LK 3

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Kruzhegyi Géza
könyvkötészete
Budapest, V. ker

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Per parte dell'Autore

7 E 18.

LISZT FERENCZ HAGYATÉKA

BIBLIOTECA SCIENTIFICO-POPOLARE

VOLUME VIII.

MANUALE DI MUSICA

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

MAGYAR KIR. ZENE-AKADÉMIA 1875 OSZTÁLYOS

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LK 3

Zeneművészeti Főiskola
LM-3/1987
Liszt Múzeum

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

K 18

LISZT FERENCZ HAGYATÉKA 3

MANUALE

DI MUSICA

ALL'USO

DEGLI INSEGNANTI ED ALUNNI

DI

GIO. ALIBRANDI

« Dicemo adunque, che quantunque la scienza della Musica habbia avuto origine dal senso dell'udito - non è perciò da dar questo ufficio di giudicare al *sentimento* solamente nelle cose dei suoni e delle voci: ma li dovemo accompagnar sempre la *ragione*. Ne meno si debbe dare tal giuditio tutto alla *ragione*, lassando *stare* il senso: perciochè l'uno senza l'altro non può sempre essere cagione di errore. »

GIOSEFFO ZARLINO, 1559.



MAGYAR KIR. ZENE-AKADÉMIA 1875 ORSZÁGOS

TORINO
ERMANNO LOESCHER
1881
Firenze e Roma presso la stessa Casa.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

MANUALE
DI MUSICA
DEGLI INSEGNANTI ED ALUNNI
GIO. ALBERANDI
TORINO
ERMANNO LOESCHER

PROPRIETÀ LETTERARIA E ARTISTICA.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

TORINO — VINCENZO BONA, TIP. DI S. M. E DE' RR. PRINCIPI.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LISZT FERENC • ZENEAKADÉMIA • KÖNYVTÁRA
3

PREFAZIONE

L'Autore di questo *Manuale* non si dissimula la difficoltà di dare in meno di 300 pagine un compendio di quelle cognizioni elementari che occorrono per poter eseguire, o almeno intendere ed analizzare, una composizione anche di struttura semplicissima; nè ha la pretensione di aver sciolto il problema in modo soddisfacente, bensì quella di aver tentato di farlo. Nel caso presente si è dovuto tener conto di alcune difficoltà speciali, quali sono l'ineguaglianza nell'economia dell'insegnamento musicale, la mancanza di termini precisi nella lingua nostra per indicare certe cose (i diversi registri, il germe della Melodia), e l'abitudine d'adoperare la medesima parola in varii sensi. (P. e. la parola *tempo* significa così le principali divisioni ritmiche della battuta, l'andamento ritmico generale d'un pezzo di musica, come le grandi divisioni d'una Forma completa musicale. A quest'ultimo difetto del linguaggio musicale italiano, che è cagione a confondere spesso le menti degli alunni, per i quali occorrerebbe invece la massima esattezza nelle espressioni, l'A. ha provato di porre rimedio, limitando la significazione della parola *tempo* alle divisioni ritmiche della battuta ed a quelle più grandi della Forma, ed adoperando il segno distintivo della lettera ma-

*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

iuscola per i casi in cui si adopera nel secondo senso, mentre si serve della parola *misura* per indicare l'andamento ritmico generale d'un pezzo e del termine *movimento* per indicare il grado di celerità con cui un pezzo è eseguito).

Il posto dato in questo *Manuale* alla *struttura melodica* potrà parere a taluno soverchio, ed anche le divisioni *ritmiche* vi sono trattate più in esteso che non si usi fare in libri simili, mentre l'*Armonia* vi è ridotta al *minimum*. Le considerazioni che hanno indotto l'A. a queste deviazioni dall' ordine generale sono le seguenti:

La *Melodia*, considerata generalmente come dono della Natura e come proprietà quasi esclusiva del popolo italiano, si suole pertanto riguardare come cosa d'istinto, che non si debba nè si possa insegnare, e di cui sia superfluo rendersi conto. Nè essa dunque, nemmeno il *Ritmo*, — elemento però non meno importante di quella nell'arte musicale — hanno una letteratura e una grammatica propria, come l'hanno l'*Armonia* e il *vero Contrappunto* (cioè la composizione polifona di stile severo). Perciò l'A. ha creduto dover estendersi maggiormente sull'analisi della *Melodia* e si è permesso, in mancanza di parole precise stabilite dall' uso, di servirsi di quelle che egli stesso adopera nell'insegnamento (V. p. e. § 31, p. 106, in cui indica il germe della Melodia colla parola *Piede*, adoperata nella prosodia classica; trovandosi in ciò d'accordo col Bannister, il quale ha incontrato la medesima difficoltà nella lingua inglese). Una estensione maggiore data al trattato dell'Armonia pareva meno necessaria all'A. Non vi è scarsità di Trattati d'Armonia — anche buoni — scritti da Italiani o tradotti, per chi desideri saperne più che non si trovi in questo volume, ed abbia in mente di comporre egli stesso, ovvero di rendersi meglio conto delle composizioni contemporanee, talvolta difficili ad analizzare, le quali, sia per le loro combinazioni enarmoniche (suscettibili cioè di varia interpretazione), sia per le dissonanze azzardate che contengono, esigono cognizioni d'*Armonia superiore*. D'altronde l'estendersi maggiormente per questa materia ci avrebbe portati troppo lontano ed avrebbe esatto, massimamente per gli esempi che vi

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

occorrerebbero, un posto troppo grande per le dimensioni del *Manuale*. Sarebbe forse stato più corretto di fare della seconda metà del Capitolo quinto (sulla *Melodia* e le *Forme musicali*) un Capitolo separato.

Riguardo al § 53 sugli *Abbellimenti*, potrà parere ad alcuni che l'A. abbia oltrepassato i limiti indicati da lui stesso per lo insegnamento *elementare*. Se però si esamina alcuni pezzi di musica, anche dei più semplici, si vedrà essere impossibile l'eseguirli correttamente senza *tutte* le cognizioni comprese in quel paragrafo. Nella mancanza assoluta di libri che dànno indicazioni precise e tali da togliere ogni incertezza nel modo d'intendere i diversi segni d'abbreviatura e d'abbellimento, l'A. non trovava che era troppo dedicare un § intero a questa materia. Infatti il ∿, il *tr.* il 𝆖 s'incontrano ad ogni passo. Qual'è la Romanza per Canto che non contenga un'*Appoggiatura*, una *Acciaccatura*, un *Gruppetto?* Qual è il maestro di musica, qualunque sia lo strumento che insegni, che non si trovi talvolta nell'imbarazzo quanto al saper il modo corretto d'eseguire un *Gruppetto* in tal o tal caso, se debba eseguire *con* o *senza* alterazione, quando queste non sono specialmente indicate, se *diretto* ovvero *rovesciato?* Chi non si domanda in certi casi se un *tr.* si debba eseguire *completo* o *incompleto*, *con* o *senza* preparazione, ecc., ecc.? Una lettura musicale veramente corretta non si può chiedere a chi non conosca *tutti* i segni grafici usati ed i diversi modi in cui si debbano adoperare, secondo le varie circostanze nelle quali si possono trovare.

Riguardo alle espressioni adoperate in questo *Manuale*, che deviano dall'uso generale, l'A. non pretende di stabilirle come definitive; gli parve bensì opportuno rivolgere l'attenzione degli insegnanti a questo punto, affinchè si stabiliscano di comune accordo quelle espressioni che meglio s'adattino allo scopo.

Anche la classificazione degli *Accordi* di 7ª in questo volume è alquanto diversa da quella usuale, essendo basata sopra le qualità delle *Triadi* secondo la loro successione regolare. Non sarà difficile però di osservare che quelle chiamate 7ª *N°* 2, 3 e 5 corrispondono rispettivamente a quelle generalmente chiamate

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nel *Manuale* di *4ª*, *2ª* e *3ª specie*, e sono queste le sole che presentano una differenza sensibile.

Non tutti forse saranno d'accordo coll'A. sulla definizione data in questo libro dei *gradi d'esecuzione*, la quale invece d'essere fatta secondo la minor o maggior difficoltà oggettiva di ciò che si eseguisce, segue i gradi soggettivi di capacità e di sviluppo di chi eseguisce. L'A. non crede, però, d'esigere troppo dal *1° grado* d'esecutori e d'insegnanti, ma d'essersi anzi limitato allo stretto necessario, cioè a quelle cognizioni che occorrono per leggere, eseguire ed analizzare correttamente, e senza snaturarla, la musica che può toccare ad un allievo, ad un dilettante intelligente o ad un maestro di *1° grado* di dover suonare, cantare od insegnare, ammettendo che questa sia scritta e stampata correttamente. L'A. non intende di salire fino a quel grado di sviluppo artistico che deve acquistare chi vuol rendere le intenzioni più occulte e delicate dei compositori, e che appartiene secondo lui agli esecutori ed agli insegnanti di *2° grado*. Egli giudica erroneo il voler far suonare e cantare con troppo sentimento ed intendimento gli allievi che non sanno nè leggere una riga senza sbagli, nè analizzare una battuta, ed anche meno una frase, senza esitazione; indi lascia tutte le considerazioni di cotesto genere all' insegnamento *superiore*. Nemmeno tocca delle specialità tecniche degli strumenti, il Manuale avendo per scopo di dare solamente cognizioni *generali* e non quelle necessarie per imparare a suonare un dato strumento. Se non che l'A. ha creduto dover dare in breve la descrizione ed i registri *approssimativi* degli strumenti in uso nelle Orchestre d'oggi, parendogli necessario, visto lo sviluppo orchestrale odierno e la frequenza delle esecuzioni orchestrali, di potersi render conto, almeno all'ingrosso, di ciò che si sente in una sala di teatro o di concerto.

Gli esempi sono talvolta assai incompleti, dovendo essi ridursi molte volte ad una sola linea ed alla forma più ristretta possibile, per risparmiar posto. L'A. ha cercato di prenderli nelle opere classiche più conosciute, e se nel § 33 (sul *Lavoro tematico*) si è servito della medesima Sinfonia di Haydn già

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

presa come esempio dal Lobe (*Katech. der M.*), lo ha fatto, perchè essa è una delle più adatte allo scopo che l'A. si proponeva. Per il § 36, l'A. si è servito con predilezione del libro del Cherubini (*Traité du Contrepoint et de la Fugue*), benchè gli abbiano giovato anche le opere di altri illustri Italiani del passato. Fra i contemporanei gli sono stati utili, oltre a quelli nominati nel *Manuale* stesso, i libri del Gevaert, del Dommer, del Richter, del Weitzmann, del Köstlin, del Grove (*Dizionario*), del Bannister, del Fétis, e le edizioni del Bülow. Per il § 53 sugli *Abbellimenti*, gli fu utile specialmente il piccolo volume pregievolissimo del Franklin Taylor, Professore al Conservatorio di Londra, un vero *multum in parvo*: « *The primer of pianoforte-playing* ». Questo libriccino è una specie di riduzione moderna del libro di Filippo Emanuele Bach: « *Sul vero modo di suonare il pianoforte* » (1752). L'A. del *Manuale* ha creduto poterne dare tradotti alcuni passi tali quali, non sapendo meglio di quel che ha fatto il Taylor spiegare certi modi d'adoperare gli *Abbellimenti* (V. p. e. le regole per l'impiego della *Appoggiatura*, del *Gruppetto* e del *Trillo* pp. 240, 250, 272 e.). In altri casi ne ha rilavorato la materia per meglio adattarla allo scopo, assai meno speciale, del *Manuale*.

Conchiudendo, l'Autore si permette di far osservare che, fra i *Canoni* dati come esempii (p. 141 a 147), se ne trovano due bellissimi ed ingegnosissimi inediti del Cherubini, ed un altro enimmatico non meno interessante ed inedito del maestro J. Rheinberger, Direttore attuale del Conservatorio di Monaco in Baviera.

Giugno 1880.

G. A.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

INDICE DEI CAPITOLI

PREFAZIONE . . . . . *Pag.* I
INTRODUZIONE . . . . . » 1

CAPITOLO PRIMO.

Dei Suoni.

§ 1. Origine e successione dei suoni . . . . . » 2
§ 2. La scala . . . . . » 5
§ 3. Le alterazioni ed i registri . . . . . » 8
§ 4. Notazione musicale . . . . . » 12
§ 5. Le chiavi . . . . . » 14
§ 6. Gli accidenti . . . . . » 18

CAPITOLO SECONDO.

Del Ritmo.

§ 7. Valore assoluto e relativo dei suoni . . . . . » 20
§ 8. Valore assoluto e relativo dei tempi d'aspetto . . . » 23
§ 9. Notazione e prolungazione ritmica dei suoni . . . . » 23
§ 10. Notazione e prolungazione dei tempi d'aspetto . . . » 26
§ 11. Alcune indicazioni supplementarie alla notazione . . . » 27
§ 12. Il tempo e le varie misure . . . . . » 30
§ 13. Notazione delle varie misure . . . . . » 33
§ 14. Ritmi irregolari . . . . . » 36
§ 15. Abbreviature . . . . . » 41

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

CAPITOLO TERZO.

Delle relazioni dei Suoni fra loro.

§ 16. Combinazioni binarie dirette . . . . . *Pag.* 46
§ 17. Combinazioni binarie rovesciate . . . . . » 54
§ 18. I modi . . . . . » 56
§ 19. Carattere e quantità delle diverse tonalità . . . . » 59
§ 20. Parentela fra le diverse tonalità . . . . . » 62

CAPITOLO QUARTO.

Dell'Armonia elementare.

§ 21. Accordi fondamentali *tonali* . . . . . » 66
§ 22. Accordi fondamentali *cromatici* . . . . . » 76
§ 23. Accordi derivati *tonali* . . . . . » 78
§ 24. Accordi derivati *cromatici* . . . . . » 82
§ 25. Posizione. Raddoppio. Elisione . . . . . » 83
§ 26. Armonie irregolari e transitorie . . . . . » 86
§ 27. Modulazione . . . . . » 93
§ 28. Concatenazione. Risoluzione . . . . . » 97
§ 29. Armonie figurate. . . . . » 101
§ 30. Cadenza . . . . . » 102

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

CAPITOLO QUINTO.

Della Melodia, ossia del Discorso e delle Forme musicali.

§ 31. Struttura della Frase melodica. Periodo semplice . . . » 106
§ 32. Sviluppo maggiore del Periodo semplice . . . . . » 115
§ 33. Lavoro tematico. Figura. Sviluppo della Figura . . . » 118
§ 34. Periodo composto . . . . . » 123

§ 35. Le quattro principali Forme musicali . . . . . » 126
§ 36 (*a*). Omofonia . . . . . » 127
§ 36 (*b*). Polifonia . . . . . » 133
§ 37. Forme miste . . . . . » 154
§ 38. Forme libere . . . . . » 165
§ 39. Appendice sulle Forme musicali . . . . . » 172

ZENEAKADÉMIA

CAPITOLO SESTO.

Dei varii mezzi d'esecuzione.

§ 40. I diversi generi d'istrumenti . . . . . *Pag.* 184
§ 41. Istrumenti *a corda* con e senza arco . . . . . » 185
§ 42. Istrumenti *a fiato* . . . . . » 195
§ 43. Istrumenti di legno ed intermedi . . . . . » 197
§ 44. Istrumenti d'ottone *naturali* . . . . . » 203
§ 45. Istrumenti d'ottone *cromatici* . . . . . » 208
§ 46. Istrumenti *a percussione* . . . . . » 210
§ 47. Istrumenti *a tastiera* . . . . . » 215
§ 48. L'Orchestra . . . . . » 220
§ 49. Il Coro . . . . . » 222
§ 50. La Partitura. . . . . » 223

CAPITOLO SETTIMO.

Dei vari modi d'eseguire la Musica.

§ 51. I diversi gradi d'esecuzione . . . . . » 229
§ 52. Considerazioni generali . . . . . » 232
§ 53. Gli *Abbellimenti* della Melodia . . . . . » 235
§ 54. Termini non italiani tradotti . . . . . » 283

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

INTRODUZIONE.

Che cosa è la musica?

Gli antichi Greci solevano dare questo nome alle arti non plastiche, cioè a tutte quelle arti liberali alle quali presiedevano le Muse; dai moderni invece esso si adopera esclusivamente per indicare l'arte di combinare i suoni secondo certe leggi universalmente riconosciute.

Per acquistare cognizione giusta delle leggi che regolano quest'arte, come si procede?

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Si può procedere in due maniere differenti, cioè: o riducendo le combinazioni musicali alle loro parti più semplici, che è quanto dire ai loro elementi — operazione che si chiama *analisi*, — ovvero procedendo in modo opposto dagli elementi alle parti più complesse; quest'ultimo metodo si chiama *sintesi*.

Quale dei due metodi è preferibile?

Sono necessarii l'uno e l'altro. Noi principieremo colla sintesi, cioè prenderemo ad esame le diverse combinazioni musicali, procedendo per ordine successivo e regolare dagli elementi alle combinazioni più semplici e da esse alle più complesse per arrivare in fine ad intendere la costruzione dei pezzi di musica che si chiama: *composizione*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

CAPITOLO PRIMO.

Dei Suoni.

§ 1. *Origine e successione dei suoni.*

Quali sono gli elementi dei quali si compone la musica?

I suoni.

Possono tutti quanti i suoni indistintamente essere adattati alla combinazione musicale?

No. La musica si fa coi soli suoni *musicali*, ossia *determinati*.

In che consiste e da che dipende la differenza fra il suono determinato (ossia musicale) e quello indeterminato (rumore)?

Il suono in generale, sia determinato od indeterminato, è prodotto dall'urto di corpi elastici, onde l'aria, messa in movimento, lo trasmette per mezzo di vibrazioni all'udito, quando questo si trovi alla loro portata. Allorchè le vibrazioni si succedono senza ordine regolare, ne risulta quella sensazione di *suoni indeterminati* che dicesi *rumore,* per esempio quello del tuono, il sibillare del vento, lo schioccare di una sferza, ecc. Quando procedono con regolarità, ne risulta invece la sensazione di *suoni determinati* più o meno acuti, che si chiamano *musicali*.

Da che dipende il grado della loro acutezza?

Dalla rapidità colla quale le vibrazioni si succedono in un tempo fisso. Quanto più è rapida la successione, tanto più sarà acuto il suono che ne risulta, e viceversa.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Qual'è il numero totale di questi suoni che dànno il materiale delle combinazioni musicali?

Essi sono circa un centinaio. La soverchia rapidità delle vibrazioni, come pure l'eccesso contrario, produce suoni impercettibili al nostro udito, benchè ancora percettibili all'occhio. Si ammette generalmente che ce ne vogliano 16 almeno per minuto secondo, per produrre un suono percettibile, e 32 per produrre un suono musicale e che il loro numero non debba oltrepassare 40,000 perchè il suono prodotto sia percettibile all'udito, nè 4000 per poter servire alle combinazioni musicali. Fra questi limiti estremi, giacchè ogni nuova vibrazione porta con sè una modificazione del suono, si potrebbe senza dubbio ottenere 3968 diverse gradazioni di suono, gradazioni però d'una sfumatura troppo delicata per essere percepite dal nostro orecchio; e poichè gli elementi coi quali si fanno le combinazioni musicali devono essere chiaramente distinguibili l'uno dall'altro, il numero dei suoni musicali si ristringe di molto.

Questi cento suoni sono del tutto diversi? Non offrono veruna specie di somiglianza?

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Se li esaminiamo secondo la loro successione regolare, sia ascendente, sia discendente, troveremo che certi suoni non sono che una ripetizione di certi altri, e che variano unicamente nel grado d'acutezza; essi sono talmente simili da parere uno solo. Questo fenomeno si ripete otto a nove volte fra i limiti estremi della regione musicale, ed ha dato luogo ad una suddivisione dei suoni in altrettanti serie, ossia registri di *dodici* suoni, il *tredicesimo* suono essendo in ogni serie la replica del primo.

Vi è una spiegazione scientifica di questo fenomeno?

Sì. L'acustica, ossia la scienza del suono, c'insegna che la relazione intima dei suoni fra loro corrisponde alla proporzione aritmetica del numero delle loro vibrazioni. La proporzione aritmetica più semplice è quella dell'1 al 2, ed il numero delle vibrazioni del suono simile della prossima serie, sia inferiore, sia superiore, trovandosi con quelle del suono originale che ripete in codesta relazione, quello fra i due che è il più acuto avrà

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sempre doppio numero di vibrazioni dell'altro in un minuto secondo. È facile verificare questa osservazione facendo vibrare una corda da violino ben tesa, prima in tutta la sua estensione, poi solo per metà. Il suono prodotto dall'urto della metà sarà la ripetizione in registro superiore del primo, ed avrà doppio numero di vibrazioni. Si può fare con tubo da organo un esperimento analogo, il quale dimostrerà, come quello fatto sulla corda, che la lunghezza del corpo che produce il suono si trova in ogni caso in proporzione inversa col numero delle vibrazioni.

§ 2. *La Scala.*

Che cosa è una scala in musica?

Si chiama *scala* ogni serie di suoni contigui, sia ascendente, sia discendente, che procede secondo la successione regolare e termina con un suono simile a quello dal quale si è partita.

Quante specie di scale abbiamo?

Due: una che procede per tutti i *dodici* suoni e termina col *tredicesimo* identico al *primo* in registro superiore od inferiore, la quale si chiama scala *cromatica;* l'altra, che procede *per gradi ineguali* ed è composta di soli *sette* suoni, terminando cioè coll'*ottavo*, anch'esso identico al *primo* (ed al *tredicesimo* della scala *cromatica*) la quale è chiamata la scala *diatonica*. Quest'ultima ha per la musica assai maggior importanza che non la *cromatica*.

Perchè?

Perchè è la base dell'intera arte musicale. Non solamente infatti determina la denominazione dei suoni, ma anche la notazione o scrittura musicale e le relazioni degli intervalli fra loro, conseguentemente, come vedremo più tardi, la formazione degli accordi, ed ha il vantaggio d'essere d'origine più antica.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Che cosa intendiamo colla parola grado?

