un ritmo, pertanto, si definisce tetico quando il suo inizio coincide col **battere**.

- DALLA LETTERATURA VOCALE E STRUMENTALE

C. Debussy, *Prelude I*

Premier Cahier

I Lent et grave (♩ = 44)  
doux et soutenu

La parola **anacrusi** deriva dal greco *anacrousis*: in poesia sono le sillabe che precedono la serie ritmica del verso; in musica vi è anacrusi quando il ritmo inizia in **levare** rispetto alla battuta:

*J. Brahms, Sonntag, Lied*

The image shows a musical score for a song by Johannes Brahms. The title is "Nicht zu langsam". It features a vocal line (Singstimme) and a piano accompaniment (Pianoforte). The vocal line starts with an anacrusis, indicated by a double bar line with a repeat sign. The lyrics are: "So hab ich doch die gan - ze Wo - che mein fei - nes doch die gan - ze Wo - che das". The piano accompaniment begins with a piano (*p*) dynamic.

Il termine **acefalo** deriva dal greco *achefalos*, cioè *senza testa* (questo ritmo viene detto anche tetico decapitato); in musica è un ritmo che inizia con una pausa al posto del battere all'inizio della battuta:

*C. Debussy, Prelude II*

The image shows a musical score for Claude Debussy's "Prelude II". The tempo is marked "Modéré (♩ = 88)" and the instruction is "(Dans un rythme sans rigueur et caressant)". The score is for piano and includes dynamics like *p très doux*, *p*, and *più p*. The music starts with an acephalic rhythm, characterized by a rest at the beginning of the first measure.

I **ritmi finali**, come è facile intuire, chiudono un periodo o un intero brano musicale:

Si distinguono in tronco (**cadenza maschile**) e piano (**cadenza femminile**).

Il **ritmo tronco** vi è quando il periodo (o il brano) finisce nel **tempo forte della battuta** (o con un'acciaccatura); viene detto anche maschile perché conferisce alla conclusione solidità e risolutezza:

*W.A. Mozart, Sonata k. 279*

The image shows a musical score for Wolfgang Amadeus Mozart's Sonata K. 279. The score is for piano and features a truncated rhythm, where the phrase ends on a strong beat. Dynamics include *f* and *p*.

Il **ritmo piano** vi è quando il periodo (o il brano) termina nel **tempo debole della battuta** (anche con un'appoggiatura), quindi vi è un prolungamento del finale; viene detto anche femminile, poiché l'effetto che si crea è più lieve e dolce:

*W.A. Mozart, Sonata K. 309*

The image shows a musical score for Wolfgang Amadeus Mozart's Sonata K. 309. The score is for piano and features a piano rhythm, where the phrase ends on a weak beat, often with an appoggiatura. Dynamics include *f*, *p*, and *pp*.

- **ESERCITAZIONI**

1. Esercizi specifici e mirati per ogni argomentazione in versione digitale.

- **ESPANSIONI DISCIPLINARI**

1. Il *tactus* in ordine alla teoria rinascimentale (*aequalis, inaequalis*).
2. Le origini dell'accento (*ictus*); concetti di *arsis* e *tesis*; la metrica propria della poesia classica greca e latina.

**ELEMENTI ARMONICO-MELODICI**

---

**OBIETTIVI SPECIFICI**

---

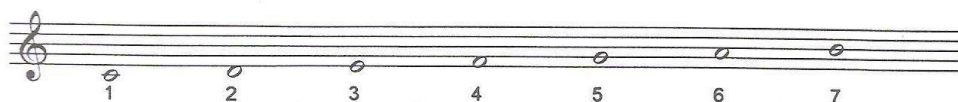
L'allievo:

- Sperimenta e pratica, anche attraverso esercitazioni specifiche e mirate, gli elementi basilari del codice musicale in ordine agli elementi armonici e melodici

**3.1 MODI, TONALITA' E SCALE**

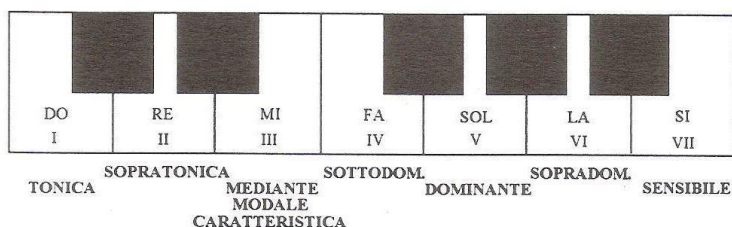
Nella storia della musica occidentale si sono affermati due sistemi di sette note che chiamiamo modi: il **modo maggiore** e il **modo minore**.

