

Lettura musicale e sviluppo della musicalità

Corso di alfabetizzazione musicale – PRIMO LIVELLO

© Copyright 2014 Francesco Villa

È vietata la riproduzione, anche parziale, del materiale cartaceo, anche per mezzo di fotocopia, e audio, effettuata con qualsiasi mezzo, anche a uso interno o didattico, non autorizzata dall'autore.

Gli esercizi audio possono essere scaricati gratuitamente dal sito www.francescovilla.org.

Lettura musicale e sviluppo della musicalità

Corso di alfabetizzazione musicale

PRIMO LIVELLO

Indice

| | |
|--|-----------|
| PREFAZIONE | 7 |
| GUIDA ALL'USO DEL LIBRO | 9 |
| PRIMA SEZIONE - RITMO | 11 |
| 1. PULSAZIONE | 13 |
| 1.1 Pulsazione | 13 |
| 1.2 Figure di valore - semiminima | 16 |
| 2. METRO | 19 |
| 2.1 Metro | 19 |
| 2.2 Metri semplici e composti | 21 |
| 2.3 Indicazione di metro | 22 |
| 3. SEMIMINIMA E CROMA | 27 |
| 3.1 Semiminima e coppia di crome | 27 |
| 3.2 Crome singole e pause di croma in metro semplice | 32 |
| 4. LEGATURA E PUNTO DI VALORE | 37 |
| 4.1. Minima e semibreve | 37 |
| 4.2. Legatura e punto di valore | 38 |
| 4.3 Inizio e durata del suono | 39 |
| 4.4 Strategie per semplificare la lettura del ritmo | 40 |
| 5. SEDICESIMI A COPPIE - METRI COMPOSTI | 49 |
| 5.1 Sedicesimi in metro semplice (a coppie) | 49 |
| 5.2 Metri composti | 52 |
| 5.3 Sedicesimi in metro composto (a coppie) | 55 |
| 6. SEDICESIMI SINGOLI - TERZINE | 59 |
| 6.1 Sedicesimi singoli in metro semplice | 59 |
| 6.2 Sedicesimi singoli in metro composto | 63 |
| 6.3 Terzine di ottavi | 64 |
| SECONDA SEZIONE - TONALITÀ | 67 |
| 7. MODO MAGGIORE | 69 |
| 7.1 Introduzione: melodia, diastematica, scale | 69 |
| 7.2 Scale e intervalli | 69 |
| 7.3 Semitono e tono - scala maggiore | 70 |

| | |
|--|------------|
| 7.4 Pentagramma – chiave di violino e basso..... | 72 |
| 7.5 Indicazione delle ottave..... | 73 |
| 7.5 Scala di do maggiore..... | 74 |
| 8. TRASPOSIZIONE DELLE SCALE..... | 99 |
| 8.1 Scala cromatica – alterazioni..... | 99 |
| 8.2 Altre scale maggiori..... | 101 |
| 8.3 Tonalità di un brano..... | 103 |
| 9. MODO MINORE..... | 107 |
| 9.1 Differenze fra modo maggiore e minore..... | 107 |
| 9.2 Comportamenti melodici del vi e vii grado..... | 108 |
| 9.3 Le altre scale minori della teoria tradizionale..... | 109 |
| 9.4 Armatura di chiave nel modo minore..... | 112 |
| 10. LA TONALITÀ..... | 119 |
| 10.1 Circolo delle quinte..... | 119 |
| 10.2 Diesis e bemolli nelle armature di chiave..... | 120 |
| 10.3 Riconoscere la tonalità..... | 121 |
| 11. Espressione e segni di ripetizione..... | 125 |
| 11.1 Dinamica..... | 125 |
| 11.2 Agogica..... | 126 |
| 11.3 Articolazione del suono: legato e staccato..... | 126 |
| 11.5 Ripetizioni..... | 127 |
| APPENDICI..... | 129 |
| APPENDICE 1 - ACCOMPAGNAMENTO..... | 131 |
| Primi passi sulla tastiera: la postura..... | 131 |
| Scala sulle cinque dita..... | 131 |
| Passaggio del pollice..... | 132 |
| Primi arpeggi..... | 133 |
| Funzione dell'armonia - costruzione degli accordi..... | 134 |
| Prime armonizzazioni..... | 136 |
| Ritmo armonico..... | 138 |
| Suoni pertinenti ed estranei all'armonia..... | 139 |
| La settima di dominante..... | 140 |
| Armonizzazione nel modo minore..... | 141 |
| APPENDICE 2 - ESERCIZI MELODICI IN CHIAVE DI BASSO..... | 143 |

Prefazione

...per il lettore

Questo testo può essere utilizzato come primo mezzo per imparare da soli a leggere uno spartito sviluppando la propria musicalità. È stato progettato per raggiungere alcuni obiettivi di base il più possibile senza l'aiuto di un insegnante.

Per sviluppare le diverse abilità sono necessarie circa cento ore di lavoro ed è essenziale utilizzare il testo correttamente. Per tale motivo raccomando di leggere con estrema attenzione la guida all'uso del libro e i criteri per una corretta metodologia di studio.

...per l'insegnante

Chi inizia a far musica deve poter realizzare nel più breve tempo possibile un collegamento attivo fra lettura, immagini musicali pensate/cantate e azione gestuale sullo strumento.

Si può senz'altro partire dalla considerazione che, se male impostata, la lettura musicale, che spesso si affronta dopo aver strimpellato per un po' uno strumento e si decide di fare un passo in avanti nell'alfabetizzazione, può essere il mezzo più efficace per perdere una musicalità fino a quel momento acquisita spontaneamente con il contatto diretto col linguaggio musicale. La costruzione di oggetti musicali pensati e suonati deve innestarsi su una comprensione del linguaggio già in atto, senza azzerarla, bensì accompagnandola verso la consapevolezza, potenziandola nel tempo.

I primi materiali di questo libro risalgono a circa quindici anni fa e sono stati modificati e ampliati nel tempo, fino a prendere la forma attuale, grazie alla sperimentazione diretta con innumerevoli gruppi di adolescenti e adulti principianti. Basato su un testo relativamente snello che affronta gli aspetti semiografici e teorici, ha un eserciziario cospicuo completato da un supporto audio in cui sono registrati tutti gli esercizi¹. Il percorso è stato progettato per permettere un training il più possibile autonomo, e può costituire un sussidio per un corso di grammatica musicale, in conservatorio o in altri contesti.

