

La bottega dell'arte



Girolamo De Simone

# ...e adesso musica!

Teoria e cenni di storia  
per giovani strumentisti

ISBN 88-87292-33-7



9 788887 292336

L. 12.000

€ 6,20





Paola Cinque • Fabrizio Coscia • Stefania Maraucci  
*Otello* da William Shakespeare  
illustrazioni di Silvia Cinà

Girolamo De Simone

*...e adesso musica!*  
*Teoria e cenni di storia*  
*per giovani strumentisti*



*Progetto editoriale e realizzazione*  
l'Isola dei ragazzi s.r.l. edizioni

*Copertina*  
Luca Dalisi

*Progettazione grafica e d'immagine*  
Miscenka Solima

*Impaginazione elettronica*  
Centro Grafico Meridionale

*Stampa*  
Arti Grafiche Solimene  
su carta ecologica Fedrigoni  
settembre 2001

...e adesso musica!  
Teoria e cenni di storia  
per giovani strumentisti  
pp. 64; 21 cm  
ISBN 88-87292-33-7

---

© 2001 by l'Isola dei ragazzi s.r.l. edizioni  
80121 Napoli, Via dei Mille, 16  
tel/fax +39-081405011 • 081404623  
www.isoladeiragazzi.it  
isola@isoladeiragazzi.it

Proprietà letteraria e artistica riservata

**La «Bottega dell'arte» è un'officina dell'immaginario, una porta aperta sul possibile, un training della fantasia che prepara i ragazzi a leggere il mondo 'con gli occhi dell'arte'. A trasformare, cioè, oggetti, parole, comportamenti e situazioni in un gioco dalle regole precise, capace di stimolare attivamente all'uso dei sensi.**

**Volumi agili e illustrati su teatro, cinema, musica e tutto ciò che ha a che fare con il "piacere dei cinque sensi", corredati da testi, laboratori, suggerimenti e ipotesi di lavoro: semplici strumenti di lettura o manuali pratici per aprire uno spazio di dialogo tra le arti visive e il mondo della scuola.**

# I PARTE TEORIA DELLA MUSICA

## 1. MUSICA

La **musica** è il combinar(si) di suoni e rumori.

La definizione di Rousseau, per la quale la musica è l'arte di combinare i suoni, oggi deve essere estesa. Dal Novecento, infatti, la musica utilizza anche i rumori, considerandoli come 'suoni' dallo spettro acustico meno regolare (per la precisione non periodico). Oggi, inoltre, la musica può essere il prodotto della cosiddetta 'alea' o casualità (Cage), o può essere 'composta' attraverso procedimenti che vengono definiti 'generativi', stocastici o frattali (computer music). Così, sia la presenza del compositore che la sua volontà di 'combinare' i suoni appaiono meno determinanti. Infatti, oggi riteniamo che si è alla presenza di musica anche quando la genera un computer. Pertanto la definizione data, che attualizza quella di Rousseau, appare più ampia e comprensiva della pluralità dei fenomeni che possono dirsi 'musicali'.

## 2. SISTEMI MUSICALI

I suoni ed i rumori possono combinarsi seguendo alcune tecniche. I più noti sistemi di combinazione sono i seguenti: sistema tonale, dodecafonico, seriale, aleatorio, modale. Tra questi, i più usati all'inizio della pratica strumentale sono:

### **SISTEMA TONALE**

È il sistema più noto, quello che usiamo tutti i giorni quando cantiamo un brano, o quando lo ascoltiamo.

*Al mio piccolo Chicco*

### ■ Indicazioni alla lettura...

La parte scritta in corpo più piccolo all'interno del testo è destinata ad un approfondimento con gli insegnanti.

La I parte del testo va integrata con lo studio del glossario che potrai consultare alla fine del volume.



A questo sistema fa riferimento quasi tutta la musica occidentale, ma questo non significa che esso sia quello più evoluto, complesso o affascinante. Molta musica recente ha superato il sistema tonale, e perfino i brani di disco music utilizzano caratteristiche che provengono da altri modi di concepire la musica.

### **SISTEMA MODALE**

È in senso molto ampio qualsiasi successione di suoni diatonici (diatonico = che procede per toni e semitoni naturali e per gradi congiunti, cioè – semplificando – senza saltare alcun nome di suono). Molti Paesi del mondo utilizzano sistemi modali.

### **SISTEMA ALEATORIO**

Il sistema aleatorio prevede che i suoni si succedano in modo casuale. La casualità può essere totale oppure può essere limitata da alcune regole generali (ad esempio predisponendo un numero 'chiuso' di materiali sonori che vengono poi sistemati casualmente grazie all'intervento di un computer).

Distinguere in modo preciso i sistemi è molto facile all'ascolto, ma difficile da trattare in teoria. Per questo motivo si consiglia ai maestri di formularne degli esempi durante la pratica strumentale (per i sistemi dodecafonico e seriale vedere la nota alla fine del volume).

## **3. CARATTERISTICHE DEL SUONO**

I caratteri del suono sono **altezza**, **intensità**, **timbro** e **durata**.



L'**altezza** è la caratteristica che ci fa distinguere i suoni in acuti e gravi.

L'**intensità** è la caratteristica che ci fa distinguere i suoni in forti o deboli.

Il **timbro** è la caratteristica che ci fa distinguere la fonte dei suoni (ad esempio se li produce uno strumento o un altro, la voce o il computer).

La **durata** è l'articolazione temporale di un suono, cioè la sua lunghezza.

Se si semplifica, si può dire che l'altezza di un suono è direttamente proporzionale alla sua frequenza e che l'intensità (o volume) dipende dall'ampiezza delle vibrazioni che lo costituiscono. Più complesso determinare le componenti del timbro. Esso viene ricondotto alla 'forma' dell'onda, alle armoniche del suono, ed alle parziali (che sono le componenti non armoniche di un suono). È importante precisare che il timbro non dipende solo dalla frequenza. Gruppi di frequenze vengono definiti 'formanti'. Per alcuni studiosi (L. Azzaroni) le formanti sono essenziali per determinare il timbro di un suono. La *definizione* del colore o della brillantezza è assai complessa perché deve tener conto di principi di psicoacustica. Una sua misurazione oggettiva non è ancora possibile. Si tenga inoltre presente che allo stato attuale delle ricerche si ritiene che "non c'è una relazione lineare fra livello sonoro e sensazione, fra altezza e frequenza, oppure fra timbro e qualità del suono" (F.A. Everest)

Per quanto riguarda la durata, non sempre considerata un carattere o qualità del suono, va detto che è vero che suoni differenti possono avere una durata eguale, e che quindi la durata non è un carattere che ci fa distinguere tra loro suoni diversi. Essa tuttavia è una loro qualità, perché evidentemente non può esistere un suono privo di durata (esso coinciderebbe con un silenzio).

Altra precisazione merita il rumore, che a differenza del suono non ha caratteristiche periodiche perché è formato dalla sovrapposizione di più onde differenti



Attenzione: durante la pratica strumentale si confondono spesso le caratteristiche dell'altezza con quelle dell'intensità. Cioè vengono mescolati impropriamente i termini 'alto' e 'grave' con i termini 'forte' e 'piano'. Specialmente 'alto' e 'forte' vengono confusi, perché nel linguaggio comune si usa la parola 'alzare' anche per indicare l'aumento del volume di radio e televisione. Gli allievi distinguono quindi sperimentalmente, con l'aiuto dei maestri, i rispettivi termini, tenendo conto che solo il secondo, 'forte', indica l'aumento dell'intensità o del volume.

Negli strumenti elettronici l'aumento del volume può ottenersi anche attraverso il comando della 'velocità', nel senso che se la velocità o rapidità di attacco del suono sarà maggiore, generalmente anche la sua intensità aumenterà.

#### 4. NOMI E NOTAZIONE DEI SUONI

Suoni e rumori hanno certamente una consistenza sensoriale. Di fronte ad uno scoppio, tutti noi avvertiamo sensazioni molto forti, di varia natura. Tuttavia i suoni tendono ad essere effimeri, come spesso le parole. Non appena i sistemi musicali divennero quantitativamente più complicati, un problema fu quello di trovare un sistema di scrittura o notazione che permettesse di conservare le melodie (prima) e le armonie (poi) esattamente così come erano state eseguite.

I suoni, così, vennero scritti o 'notati'. Chiamiamo **nota** il simbolo grafico che indica un suono. Il **simbolo grafico** è un segno che rappresenta qualcos'altro. Nel



nostro caso il segno è una pallina nera o bianca con una gambetta (soltanto in un caso non c'è la gambetta) che indica un suono.

Le note hanno dei nomi. I nomi delle note sono: Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si. E, al contrario: Do, Si, La, Sol, Fa, Mi, Re, Do.

È opportuno che i giovani strumentisti conoscano benissimo, possibilmente a memoria, la successione dei suoni, sia ascendente che discendente.

Nella storia sono esistiti molti differenti metodi per segnare i suoni. Tra le notazioni, le più conosciute sono state quella alfabetica, la neumatica, la mensurale, quelle per intavolatura, e molte altre. La notazione più usata viene definita 'moderna'. Essa prevede:

- un insieme di cinque righe sovrapposti, detto **pentagramma**: 
- l'uso di un simbolo grafico, detto **chiave**, che viene collocato all'inizio del pentagramma e che dà il nome alle note. Le chiavi sono di tre tipi: di 'Sol' o Violino , di Basso , di 'Do' . Le più usate all'inizio degli studi sono quelle di violino e basso.
- Sia sui righe che negli spazi del pentagramma vengono collocati altri simboli grafici che indicano le note. I simboli cambiano a seconda della 'figura' usata.
- I suoni più usati vengono ottenuti dividendo una ottava (l'ottava è data dal rapporto di 1/2 di L, cioè inserendo un cuneo a metà di qualsiasi corda

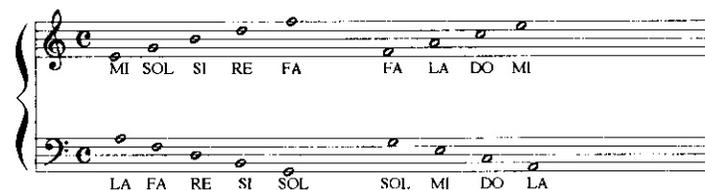


tesa) in dodici parti uguali. Queste dodici parti uguali vengono chiamate **semitoni**.

- I dodici semitoni, però, non coincidono esattamente con i suoni in natura. Essi vengono ottenuti artificialmente, forzando la loro intonazione naturale, in modo da poter utilizzare più facilmente tutto il sistema tonale.
- Ai dodici suoni reali corrispondono i sette nomi di note, che ripetiamo: Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si. Gli altri suoni si ottengono utilizzando dopo il nome della nota un simbolo che aumenta (diesis = #) o diminuisce (bemolle = b) l'altezza della nota di un semitono. Per annullare l'effetto di diesis e bemolle all'interno della battuta è necessario il bequadro.
- Il semitono temperato è la distanza più piccola usata nel sistema tonale. Non è però la più piccola distanza tra suoni. Esistono infatti molte composizioni contemporanee che attraverso una particolare notazione, e certe tecniche di esecuzione, utilizzano anche distanze tra i suoni più piccole.
- La sequenza ascendente dei dodici suoni è la seguente: Do, Do diesis, Re, Re diesis, Mi, Fa, Fa diesis, Sol, Sol diesis, La, La diesis, Si. La sequenza discendente è la seguente: Do, Si, Si bemolle, La, La bemolle, Sol, Sol bemolle, Fa, Mi, Mi bemolle, Re, Re bemolle. È importante per la pratica che gli allievi conoscano benissimo queste frequenze.