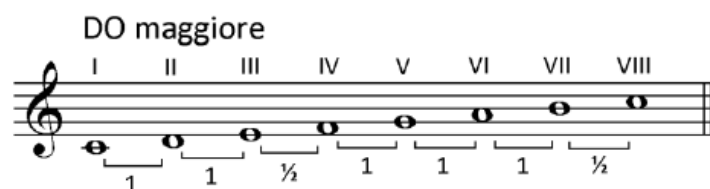
Quello che caratterizza questi due sistemi è la distanza che intercorre tra le singole note nella loro successione che alterna **toni (1)**, a **semitoni (1/2)** secondo il seguente schema (es. Do maggiore):



I suoni che la compongono si chiamano GRADI:

I	GRADO	=	Tonica
II	,,	=	Sopratonica
III	,,	=	Mediante, Modale o Caratteristica
IV	,,	=	Sottodominante
V	,,	=	Dominante
VI	,,	=	Sopradominante
VII	,,	=	Sensibile

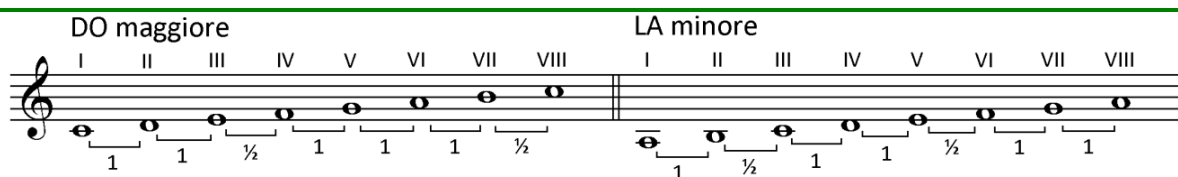




Come possiamo osservare nella tabella, i gradi assumono una funzione che viene riassunta in una sorta di nome descrittivo.

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**<sup>2</sup>.

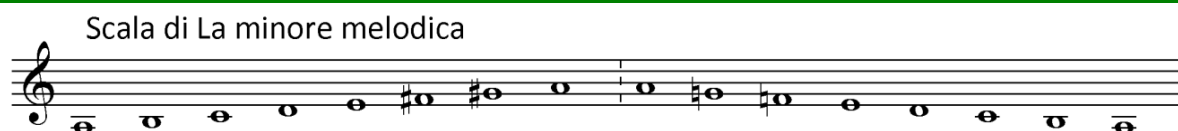


Nella prassi musicale la scala minore si presenta almeno in altre due forme, **minore melodica** e **minore armonica**.

Il VII° è alterato sia a salire che a scendere:



Il VI° e il VII° sono alterati nel salire e tornano naturali nel discendere:



La scala minore armonica è poco praticata in senso melodico, infatti è così definita perché scaturisce dalla prassi dell’armonizzazione (quindi armonica). Poiché nel sistema tonale, sia nel modo maggiore che nel modo minore il VII° (sensibile) è sempre in rapporto di 1/2 tono con il I° (tonica), ecco che nel modo minore si è costretti ad alterarlo appunto di un semitono (nel caso di la minore il sol diventa sol#). 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

<sup>2</sup> La scala di la min. presa qui in esame è quella naturale, ovvero senza nessuna alterazione al VI° e VII°.

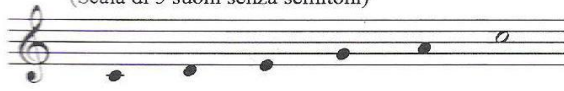


della musica occidentale in senso classico. Per questo motivo, volendo percorrere melodicamente il VI° e il VII° grado verso il I° si è alterato anche il VI° grado di un semitono ascendente. Ecco quindi la scala minore melodica: con il VI° e il VII° alterati di un semitono ascendente. Dal momento che 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° e di conseguenza anche quella del VI°, per cui la scala minore melodica in senso discendente ritorna ad essere identica a quella naturale.

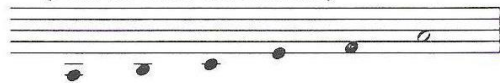
Altri generi di scale:

#### SCALA PENTATONICA o PENTAFONICA

(Scala di 5 suoni senza semitoni)

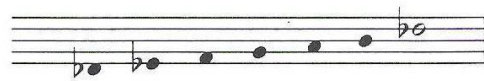
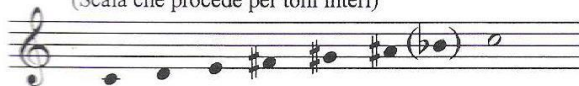


(Scala di 5 suoni con i semitoni)