Le due sezioni principali del libro riguardano lo sviluppo del senso ritmico e tonale. La prima appendice è dedicata alla costruzione di alcune abilità di base che permettano, trascorsa una primissima fase di studio, di accompagnare autonomamente le melodie con la tastiera, pur in modo primitivo.

Il senso ritmico consiste nella capacità di articolare i suoni su uno sfondo metrico. Non una semplice successione di durate ma piuttosto la coordinazione di struttura metrica e forme ritmiche. Queste ultime perciò prendono senso solamente se coordinate e integrate, non semplicemente giustapposte, al quadro metrico, e devono essere costruite per unità superiori ai singoli suoni. Gli esercizi di lettura ritmica del libro sono prevalentemente a due parti, con le caratteristiche di veri e propri piccoli brani. A essi sono associati quelli maggiormente centrati sull'ear training: improvvisazione, memorizzazione, riconoscimento e trascrizione.

¹ Il materiale audio può essere scaricato gratuitamente andando su www.francescovilla.org alla sezione download.

Il senso tonale si sviluppa innanzitutto dalla coordinazione fra una tonica -esplicitamente presente o mantenuta interiormente- e le diverse funzioni tonali che i suoni assumono nel loro interagire con la tonica stessa e con le diverse armonie. Gli intervalli sembrano essere unità di misura fisica anziché reali oggetti percettivi, poiché l'intonazione, basandosi soprattutto sulla coordinazione tonale, ha poco a che fare con mere strategie intervallari di tipo orizzontale. Per esempio, quando, in modo isolato dalla musica, si intona una quinta giusta ascendente, si sta assumendo implicitamente il primo suono come tonica e il secondo come dominante. Ebbene, quella quinta diventa per la percezione (e l'intonazione!) tutt'altra cosa quando, ad esempio, cantando un brano in modo maggiore, il primo suono è il II grado della scala e il secondo è il VI grado. E così via. Un canto approssimativo è basato essenzialmente sulla strategia intervallare, non sul rapporto tonale. È perciò un canto monco, che rivela una comprensione incompleta del senso musicale complessivo di quella particolare melodia. Essendo molte le possibili inclusioni armonico-tonali di un intervallo, i rapporti tonali che ne derivano sono innumerevoli, e vanno costruiti con pazienza e tempo. Va da sé che un salto melodico, per essere compreso nella sua specifica forma tonale, deve necessariamente essere ambientato in una delle possibilità armoniche che esso stesso esprime. Perché ciò avvenga, è essenziale che nella prima fase di apprendimento una melodia, dopo la primissima decodifica in lettura, sia sempre accompagnata. In seguito, quando le funzioni tonali si saranno sedimentate permettendo all'orecchio di leggerle con l'occhio, sarà possibile un'intonazione senza accompagnamento. Non è difficile rilevare che molta didattica dell'alfabetizzazione, ancora ben radicata nei nostri conservatori e al di fuori di essi, consista nel mettere l'allievo a contatto di "qualcosa" - il testo musicale - e che questi ne afferri il significato, sperando che ciò avvenga pienamente, grazie soprattutto al proprio sviluppo personale, alla propria cognitività e al proprio talento. In modo cioè assai indiretto, piuttosto che essere, la didattica, informata da un'autentica riflessione, cui peraltro la ricerca scientifica ha tentato di suggerire le prime risposte, sulle implicazioni di carattere cognitivo che presiedono la lettura e l'esecuzione musicale. È spesso una *didattica dell'altrove*. Ne è la prova più evidente l'equivoco sugli intervalli, utilizzati massicciamente a tutt'oggi come prevalente mezzo di spiegazione dei fatti melodici anche per il training tonale. Insegnare a leggere le melodie mediante le strategie intervallari - e poco altro - è un po' come cercare di impossessarsi degli impasti di colore in un quadro con un doppio decimetro in mano.

L'eserciziario cantato del libro è completamente supportato da accompagnamenti registrati e si basa soprattutto sulle funzioni armoniche principali di tonica, sottodominante e dominante. È volutamente ridondante sul piano delle stereotipie armoniche, esattamente per permettere una prima strutturazione delle innumerevoli funzioni tonali messe in gioco dalla melodia. Cantare su un accompagnamento registrato o eseguito dall'insegnante è senz'altro necessario, ma la piena comprensione di una melodia implica una presa attiva dei suoi aspetti armonici, così come un ritmo è compreso correttamente solo se è ben inscritto nel quadro metrico sul quale si coordina. A tale scopo è stata aggiunta un'appendice dedicata allo sviluppo delle abilità di accompagnamento. A questa ne segue una seconda con gli stessi esercizi in chiave di basso.

Guida all'uso del libro

Il libro è diviso in due sezioni principali, 'ritmo' e 'tonalità', che vanno percorse in modo parallelo. Consiglio comunque di seguire i primi tre capitoli sul ritmo prima di affrontare la seconda sezione. Nell'ultimo capitolo vi è una piccola rassegna su alcuni segni musicali che non riguardano gli aspetti tonali e il ritmo. Può essere un primo riferimento per la decodifica di un semplice spartito musicale completo e può essere consultato fin dall'inizio qualora avessi la necessità di interpretare alcuni segni negli spartiti che devi studiare con lo strumento.

La prima appendice contiene alcune semplici indicazioni per metterti in grado di suonare le melodie e/o accompagnarti con una tastiera, pur nella forma più primitiva consentita a chi non la suona abitualmente. La piena comprensione di una melodia deriva dalla comprensione delle sue implicazioni armoniche, perciò è necessario riuscire al più presto a cantare accompagnandosi. L'appendice può essere studiata non appena i primi problemi di lettura cantata sono stati superati, ad esempio dall'esercizio 85.

Se devi leggere anche la chiave di basso, nella seconda appendice troverai gli esercizi melodici riportati in quella chiave.

Tutti gli esercizi contrassegnati con  hanno un supporto audio. Molti esercizi ritmici sono a due parti, che nell'audio sono assegnate separatamente ai due canali d'ascolto. Agendo sul balance del tuo impianto d'ascolto potrai escludere la parte che stai eseguendo e suonare con la registrazione.