Il posto che occupa un suono determinato in una scala *diatonica*. Il 1° grado d'una scala è sempre quello col quale essa principia; si chiama anche la *tonica*.

Come si chiamano gli altri?

Procedendo dal grave all'acuto, prendono i loro nomi dai numeri ascendenti e si chiamano il 2°, 3°, 4°, 5°, 6°, 7° ed 8° grado.

In che consiste la differenza fra la scala diatonica e la cromatica?

Nella diversità di distanza fra i suoni che le compongono. Tutti i dodici suoni contigui della scala *cromatica* si trovano ad eguale distanza l'uno dall'altro, la quale distanza è la più piccola possibile in musica ed è chiamata *mezzo* tono o *semitono*. Nella scala *diatonica* invece la maggior parte dei gradi contigui si trovano distanti l'uno dall'altro del doppio, cioè di *due semitoni*, ossia di un *tono intero*, e solo in *due* punti, cioè fra il 3° e 4° e fra il 7° ed 8° grado, vi è la distanza *cromatica* d'un *mezzotono*.

Queste distanze si trovano eguali in tutte le scale diatoniche o la disuguaglianza è diversa in diverse scale?

Nei tempi antichi e nel medio-evo la scala diatonica si formava in diverse maniere, ma nella musica del nostro tempo è sempre identica e procede nell'ordine seguente, i gradi contandosi sempre dal grave all'acuto, meno i casi contrarii che s'indicano espressamente:

Gradi	1°,	2°,	3°,	4°,	5°,	6°,	7°,	8°.
Distanze in toni e semitoni	1.	1.	½.	1.	1.	1.	½.	

Rimangon *cinque* suoni che non ne fanno parte e che si trovano sempre all'istesso posto in ogni scala *diatonica*, cioè fra il 1° e 2°, il 2° e 3°, il 4° e 5°, il 5° e 6°, ed il 6° e 7° grado,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

come si vede dalle crocette sull'esempio di sopra, e come si vede anche meglio sul pianoforte, ove la scala *diatonica* di *do* è considerata come *scala normale*, ed i suoni *cromatici* che non ne fanno parte sono rappresentati dai *tasti neri*. Questa disposizione rimane l'istessa per ogni scala *diatonica* (maggiore), qualunque sia il suono con cui principia.

Ma allora con ogni altra tonica si dovrà costruire la nuova scala con altri suoni ed escludere altri suoni cromatici?

Senza dubbio.

Finora però non abbiamo imparato coi gradi ed i numeri che la denominazione relativa dei suoni; quali ne sono i nomi assoluti?

In tutti i paesi ove si coltiva la musica come arte, è la scala *diatonica* e non la *cromatica* che determina i nomi da dare ai suoni; mentre però nel Settentrione d'Europa si adopera a questo scopo le lettere dell'alfabeto a, b, c, d, e, f, g, nel mezzogiorno invece si fa uso del sistema detto del *solfeggio*.

Che cos'è il metodo del solfeggio?

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

È l'impiego di certe sillabe prese dal principio di ogni versetto del seguente inno latino a San Giovanni, che fu introdotto dal monaco Guido d'Arezzo nel secolo undicesimo per rendere più facile ai suoi allievi la lettura musicale:

Ut queant laxis
*Re*sonare fibris
*Mi*ra gestorum
*Fa*muli tuorum
*Sol*ve polluti
*La*bii reatum
*S*ancte *I*ohannes.

La settima sillaba è formata dalle iniziali del nome di S. Giovanni *si*. In seguito poi fu cambiata in Italia la sillaba *ut* in *do;* in Francia però s'adopera ancora oggi l'*ut*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 3. *Le alterazioni ed i registri.*

Che cosa vuol dire alterazione in musica?

La scala di *do* essendo considerata come *sola scala normale*, i *cinque* suoni *cromatici*, che ne sono esclusi, si riguardano, secondo il sistema convenzionale universalmente adottato, come *accidentali* e come modificazioni, ossia *alterazioni* degli altri. Trovandosi senza nome proprio, sono chiamati con quei dei loro contigui normali, sia inferiori, sia superiori, ai quali si aggiungono certe sillabe distintive. La ragione di questo modo di denominare i suoni cromatici non è troppo logica, giacchè, se i suoni esclusi dalla scala di *do* sono *accidentali* per *essa*, non lo sono egualmente per quella di *la* per esempio, ove il suono intermedio fra il *do* ed il *re*, quello fra il *fa* ed il *sol* e quello fra il *sol* ed il *la* si trovano essere normali; nè è facile vedere perchè essi si debbano considerare come semplici *alterazioni* dei normali della scala di *do*, poichè sono suoni interamente *diversi* da questi e che hanno diritto essi pure ad essere considerati come elementi indipendenti.

Quali sono le sillabe che si aggiungono ai nomi dei suoni normali per indicare i suoni accidentali ossia alterati?

Diesis e *bimolle* (o *bemolle*). Si aggiunge *diesis* quando il nome è preso dal suono contiguo *in grave*, *bimolle* quando è preso da quello *in acuto*. Ogni suono intermedio trovandosi a distanza eguale dai suoni contigui normali, può essere considerato come modificazione dell'uno come dell'altro. Il suono *cromatico* che si trova fra *sol* e *la* può essere considerato ad un tempo come modificazione del *sol* o del *la*. I Tedeschi si servono all'istesso scopo delle sillabe *is* (diesis) ed *es* (bimolle); gli Inglesi degli aggettivi *sharp* (acuto) e *flat* (grave); mentre i Francesi seguono il sistema italiano.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Come sappiamo quando in una scala un suono deve considerarsi come alterazione del suono contiguo in acuto e quando di quello in grave?

Si segua la regola: che ogni grado della scala deve apparire *una sola* volta e che non se ne deve omettere *alcuno*. Trattandosi per esempio della scala di *sol*, il *fa*, suono normale nella scala di *do*, ne sarà escluso come undicesimo suono *cromatico*, e sarà sostituito in sua vece quello contiguo in acuto, affinchè la distanza fra il 6° e il 7° grado sia quella d'un *tono intero*, e quella fra il 7° ed 8° quella d'un *mezzo tono;* questo suono sarà chiamato *fa diesis* e non *sol bimolle*, si considererà cioè come alterazione del *fa* e non del *sol*, perchè altrimenti il grado *fa* mancherebbe affatto nella scala, ed il grado *sol* vi figurerebbe più di una volta. Per simile ragione il 4° grado nella scala di *fa* sarà chiamato *si bimolle* e non *la diesis*.

Nella scala però, che principierebbe con *sol diesis*, come fare per denominare il 7° grado, il *fa diesis* essendo troppo vicino al *mi diesis* e troppo lontano dal *sol diesis* per trovarsi nell'ordine regolare della scala diatonica?

Vi si aggiunge in questo ed altri simili casi un *secondo diesis*, e si chiama il suono *fa doppio diesis*, il secondo diesis indicando che si tratta non più del suono cromatico immediatamente contiguo del *fa* normale, ma di quello che si trova un semitono più alto.

Ma questo è il suono che prima si chiamava *sol*?

È vero, ed è necessario perciò osservare che ogni suono può, secondo il nostro sistema convenzionale di denominazione, chiamarsi diversamente secondo il punto di vista sotto cui viene considerato. Osservando però esattamente la regola che abbiamo data qui sopra, non sarà difficile decidere qual nome si debba dare ad un suono cromatico. Nell'ultimo caso, per esempio, non si potrebbe chiamare *sol* il 7° grado della scala di *sol diesis*, perchè allora il grado *fa* mancherebbe, ed il grado *sol* vi sa-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

rebbe più d'una volta. Vi sono anche casi analoghi ove l'impiego del *doppio bimolle* sarà necessario per l'istessa ragione. Si cerca generalmente d'evitare la soverchia complicazione delle doppie alterazioni, ed a questo scopo sarà preferibile sempre dare a quelle scale, la di cui *tonica* si trova essere un suono *accidentale*, ossia *alterato*, quello fra i due nomi possibili che permette di scrivere gli altri suoni della serie senza doppia alterazione. Se si chiamasse, p. e., la scala sunnominata *la bimolle* invece di *sol diesis*, non vi occorrerebbero doppie alterazioni.

Quanti nomi può avere ogni suono musicale?

Tre: quello del proprio grado, quello derivato dal contiguo superiore e quello derivato dal contiguo inferiore; il *re*, p. e., può anche chiamarsi *do doppio diesis* e *mi doppio bimolle*.

Come si chiama un suono considerato da un doppio punto di vista e chiamato diversamente benchè non cambi d'essenza?

Enarmonico. Fa diesis e *sol bimolle* sono *suoni enarmonici*, e si dice *cambiamento enarmonico* quello che risulta dal guardare un suono sotto un nuovo aspetto quando si era prima considerato sotto un altro diverso.

Però, dovendo questi sette nomi colle loro sillabe aggiunte ripetersi in ogni serie o registro, come fare per distinguere fra un *sol* in un registro determinato ed un altro *sol* in registro superiore od inferiore?

Si dà un nome distintivo ai diversi registri.

Quali sono questi nomi?

Principiando col *do* più grave sui nostri pianoforti (quello che ha 64 vibrazioni per minuto secondo) chiameremo la serie che si trova fra esso ed il prossimo *do* l'*ottava di Contrabasso*, la seguente l'*ottava di Basso*, la terza quella di *Basso superiore*, la quarta quella di *Mezzo*, la quinta l'ottava *a due righe*, la sesta quella *a tre righe* e la settima *a quattro righe*. Volendo poi segnarle in iscritto ordinario (non musicale) si procederà come segue:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI

Ottava di Contrabasso

DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI.

Ottava di Basso

do, re, mi, fa, sol, la, si.

Ottava di Basso superiore

do, re, mi, fa, sol, la, si.

Ottava di Mezzo

do, re, mi, fa, sol, la, si.

Ottava a due righe

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

do, re, mi, fa, sol, la, si.

Ottava a tre righe

do, re, mi, fa, sol, la, si.

Ottava a quattro righe

I suoni possono dividersi altrimenti che per ottave?

Sì. È usuale anche una divisione in due metà, partendo dal *do* dell'ottava di mezzo. Allora la metà più acuta si chiama il *Violino* e l'altra il *Basso*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Come si determina il grado d'acutezza assoluta d'un suono fisso?

Questo si può fare con precisione matematica per mezzo del numero delle vibrazioni, perchè l'istessa quantità di vibrazioni in un minuto secondo dà invariabilmente lo stesso suono. Il *do* più grave dei nostri pianoforti, cioè il DO dell'ottava di Contrabasso, risulta da 64 vibrazioni per minuto secondo. Sappiamo già che il *do* facendo ottava a questo ne avrà il doppio di quest'ultimo. Così è facile stabilire l'acutezza assoluta di tutti i *do*. In quanto agli altri suoni, essi stanno in una proporzione aritmetica egualmente esatta ed invariabile, ma non conviene in questo posto entrare più avanti in una materia, che appartiene alla scienza della fisica e non all'arte musicale.

§ 4. *Notazione musicale. — Le note ed il rigo.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Quali sono i caratteri che si adoperano per iscrivere i suoni ed indicare la loro acutezza relativa?

I principali sono: le *note*, il *pentagramma*, ossia *rigo*, le *chiavi*, gli *accidenti*, i *tagli* e l'8va.

Che forma hanno le note e che cosa indicano?

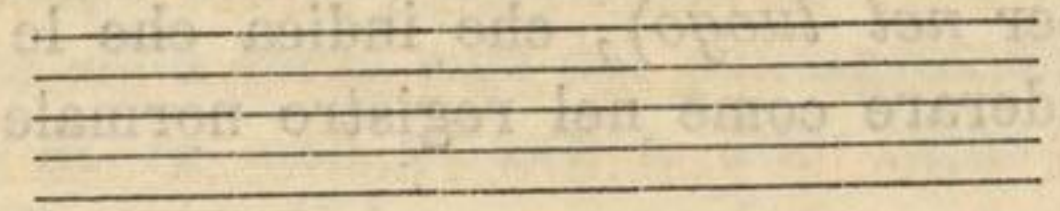
Hanno otto diverse forme: la *quadrilunga* 𝅜, *l'ovale vuota* 𝅗𝅥, *l'ovale vuota con gambo* 𝅗𝅥, *l'ovale piena con gambo* ♩, *l'ovale piena con gambo ed* un *taglio* ♪, *l'ovale piena con* due *tagli* 𝅘𝅥𝅯, *l'ovale piena con* tre *tagli* 𝅘𝅥𝅰 e *l'ovale piena con* quattro *tagli* 𝅘𝅥𝅱. La differenza di forma indica la diversa durata dei suoni.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Che cos'è il pentagramma o rigo?

Si chiamano così cinque righe o linee orizzontali che rappresentano i gradini d'una scala e determinano l'acutezza relativa dei suoni secondo il posto che vi occupano le note:

Es. 1°



Fu verso il nono o decimo secolo che si principiò a mettere *una* linea sotto le note, le quali si scrivevano prima senza di essa; in seguito ve ne furono aggiunte altre *due* colorate, ma fu probabilmente il monaco Guido d'Arezzo il primo a servirsi del rigo a *cinque* linee, del quale viene generalmente stimato l'inventore. Si fecero diversi esperimenti anche con più linee, finalmente però fu stabilito il nostro rigo attuale a *cinque* linee, come il più adattato allo scopo, perchè un maggior numero di righe rende più difficile all'occhio la lettura, mentre un numero minore permette di scrivere troppo poche note. Per acquistare poi maggior posto, fu deciso che s'impiegherebbero non solamente le *righe*, ma anche gli *spazii* del *pentagramma*, e così divenne possibile di scrivere una *scala diatonica intera* dentro i limiti del rigo come si vede nell'*Es. 3°*.

Ma in musica si tratta di molto più che d'una sola ottava; come fare per notare le altre sei serie?

Si ebbe ricorso a diversi espedienti per questo scopo. Prima di tutto si fecero dei *tagli addizionali sopra* e *sotto* il *rigo*, sui quali si scrissero le note come sul rigo stesso, utilizzando anche gli spazii fra taglio e taglio; ma è evidente che questi tagli non potranno essere più che *quattro*, senza rendere la lettura difficilissima, e che con questo sistema si guadagnò solamente il posto necessario per collocare altre otto o dieci note. Per rimediare poi ad un serio inconveniente nell'impiego di più di due tagli addizionali, cioè quello di confondere un rigo con un altro, fu stabilito l'uso del segno 8va *sopra* le note del

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Come si determina il grado d'acutezza assoluta d'un suono fisso

Questo si può fare con precisione matematica per mezzo de numero delle vibrazioni, perchè l'istessa quantità di vibrazion in un minuto secondo dà invariabilmente lo stesso suono. Il *do* più grave dei nostri pianoforti, cioè il DO dell'ottava di Contrabasso, risulta da 64 vibrazioni per minuto secondo. Sappiamo già che il *do* facendo ottava a questo ne avrà il doppio di quest'ultimo. Così è facile stabilire l'acutezza assoluta di tutti i *do*. In quanto agli altri suoni, essi stanno in una proporzione aritmetica egualmente esatta ed invariabile, ma non conviene in questo posto entrare più avanti in una materia, che appartiene alla scienza della fisica e non all'arte musicale.

§ 4. *Notazione musicale. — Le note ed il rigo.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Quali sono i caratteri che si adoperano per iscrivere i suoni ed indicare la loro acutezza relativa?

I principali sono: le *note*, il *pentagramma*, ossia *rigo*, le *chiavi*, gli *accidenti*, i *tagli* e l'8va.

Che forma hanno le note e che cosa indicano?

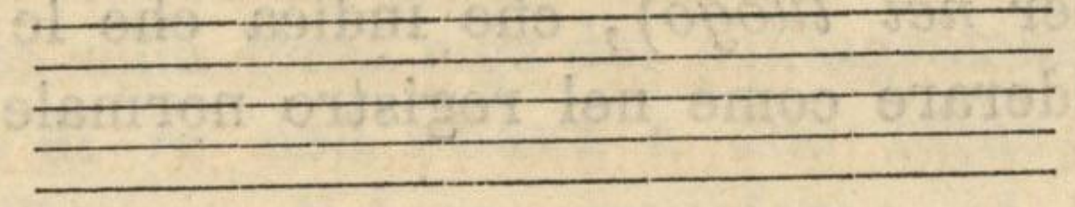
Hanno otto diverse forme: la *quadrilunga* , *l'ovale vuota* , *l'ovale vuota con gambo* , *l'ovale piena con gambo* , *l'ovale piena con gambo ed* un *taglio* , *l'ovale piena con* due *tagli* , *l'ovale piena con* tre *tagli* e *l'ovale piena con* quattro *tagli* . La differenza di forma indica la diversa durata dei suoni.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Che cos'è il pentagramma o rigo?

Si chiamano così cinque righe o linee orizzontali che rappresentano i gradini d'una scala e determinano l'acutezza relativa dei suoni secondo il posto che vi occupano le note:

Es. 1°



Fu verso il nono o decimo secolo che si principiò a mettere *una* linea sotto le note, le quali si scrivevano prima senza di essa; in seguito ve ne furono aggiunte altre *due* colorate, ma fu probabilmente il monaco Guido d'Arezzo il primo a servirsi del rigo a *cinque* linee, del quale viene generalmente stimato l'inventore. Si fecero diversi esperimenti anche con più linee, finalmente però fu stabilito il nostro rigo attuale a *cinque* linee, come il più adattato allo scopo, perchè un maggior numero di righe rende più difficile all'occhio la lettura, mentre un numero minore permette di scrivere troppe poche note. Per acquistare poi maggior posto, fu deciso che s'impiegherebbero non solamente le *righe*, ma anche gli *spazii* del *pentagramma*, e così divenne possibile di scrivere una *scala diatonica intera* dentro i limiti del rigo come si vede nell'*Es. 3°*.

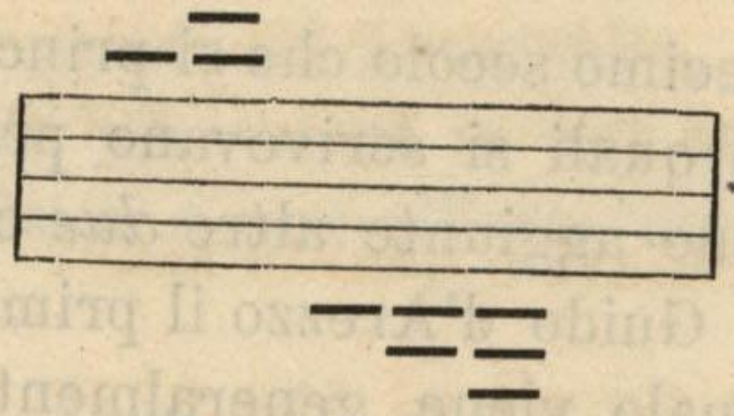
Ma in musica si tratta di molto più che d'una sola ottava; come fare per notare le altre sei serie?

Si ebbe ricorso a diversi espedienti per questo scopo. Prima di tutto si fecero dei *tagli addizionali sopra* e *sotto* il *rigo*, sui quali si scrissero le note come sul rigo stesso, utilizzando anche gli spazii fra taglio e taglio; ma è evidente che questi tagli non potranno essere più che *quattro*, senza rendere la lettura difficilissima, e che con questo sistema si guadagnò solamente il posto necessario per collocare altre otto o dieci note. Per rimediare poi ad un serio inconveniente nell'impiego di più di due tagli addizionali, cioè quello di confondere un rigo con un altro, fu stabilito l'uso del segno 8va *sopra* le note del

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

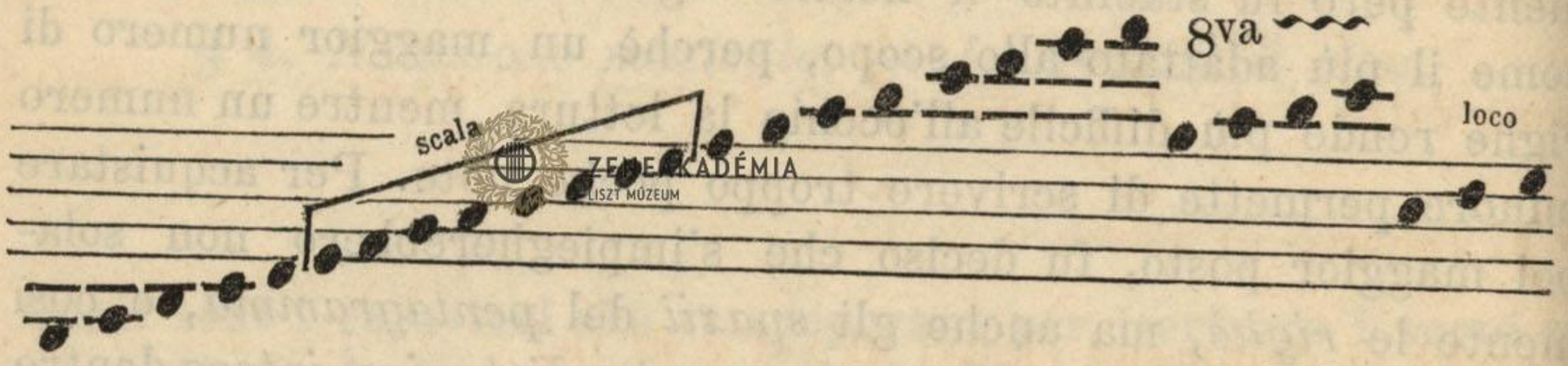
Violino e *sotto* quelle del *Basso*, il quale indica che esse devono eseguirsi nel primo caso un'ottava *più alto*, nel secondo un'ottava *più basso* di quel che sono scritte. Per evitare la ripetizione del segno 8va sopra ogni nota, in quei passaggi ove si tratta di molte note di seguito, vi si aggiunge una linea orizzontale serpeggiante 8va~~~~~, la quale termina colla parola *loco* (latino per *nel luogo*), che indica che le note si devono di nuovo considerare come nel registro normale.

Es. 2°



tagli addizionali

Es. 3°



Essi si chiamano: quando traversano la nota, *tagli in testa*, quando invece la nota si trova nello spazio sopra il taglio, *tagli in collo*. Con questi mezzi si arriva a poter scrivere all'incirca *quattro ottave*.