Note sui righi e negli spazi



Note con tagli addizionali



## 5. FIGURE MUSICALI E LORO VALORI

Le **figure musicali** più usate all'inizio degli studi sono le seguenti:

♩ = **semibreve**, del valore di 4/4 (pausa, attaccata sotto al rigo: -)

♪ = **minima**, del valore di 2/4 (pausa, attaccata sopra al rigo: -)

♫ = **semiminima**, del valore di 1/4 (pausa: †)

♬ = **croma**, del valore di 1/8 (pausa: ‡)

♭ = **semicroma**, del valore di 1/16 (pausa: ††)

Seguono la biscroma (del valore di 1/32), la semibiscroma (del valore di 1/64) e la quintupla o fusea (1/128). Altre figure usate in passato sono la breve (2/1), la 'longa' e la 'massima'.



## 6. IL TEMPO

*simile al centro di una conchiglia che regola il tempo*

La musica ha molto a che fare con il **tempo**. I suoni, i rumori, e perfino il silenzio hanno in comune tra loro lo scorrere del tempo. Al di sotto di ogni evento sonoro dobbiamo sempre immaginare il fluire di una sorta di pista immaginaria. Il tempo è sia oggettivo (misurabile con strumenti di precisione) che soggettivo (perché ogni evento temporale può sembrarci lungo un'eternità o breve come il battito d'ali di una farfalla).

*Il tempo è la misura del tempo, e si misura in secondi*

Il **tempo**, per definizione, stabilisce il valore della battuta e la sua naturale divisione in movimenti. La **battuta** o misura è individuata graficamente sul pentagramma da linee verticali chiamate 'spezzabattute'. La battuta viene riempita dai **valori** (o figure musicali che li rappresentano) che indicano la durata dei suoni. La somma dei valori occorrenti per riempire una battuta è data dalla frazione di tempo segnata all'inizio del brano. Nella frazione di tempo il numeratore indica il numero di unità di tempo contenute nella battuta, ed il denominatore la durata di ciascuna unità (tale durata fa riferimento al quadro delle figure musicali presentato più sopra). Ad esempio, una battuta di 4/4 conterrà quattro volte la figura che vale 1/4, cioè conterrà quattro semiminime.

A tale regola fanno eccezione quei tempi, come il 6/4, che possono essere portati sia scandendo due movimenti di tre suddivisioni ciascuno, che tre movimenti di due suddivisioni ciascuno. In tal caso, il numeratore simboleggerà il numero di unità di tempo contenute nella battuta, ma tali unità non coincideranno con le unità di movimento, ma con la somma delle unità di suddivisione della battuta.

*14*



I valori che occupano la battuta possono chiamarsi:  
**unità di misura** = è quel valore che da solo occupa una battuta: nel 4/4 è una semibreve;  
**unità di movimento** = è quel valore che da solo occupa un movimento: nel 4/4 è una semiminima;  
**unità di suddivisione** = è quel valore che da solo occupa una suddivisione del movimento. Il movimento potrà essere suddiviso in due o in tre parti a seconda che il tempo sia a suddivisione binaria o ternaria. In un tempo 2/4 l'unità di suddivisione corrisponde ad una croma.

Le unità di suddivisione, naturalmente, possono essere a loro volta suddivise, e allora si dirà che sono di primo, secondo, terzo grado. I movimenti possono essere anche suddivisi in cinque parti o sette, etc. La teoria classica suddivide i tempi in semplici (accenti con suddivisione binaria) e composti (accenti con suddivisione ternaria). La più moderna teoria considera che alcuni tempi possano mantenere una certa ambiguità tra suddivisione binaria e ternaria in relazione alla loro velocità di esecuzione.

I tempi più usati all'inizio degli studi sono: 2/4, 3/4, 4/4; il 3/8, il 6/8 ed il 9/8. Nonché il cosiddetto tempo tagliato, che però può essere battuto dagli allievi anche in quattro (scandiranno in tal modo le sue suddivisioni, anziché i suoi movimenti).

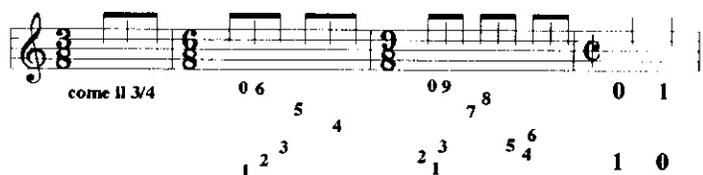
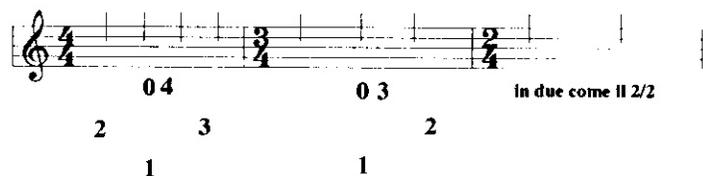
### Tempi ricorrenti



(analogo al 4/4) (stessa scrittura, ma si esegue in due movimenti)



## Movimenti di direzione per la musica d'insieme



Dal Novecento in poi (Erik Satie ne fu pioniere) si farà a meno dell'indicazione di tempo, della battuta e degli spezzabattute, ritenuti superflui se si assume come punto di riferimento una pulsazione del brano generalmente identificata per comodità con una unità di suddivisione del movimento (che naturalmente può essere nei casi più frequenti di natura binaria o ternaria).

Nella moderna pratica musicale, la parola 'tempo' assume anche altri significati, più o meno adeguati. Infatti, **tempo** è anche l'andamento di una composizione (ad esempio, *Andante*, o *Allegro*). Sovente si scrive "1 tempo" (o "primo tempo") per indicare il ritorno al tempo iniziale del brano.

**Tempo** è inoltre il carattere di un movimento ("tempo di Minuetto") oppure una parte della composizione ("il primo tempo della tale sonata").



## ESPEDIENTI PER PROLUNGARE LE DURATE: PUNTO DI VALORE E LEGATURA DI VALORE

Il **punto di valore** è un segno grafico che aumenta della metà il valore della figura, pausa o altro punto che lo precede. Esempio: se il valore della nota o della pausa è di 2/4, il punto aumenterà di 1/4 quella nota o pausa, portandola ad avere un valore complessivo di 3/4. Se ci fosse un altro punto ancora, esso varrebbe la metà di 1/4, cioè 1/8, e così via.

La **legatura** è un segno grafico che in musica svolge diverse funzioni. Per usarla al fine di prolungare le durate, essa viene disposta a cavallo di due suoni della stessa altezza; in tal caso, il secondo suono non verrà prodotto come suono separato, ovvero non verrà eseguito di nuovo, ma il suo valore verrà sommato a quello del primo suono. I due valori non devono essere necessariamente di eguale durata. Es: un Do del valore di 2/4 legato ad altro Do di eguale altezza del valore di 1/4 darà come risultato l'esecuzione di un unico Do del valore di 3/4.

Si noti che laddove le due note vengano segnate a cavallo di due battute, e siano alterate con una alterazione transitoria, tale alterazione andrà ripetuta nella seconda battuta, non essendo affatto implicito che la legatura sia di valore. Non c'è reciprocità tra punto e legatura, come segnato erroneamente in alcuni manuali: la legatura può sempre sostituire il punto e non viceversa.

## FIGURE IRREGOLARI

Le **figure irregolari** si presentano quando al posto di un certo numero di valori che ci aspetteremmo normalmente in una battuta o in un movimento, se ne



presenta uno differente, che viene definito irregolare per difetto (ad esempio una duina di crome al posto delle tre che ci aspetteremmo in un tempo 3/8) o per eccesso (una terzina di crome al posto delle due crome che ci aspetteremmo in un movimento di 4/4).

I **gruppi irregolari** possono essere semplici (se sono presenti tutte le suddivisioni), composti (se alcune suddivisioni vengono sommate in valori più grandi), complessi (se alcune suddivisioni vengono sostituite a loro volta da ulteriori gruppi irregolari).

Esistono inoltre gruppi che sono irregolari di per se stessi, nel senso che non possono appartenere ad un tempo irregolare (ad esempio una quintina di semiminime).

#### Esempi Gruppi irregolari



## 7. IL RITMO

Un aspetto collegato al tempo in senso lato è il ritmo. Il **ritmo** viene definito come l'ordine nella succes-



sione delle durate dei suoni. Ovvero, quando più suoni si susseguono nella battuta, in genere non hanno gli stessi valori di durata perché altrimenti il brano sarebbe di enorme monotonia. I valori di durata vengono mescolati per dare una varietà 'di durata' nella successione dei suoni. È questa varietà che si dice 'ritmo'. Nei manuali classici si dice che tale successione ritmica "può ripetersi simmetricamente una o più volte", ed allora caratterizza fortemente il brano.

Questa caratterizzazione ritmica, unita ad altri aspetti di 'costruzione' del pezzo, conterà molto per definire quella che si chiama la 'forma' di una composizione (vedi più avanti).

## 8. IL METRO

Per alcuni studiosi non c'è differenza tra ritmo e metro. Altri pensano che tale differenza esista.

Per i giovani che iniziano la pratica di uno strumento musicale è utile pensare che alla scansione metrica corrisponda il cosiddetto 'conteggio' ad alta voce dei movimenti della battuta, più o meno scandito se si voglia o meno sottolineare la presenza di unità di suddivisione. Spesso, durante la pratica strumentale, il maestro suggerirà di correggere la scansione metrica del brano, laddove l'allievo conti male o proceda ad accentuazioni 'metriche' erranee.

A questo conteggio corrisponde in musica una successione di accenti (chiamati appunto 'metrici'), presenti comunque a prescindere dal ritmo rappresentato nella battuta (dove potrebbe esserci anche solo una pausa), che suddividono il flusso musi-



cale come una griglia mentale fatta di beat (= pulsazione ritmica) o input simmetrici. La successione potrà poi prevedere una alternanza di beat forti e beat deboli, in numero dipendente dall'indicazione di tempo e dalla velocità del brano (nei cosiddetti tempi ambigui).

## 9. LO SPAZIO

### SPAZIO ORIZZONTALE: MELODIA

I suoni sono in relazione temporale, come si è già detto. Essi, tuttavia, generalmente si susseguono in un certo modo, più o meno strutturato. Quando consideriamo la loro successione non semplicemente sotto l'aspetto temporale, di durata, ma anche sotto l'aspetto del loro 'senso' (significato o direzione concettuale), essi danno luogo alla melodia. La melodia può o meno essere inserita nel sistema tonale. Per semplicità generalmente parliamo di una 'melodia' tonale, che può essere canticchiata. La melodia, quindi, è la successione lineare (orizzontale) di più suoni.

### LE SCALE

La più semplice forma di successione orizzontale tra suoni si chiama **scala**. È la più semplice perché procede per gradi congiunti, ed è facile da intonare con la voce per ragioni storiche.

La **scala** è una successione convenzionale tra suoni. Può essere diatonica o cromatica.

La scala diatonica alterna toni e semitoni seguendo l'ordine di successione dei sette suoni naturali, cioè non alterandoli. Col temperamento (che è un aggiustamento delle altezze dei suoni), la distinzione tra suoni naturali e alterati non ha più rilievo ai

fini della distinzione tra le scale di differenti tonalità. Quindi la successione riguarderà i sette 'nomi' di suoni, mantenendo inalterato il rapporto tra toni e semitoni presente nei modelli di scala maggiore e minori.