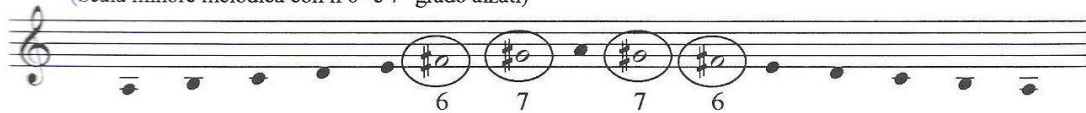
#### SCALA ESATONALE di C. DEBUSSY

(Scala che procede per toni interi)



#### SCALA MINORE di J. S. BACH

(Scala minore melodica con il 6° e 7° grado alzati)



#### SCALA MINORE NAPOLETANA

(Scala minore armonica con il 2° grado abbassato)

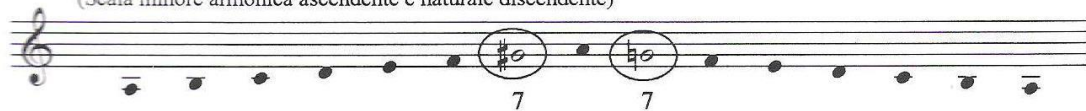


#### SCALA ENIGMATICA di G. VERDI



#### SCALA MINORE MISTA

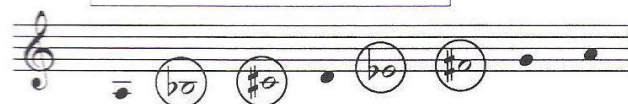
(Scala minore armonica ascendente e naturale discendente)



#### SCALA di SCRIBINE

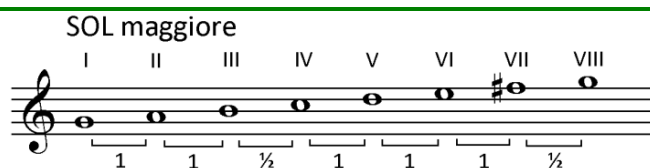


#### SCALA DI TIPO ORIENTALE

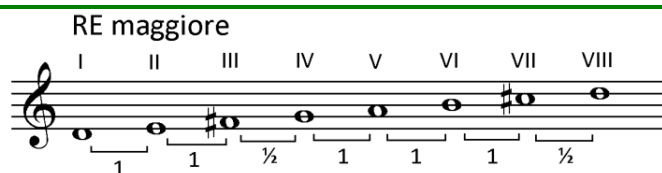


### 3.2 CONCETTO DI TONALITA' E CRITERI PER L'IDENTIFICAZIONE

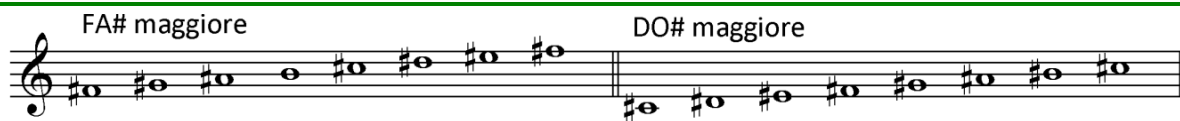
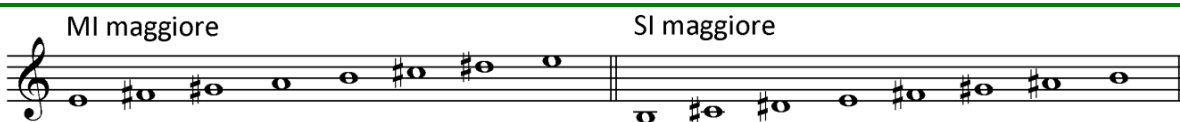
Ora proviamo a vedere quali sono le note della tonalità maggiore scegliendo il **Sol** come **tonica**. Per riprodurre esattamente i rapporti intervallari tipici del modo maggiore avremo questa successione di note: Sol - La - Si - Do - Re - Mi - **Fa#** - Sol. Si deve cioè alterare, con un **diesis**, la settima nota, Fa (**sensibile**), per avere la **distanza di un tono** tra il **VI°** e il **VII°** e di un **semitono** tra il **VII°** e il **I°**:



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:



**Per i bemolli:** procedendo di quinta in **quinta inferiore** questa sarà la successione delle tonalità, ognuna con un bemolle in più della precedente:

DO maggiore      FA maggiore

SIb maggiore      MIb maggiore

LAB maggiore      REb maggiore

SOLb maggiore      DOb maggiore

### TONALITA' CON I DIESIS

SENSIBILE

SOL<sup>Magg.</sup>    RE<sup>Magg.</sup>    LA<sup>Magg.</sup>    MI<sup>Magg.</sup>    SI<sup>Magg.</sup>    FA<sup>#Magg.</sup>    DO<sup>#Magg.</sup>  
 MI<sup>min.</sup>    SI<sup>min.</sup>    FA<sup>#min.</sup>    DO<sup>#min.</sup>    SOL<sup>#min.</sup>    RE<sup>#min.</sup>    LA<sup>#min.</sup>

Per individuare il relativo minore: si scende di un tono e mezzo (3° minore) dalla tonica della tonalità maggiore  
 Per individuare la tonalità con i diesis: l'ultimo diesis posto in chiave è la sensibile (VII°) della tonalità maggiore  
 Per individuare la tonalità con i bemolli: il penultimo bemolle in chiave è la tonica (I°) della tonalità maggiore, mentre l'ultimo si riferisce al IV° (sottodominante)

### TONALITA' CON I BEMOLLI

TONICA      SOTTODOMINANTE

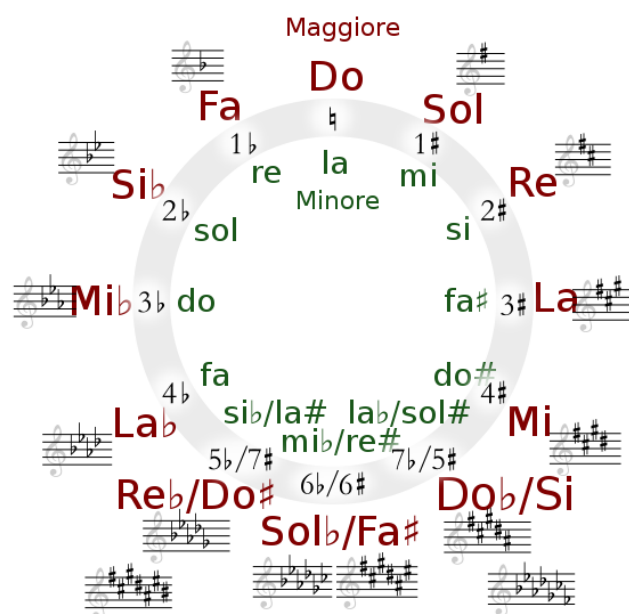
FA<sup>Magg.</sup>    SI<sup>bMagg.</sup>    MI<sup>bMagg.</sup>    LA<sup>bMagg.</sup>    RE<sup>bMagg.</sup>    SOL<sup>bMagg.</sup>    DO<sup>Magg.</sup>  
 RE<sup>min.</sup>    SOL<sup>min.</sup>    DO<sup>min.</sup>    FA<sup>min.</sup>    SI<sup>bmin.</sup>    MI<sup>bmin.</sup>    LA<sup>bmin.</sup>

### 3.3 CIRCOLO DELLE QUINTE

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":

The image displays four musical staves, each containing four key signatures. The first staff shows major scales: DO maggiore (no sharps or flats), SOL maggiore (one sharp), RE maggiore (two sharps), and LA maggiore (three sharps). The second staff shows major scales: MI maggiore (three sharps), SI maggiore (four sharps), FA# maggiore (three sharps and one flat), and DO# maggiore (four sharps). The third staff shows major scales: DO maggiore (no sharps or flats), FA maggiore (one flat), Sib maggiore (two flats), and Mib maggiore (three flats). The fourth staff shows major scales: LAb maggiore (four flats), REb maggiore (three flats), SOLb maggiore (two flats), and DOb maggiore (one flat).

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**:



### 3.4 INTERVALLI E CRITERI PER L'IDENTIFICAZIONE

L'Intervallo è la distanza che passa tra 2 suoni. Nel **sistema tonale** l'ottava è divisa in **12 parti uguali** chiamati semitoni (quindi il semitono è la distanza più piccola che ci può essere tra 2 suoni e per questo rappresenta l'unità di misura base<sup>3</sup>). Gli intervalli possono essere classificati in vari modi e possono essere:

- **Cromatici:** se i 2 suoni hanno lo stesso nome (esempio: Do/Do#)
- **Diatonici:** se i 2 suoni hanno nomi diversi (esempio: Do/Re)

L'unione di un semitono cromatico con uno diatonico (adiacente) forma il tono (esempio: Do/Re, che è la somma tra Do/Do# e Do#/Re). Inoltre gli intervalli possono essere:

- **Melodici:** quando fanno **parte di una linea melodia** e quindi sono **consecutivi** (vengono chiamati anche **salto**)
- **Armonici:** quando sono simultanei (ovvero non in sequenza melodica)



A seconda della loro distanza (grandezza) gli intervalli si classificano in (esempio in Do maggiore):

---

Intervallo di 1 - unisono (Do/Do)

---

Intervallo di 2<sup>a</sup> - Do/Re

Intervallo di 3<sup>a</sup> - Do/Mi

Intervallo di 4<sup>a</sup> - Do/Fa

Intervallo di 5<sup>a</sup> - Do/Sol

Intervallo di 6<sup>a</sup> - Do/La

Intervallo di 7<sup>a</sup> - Do/Si

Intervallo di 8<sup>a</sup> - Do/Do

(il secondo Do è quello che si trova un'ottava più in alto!)