§ 5. *Le Chiavi*.

Come fare per iscrivere le altre ottave?

Serve a questo scopo l'invenzione ingegnosissima delle *chiavi*, le quali permettono di cambiare la posizione relativa d'una nota determinata sul rigo.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Spieghi in che modo.

Fu stabilito che, mettendo un segno particolare, sia *sul principio* d'un pezzo di musica o d'una linea, sia *a sinistra d'una nota* determinata, il posto ch'essa occupa sul pentagramma, invece d'indicare tal suono ne indicherebbe tal altro. Questo segno, che si chiama *chiave*, collocato, per esempio, a sinistra d'una nota posta sulla terza riga del pentagramma, invece d'indicare il suono di *re* nell' ottava a due righe, indicherebbe quello di *fa* nell'ottava di basso superiore; ed offrirebbe così un mezzo facile per poter iscrivere altrettante note in grave quante ne abbiamo già notate verso l'acuto.

Che forma hanno le chiavi e quante sono?

Ve ne sono *due* principali ed una *terza* meno usata. Le due principali corrispondono alla divisione dei suoni in due metà, si chiamano chiavi di *Violino* e di *Basso*, ossia di *sol* e di *fa*, e sono fatte così: 𝄞 ossia 𝄞: (chiave di Violino o di *sol*); 𝄢: (chiave di Basso o di *fa*).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Perchè si chiamano chiavi di sol e di fa?

Perchè la prima 𝄞 determina il posto sul rigo del sol nell'*ottava di mezzo*, e il secondo 𝄢: quello del *fa* nell' *ottava di basso superiore.*

Dove si collocano sul rigo?

La *chiave di Violino* sulla *seconda* e quella di *Basso* sulla *quarta linea*:

Es. 4°



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Le linee del rigo si contano dal grave all'acuto o viceversa?

Sempre dal *grave* all'*acuto*. La piccola curva della chiave di Violino deve stare sulla *seconda linea*, e quando essa è accompagnata da due puntini, questi devono circoscrivere la linea sulla quale sta la chiave; nella chiave di Basso i due puntini devono egualmente circoscrivere la *quarta riga*. Essendo così stabilito il posto d'un *sol* determinato, è facile stabilire quello delle altre note. Il do di mezzo, per esempio, punto di partenza della divisione in due metà (Violino e Basso) si troverà posto sul primo taglio addizionale *sotto* il rigo nella chiave di *sol*, mentre quest'istesso *do* in chiave di *fa* si troverà invece sul primo taglio addizionale *sopra* il rigo.

Es. 5°



sol **fa** **do** di mezzo **do** di mezzo

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Qual'è la terza chiave?

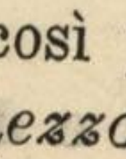
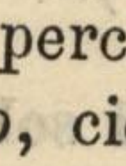
Quella di *do*, chiamata così perchè determina il posto che occuperà sul rigo il do *di mezzo*, cioè quel *do* appunto che abbiamo notato in chiave di *sol* e di *fa*.

Dove si colloca la chiave di *do* sul rigo?

Generalmente sulla *terza* ovvero sulla *quarta* riga, talvolta anche sulla *prima*. Quando essa si trova posta

sulla 1ª *linea* si chiama *Chiave di Soprano*
» 3ª » » *Chiave di Contralto*
» 4ª » » *Chiave di Tenore.*

Qual'è la forma della chiave di do?

Si scrive in *due* maniere  ovvero  e si colloca, quando ha la *prima* forma, colla puntina di mezzo sulla riga; il *secondo* modello si scrive in modo che le due linee orizzontali abbrac-

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

ciano la riga. I nomi: *chiave di Soprano*, *Contralto* e *Tenore* vengono probabilmente da questo: che le chiavi furono adoperate sul principio per musica vocale. Nella musica dei secoli passati troviamo talvolta la *chiave di do* sulla 2ª *riga*, e chiamata allora *chiave di Mezzo Soprano*, ed anche la chiave di *fa* sulla 3ª *riga* col nome di *chiave di baritono;* ma la notazione musicale tende sempre a semplificarsi e gradualmente sono stati aboliti molti segni i quali non servivano che ad imbrogliare la lettura; e specialmente anche perchè, coll'esercizio più esteso dell'arte musicale, quegli esecutori che prima potevano limitarsi alla cognizione della sola chiave della loro voce, ossia del loro istrumento particolare, adesso si trovano obbligati a saper leggere quelle degli altri.

Scriva il *do* di mezzo in tutte le chiavi?



Perchè si adopera la chiave di *do*, mentre le altre due bastano per iscrivere tutte le note conosciute?

Serve per la musica da eseguirsi con quelle voci o con quelli strumenti i cui registri si trovano parte in una, parte nell'altra delle due metà dette Violino e Basso, per la quale dunque sarebbe necessario alternare troppo spesso fra le chiavi di *sol* e di *fa*.

Quali sono?

Le voci di *Contralto* e di *Tenore*, la *Viola* (istrumento a corda di registro fra il Violino ed il Violoncello) e talvolta anche il *Violoncello* ed il *Fagotto* (istrumento a fiato) in passaggi di altezza cezionale. Si adopera la chiave di *do* sulla 3ª *riga* per *Contralto* e *Viola*, e sulla 4ª per *Tenore*, *Fagotto* e *Violoncello*, istrumenti per i quali serve generalmente la chiave di *fa*.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

È necessario o solamente utile conoscere tutte quante queste chiavi?

La cognizione di quelle di *sol* e di *fa* è indispensabile, ed è difficile essere buon musicista oggi senza conoscere anche quella di *do*, almeno sulla 3ª e 4ª *riga*, essendo adoperata ancora in *tutti* i paesi per la *Viola* e per le note alte del *Fagotto* e del *Violoncello*, e spesso in Italia per le voci di *Contralto* e di *Tenore*. La cognizione della *chiave di Soprano* (quella cioè di *do* sulla 1ª riga) è meno necessaria, perchè abolita in quasi tutti i paesi fuori l'Italia, e divenuta rara anche là, e superflua, in quanto la chiave di *sol* basta per tutte le note del Violino. Per lo studio poi della *musica vocale dei secoli passati*, come per la lettura delle *partiture d'orchestra* bisogna conoscere *tutte* le chiavi, cosa non facile e che esige una lunga pratica, essendo un lavoro arduo per la mente il doversi pensare le note in posizioni sempre diverse a quelle usuali.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 6. *Gli accidenti.*

Come si scrivono le alterazioni?

Con cinque diversi segni che si chiamano *accidenti*. Sono questi: ♯ (per il diesis), 𝄪 ossia x (per il doppio diesis), ♭ (per il bimolle), 𝄫 (per il doppio bimolle), ♮ ossia il biquadro, per cancellare l'uno o l'altro ed indicare che la nota ridiviene normale.

Dove si collocano gli accidenti?

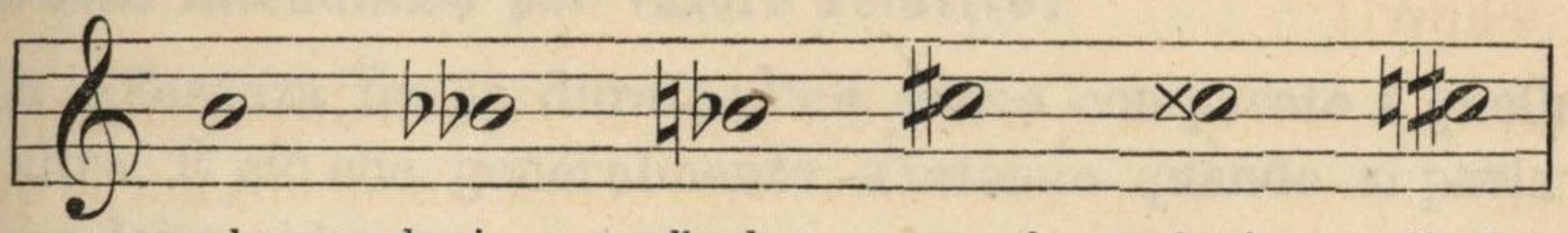
A sinistra della nota che alterano.

Nel caso ove si trattasse di cancellare uno solo dei doppii accidenti, come indicarlo?

Si mette prima un ♮ e poi una sola alterazione, sia ♯ sia ♭.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Es. 7°

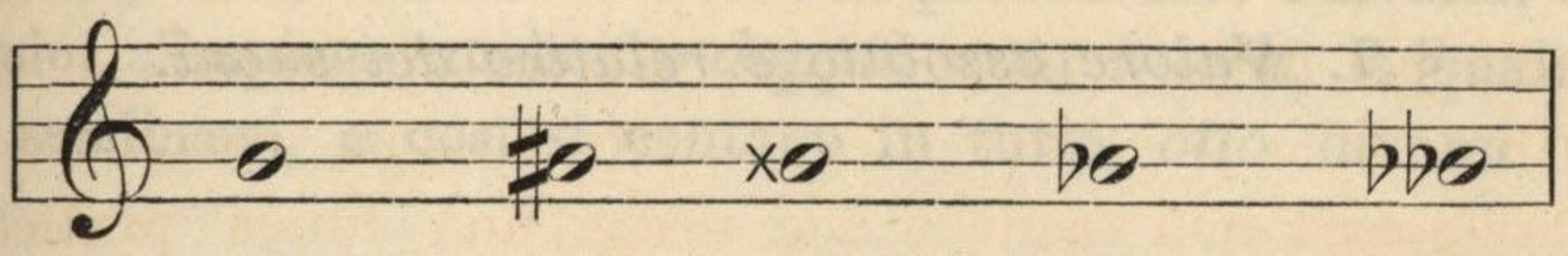


normale | con doppio bimolle | cancellando un bimolle | con una sola alterazione | con doppio diesis | cancellando un diesis

Ogni nota può dunque essere alterata in quattro maniere, ed apparire sotto cinque diverse forme nella scrittura?

Sì, come lo dimostra l'*Es. 8°*.

Es. 8°



Cogli accidenti si trovano esauriti i caratteri adoperati per iscrivere la musica?

No; ma la maggior parte degli altri servono esclusivamente per indicare il valore ritmico dei suoni, ovvero sono segni d'abbreviatura, d'abbellimento o d'espressione che non fanno parte della materia di questo capitolo.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

CAPITOLO SECONDO.

Del Ritmo.

§ 7. *Valore assoluto e relativo dei suoni.*

Che cos'è il ritmo in musica?

L'ordinamento dei suoni secondo il *tempo* e la diversità del moto che risulta dalla lunghezza o brevità della loro durata, dalla velocità o lentezza colla quale essi si succedono.

Che cosa intendiamo col valore ritmico?

La precisa quantità di tempo che hanno da durare i suoni. Questa durata è *assoluta* e *relativa.*

Come si determina la durata assoluta dei suoni?

Col mezzo d'uno strumento meccanico apposito chiamato *metronomo*, il quale si carica come un orologio, è fornito d'un pendolo e d'un regolatore che fa muovere il pendolo secondo il tempo esatto, e si può adattare in circa 40 diverse maniere secondo i gradi d'una tavoletta che sta dietro al pendolo. Il movimento più lento del pendolo è di 40 oscillazioni per minuto primo, il più veloce di 208. Ognuno dei gradi porta un numero, e l'indicazione del *valore assoluto* d'un suono si fa mettendo la cifra di uno di questi gradi a destra d'una nota di valore relativo determinato: ♩ = 100, ossia 𝅗𝅥 = 69. Con questa indicazione si ha il *movimento* nel quale si deve prendere la nota che precede il numero.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Che cosa intendiamo per valore relativo?

La differenza fra la durata d'un suono comparato a quella di un altro. È ciò che generalmente s'intende quando si parla del *valore* dei suoni.

Qual'è l'unità che serve di base per determinarlo?

La *nota intera* detta anticamente *semibreve*.

Di quanti e di quali suddivisioni è suscettibile la nota intera?

Di *sei*, ognuna delle quali, procedendo per successione discendente regolare, vale la *metà* della precedente. Talvolta, benchè di rado, s'impiega anche la *doppia nota intera*, la quale vale *due* semibrevi, e così si contano in tutto *otto* diversi valori, cioè:

La Breve	ossia	Doppia nota intera
» Semibreve	»	Nota intera
» Minima	»	Mezza nota
» Semiminima	»	Il quarto
» Croma	»	L'ottavo
» Semicroma	»	Il sedicesimo
» Biscroma	»	Il trentaduesimo
» Semibiscroma	»	Il sessantaquattresimo.

Valgono altrimenti per serie ascendente:

2	64 esimi	1	32 esimo
2	32 »	1	16 »
2	16 »	1	8°
2	8i	1	4°
2	4i	1	½ nota
2	½ note	1	nota intera
2	note intere	1	doppia

Com'è che l'antico nome di semibreve è adoperato per indicare il suono di più lunga durata?

Perchè nel medio-evo la più antica musica, quella di chiesa (*cantus planus — canto fermo*) si eseguiva con voci sole, ed era *senza ritmo*, cioè: senza diversità di valore nei suoni, i quali si succedevano all'unisono, sostenuti, eguali, di lunga durata, e

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

movendosi con moto grave. Gradualmente poi la musica fu adattata alle parole cantate secondo la *prosodia* (regola per le sillabe da pronunziarsi brevi o lunghe), quindi colla divisione del canto in diverse parti e collo sviluppo di maggior libertà nella loro condotta sorse la cosidetta *musica mensurata* (latino per misurata, regolata), ossia musica *con ritmo proprio*, indipendente dalla prosodia delle parole e che permetteva, per esempio, di cantare una sillaba corta con una nota lunga e viceversa. Questa musica ritmicamente ordinata aveva i valori relativi indicati colla

Maxima ossia Duplex Lunga		che valeva 2 Lunghe
Lunga	($^1/_2$ della Maxima)	2 Breves
Brevis	($^1/_2$ della Lunga)	2 Semibreves
Semibrevis	($^1/_2$ della Brevis)	2 Minime
Minima	($^1/_2$ della Semibrevis)	

Verso la fine del quattrocento principiarono poi alcuni compositori per organo ad aggiungere a queste ancora altre suddivisioni come: la *semiminima*, la *fusa* (metà della *semiminima*) e la *semifusa*. Collo sviluppo graduale di ritmi più rapidi e più variati, la *fusa*, il cui nome divenne *croma*, fu anch'essa suddivisa in due *semicrome*, la *semicroma* in *biscroma* e la *biscroma* in *semibiscrome*. I nomi originali per tutti questi valori, colla sola eccezione della *fusa*, essendo stati serbati fino al nostro tempo, ed i due più lunghi, cioè la *maxima* e la *lunga*, non usandosi più, la *semibreve*, che era sul principio la *più corta* fra le note, oggi è invece la *più lunga*, giacchè la *breve* s'adopera di rado.

Questi diversi valori hanno gli stessi nomi in tutti i paesi?

No. I Francesi dànno loro nomi presi *dalla forma esteriore delle note*, gli Inglesi hanno un sistema che combina i *due* metodi, ed i Tedeschi si servono per nominarli delle *frazioni aritmetiche*. Quest'ultimo sistema tende sempre più a prevalere, anche negli altri paesi, come più semplice e più logico.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 8. *Valore dei tempi d'aspetto.*

Quei periodi ove sono sospesi i suoni, detti tempi d'aspetto, sono anch'essi regolati ritmicamente come i suoni?

Sì. Hanno anch'essi la loro durata *assoluta* e *relativa*, la prima stabilita dal *metronomo*, la seconda *dal valore dei suoni che sospendono*. Ogni valore nei suoni ha il suo equivalente relativo nei tempi d'aspetto, e la suddivisione si fa secondo l'istesso ordine; quello però che corrisponde alla nota intiera si chiama in generale *battuta*, e si suddivide in *mezze battute*, *quarti*, *ottavi*, ecc.

§ 9. *Notazione e prolungazione ritmica dei suoni.*

Quali sono i segni che s'adoperano in musica per indicare il valore relativo dei suoni?

Esso è indicato dalla *forma delle note*. Esse sono di otto diverse forme, le quali corrispondono agli otto valori. Sono:



Breve ossia Doppia intera	Semibreve ossia Nota intera	Minima ossia Mezza nota	Semiminima ossia 4°	Croma ossia 8°	Semicroma ossia 16°	Biscroma ossia 32°	Semibiscroma ossia 64°

Volendo prolungare il valore d'un suono oltre la durata indicata da questi segni, come si fa?

Abbiamo tre mezzi: il *punto*, la *legatura* e la *corona*.

Come si scrive e s'adopera il punto?

Si scrive così •, e si colloca a *destra della nota* che prolunga, per indicare che questa si dovrà tenere *la metà più* del suo valore normale.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Il punto avrà dunque un valore relativo, il quale varierà secondo la nota che lo precede?

Certamente. Collocato per esempio dopo una *minima*, ossia *mezza nota*, varrà un *quarto*, dopo un *quarto* varrà un *ottavo*, e dopo un altro *punto* avrà il valore relativo delle metà di questo.

Es. 9°



Come si scrive e s'adopera la legatura?

Essa ha la forma d'una linea curva ⁀ o ‿ ed unisce *due note*, di qualunque valore esse siano, che rappresentano *lo stesso suono*, cioè: che si trovano *all'istesso posto sul rigo*, per indicare che la *seconda* delle due non deve eseguirsi, ma tenersi per la durata indicata dalla sua forma.

Es. 10.



Quando la seconda nota legata vale la metà della precedente, la legatura sarà dunque l'equivalente del punto; in questo caso deve adoperarsi il punto o la legatura?

Generalmente sarà preferibile il *punto* come più semplice. Negli esempi 9 e 10 di sopra sono equivalenti i *due* modi di

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

prolungare il suono, ma è evidente che vale meglio il *punto* in ambedue i casi, anche per un'altra ragione, quella cioè, che la *legatura* ha un altro significato oltre quello di prolungare i suoni, quando, p. e., si adopera fra due note *diverse*, non di valore, ma d'acutezza, le quali per conseguenza *non* si trovano *all'istesso posto sul rigo*. In questo caso si riferisce *al modo di eseguirle*, che ha da essere *legato* e non *staccato*. Nei casi però in cui l'ultima nota *non* vale esattamente la metà della precedente, la prolungazione non si può far altrimenti che per mezzo della legatura.

Es. 11.



Prolungazioni che non si potrebbero indicare col punto.

Es. 12.



Legatura che non prolunga il suono.

Che cos'è la corona?

È un segno in forma d'una linea curva sotto la quale è collocato nel mezzo un punto 𝄐, ed indica un riposo di durata convenzionale, ovvero lasciato all'arbitrio dell'esecutore. Si chiama anche *commune* e *fermata*, e si colloca non solamente sopra una *nota*, ma anche sopra una *pausa* (1); indica però, nell'uno e nell'altro caso, una prolungazione assai più grande che il punto.

Es. 13.



(1) V. § 10.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 10. *Notazione e prolungazione dei tempi d'aspetto.*

Come s' indica nella scrittura musicale il valore relativo dei tempi d'aspetto?

Colle *pause*, segni che hanno *otto* diverse forme corrispondenti agli *otto* valori delle *note*, e si chiamano come queste, colla differenza però, che la *pausa di nota intera* si chiama generalmente *battuta* e quella di *doppia intera: doppia battuta.*

Es. 14.



Si osservi che la pausa di *battuta* non differa da quella di *mezza battuta*, o *minima*, che nel modo di collocarle sul rigo.

Volendo indicare una *pausa* di *mezza battuta* o *battuta*, se il rigo è già occupato da altre note, si fa una linea corta sopra o sotto il rigo, e vi si colloca la pausa:

Es. 15.



Come si prolungano i tempi d'aspetto?

Qualche volta col *punto* che ne aumenta il valore della metà; ma in generale colle pause stesse, l'impiego del punto non offrendo vantaggio alcuno.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 11. *Alcune indicazioni supplementari alla scrittura musicale.*

Le note devono scriversi coi gambi in su od in giù?

Quelle poste più in alto della linea di mezzo del rigo si scrivono coi gambi *in giù*, quelle poste sotto la 3ª linea coi gambi *in su;* le *pause* però, il cui posto sul rigo non varia, essendo segni esclusivamente di valore ritmico e non d'acutezza, si scrivono sempre coi gambi *in giù*.

Es. 16.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Le note si scrivono ciascuna separatamente, o per gruppi?

Le note di durata più lunga, cioè: la *semibreve*, la *minima* e la *semiminima*, o il *quarto*, si scrivono sempre ciascuna per sè, ma le note di valore minore si uniscono in gruppi sia di *due*, sia di *quattro*, *sei* od anche *otto* note per mezzo d'un solo taglio orizzontale, sistema preferibile perchè permette di raccappezzarsi meglio in una occhiata.

Es. 17.



invece di:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Si osservi però che, quando si tratta di *musica per canto*, è uso unire con un taglio solamente le note da eseguirsi *a più d'una per sillaba* delle parole cantate, mentre le altre note, che corrispondono ciascheduna ad *una sillaba*, si scrivono separatamente, come lo dimostra l'*Es. 18.*

Es. 18.



Vi sono delle altre abbreviature ancora in uso nella notazione?