Perché è necessario saper cantare anche se il tuo scopo è quello di studiare uno strumento? Potrei rispondere semplicemente così: la musica non è in grado di entrare in alcun modo nel pensiero se prima non passa dal corpo. Ciò è intuitivamente valido per gli aspetti ritmici: se non si prova a fare un ritmo è impossibile che se ne possa immaginare una sua comprensione. Una melodia, allo stesso modo, non può essere compresa semplicemente dalle dita: queste ultime non sanno cantare, possono solo muoversi a tempo! Per guidarle correttamente occorre che vi sia un'immagine musicale che anticipa la loro azione. Non è cioè sufficiente sapere che una certa nota si trova in quella posizione sullo strumento, occorre formare anche una mappa cognitiva di come, ad esempio, quel particolare suono della scala assuma sfumature diverse nell'interagire con gli altri, di quali tensioni, preparazioni, ridondanze, etc., sia portatore nei diversi contesti tonali in cui agisce. Solamente in questo modo si riesce a comprendere il senso, o meglio, tutte le potenzialità di senso che quel suono ha, facendo così crescere la propria musicalità. Il canto è essenziale per il training strumentale: è essenziale per capire la musica tout court!

Gli esercizi melodici che si basano sul file audio "bordone" vanno eseguiti seguendo scrupolosamente le indicazioni. Ciascuno degli altri esercizi cantati ha un accompagnamento registrato sul canale sinistro e dev'essere studiato così:

- *studia dapprima senza il supporto audio, suonando di tanto in tanto la tonica, o, se sei in difficoltà, controllando il suono che stai cantando, ma sempre dopo che ne hai tentato l'intonazione²;*

² Se si suona in anticipo il suono da cantare è un po' come quando si impara una canzone per imitazione: qualcuno la suona e si imita finché non s'impara. Questo procedimento è da seguire solamente quando si è in grande difficoltà, poiché se da una parte aiuta a capire com'è la melodia in un particolare passaggio, dall'altra non permette di formare un'immagine musicale a partire dalla lettura in sé.

- *metti in esecuzione il file audio e canta sul solo accompagnamento, registrato sul canale sinistro, escludendo perciò quello destro, che serve unicamente a verificare se la tua lettura è stata corretta.*

L'ideale per un buon percorso sarebbe memorizzare completamente ogni esercizio cantato³. Per farlo è essenziale, man mano che leggi, impadronirti del senso musicale: è tipico di chi si accosta alla lettura non ascoltare quello che legge, esattamente come un bambino che, pur sapendo parlare benissimo, è così occupato nella lettura che alla fine di un capoverso non è in grado di ripetere il senso di quello che ha appena letto, perché non l'ha compreso. Per superare tale difficoltà e pervenire in poco tempo alla comprensione e alla memorizzazione è necessario evitare di leggere l'esercizio dall'inizio alla fine ma accumularlo per piccole parti, come quando si studia allo strumento. La memorizzazione è la verifica della piena comprensione di un testo musicale, e avviene soprattutto quando vi è stata anche una comprensione dell'armonia. Quando cantiamo correttamente una melodia di uno dei nostri cantautori preferiti, magari in riva al mare con gli amici, significa che ne abbiamo già interiorizzato tutti gli aspetti linguistici, compresi quelli armonici, pur non conoscendo la musica in senso tecnico. Altrimenti non saremmo in grado di cantarla⁴.

Lo sviluppo della lettura e della musicalità necessitano di un allenamento costante. Ti consiglio perciò di fare delle sedute di mezzora in modo regolare; l'ideale sarebbe tutti i giorni. Studia ogni esercizio con cura, senza la fretta di passare a quello successivo, riprendendo costantemente quelli che necessitano di un training più lungo. Dico spesso ai miei allievi principianti: "quando suonate o cantate anche l'esercizio più semplice, immaginate di essere in un teatro con duecento persone che vi ascoltano!". Non è cioè sufficiente accontentarsi di un esercizio stiracchiato in qualche modo, con qualche tentennamento qui e là. Cerca perciò di perseguire sempre la massima precisione.

³ Gli esercizi che si basano sul file "bordone" non devono essere memorizzati.

⁴ È esattamente questa la differenza tra l'imparare un canto per imitazione, ad esempio ascoltandolo alla radio più volte, e riuscire a leggerne uno che non si è mai ascoltato. Nel primo caso tutto si struttura gradualmente e in modo globale, attraverso la ripetizione del testo, della melodia e degli accordi, questi ultimi pur in modo implicito. Nel secondo caso il percorso è esattamente contrario, non è più olistico ma analitico: si legge passo a passo la notazione cercando di costruire pian piano il senso complessivo. Ed è per tale motivo che, non seguendo una metodica corretta durante l'apprendistato, la lettura può avere una ricaduta negativa sulla musicalità.

1. Pulsazione

1.1 PULSAZIONE

Ascoltando una musica viene spontaneo battere il tempo in modo regolare. Questa sequenza di battiti viene chiamata **pulsazione**, che costituisce il livello di base per la coordinazione ritmica⁵.

- 🎧 **1** *Inizia ad ascoltare la registrazione camminando liberamente per la stanza; all'inizio c'è qualche secondo di silenzio; quando senti che inizia una pulsazione, cerca di sincronizzarti; quando smette, riprendi a camminare col tuo ritmo spontaneo⁶.*
- 🎧 **2** *Nella registrazione la pulsazione a tratti accelera o rallenta, stabilizzandosi di tanto in tanto a una velocità costante; cerca di sincronizzarti accelerando o rallentando a tua volta⁷.*
- 🎧 **3** *Camminando o battendo le mani, sincronizzati alla pulsazione registrata. A tratti sempre più lunghi questa non si sente più: devi cercare di mantenerla. A ogni ritorno della pulsazione sincronizzati nuovamente con la massima reattività qualora tu abbia accelerato/rallentato. Ripeti questo esercizio finché non mantieni con precisione la pulsazione.*

⁵ Il termine 'pulsazione' può essere riferito all'*insieme* dei battiti che eseguiamo per scandire il tempo (ad es. si parla di *livello di pulsazione*) ma anche a ciascuno dei battiti (ad esempio: "inizia a suonare sulla prima pulsazione"; "attendi tre pulsazioni", etc.). Esso è entrato solo di recente nella terminologia teorica, ed è sinonimo di '**movimento**' e '**tempo**'. Questi due termini hanno però in musica anche altri significati (ad es.: *secondo movimento della sinfonia, tempo di 4/4*).