---



(Intervallo di 9<sup>a</sup>, di 10<sup>a</sup>, ecc, si considerano come di 2<sup>a</sup>, di 3<sup>a</sup>, ecc, e per questa ragione vengono anche definiti come **composti**).

---

<sup>3</sup> Vedi anche U.A. 1

Oltre che per la loro **grandezza** gli intervalli vengono classificati anche in base alla loro **specie**. La specie varia in funzione della composizione in toni e semitoni e soprattutto in base al rapporto dell'intervallo con la **scala di riferimento tonale**. Per questa ragione, intervalli di una stessa grandezza possono essere di specie diversa. Avremo così intervalli **maggiori, minori, giusti, eccedenti, diminuiti, più che eccedenti e più che diminuiti**.

Nella classificazione della specie di un intervallo si deve considerare la nota più bassa (grave) come tonica, perciò se devo calcolare, ad es., che intervallo è **Re/Fa#** lo devo pensare come in Re (maggiore), ma se devo calcolare **Fa#/Re** lo devo pensare come in Fa# (minore). Questa tipologia di intervalli è definita **diatonica**.

Se l'intervallo è formato da 2 suoni dove il più grave funge da tonica e l'altro ha un'alterazione fuori tonalità, come per esempio **Do/La#** (attenzione che Do/Sib invece è diatonico perché risiede nella scala minore naturale e nella melodica in senso discendente di Do minore!), allora l'intervallo è di tipo **cromatico**.

Proviamo ora a classificare un intervallo la cui nota al basso sia alterata (esempio l'intervallo Do#/Mi). Possiamo calcolare l'intervallo sulla scala di Do# (più complicato) oppure fare il **rivolto** dell'intervallo: l'intervallo Do#/Mi diventa Mi/Do#, che è molto più facile da calcolare visto che in questo caso lo dobbiamo pensare nella tonalità di Mi!

Mi/Do# equivale ad una 6ª maggiore (perché l'alterazione è già presente nella scala di Mi maggiore). Orbene, quando si rivolta un intervallo, quello che esce fuori è sempre un altro intervallo con un **numero che insieme al primo dá sempre 9** e con un aggettivo che paragonato al primo è il suo alter-ego! Una 6ª maggiore rivoltata dà una 3ª minore (6+3=9, e maggiore è l'opposto di minore!), quindi Do#/Mi è una 3ª minore (infatti è presente nella scala di Do# minore!).

Da queste riflessioni scaturisce una regola universale:

---

Nel rivolto l'unisono diventa 8ª				
»	»	la 2ª	»	7ª
»	»	la 3ª	»	6ª
»	»	la 4ª	»	5ª
»	»	la 5ª	»	4ª
»	»	la 6ª	»	3ª
»	»	la 7ª	»	2ª
»	»	l' 8ª	»	unisono

---

- Gli intervalli **maggiori diventano minori** e viceversa: 2º, 3º, 6º e 7º
- Gli **eccedenti diventano diminuiti** e viceversa: tutte le tipologie
- I **più che eccedenti diventano più che diminuiti** e viceversa: tutte le tipologie (tranne l'unisono e la 2º)<sup>4</sup>
- I **giusti restano giusti**: unisoni, 4º, 5º e 8º

Gli intervalli giusti rimangono tali in quanto **non subiscono una modifica di specie** nel passaggio dal modo maggiore al modo minore (e viceversa).

Es. sempre in Do magg.:

---

<sup>4</sup> Queste tipologie di intervalli sono considerati teorici in quanto l'effetto delle alterazioni in alcuni casi inverte la direzione dell'intervallo, in altri individua due suoni omologhi che in pratica coincidono con l'unisono.

---

L'unisono diverrà ottava	
La seconda diverrà settima	
La terza diverrà sesta	
La quarta diverrà quinta	
La quinta diverrà quarta	
La sesta diverrà terza	
La settima diverrà seconda	
L'ottava diverrà unisono	

---

- **ESERCITAZIONI**

1. Esercizi specifici e mirati per ogni argomentazione in versione digitale.

- **ESPANSIONI DISCIPLINARI**

1. La teoria dei modi (autentici e plagali, *ambitus*, *finalis*, *tenor* o *repercussio*, *clausole*, ecc.)
2. Il temperamento equabile.