La scala cromatica è la successione di tutti i suoni presenti nell'ambito di una ottava temperata.

### Modelli di Scale

Scala di Do maggiore



Scala di La minore naturale



Scala di La minore armonica



Scala di La minore melodica



Se si parte da un determinato suono (ad esempio 'Do'), e si procede di grado in grado per tutti i dodici semitoni, si ottengono le dodici tonalità maggiori e le

dodici minori, più sei tonalità (tre maggiori e tre minori) che vengono usate dalla teoria per completare il cosiddetto 'circolo delle quinte', un espediente che consente di chiudere in modo razionale il sistema. Complessivamente, si dice, le tonalità sono quindi trenta, anche se in realtà le trenta tonalità teoriche corrispondono soltanto a ventiquattro successioni, se si pensa ai suoni reali (prescindendo cioè da quei suoni che possono chiamarsi in più modi: ad esempio do diesis = re bemolle).

Quindi si è proceduto in questo modo: individuata una certa successione particolare tra toni e semitoni, la si è fatta viaggiare sui dodici gradi (suoni) cromatici, mantenendo intatto il rapporto iniziale tra toni e semitoni. Ciò implica che ogni tonalità muti le alterazioni di chiave, in modo da favorire la lettura.

La tonalità viene definita in base al **modo**, che è appunto la successione particolare tra toni e semitoni che individua nel sistema tonale il modo maggiore e quelli minori, ed al **tono**, il cui nome è dato dal primo suono della scala (tale suono si chiama tonica).

### INTERVALLI

Nella dimensione spaziale, tra un suono e l'altro esiste una relazione chiamata 'intervallare'. L'**intervallo** è la distanza tra due suoni successivi (lineari) o simultanei (verticali).

Un quadro sintetico degli intervalli, che tenga conto delle più moderne teorie, può essere il seguente:



### QUADRO DEGLI INTERVALLI DELLA SCALA DIATONICA EPTAFONICA

1a giu.	⇒ unisono o prima giusta
2a min	⇒ seconda minore
2a magg	⇒ seconda maggiore
3a min	⇒ terza minore
3a magg	⇒ terza maggiore
4a giu.	⇒ quarta giusta
4a ecc.	⇒ quarta eccedente o tritono
5a dim.	⇒ quinta diminuita (coincide col precedente)
5a giu.	⇒ quinta giusta
6a min.	⇒ sesta minore
6a magg	⇒ sesta maggiore
7a min.	⇒ settima minore
7a magg.	⇒ settima maggiore
8a giu.	⇒ ottava giusta

Per 'Diastema' si intende lo spazio o l'intervallo. La parola 'diastema', contrapposta a 'sistema' (intervallo complesso) indica l'intervallo semplice, cioè quello inferiore all'ottava. Per 'diastematici' si intendono dunque i sistemi di notazione che usano il rigo musicale. Per 'adiastematici' si intendono i sistemi di notazione che ne sono privi.

### SPAZIO VERTICALE: ARMONIA

Quando in un brano musicale esistono più linee di suoni sovrapposte, ecco che tra loro nasce anche una relazione 'verticale' o armonica.

Generalmente, se questi suoni mantengono una funzione di accompagnamento, la relazione armonica si dice 'accordale', nel senso che si privilegia in quel brano la funzione di 'accordo' svolta dai suoni sovrapposti.



Con alcune generalizzazioni e semplificazioni, si può dire che se i suoni sono sufficientemente autonomi, si parla di 'polifonia' (che può essere omoritmica o poliritmica). Se invece il loro rapporto segue certe regole tonali molto precise, allora la loro relazione si chiama 'contrappuntistica'.

#### Seghe e accordi ricorrenti

The image shows two rows of musical notation on a treble clef staff. The first row contains six chords: Do magg (major), Do min (minor), Do 6 (first inversion), Do m6 (minor first inversion), Do 7 (dominant), and Do m7 (minor dominant). The second row contains six chords: Do 7-5+ (dominant with augmented fifth), Do 5+ (augmented fifth), Do 7+ (dominant with augmented fifth), Do dim (diminished), Do 9 (dominant ninth), and Do m9 (minor dominant ninth). A note above the second row reads "(suoni trasformati enarmonicamente)" with arrows pointing to the notes of the Do dim chord, which are labeled as (Si b) and (Sol b).

**Armonia** vuol dire 'connessione'. Se una connessione è stata data, storicamente, anche dalla sequenza (finalizzata) di accordi, o addirittura di semplici suoni, è poi prevalso il principio della 'verticalità' o, per dire meglio, della 'simultaneità' dei suoni. Ora, c'è da chiedersi se *qualsiasi* simultaneità (anche se una effettiva simultaneità può essere solo simulata in esecuzioni umane) possa definirsi 'armonia', o se il termine non si carichi di ulteriori significati. Dal punto di vista filosofico, per armonia s'è intesa una combinazione di elementi diversi; combinazione, però, 'organica' e 'felice', ovvero portata a buon esito, ad un 'medesimo effetto d'insieme' (le espressioni sono mutuete dal Lalande). Pertanto, può parlarsi di armonia laddove nell'accordo siano presenti suoni simultanei che contengano una qualità, la quale ad uno stadio minimo deve generare almeno un 'medesimo' effetto. I singoli suoni di un accordo *non* contengono questa direzionalità, a meno che essi non vengano iscritti in un sistema di memorie consolidato, come la modalità o la tonalità (e nel caso di musiche con differenti suddivisioni dell'ottava assumano la direzionalità loro propria). Più accordi possono acquisire certo una direzione, una

relazione tra diversi suoni o interconnessione reciproca creando relazioni strutturate o organizzate fra di loro. Ma si può dire che quando i suoni simultanei assumono 'qualsiasi' direzione, seguendo 'qualunque' organizzazione, essi esprimano un'armonia? Per un ben noto principio di logica, se *qualsiasi* organizzazione è armonia, *nessuna* lo è davvero. In tutta evidenza, quindi, per semplificare il discorso, per 'armonia' è comodo intendere la scienza codificata degli accordi, che in occidente è prevalentemente tonale. Naturalmente resta possibile riferirsi ad 'armonie' codificate anche in assenza del riconoscimento di una specifica tonalità, come ad esempio nel caso delle 'armonie' di quarte sovrapposte. In conclusione, 'armonia' implicherà connessione non nel senso più elementare di 'simultaneità' verticale, ma in quello stratigrafato di 'predisposizione di senso' di ciascun suono, dove 'senso' esprime sempre un carattere di movimento, direzione.

#### PRINCIPALI FUNZIONI ARMONICHE

Nella pratica strumentale capita spessissimo che un allievo debba 'accompagnare' un altro allievo nella lezione di musica d'insieme (vedi glossario). Spesso sarà necessario che l'allievo conosca almeno alcuni accordi fondamentali, anche se in modo empirico, ed alcune nozioni relative al collegamento tra gli accordi, ed alle relazioni strutturali che si presentano più frequentemente.

#### Esempi di relazioni tra accordi

The image shows two rows of musical notation on a treble clef staff. The first row shows a sequence of chords: Do (I), Fa (IV), Do (I), Sol (V), Fa (IV), Sol (V), Re (II), Sol (V), Mi (III), La (VI), La (VI), Re (II). The second row shows five cadenzal formulas: c perfetta, c plagale, c ingannata, c sospesa, and c imperfetta.

\*Legame armonico: se tra due accordi c'è un suono comune si fonde a lasciarlo alla stessa altezza

## LA FORMA

Quando gli elementi temporali e spaziali vengono posti in certe relazioni reciproche già stabilite per convenzione o per evoluzione storica, tale relazione o fusione dà luogo ad una certa forma musicale. La **forma musicale** è, secondo André Hodeir, "il modo in cui un'opera si sforza di raggiungere l'unità". La definizione di Hodeir è complessa perché tiene conto dei parametri 'genere', 'stile' e 'struttura'. In realtà la distinzione tra generi si considera oggi molto più elastica, come sarà chiarito più avanti. Più semplicemente, la forma può essere considerata come l'architettura di un brano, prescindendo dal fatto che poi quella architettura identifichi o meno un genere. Ogni brano avrà una *sua* architettura, più o meno vicina ad alcuni standard convenzionali, che assumono i nomi, ad esempio, di 'Sonata', 'Danza', 'Fuga', etc.

## 10. L'ESPRESSIONE

Un aspetto molto importante per i giovani strumentisti, e che tuttavia viene spesso trascurato, è relativo a quella parte della teoria che studia l'espressione. Dell'Espressione fanno parte la **dinamica** (tutto quanto ha a che fare con i coloriti del brano che si esegue), il **fraseggio** (nel quale rientrano anche i cosiddetti 'segni di espressione'), le agogiche, e, in senso lato, l'interpretazione.

### DINAMICA/1

Termine introdotto nel 1810 da Nageli per indicare l'intensità del suono.



Le dinamiche fanno parte dell'espressione.

I segni dinamici più usati all'inizio della pratica strumentale sono:

<b>pp</b>	<b>(pianissimo)</b>
<b>p</b>	<b>(piano)</b>
<b>mp</b>	<b>(mezzopiano)</b>
<b>mf</b>	<b>(mezzoforte)</b>
<b>f</b>	<b>(forte)</b>
<b>ff</b>	<b>(fortissimo)</b>

Nel XIX secolo si arriva a moltiplicare i segni dinamici, fino al pianissimo con cinque **p** (per Scherchen ed altri teorici il mezzopiano non è superiore al piano come riprotato più sopra nello schema delle dinamiche, ma è una variazione intermedia tra pp e p). Tra gli altri segni dinamici ci sono anche: **cresc.** (crescendo), **dim.** (diminuendo), **sf** (sforzato), **smorz.** (smorzato), etc.

### DINAMICA/2

Per quanto riguarda lo specifico della pratica strumentale, il termine 'dinamica', che deriva dal greco ed indica la "forza", viene usato anche per indicare tutto quanto riguarda i movimenti delle dita, della mano, del braccio, etc.

Vi rientrano le problematiche relative a:

**peso:** prendendo ad esempio lo strumento pianoforte, occorre considerare che il tasto si abbassa almeno con una pressione di 100/120 grammi. Si può arrivare di grado in grado fino ad un peso di un Kg e più (Longo). Tale peso viene regolato dal pianista seguendo la propria sensibilità. Per Longo, esso può essere determinato dalla percussione (caduta dall'alto senza impiego di forza) o dalla pressione (se la mano è già a con-



tatto della tastiera, la pressione comporta un lieve irrigidimento dal quale occorre liberarsi subito);

**gesto**: componenti gestuali relative all'uso delle mani, braccia, tronco, testa, persona intera;

**articolazione**: definisce le modalità di movimento tra le dita.

## FRASEGGIO

Il fraseggio è materia vastissima nella quale rientrano a seconda dello strumento: i respiri, gli andamenti ritmici, gli andamenti delle frasi, il rispetto delle sospensioni, pause, attacchi e la relazione tra periodi, frasi, incisi.