⁶ A seconda delle masse corporee coinvolte, vi sarà una velocità di pulsazione più "comoda" di altre: ad esempio camminando tenderemo ad avere una velocità spontanea inferiore al battito alternato di due dita della stessa mano sul tavolo.

Esistono poi dei limiti percettivi per il corretto mantenimento di una pulsazione. Una velocità di pulsazione troppo alta o (soprattutto) troppo bassa è difficile da mantenere. La velocità più "naturale" e comoda per il nostro apparato percettivo corrisponde a 75-80 battiti al minuto (all'incirca la velocità del polso, il *tactus* della teoria musicale medievale).

⁷ Questo esercizio presenta una certa difficoltà, poiché solamente a partire da uno stimolo costante l'apparato percettivo è in grado di effettuare con precisione un'induzione motoria, cioè prevedere quando avverrà il prossimo battito.

La forma ritmica più semplice consiste nel “suonare” una pulsazione.

Cammina tenendo una pulsazione. Su questa suona con le mani la più semplice delle forme ritmiche, ossia “copia” la pulsazione: mani e piedi fanno la stessa cosa.

Le forme ritmiche possono essere più o meno diverse dalla pulsazione. Si può ad esempio andare sopra e sotto questo livello di articolazione ritmica, raddoppiando o dividendo la velocità della pulsazione, ossia facendo ritmi regolari veloci la metà o il doppio rispetto alla pulsazione.



Figura 1: tre livelli ritmici

4 *La registrazione inizia con un ritmo che assumerai come livello della pulsazione: sincronizzati battendo il piede. Contemporaneamente batti lo stesso ritmo con le mani. Successivamente si aggiungono altri due strumenti, che eseguono un ritmo doppio e dimezzato rispetto alla pulsazione. Segui liberamente i tre livelli ritmici con il battito delle mani, passando spesso da uno all'altro, continuando a tenere la pulsazione col piede. Dopo qualche minuto i tre strumenti vengono tolti/aggiunti. Cerca di mantenere lo stesso i tre livelli ritmici, sempre passando dall'uno all'altro. Proseguendo a esercitarti, cerca infine di fare così: quando vi sono solamente uno/due strumenti attivi, prova a eseguire un livello ritmico assente in quel momento; ad es., se nella registrazione rimane solamente il livello della pulsazione dovrai eseguire il livello doppio o dimezzato. Puoi anche cercare di fare lo stesso esercizio seguendo un brano di quelli che ascolti di solito.*

5 *L'esercizio è analogo al precedente, ma i livelli da seguire stavolta sono cinque: quello della pulsazione (tienilo col piede), due sopra (doppio e quadruplo) e due sotto (metà e un quarto della pulsazione). Osserva la figura 2 mentre lo fai, con la consapevolezza del livello ritmico che di volta in volta stai eseguendo. Per il livello più veloce usa due dita alternandole sul tavolo oppure usa quattro dita. Esercitati a lungo finché non hai raggiunto una buona padronanza.*

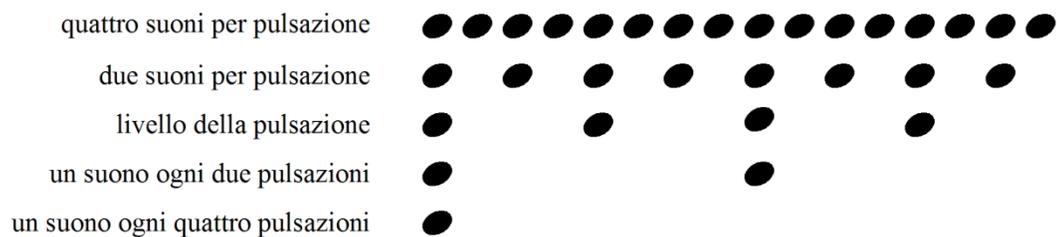
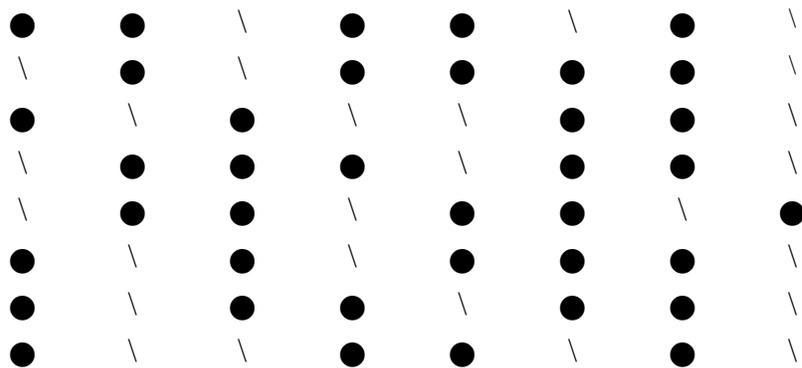
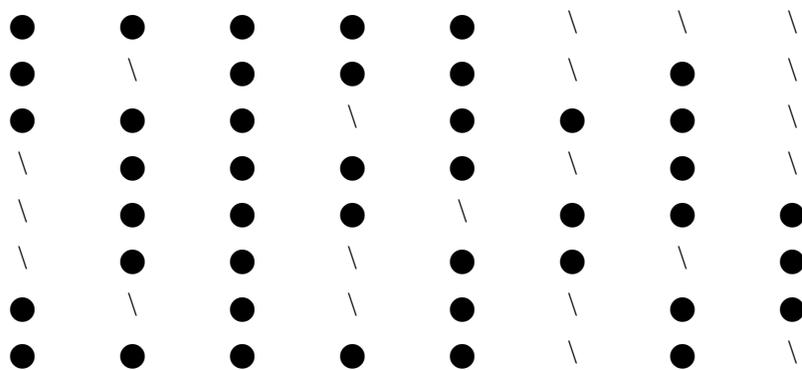