---

ELEMENTI DI STENOGRAFIA MUSICALE

---

---

OBIETTIVI SPECIFICI

---

L'allievo:

- Sperimenta e pratica, anche attraverso esercitazioni specifiche e mirate, gli elementi basilari del codice musicale in ordine alla stenografia musicale

#### 4.1 ABBELLIMENTI

Gli abbellimenti (detti anche **ornamenti, fioriture**) sono costituiti dall'inserimento nella linea melodica di una o più note la cui **funzione** non sia strutturale bensì **ornamentale e/o espressiva**.

Sono per lo più indicati mediante note più piccole rispetto a quelle facenti parte di un brano o ponendo dei **simboli** sopra la nota reale alla quale si appoggiano. L'interpretazione degli abbellimenti presenta difficoltà di comprensione dei simboli, il cui significato può variare in relazione alle varie epoche e ai diversi autori, nonché di ordine estetico, in quanto lasciano sempre all'esecutore un certo margine di discrezionalità.

Fin dal loro uso in tempo barocco in Italia furono anche chiamati fioriture e **aggraziate**, in Francia **agréments**, in Germania ornamenti.

Le principali tipologie ornamentali qui trattate sono: **l'acciaccatura, l'appoggiatura, il gruppetto, il mordente, il trillo, l'arpeggio, il glissando, e tremolo**.

Qualsivoglia significato dei segni di abbellimento non ha mai valore assoluto, ma corrisponde grosso modo alle convenzioni oggi prevalentemente usate nelle edizioni musicali, convenzioni che si sono stabilizzate nella seconda metà del XVIII secolo e nelle epoche successive. L'esecuzione di ciascun abbellimento, anche a causa della loro varietà e dell'associazione a uno o all'altro strumento musicale, è dunque affidata alla competenza e alla sensibilità dell'interprete e non può essere solo il risultato di una traduzione meccanica.

- **Acciaccatura**



---

Il termine acciaccatura deriva dal verbo acciaccare che significa schiacciare; la nota piccola infatti toglie una frazione molto breve della durata della nota da essa preceduta o succeduta, la durata dell'esecuzione è quindi molto breve. È possibile trovare acciaccature **semplici, doppie, triple o intermedie**; segni di appoggiature o acciaccature sono spesso frequenti, inoltre, prima degli accordi.

Le acciaccature erano eseguite per lo più in battente nel 1600, mentre prevalentemente in levare nel 1800.



- Appoggiatura

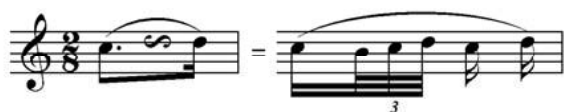
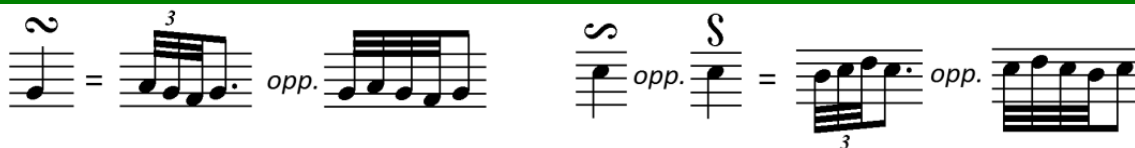


L'appoggiatura viene praticamente sempre eseguita in battente (legando con la nota successiva). La nota piccola toglie alla nota successiva un valore all'incirca uguale al proprio. Nel caso, però, in cui un'appoggiatura si trovi davanti ad una nota puntata, che rappresenti unità di tempo o di misura, quest'ultima viene sottratta generalmente di 2/3 del proprio valore. L'acciaccatura può essere superiore (sopra alla nota) o inferiore (sotto alla nota).

- Gruppetto



Il gruppetto è un abbellimento che alterna alla nota reale la sua nota superiore e inferiore. Se viene eseguita prima la nota superiore il gruppetto è detto **diritto o diretto**, viceversa se viene eseguita prima la nota inferiore il gruppetto è detto **rovesciato**. Il gruppetto può partire dalla nota reale o dalle note contigue, consistendo nei due casi rispettivamente di cinque o quattro note. Il simbolo per il gruppetto rovesciato è la riflessione speculare di quello per il gruppetto diretto.