## FRASE

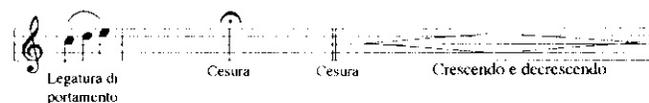
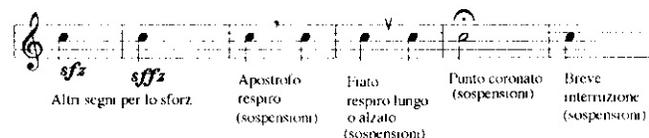
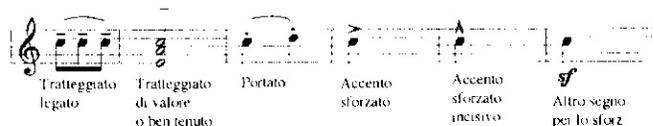
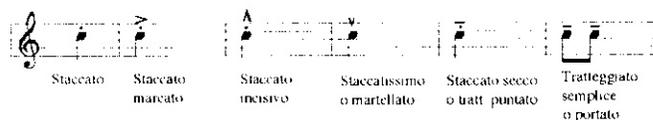
In relazione alla frase hanno rilievo:

- inizio. Ritmo tetico (battere), anacrusico (levare), acefalo (con pausa iniziale);
- aspetto melodico, ritmico e armonico.

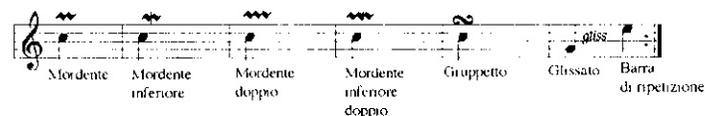
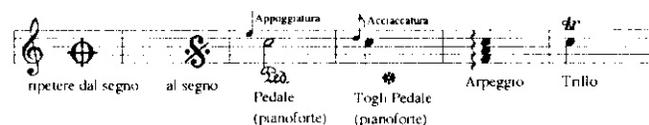
## SEGNI DI ESPRESSIONE

Segni grafici che indicano alcuni modi d'esecuzione (ad es. legatura di portamento, accenti, punti d'espressione, tratteggiati, sospensioni, etc.).

### Segni di Espressione



### Altri simboli



## STACCATI

Gli **staccati** generalmente sottraggono 1/2 del valore delle note.

Lo staccato marcato prevede anche un accento. Lo staccato incisivo invece prevede un rinforzo del suono. Lo staccatissimo generalmente sottrae 3/4 del valore della nota. Viene chiamato 'staccatissimo' fino all'epoca di Czerny; si chiama 'martellato' da Czerny in poi.

Lo staccato secco è più asciutto o secco del portato.

## TRATTEGGIATI

Il **tratteggiato** è l'antico portato. Il **tratteggiato semplice** si esegue piano, partendo vicino allo stru-

mento. Tuttavia il vero portato classico comporta suono pieno e melodioso. Il portato classico sottrae  $1/4$  del valore reale della nota, e se c'è successione tra più note portate comporta un accento (ciò si traduce, ad esempio nella pratica strumentale pianistica, nella leggera caduta del dito sui tasti).

Il **tratteggiato legato**, se eseguito sulla stessa nota, comporta che un suono entri quasi nella scia dell'altro. Sul pianoforte, ad esempio, quasi non si rialza il dito dal tasto. Il tratteggiato legato, segnato su note diverse, si intende come se fosse un fraseggiato, quasi 'declamato'.

Il **tratteggiato di valore** o ben tenuto intende che si debba ben tenere l'accordo per tutto il suo valore (tale tratteggiato, quindi, è differente dagli altri, nei quali generalmente si sottrae valore alla nota).

### **SFORZATI**

Gli **sforzati** possono segnarsi in più modi, così come riportato negli esempi. Il rinforzando implica la marcata accentuazione di una nota. In Beethoven, nella Sonata op. 28, si trova indicato uno sforzato seguito da un diminuendo. In tali casi si esegue lo sforzato, poi non si abbandonano del tutto i suoni, e si attenuano le sonorità utilizzando un mezzo pedale.

### **SOSPENSIONI**

Sono l'apostrofo (respiro), il fiato (respiro lungo), il punto coronato (prolunga "ad libitum", cioè a piacere, ma generalmente aumenta della metà il valore della nota sulla quale è posto), la 'breve interruzione'.

### **CESURA**

Quando c'è la cesura si sospende lo scorrimento metrico del brano, assecondando il senso musicale che si privilegia.

### **LEGATURA DI PORTAMENTO**

Segno di espressione è anche la **legatura di portamento**, che unisce note consecutive di altezza diversa. Altre legature sono: quella di valore, che non rientra nei segni di espressione, ma negli espedienti usati per prolungare le durate dei suoni, e quella di frase o periodo. Quest'ultima lega più note e può essere combinata con segni di staccato o di tenuto. Nella segnatura per violino, si intende solitamente che a fine legatura avvenga un cambio d'arco, e non un alzato. Si alza se c'è un respiro. Ciò consente di capire che alcune legature usate anche nella scrittura per altri strumenti, in realtà fanno riferimento a delle segnature violinistiche, e perciò non comportano necessariamente un alzato (ciò avviene spesso, ad esempio, nei brani di Mozart).

### **ANDAMENTI MUSICALI**

Definiscono la velocità da attribuire alla composizione: Lento, Grave, Adagio, Allegro, etc.; definiscono anche il carattere: Solenne, Vivace, Calmo, Agitato, etc.; oppure modifiche di movimento graduale: accelerando, affrettando, stringendo, ritardando, etc.; ed infine modifiche improvise: più mosso, meno mosso, etc.

## ACCENTI

Esaminiamo dapprima i principali tipi di **accenti**:

**metrico**: regolare (cade sui tempi forti della battuta) irregolare (non coincide col tempo forte);

**ritmico**: sottolinea la struttura ritmica della frase);

**espressivo** o dinamico: modo d'attacco del suono (appoggiato, staccato, sforzato, etc.).

Per alcuni studiosi i primi due tipi di accento ricadono in una medesima categoria, detta propria degli "accenti ritmici": possono essere forti o deboli, primari (principali) o secondari. Ma tale classificazione tende a qualificare soprattutto la semplice scansione metrica

L'accento espressivo (viene considerata impropria la dicitura 'dinamico') può essere distinto in:

**agogico**: cade sul suono più lungo di un periodo musicale;

**armonico**: dà rilievo a dissonanze e suoni modulanti;

**dinamico**: spostamento di un accento forte (sincope, contratempo, danze particolari es: mazurka);

**patetico**: dà alla frase una particolare e caratteristica enfasi;

**tonico** cade sul suono più acuto di una figurazione melodica;

**negativo**: quando dopo un crescendo c'è un immediato calo di tensione e di intensità.

Quando in una battuta gli accenti vanno a cadere in luoghi differenti da quelli che ci aspetteremmo, si ha la sensazione di una irregolarità nell'alternanza degli stessi. Questo spostamento si può chiamare **sincope** se lo spostamento d'accento avviene tramite suoni, oppure **contrattempo** se lo spostamento avviene grazie alla presenza di pause laddove ci saremmo aspettati i cosiddetti accenti forti.

## II PARTE PROFI DI STORIA DELLA MUSICA

### 1. LA MUSICA GRECA

L'antica musica greca dà inizio alla storia della musica occidentale, e contemporaneamente porta a sintesi le precedenti esperienze della musica orientale (F. Bussi). In Grecia la musica viene vissuta come un tutto unitario, come insieme di etica (modelli di comportamento), estetica (studio del bello), psiche (= anima, in senso etimologico), per cui essa ha influenza sia sulla sfera educativa che su quella politica e religiosa. Dal punto di vista teorico, vengono elaborate teorie sugli intervalli, le scale, i toni, il ritmo e la notazione (confronta parte teorica). Tali elementi confluiranno nella teoria medievale, che in origine fu pertanto parimenti complessa. Per fortuna, tale complessità si perderà progressivamente nel corso del medioevo, per evolvere verso la semplificazione armonica che ha fondato infine il sistema occidentale. Il nostro sistema, pertanto, non ha nulla di cui vantarsi, risultando di fatto molto complicato nelle strutture formali e costitutive dei brani, ma spesso estremamente povero nelle piccole relazioni interne tra suoni, e quindi semplicistico dal punto di vista percettivo. In Grecia era obbligatorio l'insegnamento della musica fino ai trent'anni, perché quest'ultima risultava parte integrante di tutte le attività sociali quotidiane. Essa faceva parte **dell'enkyklios paidèia**, cioè dell'educazione che Plutarco indica come profondamente formativa.

Purtroppo, però, il patrimonio musicale greco è per noi quasi definitivamente perduto. Se si eccettuano pochi frammenti, di ricostruzione incerta, e pochi studi specializzati fatti sull'argomento, non esistono musiche compiute nella loro forma originale. Tuttavia, è stato possibile ricostruire le modalità della scrittura, ed il modo di intendere lo sviluppo delle idee sonore e dei ritmi.

Importanti nella musica greca sono:

– il **canto ditirambico** composto e cantato con accompagnamento di danze in onore di Dioniso. Esso, di origine rituale, sfociò pian piano in un canto usato per descrivere le gesta di tutti gli dei e non solo di Dioniso, ed ebbe in tal modo importanza decisiva per la nascita della tragedia;

– l'**harmonia**, sulla evoluzione delle dottrine pitagoriche ad opera di Damone, è una tipologia che inquadra un certo andamento musicale, con caratteri melodici, timbrici e dinamici particolari e diversi da regione a regione. Il presupposto pitagorico è quello per il quale ad una certa relazione tra gli intervalli corrisponde un determinato ordine nel cosmo. Molteplici gli influssi sull'uso della parola e di neie per modificare la realtà circostante, con ricadute magiche ed alchemiche sia nel Medioevo che nel Seicento e Settecento.

Tra gli strumenti antichi a fiato ci sono: l'**aulo**, la **syrinx** e la **sàlpinx** (sorta di tromba); strumenti a percussione come **cimbali**, **sistri** e **crotali**; importanti le varie forme di **lira** o **citara**.

Nell'età moderna, la musica in Grecia si distinse in liturgica (tradizione bizantina) e popolare, ispirata alle

gesta eroiche degli acriti, difensori dell'impero bizantino contro i barbari invasori. Seguirà, fino all'Ottocento, un periodo buio, dovuto alla dominazione dei turchi. Dopo il 1829 (la loro Liberazione) ci fu anche un risveglio musicale, soprattutto con musica bandistica e corale. Nonostante tale risveglio, una scuola nazionale non si affermò che alle soglie del Ventesimo secolo con Lavrangas e Lambelet. Una fioritura significativa si registra solo nel 1910 con **Kalomiris**, ed infine con i rappresentanti della attuale scuola neoellenica: Varvoghlis, Levidis, Riadhis, Petridis, Poniridis.

L'itinerario complessivo della musica in Grecia sembrerebbe suggerire che, una volta perdute le conoscenze dell'età aurea, sia stato poi quasi impossibile riappropriarsi delle radici originarie, e contemporaneamente molto difficile ripartire o sviluppare in modo autonomo solo la piccola parte di quelle radici confluita nella tradizione occidentale.

## 2. IL MEDIOEVO

I primi cristiani utilizzavano soprattutto **salmodie** (recitazione salmi biblici) e **canti antifonici** (versetti cantati da un solista, e risposte della folla). Importanti sono **Boezio** e **Cassiodoro** (fine IV sec.) come codificatori e diffusori dei modi musicali ritenuti greci, e **Sant'Ambragio** (fine IV sec.) che fonda una liturgia molto bella ed al quale è attribuito il "Te Deum".

Esistono molte tradizioni di **canto liturgico**, tramandate per via orale:

– Occidentale (paleoromano, ambrosiano, mozarabico, gallicano e gregoriano);

– Orientale (Greco-bizantino: monodico, basato su otto modi di derivazione siriana);

I canti, tramandati per via orale, finiscono con l'essere molto liberi proprio per questa ragione.