Figura 2: cinque livelli ritmici

6 *Leggi l'esercizio seguente, fatto di note (●) e pause (\); ciascuna coincide con una pulsazione. Se leggi una nota produci un suono, se c'è la pausa non suonare. Cerca prima di fare questo esercizio da solo/sola, mantenendo costante la pulsazione; poi confrontati con la registrazione. Quest'ultima è preceduta da quattro pulsazioni affinché tu possa coordinarti.*



7 *Qui la pulsazione è decisamente più veloce. Anche in questo caso l'esecuzione registrata è preceduta da quattro pulsazioni.*



2. Metro

2.1 METRO

Il **metro**⁸ è una seconda e importante struttura che coordina il ritmo, a un livello di scansione superiore alla pulsazione. Esso è costituito da cicli di due, tre, etc. pulsazioni, il cui ripetersi è sottolineato dall'**accento metrico**. Per esempio il tempo di marcia è in metro binario, con un accento metrico ogni due pulsazioni: ● ● ● ● ● ● etc. Il valzer è invece ternario: ● ● ● ● ● ● ● ● ● etc.

Quando si conta in musica (“**Uno** due tre **Uno** due tre”...) si sta esplicitando sia il livello della pulsazione sia il livello metrico, in quanto l'*uno* corrisponde all'accento metrico⁹. Il **ciclo metrico** è perciò ciascun insieme costituito da una prima pulsazione più forte (accento metrico) e una o più pulsazioni più deboli¹⁰.

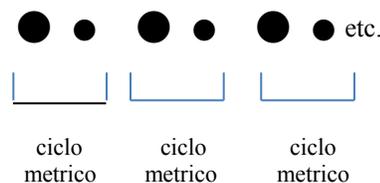


Figura 3: metro binario

I metri più diffusi nella nostra musica sono **binari**, **ternari** e **quaternari**, ossia rispettivamente basati su cicli metrici di due, tre e quattro pulsazioni ciascuno.

⁸ Il termine ‘metro’ sta gradualmente sostituendo due precedenti sinonimi (‘tempo’ e ‘ritmo’). Il metro (tempo) non deve essere mai confuso con la **velocità** di esecuzione di un brano: possiamo ad esempio eseguire lo stesso brano quaternario in modo lento o veloce. La velocità è data dalle indicazioni metronomiche. In tal caso possiamo trovare due tipi di indicazione: la prima, più precisa, come ad es. ♩ = 60 oppure ♩ = 100 (una semiminima avrà una velocità pari a 60 oppure 100 battiti al minuto); la seconda, più aperta all’interpretazione dell’esecutore, fa invece riferimento a delle *fasce di velocità* indicate sul metronomo: ‘Allegro’, ‘Andante’, etc.

⁹ Si può pensare che l’accento metrico sia effettivamente un impulso energetico *più forte* e in effetti spesso è proprio così: in molte musiche vi è uno strumento, una grancassa, un contrabbasso, ecc., che suona prevalentemente sull’accento metrico, e che quindi ne rinforza effettivamente l’intensità (il “volume”).

Ma più spesso ciò che sembra essere un accento di intensità è in realtà *un accento psicologico veicolato da ripetizioni delle forme musicali*: ad esempio, se ripetiamo più volte un frammento di scala - do-re-mi-fa - senza alcuna accentazione sarà la ripetizione a provocare in noi una sensazione di accento sul do.

¹⁰ Al livello semiografico il ciclo metrico è rappresentato dalla misura o battuta (cfr. 2.3)

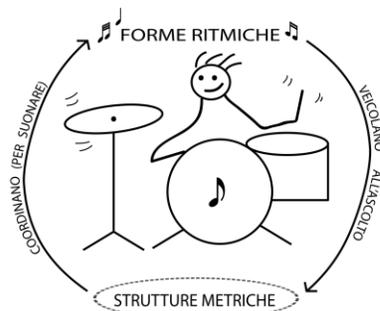
Il metro quaternario deve essere scandito producendo l'accento metrico sulla prima pulsazione e un altro piccolo accento sulla terza; oltre a ciò il quattro dev'essere più debole del due: “**UNO** due **TRE** quattro **UNO** due **TRE** quattro” – ●●●●●●●●

Inizia a contare un metro binario: “uno-due uno-due...”. Aggiungi anche il battito della mano sul tavolo, eseguendo il movimento con cura: mantieni sempre appoggiato al tavolo l'avambraccio, esegui un colpo più forte sull'“uno” (accento metrico) con le dita tese, mentre il “due” eseguillo con la punta delle dita rilassate. Esercitati a varie velocità. Fai con cura lo stesso tipo di esercizio anche con un metro ternario e quaternario. In quest'ultimo caso ricordati di fare un piccolo accento anche sul “tre”. Cerca di rendere automatico il movimento della mano descritto sopra. Ricorda: in tutti gli esercizi l'accento metrico deve essere ben esplicitato!

Scandisci un metro col piede, sottolineando l'accento metrico con un colpo più forte. Su questo sfondo improvvisa sui tre livelli ritmici visti nel capitolo precedente, utilizzando semiminime, crome e minime; queste ultime potrai usarle solamente in metro binario e quaternario. Prova molto, dapprima cambiando livello di tanto in tanto, poi anche da un ciclo metrico all'altro e infine all'interno di un unico ciclo. Quando sei sicura/o, prova con cinque livelli ritmici (cfr. fig. 2 e 5). Questo esercizio è fondamentale per imparare a mantenere il metro mentre si esegue, quindi esercitati sistematicamente anche in seguito.

8 *Cerca di individuare il metro dei due brani registrati. Dapprima rileva la pulsazione col piede, ricordandoti che è quella più comoda, non troppo lenta e non troppo veloce. Poi cerca di trovare l'accento metrico battendo le mani, provando ogni due, tre o quattro movimenti. Contando riuscirai a capire se il metro è binario, ternario o quaternario. In seguito prova a riconoscere il metro dei brani che ascolti di solito¹¹.*

¹¹ Ascoltando una musica è facile rilevare il metro qualora il ritmo lo ricalchi, ma a volte è *implicito* ed è suggerito da elementi non strettamente ritmici, tipicamente le ripetizioni degli accordi e della melodia. L'esecutore, dal suo canto, per stare a tempo fa riferimento alla struttura metrica, producendo forme ritmiche a volte assai dissociate da quella trama. Quindi, per il musicista le strutture ritmiche *coordinano le forme ritmiche* destinate a essere suonate, mentre per l'ascoltatore *le forme ritmiche percepite veicolano le strutture metriche coordinanti*.