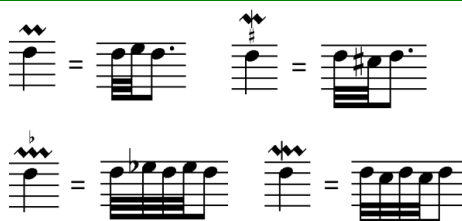


Il gruppetto può presentare accidenti posti sopra o sotto il segno che andranno ad alterare rispettivamente la nota superiore o inferiore della realizzazione.

- **Mordente**



Il mordente è un abbellimento il cui effetto è la rapida alternanza di **tre, quattro o cinque note**, per grado congiunto. Può essere **superiore o inferiore, semplice o doppio**; i mordenti possono presentare un'**alterazione** posta **sopra** (se superiori) o **sotto** la nota (se inferiori) e tale alterazione influirà sulla nota di scambio:



Deve essere eseguito sempre in battere.

- **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. Tuttavia, la durata di ogni nota dell'abbellimento deve essere conforme all'andamento del brano (più lenta se in un Adagio e più veloce in un Allegro).

Alcuni esempi di trilli:

Diretto:



Preparato:





Preparato, rovesciato e risolto:



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:



Anche il trillo può presentare un accidente posto sopra il simbolo "tr" che riguarderà l'alterazione della nota superiore:



- **Arpeggio**



Il termine arpeggio deriva dalla parola arpa, poiché è un abbellimento derivante dalla tecnica di questo strumento; è utilizzato negli strumenti a tastiera ed è un abbellimento che si applica a un accordo, in cui le note vengono eseguite in successione più o meno rapida anziché simultaneamente. L'arpeggio viene suonato generalmente dalla nota più bassa a quella più alta; nel caso occorra suonarlo alla rovescia (viene allora detto rovesciato), ciò può essere indicato da una lineetta trasversale sull'accordo.

- **Glissato**



Il glissando o glissato (dal francese *glisser*, "slittare, scivolare") consiste nell'innalzamento o nell'abbassamento costante e progressivo dell'altezza di un suono, ottenuto a seconda dei vari strumenti in diversa maniera. Il glissando viene segnato facendo seguire alla nota iniziale una linea nella direzione voluta e corredata spesso dall'abbreviazione **gliss.**; a volte è utilizzata una

linea a serpentina. Nella notazione per voce, inizialmente fu utilizzata una legatura non dissimile dalle legature di frase, ma limitata a due note adiacenti di altezze diverse.

- **Tremolo**

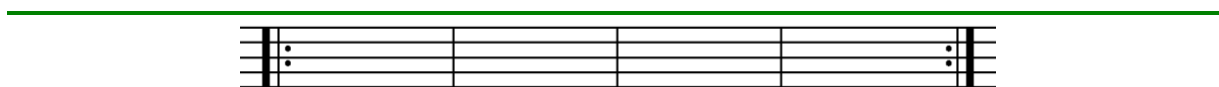


Il nome tremolo è usato per abbellimenti diversi a seconda degli strumenti che ne fanno uso. Generalmente consiste nella ripetizione molto rapida di una nota per la durata della nota stessa (a differenza del trillo, in cui si alterna la nota reale con quella superiore). Il segno grafico del tremolo è dato da **tre strisce spesse e oblique**. Se si tratta di un tremolo eseguito sulla stessa nota allora il **segno** sta **sul gambo** della **nota stessa**, se il tremolo è eseguito con due note allora il segno viene posto tra le due.

#### 4.2 ABBREVIAZIONI

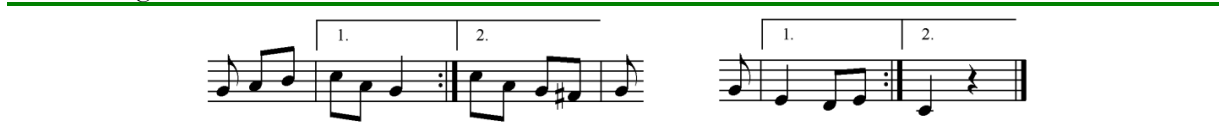
Insieme di simboli o scritture alternative che semplificano la scrittura musicale ordinaria quando essa risulti troppo complessa e laboriosa o manchi di immediatezza.

- **Ritornelli**



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.