Anche **San Gregorio Magno** (fine del VI) ha molti meriti:

– uniforma la liturgia;

– corregge gli antichi canti;

– ne epura le sensuali forme orientali;

– li raccoglie infine nel "Libro dei libri", che è un Antiphonarium.

Centri di divulgazione e poi di conservazione del **canto gregoriano** sono Rouen, Metz e il monastero di San Gallo. Principali cantori: San Remigio e Romano.

Il gregoriano possedeva otto modi utili a stabilire l'estensione della melodia, e le sillabe dei testi erano sormontate da neumi (= segni che indicano al cantore la linea della melodia). In seguito un copista (probabilmente) tracciò una linea che rappresentasse un suono fisso... e diede inizio all'evoluzione della scrittura, fino alla nostra che utilizza cinque righe. Nell' XI secolo appaiono due linee, poi le chiavi (prima quella di Ut e Fa e poi quella di Sol). Intorno al 1200 il gregoriano aveva assunto la sua forma definitiva

Intanto già dal X secolo nasceva la **polifonia**, trovando in **Guido D'Arezzo** un suo codificatore (organum). Léonin ed il suo successore Pérotin sono maestri di cappella a Notre-Dame (XII sec.). Perotin si spinge fino ad usare quattro voci, usando il contrappunto.

## MUSICA NON LITURGICA (XIII XIV)

C'era, naturalmente, anche musica non liturgica, affidata soprattutto ad artisti girovaghi. Essi erano chiamati, in Francia, trovieri (lingua d'oïl, con Adam de La Halle) e trovatori (lingua d'oc con Bernart de Ventadorn). In Germania c'erano invece i Minnesinger e le corporazioni dei Meistersinger.

## ARS NOVA

Dal 1330, data di uscita di "Ars Nova", opera teorica di Philippe de Vitry, la polifonia si attesta saldamente, anche con notevoli arditezze armoniche.

Guillaume de Machaut scrive mottetti e canzoni di successo. Francesco Landino ed altri italiani creano nuovi generi: il **Madrigale**, la **Caccia**, la **Ballata** (fine del XIV).

## PRIMA SCUOLA FRANCO-FIAMMINGA (XV)

Dunstable e Guillaume Dufay complicano il contrappunto e aumentano il numero delle voci. Dufay svincola dalla musica il cantus firmus.

## SECONDA SCUOLA FRANCO-FIAMMINGA (FINE DEL XV)

Con Okeghem e Josquin des Pres ogni voce assume piena autonomia; il "Deo Gratias" di Okeghem arriva fino a 36 voci.

## 3. IL RINASCIMENTO

Il Rinascimento è l'epoca della **musica a cappella**. A Roma c'è Giovanni Pierluigi da Palestrina (circa

1526); a Venezia Adriano Willaert; Andrea e Giovanni Gabrieli (celebri madrigalisti).

Nascono altre forme musicali tra cui: il **Ricercare**, origine della Fuga, e la prassi del **doppio coro** (uno a cappella, l'altro sostenuto da gruppi strumentali). Alla fine del XV sec. in Italia nasce la **Frottola** (= piccolo frutto), che viene soppiantata presto dalla **Villanella napoletana**, dalla **Canzonetta** e dai **balletti**. Il madrigale italiano è la forma aristocratica e colta della canzone. Tra i maestri: Luca Marenzio. Gli strumentisti dell'Italia del Nord portano a perfezione l'arte strumentale, così come i Fiamminghi avevano fatto con quella vocale.

Rolando di Lasso (1532-1594) fu uno dei migliori musicisti dell'epoca, formatosi in Italia, direttore della cappella di S. Giovanni in Laterano, scrisse più di due-mila opere.

Anche per la musica un momento importante è quello della **Riforma**: per la riforma luterana (Germania) **Martin Lutero** (autore corali) rinnova le fonti dei canti liturgici. Lo affiancano Johann Walther e Hans Leo Hassler. Per la riforma calvinista (Francia), **Calvino** tollera la musica soltanto nella sua forma più sobria (i fedeli cantano all'unisono melodie tratte dal Salterio Ugonotto).

In Inghilterra, nella cosiddetta Epoca elisabettiana operano diversi musicisti. I più importanti sono Orlando Gibbons, John Bull, e William Byrd.

In Spagna, oltre agli elementi franco-fiamminghi ed italiani, si crea un melting-pot (= crogiuolo) con ele-

menti iberici, gotici, celti, baschi, arabi, berberi. "La cultura degli Arabi, installati in Andalusia fino al principio del Rinascimento, aveva segnato con un'impronta profonda la civiltà spagnola" (Bernard Champigneulle). La musica strumentale in questo secolo è basata principalmente sul liuto.

#### 4. SEICENTO

L'**Opera** nasce a Firenze con **Jacopo Peri** (1561-1633) ed il poeta Rinuccini. I due nel 1600 compongono "Euridice". Essi intendevano ricostruire quanto avveniva nel teatro antico; invece crearono questa nuova importante forma. Il primo capolavoro è scritto da **Claudio Monteverdi** (1567-1643) con "Orfeo"; le altre sue opere sono scomparse. Anche a Roma il genere si afferma, con **Giulio Caccini** e **Stefano Landi**.

Maturano i generi della Cantata, Oratorio e Sonata.

La **Cantata** viene suonata e cantata; con Monteverdi ed altri il recitativo si trasforma in 'aria', con un andamento vivo e ricco di musicalità. I testi sono fatti di poemi narrativi in cui i diversi personaggi parlano uno per volta. Maestro della Cantata è **Giacomo Carissimi**.

La **Sonata** è un brano strumentale indipendente da una parte cantata (invece la **Toccata** è scritta apposta per tastiera, e la canzone francese è una trascrizione di opera vocale). Sua forma più frequente è per uno o due violini e continuo (clavicembalo o viola da gamba): è qui l'origine del 'Trio'. Maestro nella Sonata, e poi artefice della forma 'Concerto', è **Arcangelo Corelli** (1653-1713).

Corelli, insigne violinista, fu a Bologna e Roma, e compose 12 Sonate op. 5 e 12 Concerti Grossi op. 6.

In Francia l'**Opera** va consolidandosi con **Giovan Battista Lulli** (1632-1687). Amico di Molière, collaborò alla nascita delle Comédies-Ballets, e fu molto ascoltato a corte e dal Re.

Scuola di Versailles: ebbe molti musicisti, tra cui spicca Henry Du Mont, autore di messe e primo maestro di Cappella della storia.

Per quanto riguarda la musica strumentale, si impone il **clavicembalo**, grazie anche alla grandezza di **Francois Couperin**, detto il grande (1668-1733). **Girolamo Frescobaldi** (1583-1643), organista e maestro del celebre Froberger, diffonde la tecnica tastieristica in Germania, e fa progredire lo stile e la tecnica di quello strumento. Inoltre perfeziona i generi della Toccata e del Ricercare. In Germania grazie alle municipalità, esistevano numerosi musicisti di città. Tra questi spiccano il teorico Praetorius e il compositore **Schutz**, padre della musica tedesca. Scrive quattro Passioni ed alcuni 'concerti spirituali' in uno stile sobrio e severo.

In Inghilterra è importante **Henry Purcell**; scrive la celebre Didone ed Enea.

## 5. SETTECENTO

Agli inizi del Settecento la musica italiana domina ovunque, eccetto che in Francia.

**Alessandro Scarlatti** (1659-1725) dà lustro alla scuola napoletana, evidenziando l'**assolo di canto** e il **recita-**

**tivo**. In Spagna, pomposi oratori sostituiscono i vilancicos d'ispirazione locale; anche in Germania, Inghilterra, Fiandre, etc. ci si rifà alla scuola di Versailles, riproponendola alla maniera italiana: sono i "gusti fusi", come li chiama Couperin. Ad Amburgo, ad esempio, Keiser fa seguire in una stessa opera testi in francese, italiano e tedesco, assecondando la forma prescelta o il carattere della musica (Bernard Champigneulle).

**Georg Friedrich Haendel** (1685-1759) compone musiche legate alle forme napoletane che ottengono successo duraturo prima in Inghilterra, dove si è trasferito, poi in tutta Europa.

La sua opera è composita: oltre alle forme italiane usa la tecnica degli organisti tedeschi e mantiene vivo uno spirito tipicamente inglese nei brani di circostanza.

**Johann Sebastian Bach** (1685-1750). Tappe della sua vita furono Weimar, Arnstadt, Muelhausen, Coethen, Lipsia. Scrive gran quantità di opere magnifiche, ed è considerato come uno dei pilastri sui quali poggia la musica occidentale. Dopo la sua morte fu riscoperto da Schumann e Mendelssohn. Quest'ultimo fa eseguire nel 1829 la "Passione Secondo Matteo". L'editore Peters pubblicherà nel 1837 una edizione dell'opera strumentale. Nel 1850 sorgerà la Bach-Gesellschaft che divulgherà tutta la sua opera in modo filologico.

**Jean-Philippe Rameau** (1683-1764), musicista e teorico, pubblica nel 1722 il "Trattato dell'armonia ridotta ai suoi principi naturali", dove chiarisce il ruolo di certi accordi fondamentali sui quali poggia l'armonia. Scrive opere considerate ardite, che ricevono a Parigi accoglienze trionfali ("Castore e Polluce", "Dardanus", etc).

La disputa che lo contrappose a Lulli lo vide vincitore. Fu poi attaccato violentemente dai filosofi capeggiati da Diderot: lo spirito nuovo gli rattristò la vecchiaia. Dopo la sua morte venne il momento di **Gluck** (1714-1787), che rinnovò profondamente il teatro lirico. L'“Alceste” è il manifesto di una tendenza che valorizza la declamazione musicale tipica dei francesi, però spogliata, resa naturale e con una vena sentimentale.

### VICENDE DELL'OPERA

In questo secolo si attestano l'**opéra-comique** (commedia accoppiata al canto), la **commedia in vaudeville** (i 'vaudeville' erano strofe cantate su arie note), l'**opera buffa** (con Pergolesi e Cimarosa). La “querelle des bouffons” scoppiò fra sostenitori dell'opera francese contro quelli dell'opera italiana, ed ebbe ripercussioni sulle programmazioni teatrali a Parigi.

Un ulteriore sviluppo della musica strumentale avviene con **Antonio Vivaldi** (1678-1743), **Georg Philipp Telemann**, **K. Philipp Emanuel Bach** (diventa più famoso del padre, capeggiando il movimento a favore della sonata classica, forma che si sta evolvendo in 'Sinfonia'). **Domenico Scarlatti** (1685-1757), maestro clavicembalista. Bartolomei Cristofori inventa nel 1710 il pianoforte, ma lo perfezionerà Silbermann. **Muzio Clementi** (1752-1832) è considerato il compositore 'padre della musica pianistica'.

**Franz Joseph Haydn** (1732-1809) è importante più per le sonate e sinfonie che per le opere vocali. Notevoli soprattutto i quartetti per corde e le sue 104 sinfonie. **Wolfgang Amadeus Mozart** ci ha lasciato ben seicento opere,

molte delle quali veri capolavori. La sua storia è nota, ed il suo genio è riconosciuto. Sono importanti: “Messa in Ut” detta Incoronazione, Grande messa in Ut minore, l'opera “Idomeneo”, il celebre Singspiel (opera comica tedesca) “Il ratto del serraglio”, nel 1785 scrive “Le nozze di Figaro”. Scrive il “Don Giovanni”, le tre grandi Sinfonie in Mi bem, Sol minore e Do magg., detta Juppiter. Mette in scena a Praga la “Clemenza di Tito” e poi “Il flauto magico”. Scrive ancora il Quintetto in Mi bemolle, e lo splendido “Requiem”. Scompare prematuramente, dimenticato da tutti.