7. Modo maggiore

7.1 INTRODUZIONE: MELODIA, DIASTEMATICA, SCALE

Ascoltando un canto sentiamo una serie di suoni che possono variare in durata e/o in altezza secondo una forma compiuta: si tratta di una **melodia**, ossia, di una sequenza di suoni regolati da ritmo e altezza (e anche da una serie di accordi, impliciti o espliciti) che dà forma a una sorta di racconto musicale.

Se prendiamo in considerazione solamente le altezze di una melodia, svincoliamo cioè la melodia dal ritmo, ci resta la sua **diastematica**, ossia l'insieme dei rapporti di altezza.

La diastematica di una melodia è basata su una o più scale. Una **scala** consiste perciò nel riordinamento in forma graduale dei suoni utilizzati in una melodia; non ci si preoccupi per ora se non si sanno leggere i diversi segni; basta uno sguardo intuitivo:

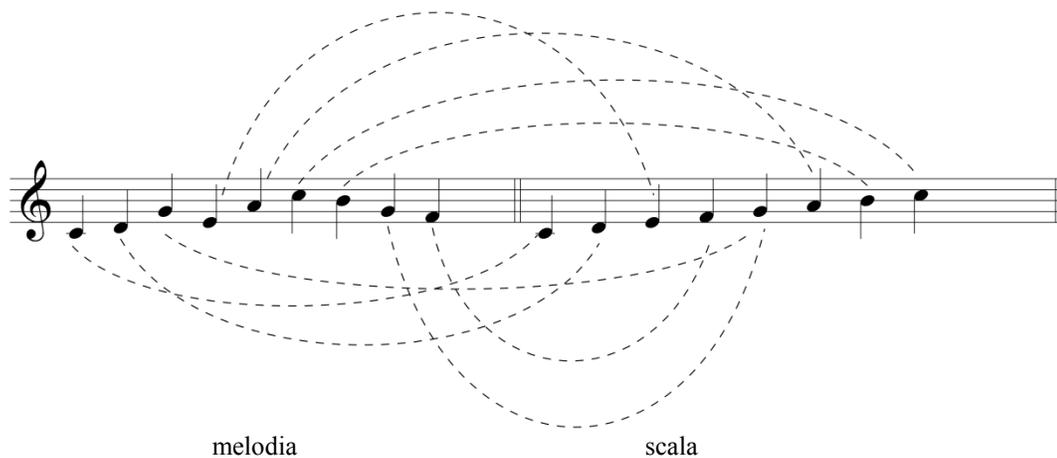


Figura 4: rapporto fra melodia e scala

7.2 SCALE E INTERVALLI

Nel mondo vi sono molte culture musicali, ciascuna delle quali ha sviluppato il proprio sistema musicale, con le proprie melodie, le proprie polifonie, le proprie scale.

Una prima differenza fondamentale fra scale di diverse culture è rappresentata dai diversi tipi di *intervallo* che vengono usati. Un **intervallo** è la misura della differenza, o meglio, del rapporto di altezza fra due suoni.

🎧 **80** *Ascolta la registrazione: in essa potrai sentire diversi tipi di intervallo a partire dallo stesso suono. Nei primi cinque esempi i suoni che compongono l'intervallo vengono suonati in successione. Nei successivi cinque le coppie di suoni vengono suonate simultaneamente.*

Nelle diverse culture musicali vi sono tipi di intervalli anche assai diversi tra loro. Usare intervalli diversi significa innanzitutto avere diverse accordature degli strumenti. Ad esempio nella regione Papua della Nuova Guinea vi sono flauti accordati in modo tale che le scale e le melodie risultanti appaiono stonate al nostro orecchio.

Una seconda differenza importante è rappresentata dal fatto che, se anche due culture utilizzano gli stessi intervalli, questi ultimi possono venire distribuiti in un numero e in un modo diverso per formare la scala: è il caso ad esempio della nostra scala maggiore e minore, dei modi medio orientali, cinesi, e così via.

Ciò che invece accomuna le scale di culture diverse è ciò che noi chiamiamo **intervallo di ottava**, che consiste nel rapporto di frequenza $2/1$ (oppure $1/2$) fra due suoni, ad esempio 400 e 200 Hz.

Infatti due suoni in rapporto di ottava vengono chiamati con lo stesso nome in tutte le culture musicali (ad es. sol-sol) poiché, pur essendo di altezza differente, l'apparato percettivo li sente come "uguali ad altezza diversa". Ciò è dovuto a fattori di tipo psicoacustico¹².

🎧 **81** *Ascolta l'incipit di Over the rainbow: i primi due suoni sono a intervallo di ottava.*

🎧 **82** *Impiegando i primi due suoni di Over the rainbow cerca di intonare degli intervalli di ottava. In ciascuno stimolo della registrazione viene proposto un suono di partenza: imitalo e cerca di cantare il suono all'ottava superiore, confrontandoti poi con quello della registrazione.*

Una scala può perciò essere vista come una delle possibili segmentazioni dell'ottava, una sorta di scelta che ciascuna cultura musicale opera fra gli infiniti punti di altezza possibili all'interno di essa, dove tra un suono di base e quello di ugual nome all'ottava superiore viene scelto un certo numero di suoni, un certo tipo di intervalli e la loro distribuzione. *Una scala è perciò un ordinamento di intervalli all'interno dell'ottava.*

Le scale occidentali sono **eptafoniche**, ossia formate da sette suoni diversi, completate dall'ottavo suono che ripete il primo. Gli intervalli fra i suoni sono perciò sette.

¹² Il fenomeno dell'ottava è dovuto essenzialmente alla somiglianza timbrica (spettrale in particolare) fra i due suoni che la compongono, poiché contengono molte armoniche in comune.

Come si può evincere dall'esercizio precedente, l'intonazione dipende solo in piccola parte dal fare i "salti" corretti da un suono della scala all'altro (dal do al re, dal re al mi, etc.), ossia gli intervalli di tono e semitono. Essi sono per così dire la prima imbastitura: occorre rifinire l'intonazione del suono corrente mediante la continua coordinazione con la tonica.