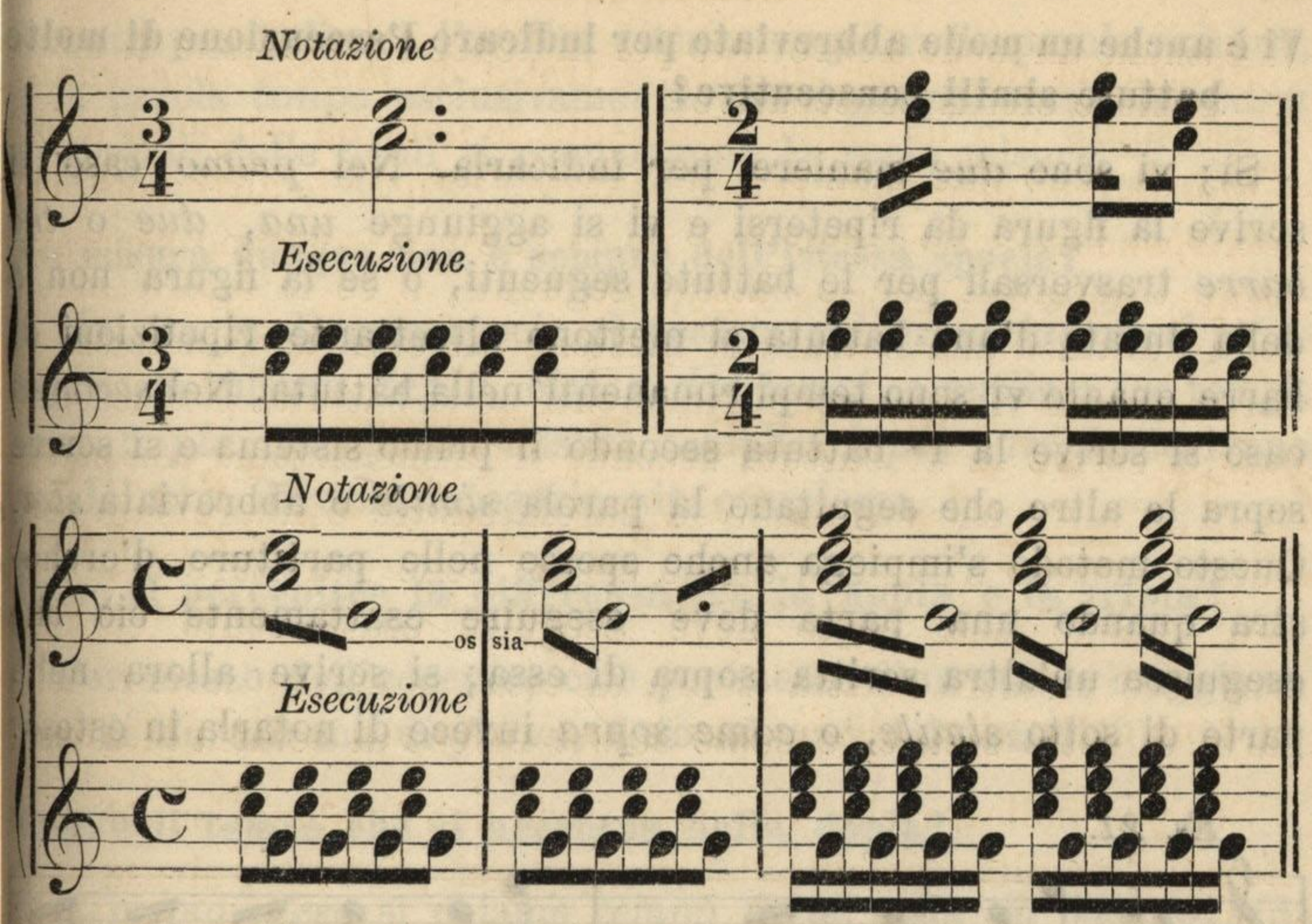
Sì; per indicare che una nota, ossia una combinazione di note eseguite simultaneamente debba ripetersi più volte, si usa scriverla una sola volta in *una nota* o in *note* del valore della durata delle ripetizioni, la quantità delle quali s'indica con *una, due* o *tre barre trasversali.* Lo stesso modo di scrivere s'adopera anche quando si tratta d'indicare la ripetizione d'una *figura* composta di *due* note o di un *accordo* ed *una nota*, o di *due accordi* che si devono eseguire alternativamente. Se però tali note o figure alternative si devono eseguire con una grande rapidità, si aggiunge anche la parola *tremolo*, ossia abbreviata *trem. Una* barra indica sempre che la ripetizione si deve eseguire in ottavi; *due*, che si eseguirà in sedicesimi, e *tre*, che si farà in trentaduesimi.

Es. 20.

Notazione.



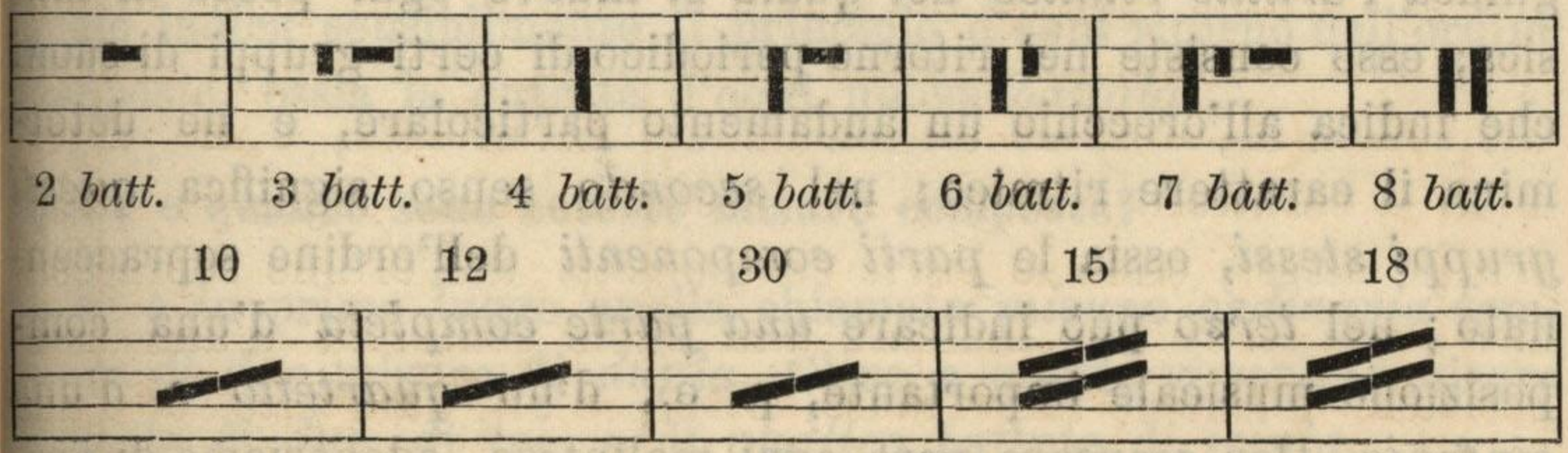
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Non vi sono anche dei segni d'abbreviatura per le pause?

Sì. Quando si tratta, p. e., di *molte* battute consecutive di riposo, si usa scriverle riunite in una, col numero della quantità di battute d'aspetto indicata con pause alle quali talvolta si aggiungono delle cifre, ossia con cifre ed una barra trasversale. È uso generalmente adoperare il primo metodo per indicare una quantità di battute d'aspetto che non oltrepassi 7 a 8, ed il secondo per le pause di più lunga durata. G. P. (*gran pausa*) indica una pausa di durata indeterminata, e nelle partiture d'orchestra tedesche significa *Pausa generale* (*Generalpause*), cioè riposo per tutti gli strumenti.

Es. 19.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Vi è anche un modo abbreviato per indicare l'esecuzione di molte battute simili consecutive?

Sì; vi sono *due* maniere per indicarla. Nel *primo* caso si scrive la figura da ripetersi e vi si aggiunge *una*, *due* o *tre barre* trasversali per le battute seguenti, o se la figura non è della durata d'una battuta si mettono altrettante ripetizioni di barre quanto vi sono tempi rimanenti nella battuta. Nel *secondo* caso si scrive la 1ª battuta secondo il primo sistema e si scrive sopra le altre che seguitano la parola *simile* o abbreviata *sim.* Questo metodo s'impiega anche spesso nelle partiture d'orchestra quando una parte deve eseguire esattamente ciò che eseguisce un'altra scritta sopra di essa; si scrive allora nella parte di sotto *simile*, o *come sopra* invece di notarla in esteso.

Es. 21.



§ 12. *Il tempo e le varie misure.*

Che cosa s'intende significare colla parola tempo in musica?

Essa può intendersi in *tre* diversi sensi, cioè: nel *primo* significa l'*ordine ritmico* nel quale si muove ogni pezzo di musica; esso consiste nel ritorno periodico di certi gruppi di suoni che indica all'orecchio un andamento particolare, e ne determina il carattere ritmico; nel *secondo* senso significa *questi gruppi stessi*, ossia le *parti componenti* dell'ordine sopraccennato; nel *terzo* può indicare *una parte completa* d'una composizione musicale importante, p. e., d'un *quartetto* o d'una *sinfonia*. Per scansare però ogni malinteso, adoperiamo di pre-

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

ferenza per indicare l'*ordine ritmico* regolare la parola *misura*, e la parola *tempo* esclusivamente per i *gruppi* ossia le *parti principali* delle quali si compongono le varie misure.

La misura dunque non è sempre dell'istessa specie?

No, ma le diverse specie si possono ridurre a *due* classi principali: la misura *dupla*, cioè a *due* tempi, e quella a *tre* tempi, ossia *tripla*. Da queste misure semplici *dupla* e *tripla* derivano poi le altre diverse categorie più complesse.

Come si percepisce la differenza fra la dupla e la tripla?

Per mezzo dell'*accento*, cioè per mezzo d'un valore maggiore, non di *durata* ma di *forza*, dato ad *uno* dei tempi.

Qual'è il tempo che si accentua nella dupla?

Il *primo*. Esso si chiama *tempo forte*, ossia *in battuta*, (da alcuni anche *in battere*) e si segna così: Λ. Il tempo non accentuato si chiama *debole*, ossia *in levare* e si segna così: V.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Qual'è il tempo che s'accentua nella tripla?

Anche il *primo*, ma la tripla ha *due* tempi deboli invece di *uno*. Volendo indicare queste misure con movimento della mano, ossia col *battere la misura*, si batte il tempo *forte* in *giù* ed i tempi *deboli* in *su*.

Come si formano le misure composte?

Non sono altro che la riunione di *due* o *più* gruppi di *dupla* o di *tripla* e si rendono percettibili per mezzo dell'*accento*, il quale indica sensibilmente il principio d'ogni ritorno dell'ordine composto, ossia la entrata d'ogni nuova *battuta*.

Quali e quante sono coteste misure composte?

Vi è in primo luogo quella chiamata *misura ordinaria* composta di *due* misure di *dupla*. Oltre a questa vi sono le misure formate di *due*, di *tre*, e di *quattro* battute di *tripla*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Come può l'orecchio intendere la differenza fra le misure primitive semplici (ossia della 1ª categoria) e quelle derivate da loro?

Per mezzo di un *accento principale* sul primo tempo di ogni battuta composta. L'*accento secondario*, che marca quante battute di *misura semplice*, sia dupla, sia tripla, sono contenute nella *battuta composta*, benchè si mantenga anch'esso, è sempre subordinato all'*accento principale*. Quando dunque sentiamo *più d'un* accento in una battuta, sappiamo 1°: che questa è di *misura composta;* 2°: che essa è composta di tante battute di dupla o tripla quanti sono gli *accenti secondarii* che si fanno sentire. La *misura ordinaria*, per esempio, composta di *due* battute di *dupla*, avrà *un accento principale* sul *primo tempo* della battuta ed *un accento secondario* sul *terzo*; quella a *sei* tempi, ossia *sestupla*, riunione cioè di *due triple*, ne avrà anch'essa *due*, *uno principale* sul *primo tempo* e l'*altro secondario* sul *quarto;* quella a *nove*, ossia *nonupla*, riunione di *tre triple*, avrà *un accento principale* e *due secondarii* sul *quarto* e *settimo tempo*, e finalmente quello di *dodici*, ossia *dodicupla*, riunione di *quattro battute di tripla*, non avrà meno di *quattro accenti*, cioè: *uno principale* e *tre secondarii* sul *quarto*, *settimo* e *decimo tempo* (vedi la *Tavola delle misure*).

La qualità ossia il valore delle parti componenti di queste diverse misure (dei tempi cioè) può variare?

Sì, possono essere di qualunque valore; abitualmente però i *tempi principali* non hanno un valore inferiore a quello di un *sedicesimo*. Nel paragrafo seguente, ove si tratta della notazione delle varie misure, vedremo indicate in una tavola tutte le varietà di valore che sono in uso generale.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

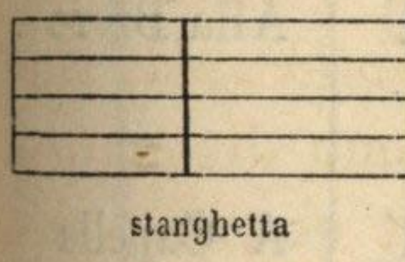
LISZT FERENC ZENEAKADÉMIA KÖNYVTÁRA

§ 13. *Notazione delle varie misure.*

Con qual segno s'indica il principio d'una battuta ossia l'accento principale?

Colla *stanghetta*, cioè con una linea verticale che si colloca sulle linee orizzontali del rigo, divide la musica da eseguirsi ed indica il momento ove principia ogni nuovo ritorno dell'accento principale. Il tratto compreso fra *due stanghette* si chiama *battuta*. La fine d'un tempo musicale s'indica con *due stanghette*, ossia colla *doppia sbarra*, dopo la quale principia il nuovo tempo.

Es. 22.



stanghetta

Es. 23.



doppia sbarra

La *doppia sbarra* s'adopera talvolta anche per indicare un cambiamento di tonalità, e precede allora le alterazioni. V. *Es. 23.*

Le varie misure, sia semplici sia composte, come s'indicano in iscritto?

Con un *numeratore* collocato sopra un *denominatore*, come per le frazioni aritmetiche. Il *primo* serve ad indicare *quanti tempi principali* deve avere una battuta; il *secondo* determina qual ne dev'essere la *qualità*, ossia il *valore relativo*. Se per esempio vediamo sul principio del rigo il segno $\frac{3}{4}$, esso indica che la battuta deve consistere in *tre* tempi (il *numeratore* essendo 3) e che questi tempi avranno ciascuno il valore d'un *quarto* ossia d'una *semiminima* (il *denominatore* essendo 4). Se vi troviamo invece il segno $\frac{6}{8}$, vuol dire che la battuta dev'es-

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

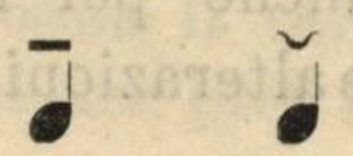
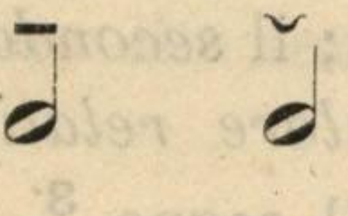
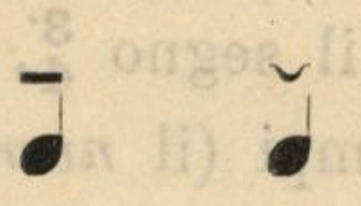
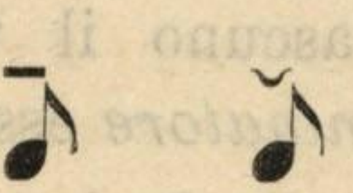
sere di *sei* tempi del valore d'un *ottavo*, ossia d'una *croma* ciascheduno. Per la misura ordinaria però, composta di *due duple*, si scrive, invece del segno $\frac{4}{4}$, che vi occorrerebbe, un $\mathbf{C}$. Questi segni si collocano sul *rigo dopo* la *chiave* e gli *accidenti*.

Quali sono le misure più usate ed i loro segni?

Eccole:

TAVOLA DELLE MISURE COI LORO SEGNI

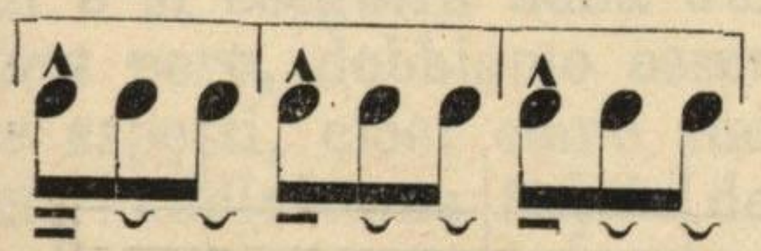
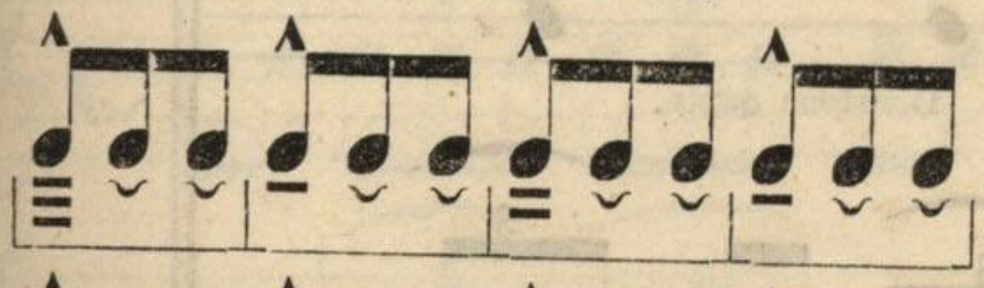
1ª Categoria. — Misure semplici

	Valore dei Tempi	Segno	Numero degli Accenti	Nome distintivo
Duple		$\frac{2}{1}$	1	Alla Breve
		$\mathbf{C}$ ossia $\frac{2}{2}$	1	A Capella
		$\frac{2}{4}$	1	
Triple		$\frac{3}{2}$	1	
		$\frac{3}{4}$	1	
		$\frac{3}{8}$	1	

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

TAVOLA DELLE MISURE COI LORO SEGNI

2ª Categoria — Misure composte.

	Valore dei Tempi	Segno	N. degli Accenti	Nome distintivo
Duple	Riunione di 2 duple 	𝐂 ossia $\frac{4}{4}$	2	Misura ordinaria
Triple	Riunione di 2 triple 	$\frac{6}{4}$	2	
		$\frac{6}{8}$	2	
		$\frac{6}{16}$	2	
	Riunione di 3 triple 	$\frac{9}{8}$	3	
		$\frac{9}{16}$	3	
	Riunione di 4 triple 	$\frac{12}{8}$	4	
		$\frac{12}{16}$	4	

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 14. *Irregolarità ritmiche. Note eccedenti. Sincope. Battute incomplete.*

Quali sono le principali irregolarità ritmiche che incontriamo?

La suddivisione anormale colle *note di numero eccedente* e l'inversione dell'accento, ossia la *sincope*.

Che cosa sono le note di numero eccedente?

Se la divisione delle battute in tempi principali rimane sempre eguale, la *suddivisione* di questi tempi può al contrario variare infinitamente. È dunque possibile trovar riunite in una sola battuta quasi tutte, se non tutte le suddivisioni ritmiche conosciute. Succede anche talvolta che la suddivisione non si fa per *due* come l'abbiamo avuta finora, ma invece per *tre*; e siccome non vi è un segno di valore ritmico che corrisponda a questa suddivisione, si ebbe ricorso all'espediente seguente per la notazione musicale di questa divisione *tripla*. Si stabilì che sarebbe considerata la suddivisione *dupla* come quella normale, e che nei casi ove si trattasse di divisione *tripla* sarebbe riguardata la *terza* nota come eccedente. Un gruppo di *tre* note, le quali si eseguiscono nella durata che avrebbe l'*unità di valore maggiore* che farebbero insieme *due* note dell'istesso valore che le *tre*, si chiama in musica una *Terzina*. Essa si scrive generalmente con una linea curva ed il numero 3 sopra le tre note:

Es. 24.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Una terzina di ottavi dunque, se ho ben inteso, si considera come eccedente di due ottavi e come suddivisione tripla d'un quarto?

Precisamente.

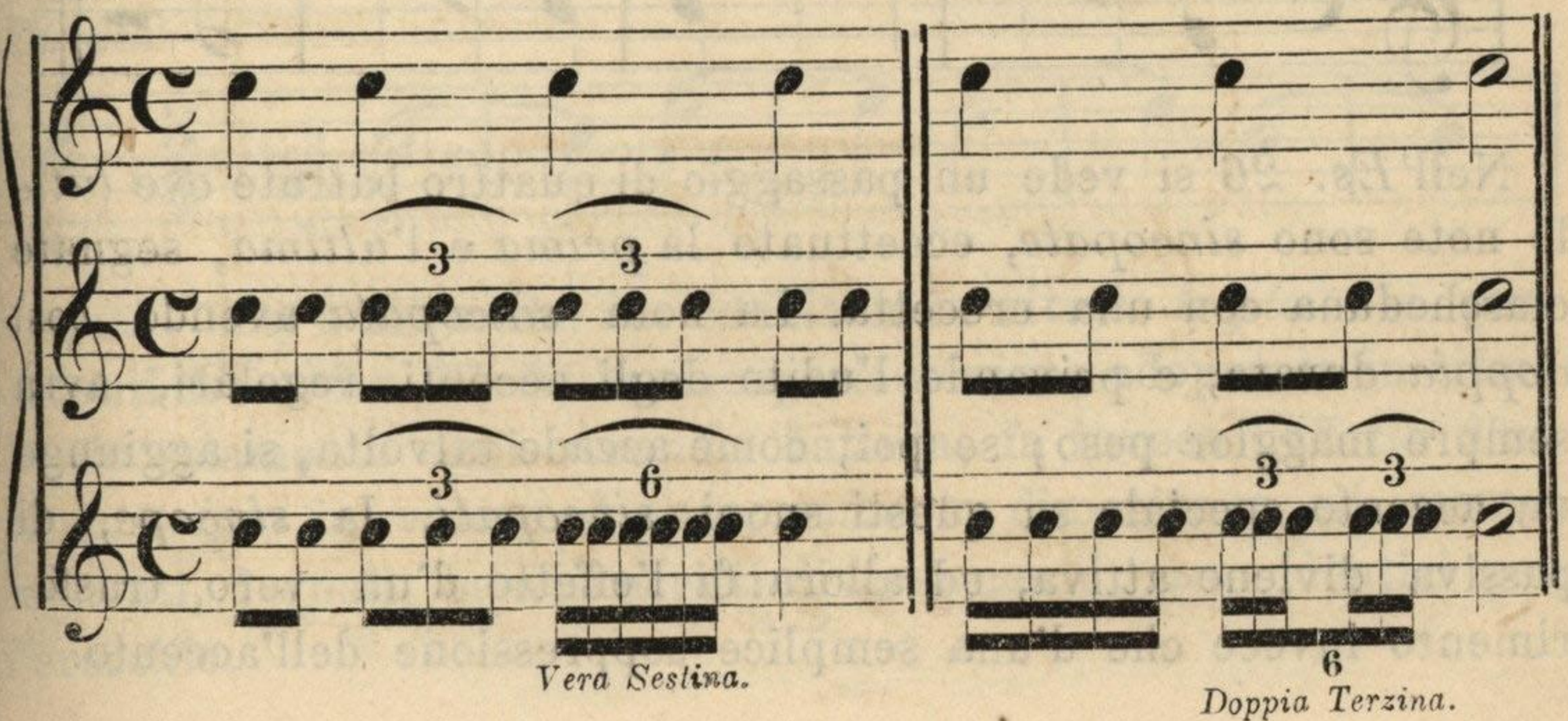
Ma allora quale sarebbe la differenza fra la misura detta dodiciupla d'ottavi e la misura ordinaria suddivisa in terzine?