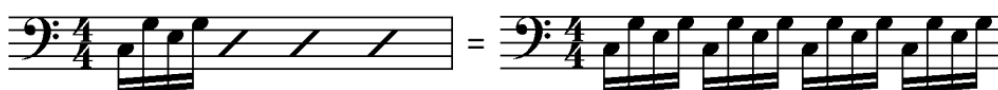
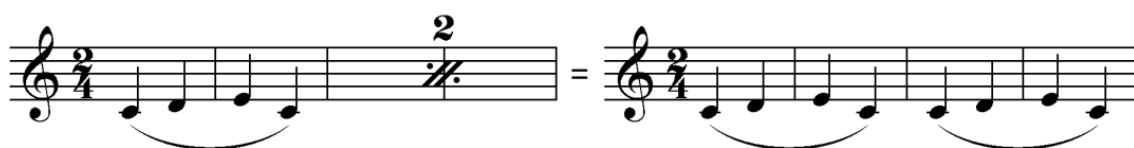
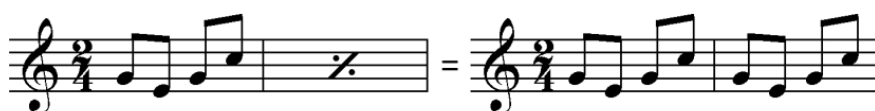
Possono esserci doppie finali che si indicano con una linea sovrapposta alla musica contrassegnata dalle cifre 1. e 2.:



- **Ripetizioni**

Sono segni usati molto frequentemente e ne esistono di varie tipologie, anche in riferimento ai vari generi musicali. Possono riguardare la ripetizione di singole note, battute, frasi ecc. Quelli qua sotto riportati sono i più diffusi:





• **Richiami**

Analoghi ai ritornelli possono considerarsi 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:

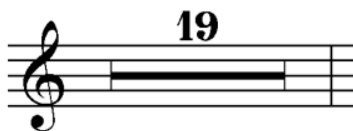


- Dal S al O*
- Da Capo - D.C.*
- Da Capo al Fine*
- Dal S al Fine*
- Dal S al O poi Trio*

- **Battute d'aspetto**

Sono indicazioni sintetiche di pausa prolungata oltre i confini della singola battuta; si definiscono anche **battute d'aspetto**:

---



---

- **ESERCITAZIONI**

1. Esercizi specifici e mirati per ogni argomentazione in versione digitale.

- **ESPANSIONI DISCIPLINARI**

1. Le origini dell'arte della fioritura e dell'ornamentazione.
2. La pratica della diminuzione (improvvisata o scritta)
3. L'ornamentazione di *Jean-Philippe Rameau*, *J. S. Bach*, ecc.



## INDICE

### UNITA' DI APPRENDIMENTO 1

#### ELEMENTI DI SEMIOGRAFIA MUSICALE

NOTAZIONE DELL'ALTEZZA.....	7
• Note.....	7
• Pentagrammi, tagli addizionali e segni d'ottava.....	7
• Simboli di chiave, nomi delle note e setticlavio.....	8
• Alterazioni cromatiche, toni e semitoni.....	9
NOTAZIONE DELLA DURATA.....	10
• Figurazioni.....	10
• Battute o misure.....	11
• Segni di prolungamento.....	12
• Indicazioni agogiche e metronomiche.....	14
• Indicazioni dinamiche, timbriche e di articolazione.....	14
- Indicazioni dinamiche.....	15
- Legato.....	16
- Staccato.....	16
- Portato, tenuto e non legato.....	17

### UNITA' DI APPRENDIMENTO 2

#### ELEMENTI DI ORGANIZZAZIONE RITMICA

RITMO E SUA ORGANIZZAZIONE.....	18
• Ritmo e metro.....	18
• Pulsazione.....	18
• Unità metriche, tempi semplici e tempi composti.....	19
• Tempi misti e misure asimmetriche.....	21
• Teoria del movimento.....	21
CONTRASTI RITMICI.....	22
• Sincope e contrattempo.....	22
• Gruppi irregolari.....	24
• Multimetria, polimetria, hemiolia.....	26



• Accenti musicali.....	28
• Ritmi iniziali e finali.....	28

### UNITA' DI APPRENDIMENTO 3

#### ELEMENTI ARMONICO-MELODICICI

• Modi tonalità e scale.....	31
• Concetto di tonalità e criteri per l'identificazione.....	34
• Circolo delle quinte.....	36
• Intervalli e criteri per l'identificazione.....	37

### UNITA' DI APPRENDIMENTO 4

#### ELEMENTI DI STENOGRAFIA MUSICALE

ABBELLIMENTI.....	40
• Acciaccatura.....	40
• Appoggiatura.....	41
• Gruppetto.....	41
• Mordente.....	42
• Trillo.....	42
• Arpeggio.....	43
• Glissato.....	43
• Tremolo.....	44
ABBREVIAZIONI.....	44
• Ritornelli.....	44
• Ripetizioni.....	44
• Richiami.....	45
• Battute d'aspetto.....	46



Liceo Attilio Bertolucci Editore

Via Toscana 10/a - 43122 Parma  
prps05000e@istruzione.it - 0521 798459

ISBN 9788898952021