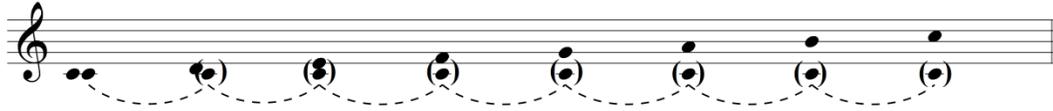


Figura 5: coordinazione nella scala

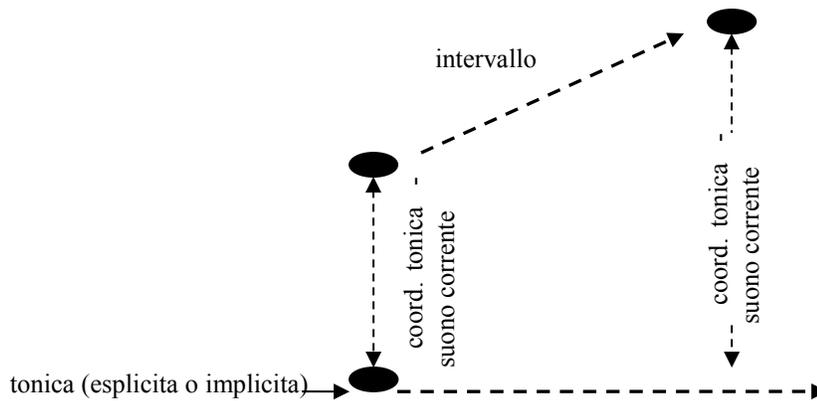


Figura 6: coordinazione in un intervallo

Perciò, quando cantiamo, è come se cantassimo due suoni simultanei, uno esplicito con la voce e l'altro implicito con l'orecchio interiore che si coordina con la tonica esplicita esterna.



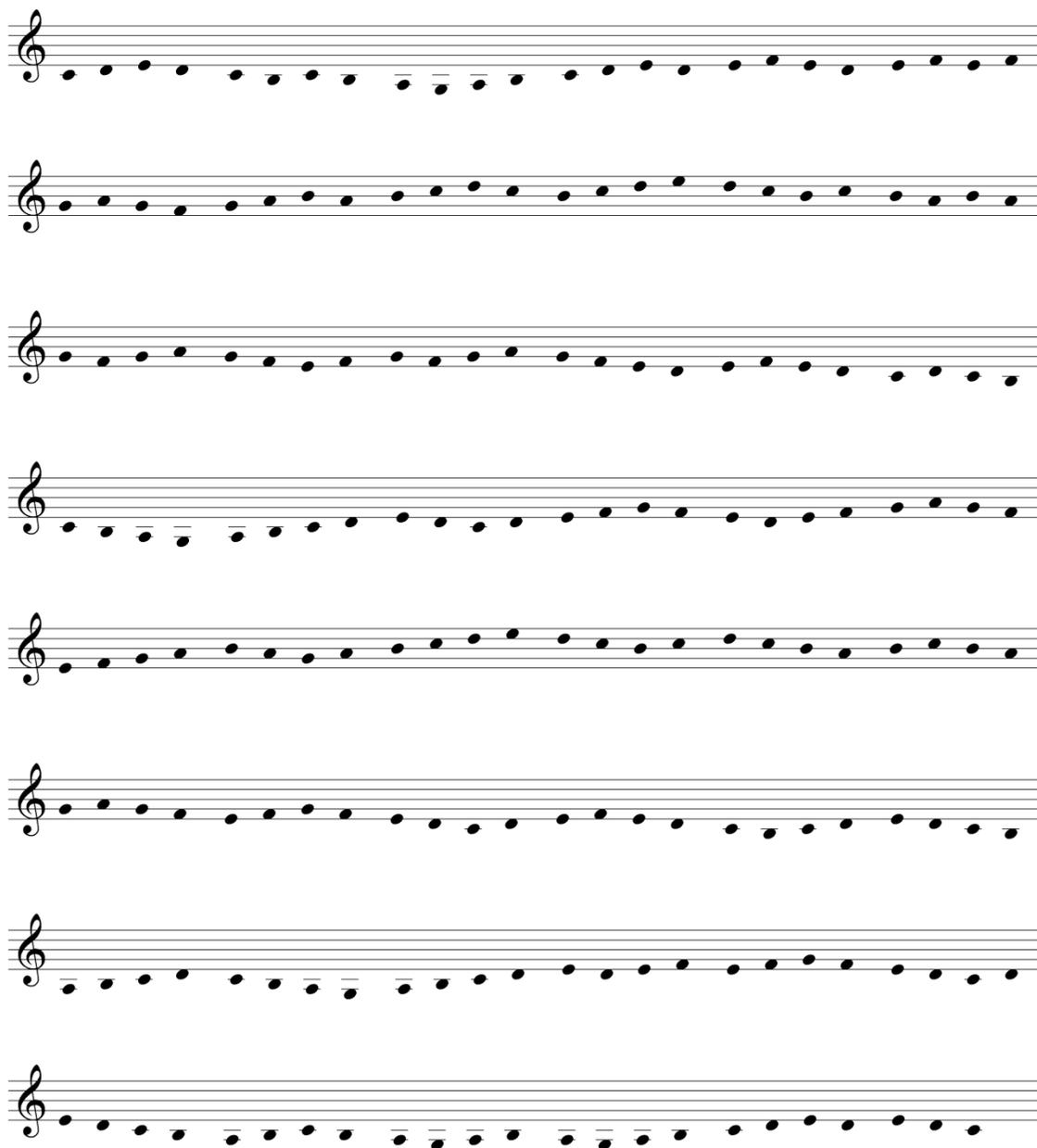
tra parentesi:
tonica interiore
coordinata con
la tonica esterna

tonica esterna

Figura 7: tonica implicita-esplicita nella coordinazione di una scala

bordone

Sullo stesso sfondo e coordinandoti con esso, prova a improvvisare delle sequenze di suoni per grado congiunto sulla scala di do maggiore, passando cioè da un grado a quello vicino senza saltare e cambiando ogni tre-quattro suoni la direzione della melodia che produci, ad es. “do re mi re do si la si do re mi fa” etc. Con la mano segui la direzione della scala, alzandola o abbassandola gradualmente. Controlla di tanto in tanto con uno strumento la tua intonazione. Continua a fare questo esercizio anche nel prosieguo dello studio finché non sarà perfettamente consolidato. Anziché improvvisare puoi in alternativa cantare il seguente esercizio.