Non ve n'è alcuna ed anzi la misura segnata $\frac{12}{8}$ si considera meglio come 𝐂 in *Terzine*, perchè è più facile così distinguere gli accenti, i quali sono in fatti *principale* sul *primo* tempo e *secondario* sul *terzo*, mentre gli due altri si fanno sentire assai meno.

Questa disposizione ritmica delle note di numero eccedenti (chiamate anche sovrabbondanti o esuberanti) si trova solamente nella suddivisione tripla o anche in altri casi?

Si trova anche in molti altri casi; in quanto all'esecuzione delle note eccedenti però, serve generalmente la regola che si debbano considerare come eccedenti quelle in cui valore sono scritte, benchè disgraziatamente non tutti i compositori scrivano con tale correzione da poter dare questa regola come senza eccezione. Una *Quintina*, ossia gruppo di *cinque* note, si scrive e si eseguisce nella durata di *quattro* normali, ovvero di quell'unità di valore maggiore che farebbero queste quattro. La *quintina*, p. e., di sedicesimi si considererà come eccedente *quattro* sedicesimi e si eseguirà nella durata d'un *quarto*. In quanto alla *sestina* però, dobbiamo osservare che essa può considerarsi sotto *due* aspetti, cioè: come suddivisione *dupla* della *terzina*, ossia come suddivisione *tripla* della *dupla*.

Es. 25.



Vera Sestina. *Doppia Terzina.*

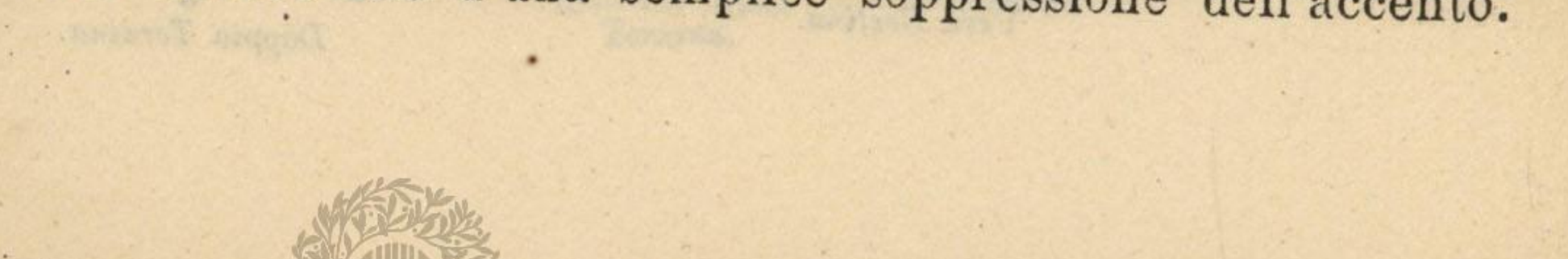
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nel primo caso si chiama *sestina vera*, nel secondo *doppia-terzina*, la quale, scrivendo correttamente, deve sempre indicarsi staccando le due terzine e mettendo un 3 sopra ognuno. V. *Es. 25.* L'una e l'altra specie di *sestina* devono però seguire la regola che abbiamo data in quanto all'esecuzione nella durata d'un'unità di valore maggiore, il quale però sarà in questo caso non quello di cui le note della sestina sono suddivisioni, ma il secondo nell'ordine. Nell'*Es. 25* la *sestina vera* di 16mi, come la *falsa* ossia *doppia terzina*, egualmente di 16mi, si eseguiranno nella durata d'un *quarto*, e si potranno (specialmente la *doppia terzina*) considerare come eccedenti di *quattro sedicesimi.* Il gruppo di *sette* note può considerarsi come eccedente di *quattro* anch'esso, mentre quei di *nove, undici* e più si considereranno come eccedenti di *otto* e saranno scritte generalmente nel valore che avrebbero *otto divisioni* dell'*istessa unità.* Si eseguiranno dando loro la durata dunque dell'*unità* della quale le *otto* sarebbero *ottavi.*

Che cosa è la sincope?

Un'inversione del ritmo normale, effetto che si produce quando si eseguiscono dei suoni sui soli tempi deboli della battuta e che questi suoni si prolungano da un tempo debole al seguente, eccettuandone i tempi forti.

Es. 26.



Nell'*Es. 26* si vede un passaggio di quattro battute ove *tutte* le note sono *sincopate*, eccettuate la *prima* e l'*ultima*, segnate ciascheduna con una crocetta. La nota *sincopata* avendo così *doppia* durata, e privando l'udito degli accenti regolari, avrà sempre maggior peso; se poi, come accade talvolta, si aggiunge un accento speciale su questi suoni *sincopati*, la *sincope*, di passiva diviene attiva, ed allora fa l'effetto d'un vero trasferimento invece che d'una semplice soppressione dell'accento.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

La sincopazione si effettua coi soli tempi principali d'una battuta, ovvero anche colle divisioni e suddivisioni di essi?

Ogni frazione d'un tempo può essere sincopato, se si tronca dall'*ultima* nota *non sincopata*, che precede la *prima* da sincopare, altrettanto di valore quanto se ne aggiunge a questa.

Un esempio ridotto in valori minori sarebbe il seguente:

Es. 27.



Riduzione dell'*Es.* 26 in 8^{i}, ossia sincopazione di 4^{i}.

Riduzione in *sedicesimi*, ossia sincopazione d'*ottavi*.

Come si effettua la sincopazione nella misura tripla, la quale ha due tempi deboli?

Si effettua generalmente sul *secondo* tempo, cioè sul *primo* tempo *debole* della battuta a *tre* tempi e la nota sincopata si prolunga fino al primo tempo *debole* della seguente battuta, avendo così il valore, non più *doppio*, ma *triplo* della non sincopata. Questo produce l'effetto d'un ritmo *triplo* regolare che principierebbe sul primo tempo debole, come si vede dall'*Es. 28*,

Es. 28.



il quale non è altro che la riduzione in ritmo *triplo* dei precedenti *Es. 26* e *27*. Se la sincopazione viene adoperata in ritmo *triplo* solamente ogni *seconda* battuta, fa invece l'effetto d'un ritmo *triplo* in valore *doppio*, come lo dimostrano gli esempi seguenti, i quali, benchè scritti diversamente, sono identici per l'orecchio.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Es. 29.



Qual'è la cagione dell'effetto prodotto dall'identità di questi due esempii?

I tempi forti non facendosi sentire coll'accento per la durata di *due* battute e le note eseguite essendo tutte dell'istesso valore, il ritorno regolare dell'accento *principale* (quello cioè che indica il principio della nuova battuta) non si percepisce che sulla *quarta* nota ed è precisamente questo ritorno regolare dopo *tre* note d'egual valore che produce il sentimento d'una *sola* battuta in *misura tripla*, ove i *tre* tempi sarebbero di *doppio* valore, cioè *minime* invece di *semiminime* o *quarti*.

Sono queste tutte le irregolarità conosciute in musica?

No, vi è ancora quella del principio e della terminazione con *battute incomplete*. Infatti, non tutti i pezzi di musica principiano col *primo* tempo d'una battuta, nemmeno con un tempo *forte*, principiano anzi spesso coi tempi *deboli*, e possono principiare con qualunque tempo, ossia frazione di tempo. Il modo di principiare con una battuta incompleta fa però sempre l'effetto d'una *preparazione ritmica*, la quale si risolve sul primo accento principale che segue, e l'ultima battuta d'un pezzo di musica che si è principiato con una battuta incompleta deve contenere quel complemento ritmico che mancava nella prima. Se, per esempio, la *prima* battuta si principiò in misura ordinaria 𝐂 sul *secondo* tempo, l'*ultima* non dovrà contenere più di *un* tempo, avendone la prima *tre*; se principiò col *terzo* invece l'*ultima* dovrà contenerne *tre*, la *prima* non avendo che *un solo* tempo, e via discorrendo.

Es. 30.



ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

§ 15. *Abbreviature.*

Quali sono le abbreviature che si usano nella notazione musicale oltre quelle che abbiamo già accennate e spiegate, cioè: il segno d' 8va ~~~~~~~~~~ *loco*, il taglio che unisce in gruppi i gambi delle note di valore minore, le barre trasversali per indicare la replica e le pause di più di 8 battute?

Vi sono ancora i segni di richiamo, quelli per indicare i diversi modi d'esecuzione, e quelli che indicano il grado di forza da adoperarsi.

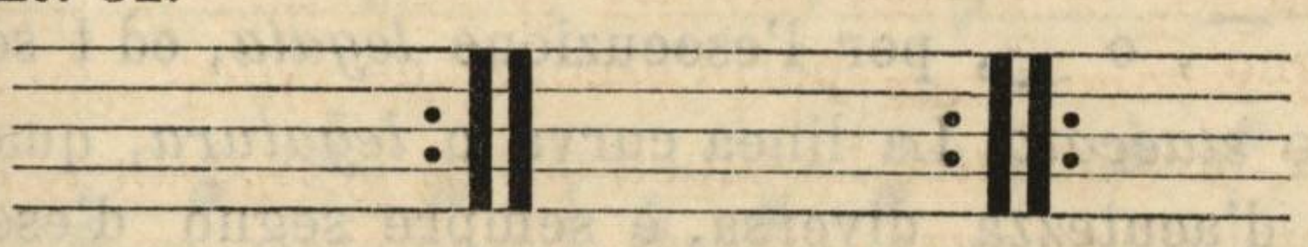
Quali sono i segni di richiamo?

Il *Ritornello semplice* e *doppio*, la *Ripresa*, il *Da Capo* ed il *Bis*.

Che cosa è il Ritornello?

Esso è un segno composto di *due puntini* collocati *a sinistra* della *doppia sbarra*, che indica la chiusa d'un periodo o d'un tempo musicale, di modo che i puntini abbraccino la *terza* linea del *rigo*. Esso è *doppio* quando il segno si trova anche a *destra* della doppia sbarra. Il *Ritornello semplice* indica che il periodo si deve ripetere da principio; il *Ritornello doppio*: che il periodo che segue si ripeterà dal punto ove si trovano i due puntini *a destra* della *doppia sbarra*.

Es. 31.



Che cosa è la Ripresa?

È un segno 𝄇 per indicare il punto donde si ripeterà una parte del pezzo; esso corrisponde ad un altro segno alla fine del pezzo che consiste delle lettere D. S., abbreviatura di: *Dal*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Segno. La *Ripresa* si fa anche in altra forma: 𝄋, ❀, ⊖, ⊠, #, ⊙, ecc., ma è più usuale nella prima forma nella musica odierna, i segni ❀, ⊖, ⊠ essendo generalmente adoperati per indicare l'impiego del *sordino*, cioè le *pause* nell'impiego del *pedale*.

Il Da Capo, che cosa è?

È un segno D. C. che si colloca alla fine d'un pezzo, per indicare che esso non termina in quel punto, ma che si deve ripetere da capo fino al segno *Fine*, il quale indica il punto in cui termina veramente.

Che cosa è il Bis?

È un segno che si colloca sopra *una* o *due battute* per indicare che esse si devono ripetere:

Es. 32.



Quali sono le abbreviature che si usano per indicare i modi d'eseguire la musica?

Il segno ⁀, o ‿, per l'esecuzione *legata*, ed i segni ⁀ •, • e ', per lo *staccato*. La linea curva o *legatura*, quando unisce delle note d'acutezza diversa, è sempre segno d'esecuzione, e vuol dire che ogni nota *legata* si deve tenere fino che la seguente, colla quale è unita per mezzo del ⁀, sia toccata, in maniera da non lasciar intervallo fra l'una e l'altra. Gli altri segni di *staccato*, al contrario, indicano che le note sulle quali stanno devono essere *staccate* distintamente l'una dall'altra.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

A che scopo vi sono tre diversi segni per lo staccato?

Perchè esso può effettuarsi in *tre* diversi gradi. Il segno $\overset{\cdot}{\frown}$ p. e., indica che la nota sulla quale si trova, debba tenersi quasi per *tutto* il valore indicato dalla forma della nota; . invece, che sarà tenuta per la sola *metà* del suo valore, e ', che non avrà più di un *quarto* del suo valore. Nell'*Es. 33* si vede come si devono eseguire queste *tre* specie di stacco.

Es. 33.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Quali sono i segni per indicare i diversi gradi di forza con cui si devono eseguire le note d'un pezzo di musica?

Sono i seguenti ridotti in una tavola secondo i gradi:

ppp	che indica	il grado più delicato	del pianissimo
pp	»	»	pianissimo
p	»	»	piano
mp	»	»	mezzo piano
mf	»	»	mezzo forte
F	»	»	forte
FF	»	»	fortissimo
FFF	»	»	il grado più forte del fortissimo.

A questi si possono aggiungere il *s. v.* che significa *sottovoce* ed è un'altra maniera d'esprimere il *p.* e il *m. v.* che significa *mezza voce* e corrisponde presso a poco al *m. p.* Poi vi sono i segni $\prec$ e $\succ$, il primo per indicare un accrescimento graduale ed il secondo per indicare invece una diminuzione graduale di forza. Vi è da osservare a proposito di questi ultimi segni, che nelle composizioni dei grandi maestri, il *crescendo* ed il *diminuendo* sono sempre segnati colla massima esattezza e che una esecuzione coscienziosa esige, che il *crescendo* non anticipi sulla punta del segno $\prec$ e non continui dopo la terminazione delle due linee e così anche del *diminuendo*. S'im-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

piega talvolta invece di questi segni l'abbreviatura delle parole *crescendo* e *diminuendo*: *cresc.* e *dim.*, con una linea interrotta ----- per indicarne la continuazione fino al punto dove deve cessare. Altri segni sono poi l'*accel.* che vuol dire *accelerando*, ed il *rallent.* o *rall.* che significa *rallentando*, il di cui significato è abbastanza indicato colle parole, i quali però non di rado vengono confusi con quei di *cresc.* e *dim.* (1). Qualche volta s'impiega la parola *ritenuto* invece di *rallentando*, nell'abbreviatura: *rit.* o *riten.* Finalmente crediamo far bene nominando fra i segni che indicano il modo d'eseguire anche il *Ped.* ed il ⊕ che indicano: il *primo* l'impiego del pedale collocato a destra nei nostri pianoforti, il quale ha per effetto di levare i così detti *sordini* e di produrre una vibrazione maggiore; il *secondo* ⊕ il punto dove si deve cessare l'impiego del pedale. Le parole: *una corda* (abbreviate *u. c.*) indicano invece l'impiego del *pedale a sinistra*, che ha per effetto di raddoppiare i *sordini*, e per conseguenza di diminuire la vibrazione mentre assordisce il suono.

Un segno che s'adopera nella notazione musicale è la *grappa*. Essa ha la forma seguente: } e serve per unire due o più ri-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ghi che si devono eseguire simultaneamente (Vedi gli *Es.i 14, 20* ed altri). Qualche volta si trova anche con questo segno } ossia [. La *grappa* rende vantaggi particolari nelle Partiture a poche parti (quartetti, canzoni a 4 o 5 parti, ecc.), perchè una stessa pagina contenendo parecchi gruppi di parti, serve a distinguerli l'uno dall'altro a colpo d'occhio. Essa si adopera inoltre nelle Partiture grandi, per segnare gruppi speciali di strumenti d'una medesima categoria.

(1) È da riguardarsi come un'abitudine viziosa quella di cambiare il movimento ritmico con ogni segno dinamico, accelerando cioè col crescendo e rallentando col diminuendo; e non meno viziosa è quella di principiare ogni ≺ con forza tale da non permettere altra aumentazione nel seguito, ed ogni ≻ con un *pp.* repente. Uno dei più grandi maestri moderni suole insegnare ai suoi allievi che *cresc.* è sinonimo di *p*, e *dim.* sinonimo di *f*. Gli Italiani nei secoli passati solevano riguardare l'esecuzione artistica di tali segni come importantissima, regolando il ≺ ed il ≻ con somma arte e giudizio secondo il tempo che avevano da durare; non esige però meno abilità nè meno giudizio l'esecuzione corretta dell'*acceler.* e del *rall.* i quali troppo spesso sono riguardati ed eseguiti come sinonimi di *prestissimo* e *lento*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

CAPITOLO TERZO.

Delle relazioni dei suoni fra loro.

§ 16. *Gli intervalli diretti.*

Che cosa s'intende in musica colla parola: Intervallo?

L'Intervallo è la distanza fra due suoni ed in conseguenza la relazione nella quale essi si trovano fra loro.

Come si misura questa distanza?

Prendendo per punto di partenza il più piccolo intervallo ammesso in musica, cioè quello fra due suoni contigui della scala cromatica: il *semitono*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Gli Intervalli si misurano dal grave all'acuto o viceversa?

Dal grave all'acuto ogni volta che non è specialmente indicato il contrario.

Come si denominano?

Prendono i loro nomi dai gradi della scala *diatonica* e si scrivono sul rigo secondo questi gradi. Si considera come una:

Prima	l'Intervallo	fra due suoni	sull'istesso grado.
Seconda	»	»	di gradi contigui.
Terza	»	»	separati da 1 grado interm.
Quarta	»	»	» 2 gradi interm.
Quinta	»	»	» 3 » »
Sesta	»	»	» 4 » »
Settima	»	»	» 5 » »
Ottava	»	»	» 6 » »
Nona	»	»	» 7 » »
Decima	»	»	» 8 » »

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

In questo paragrafo ci limiteremo a parlare degli Intervalli che non oltrepassano l'*ottava*.

Come si può considerare la *prima* come un Intervallo, giacchè non vi può essere distanza alcuna fra due note sull'istesso grado?

Le due note che formano la *prima* possono essere eseguite da due diverse voci od istrumenti, possono anche essere *alterate*, in qual caso vi sarebbe distanza fra loro; non è dunque inesatto il considerarla come un *Intervallo*.

Ma i gradi contigui della scala diatonica non si trovano ad eguali distanze l'uno dall'altro, alcuni avendo quella d'un mezzotono, altri quella d'un tono intero fra loro. Lo stesso intervallo potrà dunque, secondo il suono più grave dei due, essere di maggiore o minore distanza?

Senza dubbio. Nella scala di *do* per esempio, una *seconda* che avrebbe per base (ossia suono più grave) il *do*, il *sol* o il *la*, sarà maggiore del doppio di quella che avrebbe per base il *mi* od il *si*, perchè dal *mi* al *fa* (naturali) e dal *si* al *do* vi è la distanza d'un *mezzotono*, mentre fra le altre *seconde* vi è quella d'un *tono intero*.

Vi sarebbero dunque delle seconde maggiori e minori?

Sì. Tutti gli altri Intervalli possono egualmente essere *maggiori* e *minori*, secondo il numero di *semitoni* che separa i due suoni d'una combinazione *binaria*.

Questa sarebbe la qualità relativa degli Intervalli? Come determinarne la qualità assoluta? Come sapere, per esempio, che cosa costituisce un Intervallo maggiore?

Su questo punto non vi è unanimità fra i musicisti. Per lo scopo presente, cioè quello dell'insegnamento *elementare*, preferiamo adottare il metodo più semplice e riguardare come *Intervalli maggiori* tutti quelli, che in una scala *diatonica maggiore* hanno la *tonica* per base.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nella scala di *do*, per esempio, tutti gli Intervalli formati dai diversi gradi *non alterati* (cioè naturali) colla *tonica* per base, si devono considerare come *maggiori;* sarà dunque:

una *Prima maggiore* l'Intervallo dal *do* al *do* identico.
» *Seconda* » » » *re* natur.le contiguo
» *Terza* » » » *mi* » »
» *Quarta* » » » *fa* » »
» *Quinta* » » » *sol* » »
» *Sesta* » » » *la* » »
» *Settima* » » » *si* » »
» *Ottava* » » » *do* di registro super.e
» *Nona* » » » *re* » »

In che consiste la differenza d'opinione fra i musicisti riguardo alla qualità assoluta degli Intervalli?

Nei secoli passati, ed anche oggi da molti si fa una distinzione fra la *prima*, la *quarta*, la *quinta*, e l'*ottava* e gli altri Intervalli *maggiori*. A questi quattro è dato un nome particolare distintivo, quello cioè di *puri*, *perfetti*, *giusti* o *naturali*. Daremo la spiegazione di questa distinzione nel paragrafo che tratterà degli *Intervalli rovesciati*. V. § 17.

Qual'è la differenza fra un Intervallo maggiore e minore?

Quella di un *mezzotono*.

Basta dunque diminuire la distanza fra due suoni che formano un Intervallo maggiore per renderlo minore?

Sì.

Gli Intervalli sono suscettibili d'altre modificazioni ancora?