## 6. OTTOCENTO

In questo secolo la musica occidentale conosce uno sviluppo ed una compiutezza tale da non potersi sintetizzare con facilità. L'Ottocento è il secolo del Romanticismo, che investe tutti gli aspetti dell'arte e della cultura. Sommo traduttore di quelle idealità in musica è **Ludwig van Beethoven** (1770-1827). È il secolo del **Lied**, una forma vocale breve prediletta dai compositori perché capace nella sua libertà formale di richiamarsi facilmente alle poesie di quel periodo. Grandi liedéristi sono **Franz Schubert** e **Robert Schumann**, i quali scrivono anche molte opere strumentali. L'Ottocento, infatti, è anche il secolo del pianoforte, il quale viene perfezionato sempre più nella meccanica, e tale da poter essere sentito anche in grandi sale da concerto. Nasce, così, il **Recital**, forma di intrattenimento pubblico oggi in forte crisi. Tra i più importanti composi-

tori per pianoforte (ma non scrissero ovviamente solo per questo strumento!) ci sono Fryderyk Chopin, e lo straordinario Ferenc Liszt, anticipatore di quasi tutte le successive scoperte. Anche l'Opera si attesta saldamente con Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Giuseppe Verdi e Giacomo Puccini. L'opera tedesca conosce la straordinaria vicenda di Richard Wagner, fautore di un'opera d'arte totale, comprensiva di tutti gli aspetti della creazione artistica. Ma le personalità sono tante e tali da non poterle qui menzionare tutte. Per la musica strumentale, che è quella che qui più interessa, citeremo oltre a Schubert e Schumann anche Johannes Brahms per l'asciuttezza e compiutezza formale delle sue composizioni, l'austero e prezioso Felix Mendelssohn, il sinfonista Hector Berlioz, e Franck, Saint-Saens, Smetana.

## 7. NOVECENTO

Il passaggio dalla musica romantica a quella post-romantica è segnato dalla originale ricerca armonica di Scriabin, dal sinfonismo elaborato e impreziosito di cromatismi di Mahler e quello dialettico e pre-espressionista di Richard Strauss. Le correnti dell'impressionismo e del simbolismo influenzeranno anche la musica, arrivando all'opera importantissima di compositori come Claude Debussy, Maurice Ravel ed Erik Satie. L'espressionismo si attesterà saldamente con Arnold Schönberg ed i suoi allievi Anton Webern ed Alban Berg. La musica di quest'ultimo resterà aperta ad una

serie di letture che non potranno prescindere dall'approccio post-romantico. Affianco alla triade viennese si erge solitario Igor Stravinskij. Versatile, eclettico e geniale, avversato dagli epigoni della scuola dodecafonica e seriale, sarà tra i pochi ad intuire in che direzione stesse andando la musica.

### IL JAZZ

Il Novecento è anche il secolo del jazz. Già intorno al 1720 il canto liturgico americano si trasforma lentamente in *Spiritual*.

Il *Gospel* comprende inni, spiritual, e gospel bianchi cantati con partecipazione dai cori neri, con battiti di mani, gemiti, falsetti, e strumenti come il pianoforte, l'armonium, tamburelli, etc.

Il *Blues* nasce alla fine dell'Ottocento; è musica prevalentemente nera, ma c'è il pianista bianco Gottschalk. Il genere del *Ragtime* si attesta intorno al 1895: consiste in un tempo 2/4, con la mano sinistra che suona alternativamente ottava al basso e accordo. Maestro del genere è Scott Joplin.

Quello che chiamiamo *Jazz* nasce intorno al 1890, quando i creoli di colore vengono ricacciati nel ghetto assieme a neri poveri e neri borghesi. Nasce come una sorta di Ragtime per banda con abbellimenti improvvisati. Jelly Roll Morton è uno dei primi compositori jazz; egli si autoattribuisce l'invenzione del jazz. Momenti salienti sono scanditi dalla Creole Jazz Band, che rappresenta il meglio della scuola di New Orleans nell'improvvisazione d'insieme. James P. Johnson è il leader della scuola pianistica di Harlem (1920):

immette l'improvvisazione nel Ragtime, e lancia pezzi di successo come il "Charleston". New Orleans e gli anni Venti sono anche il regno di **Bix Beiderbecke** e di **Earl Hines** (pianista, abilissimo nel creare un vibrato trombettistico attraverso l'espedito del tremolo). Nasce lo **Stride piano**, che consiste in un tempo di 4/4, con maggiore impulso del rag, la mano destra più sciolta, ed una tecnica pianistica superiore. Molti musicisti si trasferiscono a Chicago e poi a New York. Dal 1926-31 fino agli anni 70 primeggiano **Louis Armstrong**, **Duke Ellington** con la sua orchestra, **Fats Waller**, **Willie the Lion Smith**, **Cab Calloway**. Virtuoso del piano jazz è **Art Tatum**: incide i primi dischi nel '31. Tra gli anni 30 e 40: **Billie Holiday** ed **Ella Fitzgerald** (usa lo scat, che è una sorta di canto intonato su sillabe prive di senso). Gli anni tra il 1935 e il 1945 sono l'era dello **Swing**: prototipo dello Swing diventano: **Fats Waller**, l'orchestra di **Fletcher Henderson**, **Benny Goodman** (che fu anche pianista classico), **Glenn Miller** (il suo sound era ottenuto affidando al clarinetto l'esposizione del canto un'ottava sopra il sax tenore, mentre gli altri fiati tessono l'armonia). Tra le band nere è importante quella di **Count Basie**. Tra il '44 e il '46 nasce il **Bebop**, con **Dizzy Gillespie**, il pianista **Earl Hines** e soprattutto **Charlie Parker**. **T. Monk** elabora uno stile scarno; **Bud Powell** inventa il piano Bebop: pochi accordi sincopati alla mano sinistra e lunghe frasi alla destra. Tra le voci c'è quella limpida di **Sarah Vaughan**. Nel 1948 si afferma il **Cool Jazz** con **Miles Davis**; Miles diventerà via via 'elettrico' e 'Rock' negli anni Sessanta. Altri importanti musicisti di Cool: **Lennie Tristano**, **Lee Konitz** (sassofonista

bianco), **Gerry Mulligan**, **Chet Baker**, **Modern Jazz quartet**, **Jimmy Giuffre** (geniale arrangiatore). Evoluzioni successive del Jazz sono rappresentate dall'**Hard Bop**, con **Sonny Rollins**, **Coltrane**; dal jazz modale di **Bill Evans** e dal **Free Jazz** di **Ayler**, **Ornette Coleman**, **Coltrane** e del pianista **Cecil Taylor**.

### LO SPERIMENTALISMO

Intanto la musica colta conosce un momento di crisi. L'era dello sperimentalismo può approssimativamente collocarsi nella seconda metà del Novecento, dopo l'attestarsi della **Dodecafonia**. Sono anni in cui le forme già scoperte esplodono, ed il sistema tonale sembra aver esaurito le sue possibilità espressive. Il futuro dimostrerà che questo non era vero, perché nuovi movimenti (come l' Ambient, la Minimal, la Border Music) riscopriranno una libera utilizzazione dell'ambito tonale. Nella convinzione che occorresse sperimentare nuove modalità compositive si esaspereranno le scoperte di **Schönberg**, trascurando quelle di altri musicisti geniali, come **Stravinskij**. Ciò avverrà principalmente ad opera di una scuola, quella di **Darmstadt**, che ebbe molti meriti teorici, ma che svolse anche la funzione di 'censurare' implicitamente quanto non apparisse in linea con le convinzioni sperimentalistiche. L'avvento di un musicista straordinario, **John Cage**, fece sì che **Darmstadt** ricevesse, dall'interno, un grande scossone. **Cage** introduceva importanti novità, come una maggiore libertà dello strumentista, e l'intervento di caratteri aleatori (o imprevedibili, ma in modo vincolato) nella scrittura o rilettura dei pezzi.

Principalmente a Cage si deve l'ingresso della musica in una nuova fase, in cui si riavvicina a quegli antichi caratteri improvvisativi e meditativi (orientali) che aveva dimenticato fino all'era dello sperimentalismo.

### HAPPENING ED IMPROVVISAZIONE

Nonostante le intuizioni di Cage l'improvvisazione strumentale fu sottovalutata. Pochi musicisti furono in grado di offrire uno spaccato su che cosa davvero significasse improvvisare, sostituendo per fortuna un mucchio di inutili teorie. Umberto Eco scriveva in un classico: "...perché l'opera ci sia occorre una compiutezza di disegno ed una singolarità di tono (irripetibilità, impossibilità di modificare i compiuti elementi dell'opera) che può essere attribuita all'intervento consciamente produttivo dell'autore". Ma l'improvvisazione può davvero portare ad 'opere compiute' pur conservando uno spazio ed un tempo del tutto estemporanei, ed immediati? I lavori del compositore **John Zorn** hanno forse compiutezza di disegno e singolarità di tono? ... quanti castelli per aria sarebbero crollati con l'assimilazione del post-moderno nel vivo del tessuto musicale. Anche Massimo Mila, uno dei più celebrati musicologi dimostrava scarna chiarezza. Sono sue le seguenti parole, che noi non condividiamo: "si può star pacificamente sicuri che tutto il meglio delle improvvisazioni di Beethoven e Schumann è passato nelle loro opere scritte"; "ciò che è andato irrimediabilmente perduto sarà scartato da loro a ragion veduta"; "nell'improvvisazione pianistica l'abitudine meccanica delle dita di ritrovare le posizioni familiari e consuete

conduce generalmente a infilare collane di luoghi comuni". Luoghi comuni, davvero. Anche perché: l'improvvisazione mantiene viva la sua irriducibilità; quando si prova a trascriverla, come nel caso del concerto di Colonia di Jarrett, il doppio sta all'originale come polmoni d'acciaio a placidi sospiri. Inoltre, c'è totale divergenza tra le opere scritte a tavolino e quelle improvvisate. Infine, c'è un semplice assunto logico: qualcosa di 'irrimediabilmente perduto' non può davvero essere 'volitivamente scartato'. Benché il passare del tempo abbia giocato a favore dei teorici e dei critici, c'è ancora chi di recente ha ritenuto opportuno segnalare un nesso più serrato del necessario tra improvvisazione ed interpretazione. Se è vero, come afferma Enrico Fubini in *Estetica della Musica* che l'interpretazione-esecuzione è sempre un atto anche creativo d'esecuzione, è vero anche che così la bilancia penderà sempre in modo sproporzionato dal lato dell'interprete, che sta leggendo qualcosa di scritto, magari soltanto un canovaccio, ma in fin dei conti conosce un'espansione piuttosto limitata. E allora? Probabilmente sarà il caso di lavorare sul senso di costituzione dell'opera, vale a dire allargare la capacità di concepire opere valide esteticamente eppure non riduttivamente ancorate a forme date. Un'opera mobile, duttile, aperta a molteplici percorrenze di significato. Questa semplice acquisizione affida alla comunicabilità e all'espressione un senso nuovo. L'improvvisazione oltre ad essere uno strumento privilegiato per rendere duttile il senso dell'opera, presenta in modo spontaneo certe caratteristiche poi defluite naturalmente in altre produzioni, altre consapevolezze

dell'arte contemporanea. Tra queste, quelle che ci sembrano più importanti dal punto di vista di chi sta imparando a suonare uno strumento ci sembrano: l'evidenza della contaminazione e l'allegria frequenza dell'errore, la libertà dell'esecutore, la valorizzazione della casualità. A guardarla dalla prospettiva giusta, l'improvvisazione svela davvero parecchi territori ancora sconosciuti.