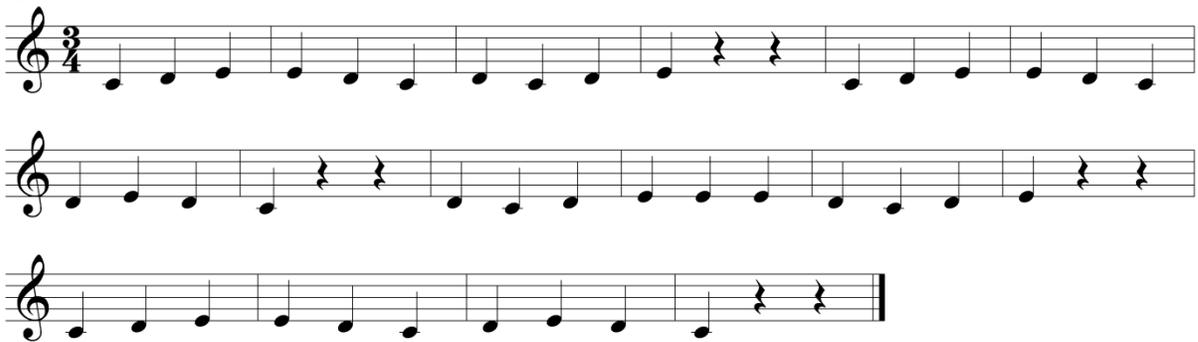


The image displays eight staves of musical notation, each containing a sequence of notes for a diatonic scale exercise in G major. The notes are: G (first line), A (first space), B (second line), A (first space), G (first line), F (fourth space), E (third line), D (second space), C (first space), B (first line), A (first space). The sequence is repeated on each staff, with the notes moving up and down the scale as indicated by the text.

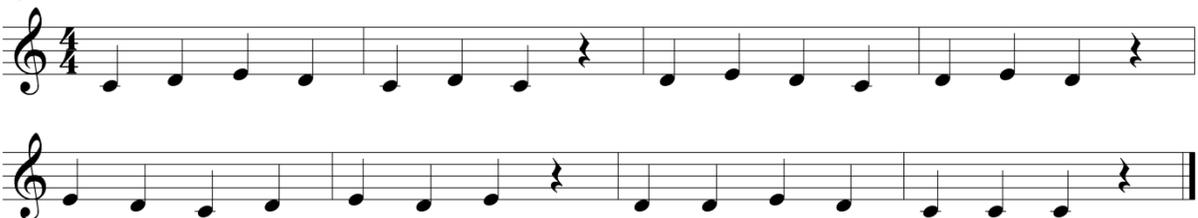
METODOLOGIA DI STUDIO

I prossimi esercizi cantati devono essere studiati dapprima senza ascoltare la registrazione: usala solamente se trovi molta difficoltà. Con la tastiera suona spesso la tonica al grave, in modo da tenerla sempre come punto di riferimento. Studia due misure alla volta ripetendole senza interromperti, prima solamente dal punto di vista ritmico poi intonando, trovando da sola/solo i rapporti di altezza; usa lo strumento solo per suonare la tonica e per verificare il tuo suono, ma solo dopo che hai provato cantando. Ripeti le prime due misure finché non sono perfettamente consolidate, meglio ancora finché non le hai ben memorizzate senza leggere, poi passa alle successive due e lavora allo stesso modo. Poi unisci le prime quattro misure. Prosegui aggiungendo due misure alla volta, “cucendole” infine sempre dall’inizio. Quando hai memorizzato l’intero esercizio prova a cantare con l’accompagnamento escludendo il canale destro (mettendo il balance a sinistra). Inizia al contempo a studiare la prima appendice del libro, dove troverai tra l’altro la realizzazione dell’accompagnamento di alcuni dei prossimi esercizi; appena sei in grado di farlo, armonizza e accompagna da solo almeno qualcuno dei prossimi esercizi, anche prendendo spunto dagli accompagnamenti registrati.

85



86



Appendice 1 - Accompagnamento

PRIMI PASSI SULLA TASTIERA: LA POSTURA

Per studiare i primi rudimenti di armonia è necessario sapersi orientare su uno strumento polifonico. Questo capitolo è rivolto perciò a coloro che non suonano né la tastiera né la chitarra.

Per una corretta postura di base alla tastiera è necessario che la sedia sia a un'altezza tale che l'avambraccio agisca orizzontalmente appena sotto al livello dei tasti. Le dita di una mano sono di lunghezza diversa: tenendole rilassate si piegano naturalmente e assumono una posizione ideale per agire sulla medesima linea ideale lungo la tastiera.

Le dita delle mani vengono rappresentate mediante numeri: 1, 2, 3, 4, 5, dove l'1 è il pollice di ciascuna mano.

SCALA SULLE CINQUE DITA

La diteggiatura consiste nell'indicare quale sia il dito preferibile da utilizzare in un certo passaggio. Per esempio, suonando molto lentamente con la mano destra¹³:

Esempio 1



Gli esercizi che seguono sono scritti con due chiavi di violino anziché le normali chiavi di violino e basso, per rendere la lettura più agevole per chi non conosca la chiave di basso. La riga superiore è per la mano destra, quella inferiore per la mano sinistra. Come si può notare, la chiave di violino del pentagramma inferiore ha un 8: significa che i suoni dovranno essere a un'ottava inferiore rispetto alle note.

Dapprima si provi solamente la mano destra, legando i suoni, ossia “camminando” sulla tastiera. E' essenziale mantenere la mano e il braccio il più possibile rilassati.

Solamente quando si è raggiunto un grado sufficiente di movimento corretto con la mano destra, si provi ad aggiungere la sinistra.

¹³ Sulla tastiera i do corrispondono ai tasti bianche immediatamente precedenti a ciascun gruppo di due tasti neri (cfr p. seg.). Il do rappresentato sotto alla chiave di violino con un taglio corrisponde al do centrale nella parte mediana della tastiera.