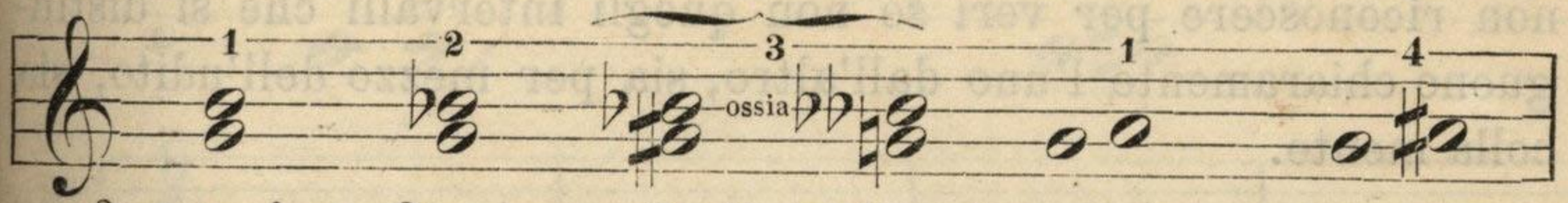
Sì. Un Intervallo *minore* può essere scemato ancora d'un altro *mezzotono* e divenire un Intervallo *diminuito*, ed un Intervallo *maggiore* può essere aumentato d'un *mezzotono* e divenire *eccedente* ossia *aumentato*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

In tutto dunque sarebbero quattro le diverse qualità o forme degli intervalli, cioè: maggiori, minori, aumentati e diminuiti?

Precisamente, come lo dimostra l'esempio seguente:

Es. 34.



3ª maggiore 3ª minore 3ª diminuita 2ª maggiore 2ª aumentata

Possono subire tutti gli intervalli le modificazioni sopraindicate?

Secondo il sistema che abbiamo adottato — quello, cioè di considerare come intervalli *maggiori* tutti quelli che, in una scala diatonica maggiore, hanno per base la tonica e per complemento un altro grado *inalterato* della scala — gli intervalli possono *tutti* senza eccezione rendersi *minori*, se si toglie un mezzotono della distanza fra i due suoni. Tutti però non possono essere egualmente *diminuiti* od *aumentati*, subiscono perciò *una* di queste modificazioni, ma non tutte e due.

Per qual ragione?

Ogni intervallo, *anche alterato*, conserva il suo nome distintivo, ossia la sua *specie*. Una 3ª, per esempio, rimane sempre una 3ª anche se *minore* e *diminuita*, se non si cambiano i *gradi* che ne determinano il carattere. Solamente quando si cambiano *i nomi dei suoni* che lo compongono e quando essi sono scritti sopra *altri gradi del rigo*, l'intervallo diviene d'un'altra specie e cambia anch'esso di carattere. Si può dunque benissimo avere un cambiamento d'*intervallo* senza cambiamento di *suoni*.

Nell' *Es. 34*, la 3ª *minore* del N° 2 sarebbe identica in quanto ai suoni alla 2ª *aumentata* del N° 4, e però tutti e due si devono considerare come di *specie* e di *qualità diversa*. Intervalli di questo genere, tali cioè, che sebbene identici all'orecchio, si considerano da due aspetti diversi, si chiamano *enarmonici*. Se si facesse uso di tutti i mezzi disponibili per

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nella scala di *do*, per esempio, tutti gli Intervalli formati dai diversi gradi *non alterati* (cioè naturali) colla *tonica* per base, si devono considerare come *maggiori;* sarà dunque:

una *Prima maggiore* l'Intervallo dal *do* al *do* identico.
» *Seconda* » » » *re* natur.le contiguo
» *Terza* » » » *mi* » »
» *Quarta* » » » *fa* » »
» *Quinta* » » » *sol* » »
» *Sesta* » » » *la* » »
» *Settima* » » » *si* » »
» *Ottava* » » » *do* di registro super.e
» *Nona* » » » *re* » »

In che consiste la differenza d'opinione fra i musicisti riguardo alla qualità assoluta degli Intervalli?

Nei secoli passati, ed anche oggi da molti si fa una distinzione fra la *prima*, la *quarta*, la *quinta*, e l'*ottava* e gli altri Intervalli *maggiori*. A questi quattro è dato un nome particolare distintivo, quello cioè di *puri*, *perfetti*, *giusti* o *naturali*. Daremo la spiegazione di questa distinzione nel paragrafo che tratterà degli *Intervalli rovesciati*. V. § 17.

Qual'è la differenza fra un Intervallo maggiore e minore?

Quella di un *mezzotono*.

Basta dunque diminuire la distanza fra due suoni che formano un Intervallo maggiore per renderlo minore?

Sì.

Gli Intervalli sono suscettibili d'altre modificazioni ancora?

Sì. Un Intervallo *minore* può essere scemato ancora d'un altro *mezzotono* e divenire un Intervallo *diminuito*, ed un Intervallo *maggiore* può essere aumentato d'un *mezzotono* e divenire *eccedente* ossia *aumentato*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

In tutto dunque sarebbero quattro le diverse qualità o forme degli intervalli, cioè: maggiori, minori, aumentati e diminuiti?

Precisamente, come lo dimostra l'esempio seguente:

Es. 34.



3ª maggiore 3ª minore 3ª diminuita 2ª maggiore 2ª aumentata

Possono subire tutti gli intervalli le modificazioni sopraindicate?

Secondo il sistema che abbiamo adottato — quello, cioè di considerare come intervalli *maggiori* tutti quelli che, in una scala diatonica maggiore, hanno per base la tonica e per complemento un altro grado *inalterato* della scala — gli intervalli possono *tutti* senza eccezione rendersi *minori*, se si toglie un mezzotono della distanza fra i due suoni. Tutti però non possono essere egualmente *diminuiti* od *aumentati*, subiscono perciò *una* di queste modificazioni, ma non tutte e due.

Per qual ragione?

Ogni intervallo, *anche alterato*, conserva il suo nome distintivo, ossia la sua *specie*. Una 3ª, per esempio, rimane sempre una 3ª anche se *minore* e *diminuita*, se non si cambiano i *gradi* che ne determinano il carattere. Solamente quando si cambiano *i nomi dei suoni* che lo compongono e quando essi sono scritti sopra *altri gradi del rigo*, l'intervallo diviene d'un'altra specie e cambia anch'esso di carattere. Si può dunque benissimo avere un cambiamento d'*intervallo* senza cambiamento di *suoni*.

Nell' *Es. 34*, la 3ª *minore* del N° 2 sarebbe identica in quanto ai suoni alla 2ª *aumentata* del N° 4, e però tutti e due si devono considerare come di *specie* e di *qualità diversa*. Intervalli di questo genere, tali cioè, che sebbene identici all'orecchio, si considerano da due aspetti diversi, si chiamano *enarmonici*. Se si facesse uso di tutti i mezzi disponibili per

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

alterare gli intervalli; se si adoperassero tutti gli accidenti e doppi accidenti, si potrebbe, strettamente parlando, ottenere una quantità infinita di varietà enarmoniche. La scrittura musicale però, già troppo complicata, non ha che fare con quelle soverchie ed inutili ripetizioni; si è per conseguenza stabilito di non riconoscere per veri se non quegli intervalli che si distinguono chiaramente l'uno dall'altro, sia per mezzo dell'udito, sia colla mente.

Che cosa devo intendere con una distinzione da farsi colla mente e non coll'orecchio?

Quella precisamente che si fa negli intervalli enarmonici, i quali sarebbero superflui se non si spiegassero colla ragione. Trovandoci, per esempio, nel caso di dover scrivere un intervallo suscettibile di due diverse interpretazioni, ossia il quale si può scrivere in due diverse maniere, succede, come abbiamo già veduto a proposito delle alterazioni, che quest'intervallo debba essere scritto in tal maniera piuttosto che in tal altra, perchè il pezzo o la frase musicale nella quale esso si trova, s'aggira dentro i limiti dei suoni di tale scala. Sarebbe dunque da un lato impossibile limitare le qualità degli intervalli a quelli che si distinguono all'orecchio, perchè talvolta è necessario considerarli come appartenenti ad *una* scala, talvolta invece come facenti parte d'un'*altra*, benchè perfettamente identici in quanto al suono, e dall'altro lato è da desiderare di non estendere troppo il campo dei cambiamenti *enarmonici*. Per queste ragioni tutti quegli intervalli che non si possono spiegare come necessità enarmoniche per la scrittura musicale corretta, o la differenza di qualità dei quali non si sente dall'orecchio, non sono ammissibili. Ora, quelli ammissibili si riducono a *tre* all'incirca per ogni *specie d'intervallo*, come lo dimostra l'*Es. 35.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

INTERVALLI

Es. 35.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Quali sono gli intervalli che si possono aumentare ma non diminuire?

La 1ª, 2ª, 4ª, 5ª, 6ª, e 8ª.

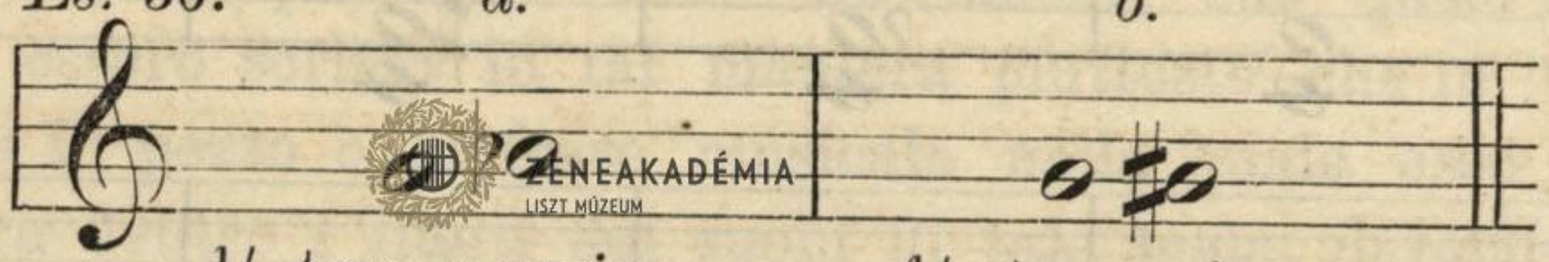
Quali si possono diminuire ma non aumentare?

La 3ª e la 7ª.

Che cosa s'intende quando si adopera l'espressione: semitoni maggiori e minori, giacchè tutti gl'intervalli di semitono sono eguali e non possono essere diminuiti perchè formano il più piccolo intervallo ammesso in musica?

Intendiamo con questa distinzione indicare semplicemente un *intervallo enarmonico*, cioè le due diverse maniere di denominare e di scrivere un intervallo di semitono. Quando esso è scritto su *due gradi diversi* del rigo si chiama *maggiore;* quando invece è scritto *sullo stesso grado* si chiama minore.

Es. 36. *a.* *b.*



$^1/_2$ tono *maggiore* $^1/_2$ tono *minore*

In *un* caso dunque (quello del $^1/_2$ tono *maggiore*) si trova essere un intervallo di 2ª *minore*, nell'*altro* è una 1ª *aumentata*.

Vi è un mezzo che faciliti il determinare a che specie appartenga un intervallo?

Sì; osservando la regola che tutti gli intervalli di numeri *pari*, cioè la 2ª, 4ª, 6ª, 8ª, ecc. si notano con *un* suono sulla *linea* e l'*altro* sullo *spazio* nel rigo, mentre gli intervalli di numeri *impari* 1ª, 3ª, 5ª, 7ª ecc., si scrivono invece colle *due* note sulle *linee*, ossia sugli *spazii:*

Es. 37. *a.* *b.* *c.* *d.*



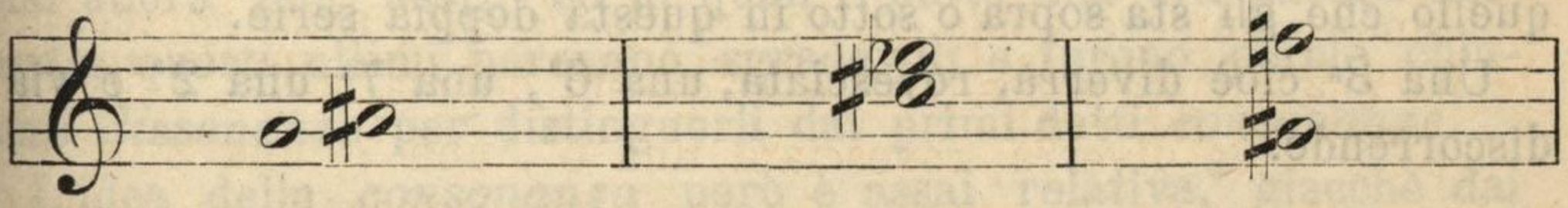
pari impari impari pari

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Con questa regola si determina però soltanto la specie, e non la qualità degli intervalli? Come sapere subito se una seconda o una quinta è maggiore, minore, aumentata o diminuita?

Diviene facile, se si considera la nota più grave (ossia quella di base) come *tonica*, e si guarda se l'altra si trovi fra le note di quella scala diatonica maggiore che parte da *questa tonica*, nel qual caso sarà un *intervallo maggiore;* se no, non sarà difficile determinare di quanto differisca dall'intervallo maggiore, sia in più, sia in meno. Nel *a.* dell'*Es. 36* sarebbe un *sol* la nota di base; il *la*, che forma con esso l'intervallo di 2ª, appartiene alla *scala di sol;* la specie dell'intervallo essendo determinato dall'essere scritto con una nota sulla linea e l'altra sullo spazio, e dalla contiguità della linea collo spazio, sarà dunque una 2ª *maggiore*. Nell' esempio *d.* invece (*Es. 37*), la nota di base è un *mi;* la specie dell'intervallo sarà facilmente determinata come *pari* e *sesta*, ma la nota *do* che accompagna il *mi* non si trova naturalmente nella *scala di mi maggiore*, ove invece il sesto grado sarebbe *do* ♯, conseguentemente la distanza fra i due suoni essendo *minore* d'un *mezzotono* di quella d'una *sesta maggiore,* abbiamo una *sesta minore*. Negli esempi seguenti poi,

Es. 38. *a.* *b.* *c.*



ove nell'intervallo *a.* la nota di base è *sol* e l'altra *la*, la 2ª non può essere nè maggiore nè minore, perchè la 2ª maggiore di *sol* sarebbe *la naturale*, e la 2ª minore *la* ♭; la distanza dal *sol* al *la* essendo maggiore d'un semitono di quella fra il *sol* ed il *la naturale*, ne seguita che abbiamo là una 2ª *aumentata*. Negli intervalli *b.* e *c.* ove la distanza fra i due suoni è invece di *due semitoni* meno grande che non sarebbe quella fra un suono e l'altro d'una 3ª e 7ª maggiore, è evidente che si tratta di una 3ª e 7ª *diminuita*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 17. *Intervalli rovesciati.*

Che cos'è un intervallo rovesciato?

Un intervallo nel quale l'ordine primitivo dei due suoni che lo compongono è *invertito*, in modo che il suono che prima ne era la base diviene invece il più acuto.

Come si chiama un intervallo non rovesciato?

Diretto.

Ma la distanza fra i due suoni non sarà più l'istessa in un intervallo rovesciato come in un intervallo diretto?

No; l'intervallo *rovesciato* cambia di *specie* e spesso anche di *qualità*. In quanto alla *specie*, il numero dell'intervallo *rovesciato* fa insieme con quello del *diretto* sempre il numero 9, giacchè il rovesciamento non s'adopera (fuori nell'armonia superiore) al di là dell'ottava. L'esempio seguente dà tutti gli intervalli coi loro rovesci, i quali possono così essere subito determinati,

1 2 3 4 5 6 7 8.
8 7 6 5 4 3 2 1.

Qualunque numero abbia un intervallo *diretto*, avrà *rovesciato* quello che gli sta sopra o sotto in questa doppia serie.

Una 3ª cioè diverrà, rovesciata, una 6ª, una 7ª una 2ª e via discorrendo.

Quali alterazioni subisce la qualità degli intervalli nei rovesci?

Le modificazioni che si verificano nella *qualità* degli intervalli rovesciati non sono eguali in tutti, e sarà qui il luogo per spiegare perchè molti musicisti diano un nome distintivo a quegli intervalli, i quali rimangono *inalterati* nei loro rovescii. Infatti, la *prima*, la *quarta*, la *quinta* e l'*ottava* (*maggiori* secondo il sistema che abbiamo adottato sul principio) rimangono *maggiori* anche rovesciati, mentre gli altri intervalli *maggiori* divengono *minori* nei loro rovescii.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Questa particolarità distintiva nei quattro primi intervalli è stata la ragione perchè fossero denominati *puri*, *perfetti*, e *naturali* o *giusti*, ciò che in verità non ha nulla d'illogico; e, per meglio adattare la pratica alla teoria, fu stabilito dai musicisti che riconobbero questa distinzione, che l'intervallo che ha un semitono meno di distanza che un intervallo *puro* o *perfetto*, sarebbe chiamato *diminuito* invece di *minore* come lo denomina il nostro sistema. Questo sistema (quello cioè che distingue fra intervalli *puri* e *maggiori*) ha il vantaggio di rendere la classificazione delle qualità degli intervalli rovesciati più semplice.

Secondo esso si dà per regola generale, che ogni intervallo *maggiore* rovesciato diviene *minore*, ogni intervallo *aumentato*, *diminuito*, e viceversa, e che ogni intervallo *puro* rimane *inalterato*.

Che cosa significa la distinzione fra intervalli consonanti e dissonanti?

Essa ebbe la origine nell' impiego esclusivo degli intervalli *puri* (4ª, 5ª ed 8ª) e di quelli di 3ª e 6ª *maggiore* e *minore* che si faceva nella musica del medio-evo. Essi si cantano più facilmente, formano gli accordi fondamentali più semplici e sono sul principio quei che l'orecchio ha meno difficoltà ad intendere; per le quali ragioni, quando si principiò ad adoperare gli altri fino allora non usati, ed ai quali l'udito non era ancora abituato, questi ultimi parevano sgradevoli e furono perciò chiamati *dissonanze* per distinguerli dai primi detti *consonanze*.

L'idea della *consonanza* però è assai relativa, giacchè dai Greci era considerata come *dissonante* anche la *terza maggiore*, la quale già nel medio-evo fu stimata *arci-consonante*, mentre la 4ª era riguardata come *dissonante*, e l'oreccchio moderno, ormai avvezzato egualmente a tutti gli intervalli della scala diatonica, non vi trova più dissonanza alcuna. Questi nomi dunque hanno perduto per noi il loro primitivo significato e sarebbe forse più corretto chiamare le consonanze *intervalli completi*, ossia *di posa*, e le dissonanze *intervalli incompleti*, ossia *di moto*, poichè la differenza fondamentale fra queste due categorie d'in-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

tervalli, è questa: che le così dette *consonanze* appagano senz'altro il sentimento musicale, e che le *dissonanze* invece lasciano un'impressione *incompleta* che non permette di riposarsi su di esse e spinge ad una risoluzione sopra una *consonanza*. La definizione della *dissonanza* data sul principio del trecento da Johannes de Muris, professore alla Sorbonne di Parigi, è ancora la migliore che si possa dare: *la dissonanza è la tendenza irresistibile verso la consonanza*.

I gradi della scala diatonica non hanno nomi particolari, oltre i numeri, che determinano la loro relazione colla tonica?

Sì, sono i seguenti:

1°	grado . . .	Tonica
2°	» . . .	
3°	» . . .	Mediante
4°	» . . .	Sottodominante
5°	» . . .	Dominante
6°	» . . .	
7°	» . . .	Sensibile.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 18. *I Modi.*

Che cosa s'intende colla parola: modo?

Una modificazione nell'ordine dei gradi della scala diatonica. Nel medio-evo erano in uso *diverse* modificazioni di questo genere, la musica odierna però non ne ammette che *una*, la quale consiste nel sostituire alla 3ª e 6ª *maggiori* la 3ª e 6ª *minori*. *La scala*, come l'abbiamo considerata sul principio, si chiama *di modo maggiore*, quella colla modificazione della 3ª e 6ª *di modo minore*. Quest'ultima è costruita come segue:

1° grado	2°	3°	4°	5°	6°	7°	8°
1 tono	½ tono	1 tono	1 tono	½ tono	1½ tono	½ tono	

Essa ha per intervalli caratteristici la 3ª e 6ª *minori*, e porta

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

necessariamente con sè delle alterazioni nei suoni che la compongono. La scala di *do*, normale e priva d'alterazioni *in modo maggiore*, si scrive *in modo minore* con *due accidenti*, uno sul *mi*, l'altro sul *la*, tutti e due ♭:

Es. 39.



La scala diatonica *di modo minore* ha inoltre in *tre* punti la distanza *cromatica* fra i suoi suoni contigui, mentre quella *di modo maggiore* l'ha in *due* soli, ed in *un* punto eziandio la scala *minore* ha la distanza caratteristica d'un *tono e mezzo*, ossia l'intervallo di *seconda aumentata*, la quale non si trova fra i suoni contigui della *maggiore*.

Gli intervalli di 1ª, 4ª, 5ª e 8ª però, ossia secondo la teoria sopraccennata, gli intervalli *puri* (basati sopra la *tonica*) sono identici nei *due* modi; circostanza che serve anch'essa a giustificare la distinzione fatta fra gli intervalli *maggiori* e *puri*.

Se ho ben inteso, basta dunque togliere un mezzotono della distanza fra la tonica e la 3ª e fra la tonica e la 6ª d'una scala di modo maggiore per farne una di modo minore?

Sì. Eccone un esempio:

Es. 40.



Scala *maggiore* di *sol.* Scala *minore armonica* di *sol.*

La scala *minore* può subire però certe altre modificazioni cagionate, sia dalla difficoltà che presenta all'esecuzione vocale l'intervallo eccedente di *un tono e mezzo* fra il 6° e 7° grado, sia da ragioni che si potranno spiegare solamente quando avremo

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

esaminato la *melodia* e l'*armonia*. Una di queste modificazioni generalmente in uso, e che è perciò indispensabile conoscere, è quella che consiste nel lasciare inalterata la *sesta maggiore* quando la scala *ascende*, e nell'alterare non solamente la *sesta* ma anche la *settima* quando essa *discende*.

Vi è un nome distintivo per queste due forme della scala in modo minore?