### LA MUSICA ELETTRONICA O ACUSMATICA

"Acusmatico" deriva dal greco "acousma", che significa percezione uditiva, audizione, voce. È in italiano che "acusma" è solo sinonimo di rumore, ronzio, fischio o altro 'disturbo' dell'orecchio. "Acusmatici" erano detti secondo Porfirio gli allievi di Pitagora che si limitavano ad ascoltarne le lezioni, senza penetrare attraverso l'iniziazione nei segreti della dottrina. Negli anni Cinquanta lo scrittore Jérôme Peignot e il compositore **Pierre Schaeffer** 'resuscitano' il termine; negli anni Settanta il compositore Françoise Bayle lo utilizza per definire la musica 'concreta', cioè quella creata direttamente sul mezzo di fissazione (o nastro). Bayle inventa nel 1973 un sistema di diffusione del suono chiamato "Acousmonium", "la cui concezione frontale rispetto all'ascoltatore si oppone a quella sferica proposta da Stockhausen" (N. Scaldaferrì, che riporta da M. Chion). Schaeffer definisce 'concreta' la musica creata direttamente sul mezzo di fissazione fin dal 1948 e solo in seguito ne cambierà il nome in 'acusmatico'. Ma dal 1989 il compositore Michel Chion propone di tornare al termine originario di 'concreta'. Oggi Chion definisce

'acusmatici' i suoni che vengono percepiti senza che se ne possa vedere la fonte: voce al telefono, musica via radio, sfondo sonoro nei film, etc. Questo aspetto è quello che possiamo considerare come il più rilevante dal punto di vista dell'estetica delle musiche contemporanee di frontiera, o della cosiddetta Border music. Cosa distingue la musica concreta da quella acusmatica? La **musica acusmatica** può essere concreta o meno, basta che non se ne scorga la fonte (in senso anche figurato, ma l'ascolto del suono registrato di un pianoforte non ci pare possa definirsi musica acusmatica); la **musica concreta** è sempre acusmatica, anche se in taluni casi (l'esecuzione in tempo reale) si scorge una macchina che la produce, ma certo non se ne vedono le strutture generative. È bene precisare che benché la musica 'concreta' e quella 'elettronica' vengano generalmente assimilate, esse in origine non lo furono. Come spiega Armando Gentilucci nella sua *Introduzione alla musica elettronica*, la musica concreta si confrontava con materiali già esistenti verso i quali il compositore si comportava con una sorta di adesione incondizionata e aprioristica, usandoli come pezzetti di un mosaico. La **musica elettronica**, invece, era inquadrata in una prospettiva più intellettualistica e costruttivistica, almeno per quanto riguarda il suo sviluppo legato ad una celebre scuola, quella di Colonia.

### LA MUSICA DI FRONTIERA

La **musica di frontiera** o **Border Music** può alludere alla World o Global Music, alla Ambient, in parte alla Fusion, e, solo in casi circoscritti, ad alcune atmo-

sfere della New Age più evoluta. Ma si tratta di riferimenti sempre temperati dalla nostra riletture, che dà a queste 'etichette' un connotato di grande novità rispetto a tutto quello che era stato fatto alla fine del Novecento. La musica di frontiera utilizza stilemi appartenenti a diversi generi ed a diverse zone geografiche. La Border Music si avvale di amplificazioni, uso di tecnologie e supporti Cdr, muovendosi tuttavia sempre all'insegna della comunicazione e della gradevolezza di fruizione. La musica di frontiera presenta caratteri che stanno definendosi abbastanza velocemente, ma che vanno considerati ancora in movimento, a causa della straordinaria velocità delle innovazioni tecnologiche, e dei gusti dei fruitori/consumatori. Se ne elencano alcuni:

- Molti brani non sono congelati all'interno dei confini di genere.
- Essi hanno accesso e utilizzano le tecniche della contaminazione. Come tali sono con/fusi, frutto dell'ibridazione, meticci.
- Le opere/merce utilizzano le nuove tecnologie e spesso ne sono condizionate. Tale condizionamento non ne mette in discussione il valore estetico.

- tutta una serie di modalità e tecniche sono collegate allo sviluppo informatico;
- importantissimo l'uso dei recenti registratori multi-traccia,
- e la possibilità ormai alla portata delle tasche di chiunque, di lavorare in audio digitale anche a casa propria;
- l'aspetto che riguarda l'arricchimento della creatività, e pertanto la cura e lo sviluppo delle imma-

gini sonore, è stato reso straordinariamente facile dallo sviluppo dello standard MIDI, che consente da anni di colmare lacune dell'immaginazione con strepitose sonorità di tutti i tipi.

- Lo sviluppo e la 'massificazione' portate dalla diffusione dell'**home-computing** hanno dato fastidio a quanti ritenevano di detenere un potere-sapere nell'esercizio esclusivo delle tecnologie, e nella trasmissione di questo sapere ad una ristretta cerchia di allievi.
- **Le nuove opere sfruttano naturalmente inedite modalità di comunicazione:** in rete, opere collettive scritte e diffuse a più mani, divulgazione via *fanzine*, passaparola informatico, reti alternative di diffusione autogestita, divulgazione di software i cui molteplici autori hanno lavorato a titolo gratuito. Quello che è in gioco, insomma, è il **pregiudizio d'autore**, vale a dire il pregiudizio per il quale l'opera debba per forza essere legata ad un unico autore che se ne ritiene il proprietario.
- **Le nuove opere tengono spesso conto del mutare degli standard di attenzione dei fruitori:** essi sono ormai abituati dal genere 'Canzone' a fruire di lavori che non superino i quattro minuti; la loro attenzione cala a causa dell'abitudine a percepire entro pochi secondi i messaggi pubblicitari; il loro consumo va differenziandosi in relazione alle occupazioni quotidiane e va orientandosi secondo un criterio per il quale **ad ogni istante della giornata, e a ciascuna esigenza di lavoro, svago, riposo, rilassamento, corrisponde una determinata musica.**

Pertanto, la musica di frontiera afferma non una generale omologazione della produzione, ma una differenziazione che tenga conto dei parametri estetici della nostra quotidianità, e che riaffermi la validità estetica di ogni produzione.

### TECNICHE E TIPOLOGIE



- ✓ Il plagio e le sue estetiche,
- ✓ la possibilità di alterare, invertire, in fondo saccheggiare qualsiasi aspetto della cultura ufficiale,
- ✓ gli jinglemakers e la musica da spot,
- ✓ le compilation dei dj e le loro estetiche *scratch*,
- ✓ le nuove musiche metropolitane,
- ✓ quelle usate nei megastore per favorire la vendita,
- ✓ o nelle aziende per aumentare la produzione,
- ✓ le siglette di attesa telefonica,
- ✓ il proliferare del protocollo Midi tra gli adolescenti,
- ✓ delle musicchette personalizzate dei cellulari,
- ✓ di quelle diffuse via Web,
- ✓ delle segreterie telefoniche e dei videogames,
- ✓ le musiche/icona pensate direttamente o esclusivamente per un supporto multimediale,
- ✓ le tecniche del *morphing* acustico

creano



un reticolo di nuove musiche per il quale gli strumenti di analisi consueti risultano non solo inadeguati, ma addirittura fuorvianti. In questa prospettiva si pone il lavoro di alcuni musicisti, per i quali si era cercato a lungo un nome. Essi appaiono sul confine sottile che viene posto tra i differenti generi musicali, lo oltrepassano, propongono l'abbattimento delle barriere.

## NOTA PER I DOCENTI

Il **sistema dodecafonico** utilizza i dodici suoni della scala cromatica senza stabilire tra loro una gerarchia di importanza, utilizzando i modelli di serie secondo questo schema:

O: ORIGINALE



R: RETROGRADA



I: INVERSA



RI: RETROGRADA INVERSA



La dodecafonia si è evoluta nel **sistema seriale**, che prevede regole molto più rigide nel trattamento di serie di dodici suoni. Tali serie possono essere anche composte da intervalli:

SERIE INTERVALLARE ASIMMETRICA



2 1 7 3 4 6 3 8 5 10 11

SERIE INTERVALLARE SIMMETRICA



3 4 7 2 1 6 1(11) 2(10) 7(5) 4(8) 3(9)

più comune = parte il canone "i meno" e invece "per modo contrano"

## GLOSSARIO ESSENZIALE

**Accompagnamento** c'è quando uno strumentista 'accompagna' un altro nell'esecuzione. Non c'è subordinazione artistica tra i due ruoli, ma diversa strutturazione. La parte che accompagna, generalmente fatta di accordi, fa da tessuto alla parte melodica.

**Accordatura** termine con il quale si indica, prima della pratica strumentale e di musica d'insieme, l'intonazione dei singoli strumenti, e di tutti gli strumenti tra di loro. È preferibile, quando i differenti strumenti vengono accordati dagli alunni, prendere come punto di riferimento le tastiere o il pianoforte (se si prende come punto di riferimento il diapason, il pianoforte potrebbe poi non risultare accordato e comportare notevoli problemi di intonazione).

**Agogica** è il particolare respiro che lo strumentista conferisce ad una frase e ad un brano. Consiste in un misurato allargamento e corrispettivo restringimento delle maglie ritmiche su quello che è il sostrato metrico del brano. Si potrebbe dire, estensivamente, che la metrica stessa, che è alla base del brano, viene dilatata e poi ristretta, e che conseguentemente le ritmiche che risiedono sul piano metrico vengono a loro volta dilatate e ristrette. È un tema importantissimo per l'interpretazione musicale, perché è proprio l'agogica la tecnica attraverso la quale si può conferire ad una composizione il respiro e l'unicità che rendono tale l'interprete. L'agogica si mette a punto attraverso l'ascolto di grandi interpreti del passato, ed ascoltando l'esempio esecutivo dei maestri.

**Arrangiamento** è l'adattamento di un brano originariamente per altro strumento o formazione strumentale. Può essere più o meno ardito e libero. Si indica più propriamente con il termine 'trascrizione'.

**Cadenza** è una formula convenzionale che suggerisce allo strumentista che si sta per 'chiudere' un brano o una parte importante di un brano. Esistono più formule cadenzali, generalmente piuttosto semplici da riconoscere.

**Enarmonia** si crea tra due suoni di identica altezza ma di nome e segnatura differente (ad esempio Do diesis e Re bemolle).

**Famiglie strumentali** per gli studenti che frequentano i corsi strumentali è quantomai opportuno conoscere bene le famiglie nelle quali vengono suddivisi gli strumenti. All'elenco che segue bisogna però premettere che esistono differenti modi di catalogazione, e che qui è stato scelto il più semplice e conveniente per elencare gli strumenti più usati e conosciuti. Strumenti a corda: violino, viola, violoncello, contrabbasso, chitarra, mandolino, etc.

Strumenti a corda percossa: pianoforte, clavicembalo, etc.

Strumenti a fiato: flauto, ottavino, clarinetto, sassofono, oboe, fagotto, tromba, etc.

Strumenti a percussione: timpani, xilofono, tamburo, bongos, campane tubolari, gong, piatti, triangolo, vibrafono.