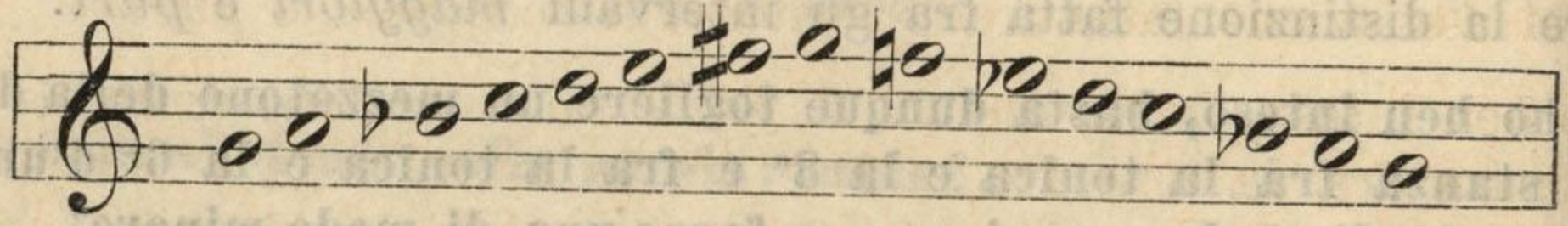
Certamente. La *prima*, quella cioè, che rimane la stessa ascendendo come discendendo, si chiama la *scala minore armonica* ed è la più importante. Quella che ha *una sola* alterazione (sulla 3ª) quando ascende e *tre* (7ª, 6ª e 3ª) quando discende, si chiama invece la *scala minore melodica*.

Perchè è più importante la scala minore armonica che la melodica per la musica?

Perchè quegli intervalli caratteristici e — come vedremo in seguito, anche le *armonie* — che formano il complesso chiamato *tonalità minore*, hanno per base la 3ª e 6ª *minori* e la 7ª *maggiore*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Es. 41.



Scala *melodica minore* di *sol*.

Un'altra forma di modificazione della scala *minore* è quella che si trova spesso nei canti popolari di alcune nazioni, specialmente d'origine *orientale*, la quale consiste nell'alterare la *quarta* nella scala *armonica*, aumentando la distanza fra essa e la tonica per mezzo del ♯. Questa nuova alterazione produce il fenomeno caratteristico d'un *secondo* intervallo di 2ª *aumentata* fra la 3ª e la 4ª, che rende la scala più difficile da cantare, mentre aumenta il campo delle possibilità di combinazioni armoniche. La scala *minore* in questa forma si denomina la scala *armonica orientale*. V. *Es. 42*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

Es. 42.



Scala *orientale minore* di *sol.*

Essa ha, oltre il secondo intervallo di 2ª *aumentata*, anche *quattro* volte quello *cromatico* d'un *mezzotono* fra i suoi gradi contigui, rimane però l'istessa discendendo come ascendendo.

§ 19. *Carattere e quantità delle tonalità.*

Che cosa è una tonalità?

Un complesso di suoni che hanno per base (*tonica*) un suono determinato a cui si riferiscono, e col quale formano una *scala diatonica* completa, sia *maggiore*, sia *minore*. Dentro questo complesso ogni relazione dei suoni che ne fanno parte, sia fra loro, sia col suono di base, si riferisce direttamente od indirettamente a quel suono fondamentale che si chiama *tonica*, e ne sono escluse tutte le relazioni ove entrano altri suoni. Da questi rapporti risulta una sensazione e percezione speciale, che si chiama da alcuni: *modalità*, da altri però e più generalmente *tonalità*.

In che consiste la differenza fra una scala ed una tonalità?

Le parti componenti una *scala* si considerano da due soli punti di vista, cioè: da quello della *serie regolare*, sia ascendente, sia *discendente*, e da quello delle *combinazioni binarie*, ossia di *due* suoni, chiamate *intervalli* che si possono formare con esse. Le parti componenti una *tonalità* invece si riguardano, oltre a questi due, da un *terzo* punto di vista, cioè: quello di *tutte le altre combinazioni*, non solo di *due*, ma anche di *tre* e di *quattro* suoni, chiamati *armonie* ossia *accordi*, che si possono effettuare senza uscire dai limiti della data sfera.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Quante sono coteste tonalità?

Ne sono ammesse altrettante quante le scale o suoni musicali, giacchè ogni suono musicale può servire di base ad una scala. Abbiamo già veduto quanto la soverchia quantità delle alterazioni enarmoniche nuoce alla chiarezza della notazione, e quanto sia da desiderare ristringere le possibilità di scrivere suoni identici in diverse maniere. In conseguenza si è stabilito di non riconoscere più di *ventiquattro* scale e tonalità, cioè una per ogni suono ed in *due* modi: *maggiore* e *minore*. Qualchevolta però, per ragioni che non entrano nella materia di questo paragrafo, conviene nominare e scrivere alcune fra queste 24 tonalità in più di una maniera, ma questa è sempre una circostanza eccezionale che non cambia nulla a ciò che si è detto.

Con quale alterazione si scrivono le 24 tonalità?

Si usa, per ridurne il numero al *minimum* scrivere la *metà* delle scale e tonalità *maggiori* con *diesis* e l'altra con *bimolli*. Quelle però alle quali occorrerebbero più di *cinque* accidenti, possono scriversi indifferentemente con ♯ o con ♭.

Che valore hanno le tonalità in musica?

La tonalità forma la base di ogni pezzo di musica. Ogni composizione musicale s' aggira sia dentro i limiti della tonalità *principale* o predominante, sia temporalmente fra quei d'un'*altra*, per poi tornare alla *prima* in ultimo luogo. Il complesso degli *intervalli* e — come vedremo in seguito degli *accordi* (V. Cap. IV). — colle loro relazioni riferibili alla tonica, complesso che costituisce la tonalità, può compararsi ad una famiglia colle sue relazioni più o meno strette di parentela.

Come determinare in quale fra le ventiquattro tonalità si trovi un pezzo di musica?

Il segno *esteriore* per indicarlo è la notazione sul rigo, subito dopo la chiave, di quelle alterazioni che appartengono alla tonalità. Esse sono per le *tonalità maggiori* le seguenti:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Es. 43.



La tonalità di *do maggiore* essendo priva d'alterazioni, non ha *nessun* accidente sul rigo.

Questi segni però non bastano che per le tonalità maggiori; come fare per le minori?

Per questo scopo esiste un metodo di notazione convenzionale, il quale permette che gli stessi segni bastino per le tonalità *minori* come per le *maggiori*.

Consiste nel dare alle *tonalità minori* quelle alterazioni, sia di ♯ sia di ♭, che avrebbe la scala *minore melodica discendente*, quella cioè che ha la 7ª, la 6ª e la 3ª *minori*. Si è trovato che le alterazioni appartenenti ad ogni scala *minore melodica discendente* corrispondono esattamente a quelle che avrebbe la *scala maggiore* partendo dalla sua 3ª *minore*. Per esempio, la scala di *la minore melodica discendente* si trova senza alterazione veruna, e la scala di *do maggiore* normale, la cui tonica si trova sul 3° grado della scala *minore* di *la*, ne è egualmente priva; la scala di fa ♯ *minore melodica discendente* ha *tre* alterazioni, le quali corrispondono interamente a quelle della scala di *la maggiore*, la cui tonica si trova anche essa sulla 3ª minore della scala di *fa* ♯ *minore*, e via discorrendo. Sono dunque generalmente usati quei segni d'alterazione che appartengono alla scala *maggiore relativa* (quella sulla 3ª minore) per indicare gli accidenti della scala e tonalità *minore*. Ognuna delle indicazioni di tonalità date nell' *Es. 43*, può dunque servir per *due* tonalità, una *maggiore*, l'altra *minore*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ma se i segni esteriori delle alterazioni servono per due tonalità, diverse e di tonica e di modo, non potranno mai indicare in quale delle due si muove il pezzo di musica?

Nell'incertezza si osservi qual sia l'*ultimo* suono del pezzo, specialmente (se a più parti) del *basso*, e se durante la composizione apparisce spesso l'indicazione di 7ª *maggiore* ossia *sensibile* della scala che si suppone dover essere *minore*, la quale sarà sempre una *alterazione*, e determinerebbe che la tonalità è *minore*; se invece non vi si riscontra quest'indizio caratteristico, e se il pezzo termina colla *tonica* della tonalità *maggiore* indicata dalle alterazioni sue, si potrà conchiudere che sia questa la tonalità.

La vera e perfetta sicurezza però si acquista solamente dalla cognizione profonda del complesso che si chiama tonalità, la quale è impossibile senza lo studio dell'*armonia*.

§ 20. *Somiglianza ovvero parentela fra le diverse tonalità.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Che cosa è la parentela fra le tonalità?

La relazione più o meno stretta nella quale si trovano fra loro e che permette il passaggio da una tonalità ad un'altra con più o meno di facilità.

Da che dipende questa parentela?

Dal numero dei suoni che esse hanno in comune, e dalla quantità dei punti di contatto che esistono fra loro.

Che cosa costituisce una parentela di 1° grado?

La differenza fra due tonalità di *un solo* suono, e la relazione armonica degli accordi che passa tra l'una e l'altra, la quale si spiegherà meglio nel Capitolo IV.

Quali e quante sono le tonalità che differiscono in un solo suono da quella di do maggiore?

Quelle di *fa maggiore*, di *sol maggiore* e di *la minore*, perchè hanno una sola alterazione, cioè in *fa* il *si* ♭, in *sol* il *fa* ♯,

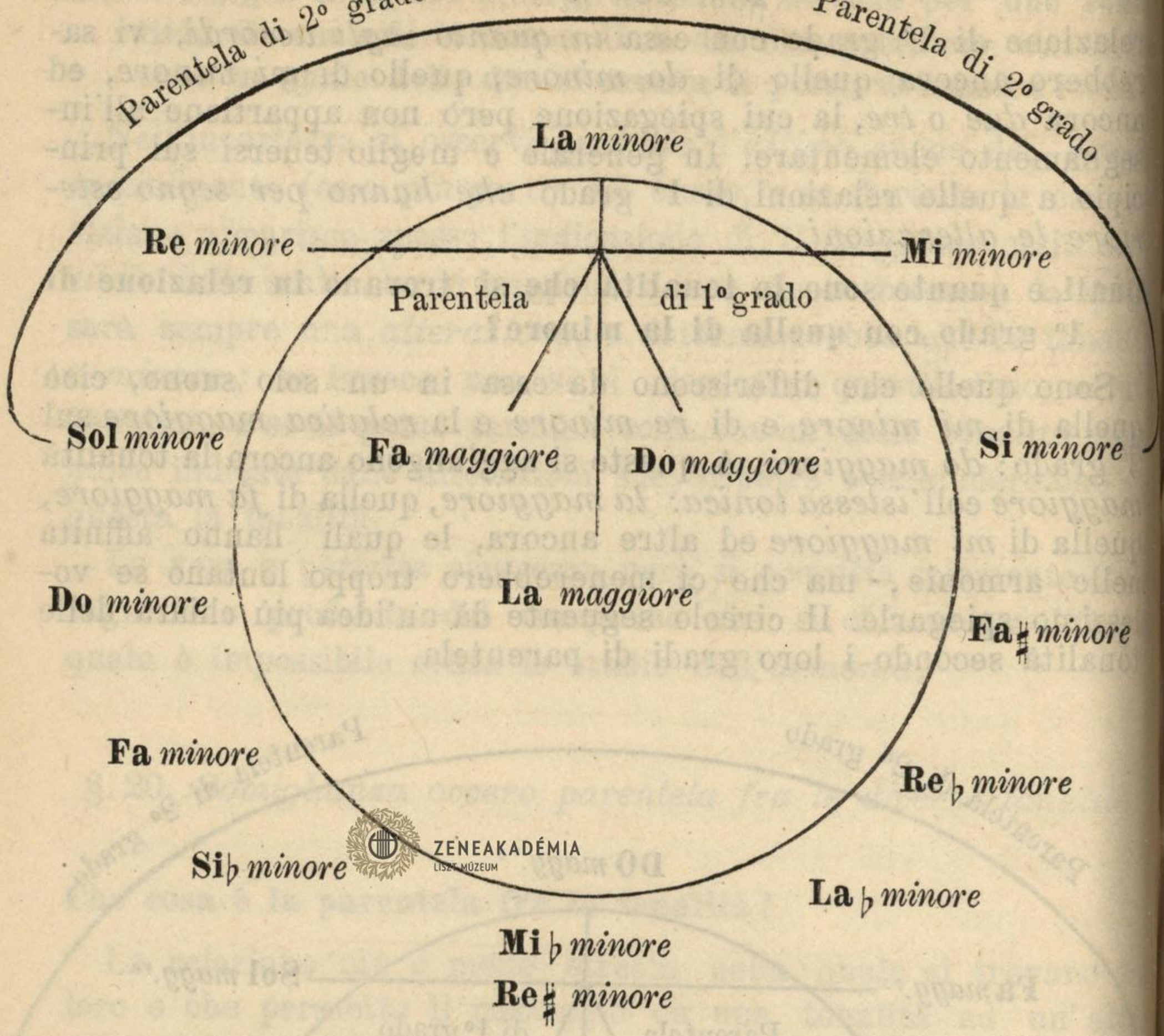
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

in *la minore*, il *sol* ♯. Aggiungendovi poi quelle che hanno relazione di 1° grado con essa *in quanto agli accordi,* vi sarebbero ancora quello di *do minore*, quello di *mi minore*, ed ancora *due* o *tre*, la cui spiegazione però non appartiene all'insegnamento elementare. In generale è meglio tenersi sul principio a quelle relazioni di 1° grado *che hanno per segno esteriore le alterazioni.*

Quali e quante sono le tonalità che si trovano in relazione di 1° grado con quella di la minore?

Sono quelle che differiscono da essa in un solo suono, cioè quella di *mi minore* e di *re minore* e la *relativa maggiore* sul 3° grado: *do maggiore*. A queste si aggiungono ancora la tonalità *maggiore* coll'*istessa tonica: la maggiore,* quella di *fa maggiore,* quella di *mi maggiore* ed altre ancora, le quali hanno affinità nelle armonie, ma che ci menerebbero troppo lontano se volessimo spiegarle. Il circolo seguente dà un'idea più chiara delle tonalità secondo i loro gradi di parentela.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Qual è l'ordine nel quale procedono questi gradi di parentela?

Essi procedono regolarmente per *quinte,* cioè quei delle *tonalità maggiori* fra loro e quei delle *tonalità minori* fra loro. Quei fra le tonalità *maggiori* e *minori* procedono invece per *terze.* Ogni tonalità *maggiore* ha dunque per *tonalità relative maggiori* di 1° *grado* quelle *due*, le cui toniche stanno sulla 5ª *sopra* e *sotto* della sua propria, e per *relative minori*, quelle che hanno l'*istessa tonica* e quelle le cui toniche stanno sulla *terza* tonale *sopra* e *sotto* di essa.

Ogni *tonalità minore* ha per *relative minori* quelle colle toniche sulla sua *quinta sopra* e *sotto*, e *maggiori* quella colla *stessa* tonica, e le *due* che hanno le loro toniche sulla *terza* tonale *sotto* e *sopra.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Quali sono le tonalità relative di 2° grado?

Quelle che sono parenti di 1° grado con quelle di 1° grado. Colla tonalità di *do maggiore*, p. e., saranno in relazione di 2° grado quelle di *re maggiore*, di *si* ♭ *maggiore* (essendo queste parenti di 1° grado di quelle di *sol* e di *fa maggiore*), quella di *re minore* (relativa di *fa maggiore*) e quella di *mi minore* (relativa di *sol maggiore*), ecc., in somma tutte quelle tonalità che sono relative di 1° grado con quelle di *sol* e *fa maggiore*, *la* e *mi minori* e *do minore*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

CAPITOLO QUARTO.

Dell'Armonia Elementare.

§ 21. *Accordi fondamentali tonali.*

Che cosa è l'Armonia?

L'arte di combinare *più di due* suoni in modo che ne risulti una sensazione gradevole per l'udito, ovvero una percezione che appaghi l'intelletto, e per quanto è possibile, l'unione della sensazione gradevole colla percezione soddisfacente.

Qual'è la differenza essenziale fra l'Intervallo e la combinazione armonica chiamata Accordo?

L'*Intervallo* è una *combinazione binaria* nella quale si tratta della relazione fra *due* suoni, mentre l'*Accordo* è una combinazione di almeno *tre* suoni e di almeno *due Intervalli*, e può consistere in *quattro*, *cinque* e più suoni.

La parola armonia s'adopera unicamente nel senso sopra indicato?

No, viene anche adoperata per indicare le combinazioni armoniche, le quali si chiamano indifferentemente *Armonie* o *Accordi*, perchè infatti i loro suoni componenti si trovano *d'accordo*, ossia *in armonia* fra loro, coll'udito e colla mente.

In quante categorie si posson dividere gli Accordi?

In due principali: *fondamentali* e *derivati*.

In che consiste il carattere distintivo di queste due categorie?

Tutti i suoni d'un *Accordo fondamentale* si possono collocare

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

in Intervalli di *terze* sovrapposte in forma colonnale, mentre negli *Accordi derivati* questo si può fare con una parte solamente, ma non con tutti i suoni che ne fanno parte.

Gli Accordi si considerano dal grave all'acuto?

Sì, e il suono più grave negli *Accordi fondamentali*, quello cioè che forma la base della colonna di terze, si chiama il *Basso fondamentale*.

Di quante specie sono gli Accordi fondamentali?

Di tre: 1° Accordi composti di *tre* suoni, ossia di *due Intervalli di terza* soprapposti al *Basso fondamentale*, detti *Triadi;* 2° Accordi composti di *quattro* suoni ossia di *tre intervalli di terza*, detti *Quadriadi* ossia *Accordi di settima;* 3° Accordi di *cinque* suoni ossia di *quattro intervalli di terza*, detti *Quintiadi* ossia *Accordi di nona.*

Quali e quante sono le varie specie di triadi fondamentali?

Ve ne sono in tutto *sei:* quattro principali *tonali*, fra le quali *due perfette* o *consonanti* e *due imperfette cromatiche.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Perchè sono chiamate tonali le quattro prime?

Perchè si trovano naturalmente e senza aver ricorso ad alterazione veruna dentro il complesso di ogni tonalità. Le altre *due cromatiche* invece non appartengono ad alcuna tonalità ed esigono sempre *alterazioni estratonali.* Queste due ultime specie di *Triadi* non sono abitualmente comprese nell'Armonia Elementare, la quale però è assai incompleta senza di loro; abbiamo dunque creduto di far bene indicandole in un paragrafo speciale.

Quali sono le Triadi fondamentali tonali?

Si vedono nell'esempio seguente:

Es. 43.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Il 1° *a.* è l'*Accordo perfetto maggiore* e si compone di *Basso fondamentale* con 3ª e 5ª *maggiori.*

Il 2° *b.* è l'*Accordo perfetto minore* e si compone di *Basso fondamentale* con 3ª *minore* e 5ª *maggiore.*

Il 3° *c.* è l'*Accordo imperfetto aumentato* e si compone di *Basso fondamentale* con 3ª *maggiore* e 5ª *aum.ta.*

Il 4° *d.* è l'*Accordo diminuito* e si compone di *Basso fondamentale* con 3ª e 5ª *minori.*

Come è che possono considerarsi come tonali questi Accordi mentre nel *b.* e nel *c.* vi sono delle alterazioni estratonali?

Ciò dipende dall'aver noi scritto l'*Accordo perfetto minore b.* sull'istesso *Basso fondamentale* che l'*Accordo perfetto maggiore a.;* se invece di ciò, l'avessimo notato sopra il *la*, il *re*, o il *mi*, non sarebbe stata necessaria l'alterazione. Nel caso *c.* l'Accordo di *Triade aumentata* non è *tonale* nelle scale *maggiori*, ma solamente nelle *minori*, ove si trova naturalmente sulla 3ª, ed in questo caso si riguarderà l'esempio come appartenente alla tonalità di *la minore* in cui il *sol* ♯ è tonale.

In che consiste la differenza fra gli Accordi perfetti ed imperfetti?

Negli Accordi *perfetti* la 5ª rimane inalterata ed è la 3ª sola che cambia di qualità. Negli Accordi *imperfetti* invece la 5ª cambia di qualità e diviene, di *pura* o *perfetta* che era, in un caso *aumentata,* nell'altro *diminuita* (o come diremmo secondo l'altro sistema: *minore*), ciò che la faceva denominare anticamente anche *falsa* e considerare, al pari della 5ª *aumentata,* come una *dissonanza;* indi tutti gli *Intervalli* ed *Accordi* ove la 5ª si trovava *alterata*, sia in un senso sia nell'altro, furono chiamati *imperfetti* o *dissonanti.*

Per rendersi conto delle modificazioni graduali che ha subìte l'Armonia col tempo, conviene osservare che negli individui, come nelle nazioni, le quali si trovano nell'infanzia dell'arte musicale, l'orecchio, ancora poco esercitato, non prova una sensazione gradevole se non nelle più semplici armonie, e queste sono le

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sole che la mente percepisce con soddisfazione, perchè esse si riferiscono più facilmente alla tonalità.

Gl'*Intervalli* più semplici sono le *Consonanze*, cioè: la 1ª e 8ª, poi la 3ª *maggiore* e *minore*, la 4ª e 5ª e la 6ª *maggiore* e *minore*. Sul principio parevano *dissonare* gli altri, perchè si riferivano difficilmente alla tonalità, e furono considerati come eccezionali. Col maggior sviluppo dell'esercizio dell'udito cessò questa sensazione sgradevole, e la mente acquistò sempre più la facoltà di riferire anche combinazioni *indirette* alla tonalità, facoltà che esige l'esercizio della memoria, giacchè è questa che aiuta l'udito a ritenere l'impressione della tonalità. Così essendosi gradualmente esteso il campo, tanto della sensazione quanto della percezione, furono ammesse col tempo come legittime ed anche piacevoli certe armonie le quali dapprima erano parse inammissibili, ed i nomi *Consonanze* e *Dissonanze* hanno perduto per noi il loro senso primitivo. Si chiamano anche oggi però *perfetti* tutti gli *Accordi fondamentali e derivati* che sono composti d'Intervalli *consonanti*, ed invece *imperfetti* tutti gli altri, cioè quei composti d'Intervalli *dissonanti*.