I numeri si riferiscono al seguente schema: 1 ⇒ seconda minore; 2 ⇒ seconda maggiore; 3 ⇒ terza minore; 4 ⇒ terza maggiore; 5 ⇒ quarta; 6 ⇒ tritono (che ha particolare importanza); 7 ⇒ quinta; 8 ⇒ sesta minore; 9 ⇒ sesta maggiore; 10 ⇒ settima minore; 11 ⇒ settima maggiore.

La somma di intervalli dà luogo ad accordi che vengono classificati in ordine al loro grado di tensione:

GDT: GRADO DI TENSIONE DEGLI ACCORDI



A D C D A A D C D A

A= Aspro; D= Dolce; C= Consonante

(nell'esempio le alterazioni seguono le regole tradizionali, cioè, una volta presentate, valgono per tutta la battuta fino al bequadro).

**Fondamentale** indica sia la nota iniziale di una scala (o tonica), sia il suono principale di un accordo, sia il suono in relazione alle sue derivate armoniche

**Incipit**, si può chiamare così l'inizio di un brano o di una parte o frase di esso particolarmente significativa

**Impostazione**, termine usato per indicare la giusta posizione degli strumentisti e dei cantanti

**Imitazione**, si ha imitazione quando in un brano una voce riprende una frase o parte di essa che già si era presentata

**Inciso** è un brevissimo spunto melodico o ritmico. Più incisi formano la semifrase; due semifrasi formano la frase, più frasi formano il periodo musicale.

**Interpretazione**, è l'importantissima attività dello strumentista grazie alla quale si personalizza la scrittura ed il segno lasciato dal compositore sulla carta rendendolo nuovamente vivo ed attuale. Senza interpretazione c'è la mera esecuzione, vale a dire una esecuzione soltanto formalmente corretta. Oggi anche le macchine possono riprodurre esecuzioni solo formalmente corrette.

**Loco**, si usa per indicare il luogo o l'altezza giusta di una nota o di un passaggio. È una indicazione molto utile quando si è usato un cambio di ottava nella scrittura (vedi).

**Metronomo**, è uno strumento di misurazione che batte il tempo di un brano. Vale a dire che ci segnala le pulsazioni metriche del brano (tarate sulle unità di movimento o suddivisione, se con un tempo molto veloce anche sull'unità di misura), in modo da consentire all'esecutore una maggiore precisione ritmica.

→ **Modulazione**: c'è modulazione quando in un brano si passa da una tonalità ad un'altra. Ciò è segnalato dalla presenza di differenti segni di alterazione. Se questi segni si presentano al basso è facile riconoscere la nuova tonalità. Se c'è un diesis (o un innalzamento di semitono) inaspettato quella nota potrebbe essere la sensibile o il secondo grado di una nuova tonalità. Se c'è un bemolle (o un abbassamento di semitono) quella nota potrebbe essere il quarto o il sesto grado di una nuova tonalità.

**Musica da camera**, è la musica scritta per piccoli complessi strumentali (o vocali e strumentali), da un minimo di due fino ad un massimo di dieci strumenti. La musica orchestrale non è musica da camera, ma genericamente musica d'insieme

**Ottava alta o bassa** si indica con un piccolo numero 'otto' il cambio di ottava, nonostante la scrittura prosegua apparentemente alla medesima altezza. È usato per evitare di usare troppi tagli addizionali che rendono più difficile la lettura. Dopo il cambio di ottava si può ritrovare la scritta 'loco' (vedi) per indicare che si ritorna alla lettura normale, cioè all'ottava segnata. Quando invece si scrive 'con 8ª' si intende che quella nota o parte si esegua assieme alla sua ottava

**Partitura** termine con il quale si indica la pagina scritta che accoglie più parti contemporaneamente. Si distingue perciò dallo spartito, termine che indica le singole parti strumentali.

**Pedale armonico**, si chiama così un suono tenuto per alcuni movimenti o battute, generalmente al basso. È un sistema per creare facilmente anche ardite sovrapposizioni di accordi

**Polifonia** termine che indica la scrittura musicale a più voci. Tali voci generalmente si intendono presenti simultaneamente, cioè contemporaneamente

**Progressione**, indica la ripetizione di più modelli melodici, armonici o contrappuntistici, a distanza di grado/i discendente/i o ascendente/i. In sostanza si tratta di formule riconoscibili facilmente sia all'ascolto che alla lettura, attraverso le quali si può arricchire di movimento un brano: dato un modello lo si fa salire o scendere di grado (ad esempio da Do a Re o da Do a Si).

**Ripresa** c'è quando nel brano si ripresenta uno dei temi principali della composizione

**Ritornello**, ha più significati. Quello che più interessa la pratica strumentale è il ritornello inteso come segno grafico (i due punti prima del doppio spezzabattute) che implica una ripetizione di una intera sezione o di una o più battute di un brano

**Sensibile** è il nome di uno dei gradi della scala, per la precisione del settimo grado della scala diatonica nel sistema tonale. Questo grado è particolarmente importante perché tende a 'risolvere' sulla tonica, cioè a salire verso l'ottavo grado

**Sequenza**, è una forma musicale medievale, ma oggi per sequenza si intende qualsiasi successione di suoni o rumori, più o meno organizzati.

**Setticlavio** si intende l'insieme dei segni che individuano le chiavi di lettura usate nel sistema di scrittura occidentale. Le chiavi servono a stabilire l'altezza dei suoni, se ne usano diverse a seconda degli strumenti o delle voci, per evitare di dover segnare note con troppi tagli addizionali

**Smorzando**, indicazione che suggerisce agli strumentisti di attenuare progressivamente l'intensità sonora assieme alla pulsazione ritmica

**Soggetto** termine che può indicare nella scrittura polifonica il tema principale

**Sordina** accessori usati per ottenere, con i differenti strumenti, sonorità particolari, in genere di smorzamento dell'intensità

**Sostenuto** indicazione agogica (vedi) che prevede un meno mosso o un ritenuto. Quando però accoppiata ai termini adagio o andante (es. andante sostenuto) vi si intende una maggiore precisione della scansione metrica (in tal caso, infatti, si usa il termine 'sostenuto' nel suo originario significato di "tenere le note per tutta la loro durata")

**Vibrato** nella pratica strumentale indica un rapidissimo oscillare del suono verso l'acuto e il grave. Si ottiene con tecniche particolari nei differenti strumenti

**Voci** Le voci umane sono bianche, maschili o femminili. Le voci bianche sono quelle dei bambini fino agli undici/dodici anni. Le maschili sono quelle di tenore, baritono e basso. Le femminili quelle di soprano, mezzosoprano e contralto. Esistono molteplici varietà intermedie qui non elencate. Per voci si intendono anche le parti di un accordo, se assumono un significato polifonico (vedi)

## PER SAPERNE DI PIÙ

Un manuale molto usato e abbastanza completo di teoria musicale è quello di Apreda, "Fondamenti teorici dell'arte musicale moderna", Ricordi. Più recente e molto dettagliato: Loris Azzaroni, "Lineamenti di teoria della musica", Clueb. Sulle forme musicali è molto esauriente André Hodeir, "Le forme musicali", Flavio Pagano Editore. Sull'acustica spiegata ai più piccoli, ottimo e da adottare il volumetto di Francesca Gomez Paloma, "Quanto rumore per Decibel!", pubblicato da l'Isola dei ragazzi.

Per quanto riguarda la parte storica, ha segnato una svolta per la sua originalità, nonostante le dimensioni molto contenute, la "Storia della musica", di Bernard Champigneulle pubblicata qualche anno fa dalle Edizioni Scientifiche Italiane. Schematico ed innovativo è anche il "Tuttomusica" della DeAgostini.

Per la parte che riguarda il Novecento, si può approfondire la dodecafonia con il "Manuale di dodecafonia" di Herbert Eimert, pubblicato da Carish. Tutto il discorso sulle nuove tendenze può essere completato per un'integrazione con altri fenomeni delle arti visive leggendo "L'immagine pop" di John Walker e "La lambretta e il videoclip" di Dick Hebdige, entrambi della Edt. Eccellente, per i fenomeni legati alla musica di frontiera, "Oceano di suono" di David Toop, costa&nolan. Per la loro complessità questi ultimi sono però destinati a musicisti già formati.

## NDICE

### I PARTE TEORIA DELLA MUSICA

1. Musica	7
2. Sistemi musicali	7
3. Caratteristiche del suono	8
4. Nomi e notazione dei suoni	10
5. Figure musicali e loro valori	13
6. Il Tempo	14
7. Il Ritmo	18
8. Il Metro	19
9. Lo Spazio	20
10. L'espressione	26

### II PARTE PROFILI DI STORIA DELLA MUSICA

1. La musica greca	33
2. Il Medioevo	35
3. Il Rinascimento	37
4. Seicento	39
5. Settecento	40
6. Ottocento	43
7. Novecento	44

NOTA PER I DOCENTI	55
GLOSSARIO ESSENZIALE	57
PER SAPERNE DI PIÙ	60



## Vivere in...forma

**Mario Delfino**

**Alla luce del sole**

**Breve viaggio dentro e fuori il neo**

Illustrazioni di D. Zappulli

40 pp.; L. 9.000 € 4,65

**Pietro Santoianni**

**Brufoli e cioccolata**

**L'acne e i giovani**

Illustrazioni di D. Zappulli

40 pp.; L. 9.000; € 4,65

**G.G. Lanza**

**R.P. d'Acquapendente**

**F. Stoecklin - D. Tafuri**

**Splash!**

**Acqua sport e salute**

Illustrazioni di L. Dalisi

80 pp.; L. 15.000 € 7,75

**Maria Zaccone**

**Il volo di Battista**

**Pellicano ecologista**

Illustrazioni di L. Dalisi

48 pp.; L. 10.000 € 5,17

**Gaetano Palma - Luigi Belloni**

**Non dir bugie...**

**Parlami del cuore**

Illustrazioni di F. Jossa

96 pp.; L. 10.000 € 5,17

Per approfondire la lezione che hai fatto con il maestro e conoscere gli autori dei brani che suoni, questo volume, agile ma essenziale, ti fornisce le notizie utili sulla teoria della musica con brevi cenni di storia dei principali compositori. ...e adesso musica!

**Girolamo De Simone**, musicista e musicologo, dirige la rivista "Konsequenz" (Liguori Editore) ed il sito internet [www.konsequenz.it](http://www.konsequenz.it). Ha pubblicato numerosi libri e composizioni, tra cui: *Le parole sospese* (Napoli 1988), *Lasciate i pianisti nelle gabbie* (Napoli 1993), *Ice-tract* (Milano 2000).

**Sei interessato ai nostri Libri? Vuoi essere informato?**

Puoi compilare la cedola e inviarla a: **L'Isola dei ragazzi edizioni - Via dei Mille 16 - 80121 Napoli.**

Telefonare ai numeri 081405011 / 081404623. Inviare un e-mail a: [isola@isoladeiragazzi.it](mailto:isola@isoladeiragazzi.it)

Nome ..... Cognome .....

Indirizzo ..... C.a.p./Città .....

Telefono ..... età .....

La richiesta della presente operazione vale come tuo consenso per le comunicazioni dei tuoi dati (l. 675/96)

Data ..... Firma .....

G. De Simone  
... E ADESSO MUSICA!  
Teoria e cenni di storia  
per giovani strumentisti  
l'isola dei ragazzi s.r.l. edizioni

Questo volume, sprovvisto del talloncino a fronte, è da considerarsi copia saggio-campione gratuito fuori commercio. Fuori campo applicazione IVA (DPR 633/72/art. 2 comma 3, lettera D)