Dove si trovano collocate naturalmente le triadi fondamentali tonali nella scala diatonica maggiore normale?

Es. 44.



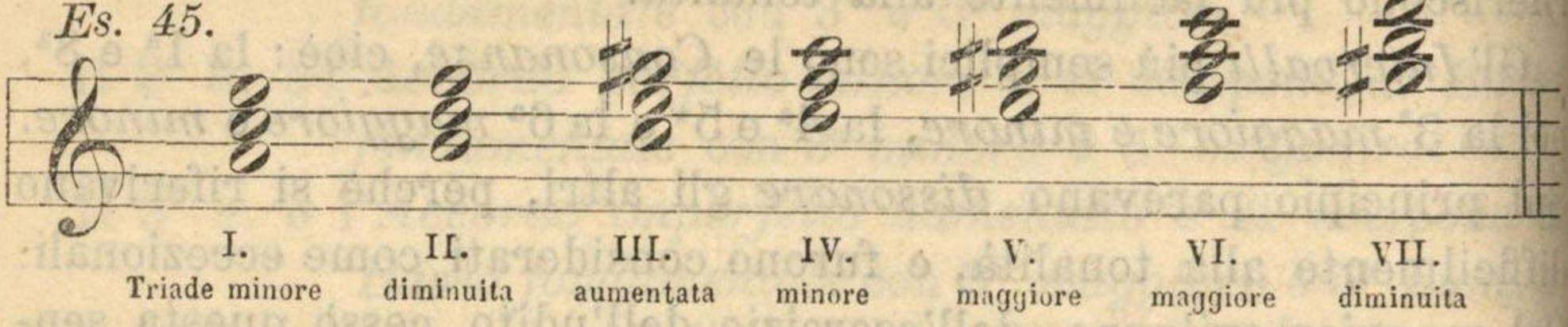
Quella *maggiore* sulla *tonica*, 4ª e 5ª, quella *minore* sulla 2ª, 3ª e 6ª, e la *diminuita* sulla 7ª ossia *sensibile*.

Ciascheduna delle due prime specie vi si trova *3 volte*, mentre la *diminuita* non vi si trova se non *una sola volta*, e la *aumentata* manca affatto.

Tre specie di *Triadi fondamentali* appartengono dunque come *tonali* alla scala *diatonica maggiore*.

Dove si trovano le Triadi fondamentali tonali nella scala diatonica minore armonica?

Es. 45.



Quella *maggiore* sulla 5ª e 6ª, la *minore* sulla *tonica* e 4ª, la *diminuita* sulla 2ª e 7ª o *sensibile*, e l'*aumentata* sulla 3ª. In questa scala *minore* dunque la Triade *maggiore*, *minore* e *diminuita* si trovano ciascheduna *due volte*, e l'*aumentata*, che manca come tonale nella scala *maggiore*, si trova naturalmente sul 3° grado della scala *minore armonica*.

S'intende poi che, utilizzando le alterazioni usuali nella scala *minore melodica*, la disposizione degli Accordi *tonali* sarebbe diversa; ma la scala *melodica* non entra nelle considerazioni *armoniche*, almeno per ciò che riguarda l'Armonia elementare. La scala *minore orientale* dà luogo, è vero, anche essa ad altre combinazioni armoniche, ma queste le appartengono esclusivamente, e non essendo *tonali* per la scala normale (*armonica*), saranno spiegate nel paragrafo che tratta delle *Triadi cromatiche*.

Quali sono i punti che hanno in comune i due modi riguardo alle combinazioni armoniche?

L'Accordo di *Triade perfetta maggiore* sulla 5ª o *dominante*, e l'Accordo di *Triade imperfetta diminuita* sulla 7ª o *sensibile*.

Caratteristici per il *modo maggiore* sono:

la *Triade perfetta maggiore* sulla *tonica*,
» » » » *sottodominante* ossia 4ª.

Quali sono i loro punti di differenza caratteristici?

Caratteristiche per il *modo minore* sono:

la *Triade perfetta minore* sulla *tonica*,
» » » » *sottodominante* ossia 4ª,
» *imperfetta diminuita* » 2ª,
» » *aumentata* » *mediante* ossia 3ª,
(*esclusivamente nel modo minore*).

ZENEAKADÉMIA LISZT MŰZEUM

Quali e quante sono le varie specie di Quadriadi ossia Accordi di 7ª?

Se ne trovano naturalmente nei *due modi* della *scala diatonica sette* specie. Oltre a queste poi se ne usano altre *tre estratonali* ossia *cromatiche*.

Come si formano gli Accordi di 7ª e perchè hanno questo nome?

Si formano aggiungendo un *terzo* Intervallo di 3ª in cima alla colonna armonica delle *Triadi*, e sono chiamati *Accordi di* 7ª, perchè il suono distintivo che si aggiunge per far d'una *Triade* una *Quadriade*, si trova nella relazione d'un *Intervallo* di 7ª col *Basso fondamentale in tutte* le *Quadriadi*, le quali non sono altro che una combinazione di *due Triadi*.

Come si distinguono fra loro le sette specie di Quadriadi tonali?

Ve n'è una che ha più importanza delle altre, ed è perciò chiamata l'Accordo di 7ª *principale*, ossia di *dominante*.

Perchè quest'ultimo nome?

Perchè si trova naturalmente sul 5° *grado*, ossia sulla *dominante* nei *due* modi della scala *diatonica*, e perchè forma il punto principale che essi hanno in comune. La sua importanza non si limita però a questo; esso riunisce in sè tutti i *punti dissonanti* della *tonalità* nei *due* modi, i suoi suoni componenti essendo il 2°, 4° e 7° della scala col *Basso fondamentale* sulla *dominante*, e tutti questi suoni (fuorchè il basso) essendo *dissonanti*, ossia *di moto*, hanno la tendenza di tutte le *Dissonanze* verso la *Risoluzione* sulla *Consonanza*, ossia sull'*Accordo di posa*, il quale è in questo caso l'*Accordo perfetto* di *Triade maggiore* in modo *maggiore*, *minore* in modo *minore*. In conseguenza l'*Accordo di* 7ª *di dominante* decide la percezione della tonalità più che ogni altro, non lasciando dubbio alcuno, sia per l'udito, sia per la mente su questo punto, mentre per decidere la tonalità per mezzo delle *Triadi*, ne occorrono *tre* di queste. L'*Accordo di* 7ª *di dominante* si forma dunque colla *Triade perfetta maggiore* alla quale si aggiunge in cima la 7ª *minore*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Es. 46.



Oltre a quest'accordo di 7ª *principale* al quale daremo il n° 1, ve ne sono altri *sei secondarii* i quali non hanno nome distintivo e si distinguono per mezzo degli Intervalli che formano i loro suoni componenti.

Essi sono:

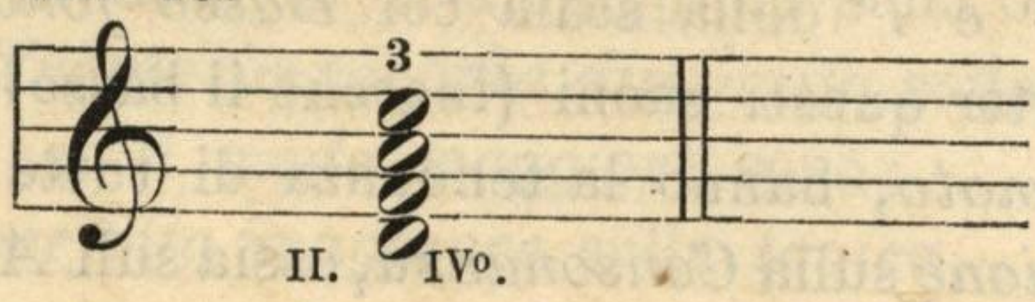
N° 2. L'accordo di 7ª sulla *tonica* in modo *maggiore* e sulla 6ª in modo *minore*, composto dalla *Triade perfetta maggiore* con 7ª *maggiore*.

Es. 47.



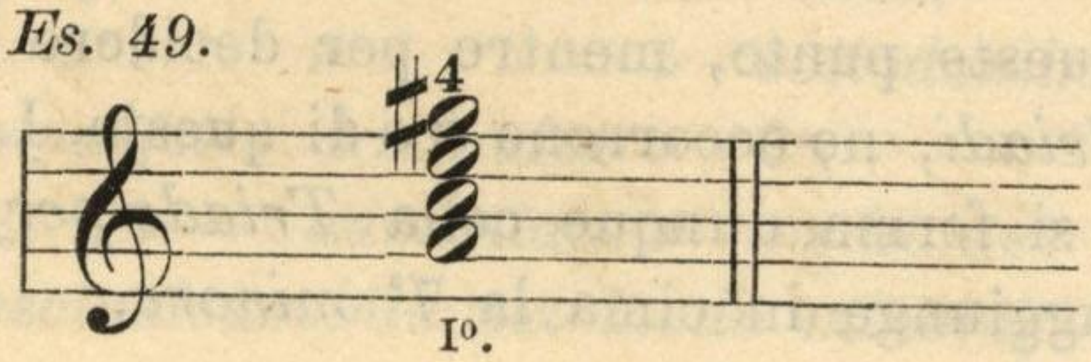
N° 3. Quello sulla 2ª, 3ª e 6ª in modo *maggiore*, e sulla 4ª in modo *minore*, composto della *Triade perfetta minore* con 7ª *minore*.

Es. 48.



N° 4. Quello sulla *tonica* in modo *minore* esclusivamente, composto della *Triade perfetta minore* colla 7ª *maggiore*. Esso s'adopera di rado.

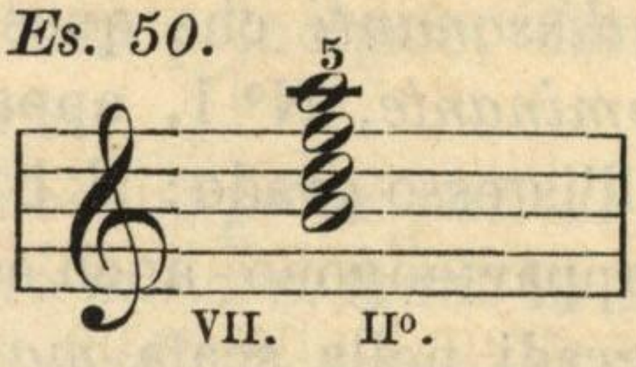
Es. 49.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

N° 5. Quello sulla 7ª ossia *sensibile* in modo *maggiore* e sulla 2ª in modo *minore*, composto della *Triade imperfetta diminuita* colla 7ª *minore*.

Es. 50.



N° 6. Quello sulla 3ª in modo *minore* esclusivamente ed è composto della *Triade imperfetta aumentata* colla 7ª *maggiore*.

Es. 51.



N° 7. Quello sulla 7ª ossia *sensibile* nel modo *minore* esclusivamente, composto della *Triade imperfetta diminuita* colla 7ª *diminuita*.

Es. 52.



Fra tutte queste Quadriadi quali sono caratteristiche per un modo speciale, e quali appartengono a tutti e due?

Es. 53. *Modo maggiore.*



Es. 54. *Modo minore*



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

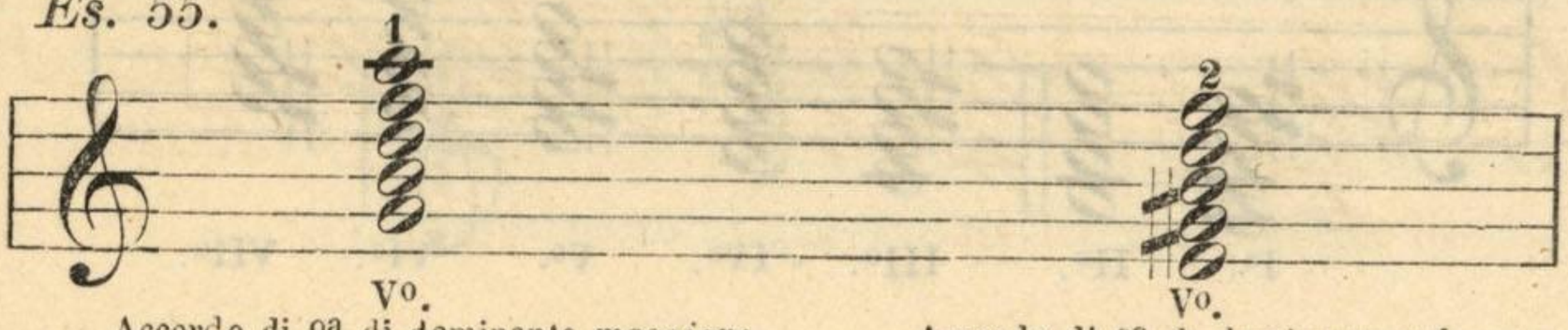
Sono caratteristici per il modo *minore* gli Accordi di 7ª numerati 4, 6 e 7; il modo *minore* ha inoltre tutti gli Accordi di 7ª che si trovano nel modo *maggiore*, ed è in conseguenza più ricco di Accordi *dissonanti* che questo. L'Accordo di 7ª *principale*, detto *di dominante*, N° 1, appartiene ai *due modi* e si trova in ambedue sull'istesso grado: il 5°.

I numeri 2, 3 e 5 appartengono anch'essi ai *due modi*, ma si trovano su diversi gradi nella scala *maggiore* e *minore*.

Quali e quanti sono gli Accordi di 9ª ossia le Quintiadi? Come si formano?

Gli *Accordi di nona* si formano aggiungendo un *quarto* intervallo di *terza* in cima alla colonna delle *settime*; si chiamano così perchè il *quinto* suono, quello appunto che fa d'una *Quadriade* una *Quintiade*, si trova nella relazione di un *Intervallo di nona* col *Basso fondamentale*. Le *Quintiadi* sono una combinazione di *due Accordi* di 7ª e di *tre Triadi*. Basta dunque aggiungere una *terza* in cima a qualunque Accordo di 7ª per farne un Accordo di 9ª; questa *terza* (o meglio *nona*) potendo poi anch'essa essere *maggiore* e *minore*, è evidente che si potrà formare una quantità considerevole di tali armonie. Gli *Accordi di* 9ª però, anche quei più semplici e più facili da riferire alla tonalità, s'impiegano di rado *completi*, cioè con tutti i loro suoni componenti; quei più complessi poi e meno facili ad esser riferiti alla tonalità s'adoperano in un modo così transitorio, da indurre molti distinti teoretici a non considerarli come veri Accordi; ci limiteremo dunque ad indicare l'*Accordo principale* di 9ª, chiamato anch'esso *di dominante*, perchè basato sull'Accordo di 7ª *di dominante*, e perchè si trova naturalmente sulla 5ª, ossia *dominante* in *ambedue modi*, colla differenza caratteristica però, che l'*Intervallo di 9ª* nel modo *maggiore* è *maggiore*, nel modo *minore*, *minore*, differenza che si trova essere naturalmente *tonale*.

Es. 55.



Accordo di 9ª di dominante *maggiore*. Accordo di 9ª di dominante *minore*.

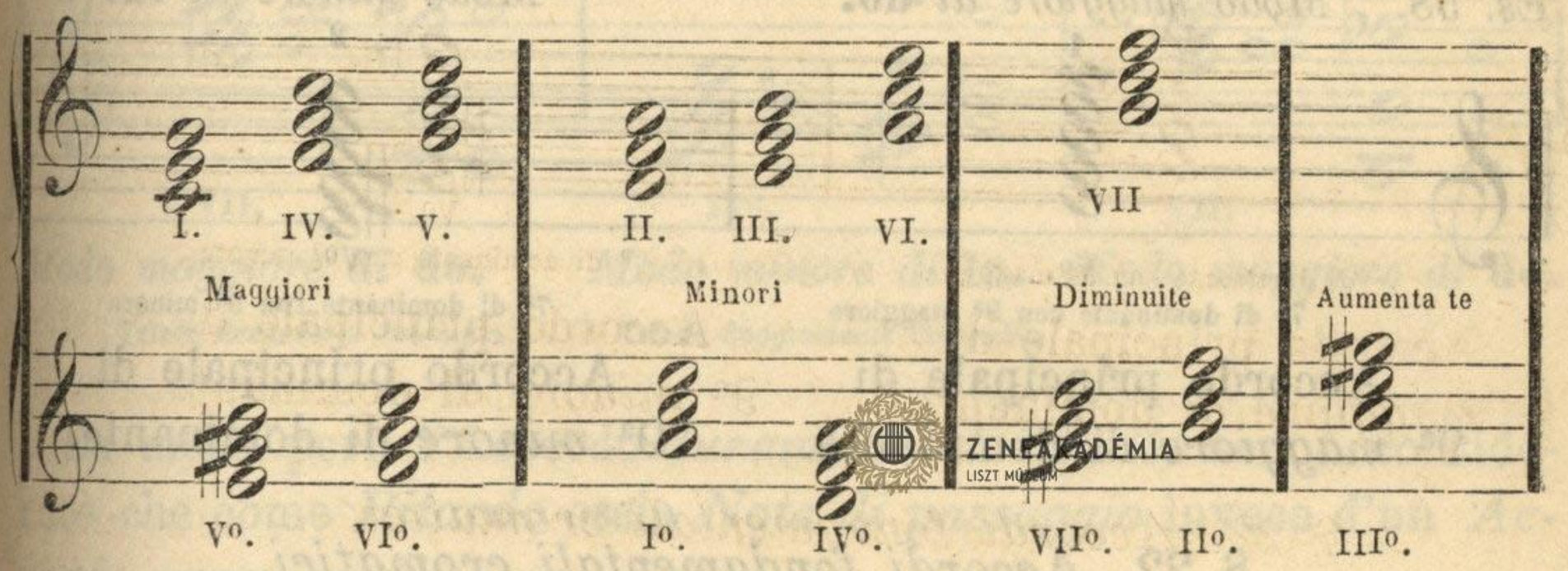
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Quanti sarebbero in tutto gli Accordi fondamentali tonali che abbiamo nominati e spiegati?

Quattro Triadi: maggiore, minore, aumentata, diminuita.
Sette Quadriadi: una principale, detta *7ª di dominante*, e sei secondarie.
Due Quintiadi: ambedue *principali di dominante*, una *maggiore*, l'altra *minore*, fanno in tutto:
Tredici Accordi Fondamentali Tonali.
Collocati poi secondo i modi sarebbero come segue:

TRIADI.

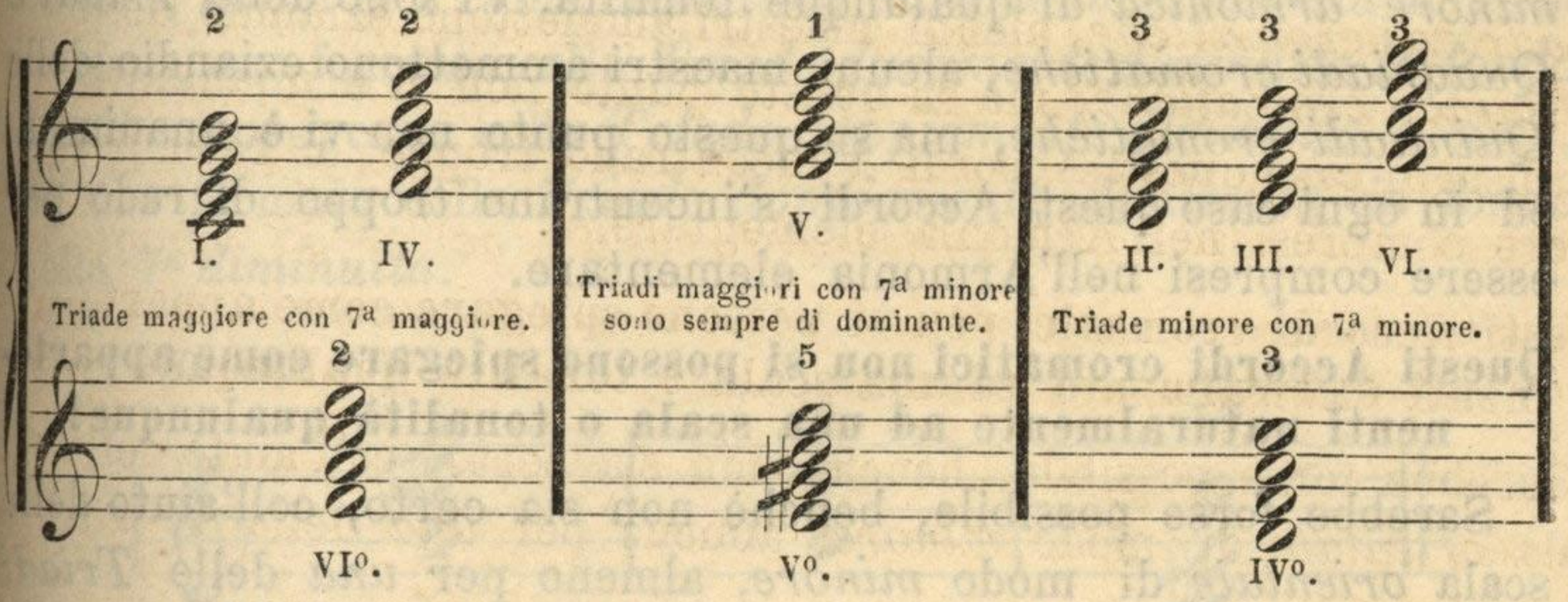
Es. 55. *Modo maggiore di* **do.**



Modo minore di **la.**

QUADRIADI.

Es. 56. *Modo maggiore di* **do.**



Modo minore di **la.**

Es. 57. *Modo maggiore di* **do.**



Modo minore di **la.**

QUINTIADI.

Es. 58. *Modo maggiore di* **do.** *Modo minore di* **la.**



Accordo principale di 9a *maggiore* di dominante.

Accordo principale di 9a *minore* di dominante.

§ 22. *Accordi fondamentali cromatici.*

Che cosa è un Accordo cromatico?

Un Accordo che non si trova naturalmente, cioè senza *alterazioni estratonali,* nè nella scala *maggiore*, nè nella scala *minore armonica* di qualunque tonalità. Vi sono delle *Triadi* e *Quadriadi cromatiche*, alcuni maestri ammettono eziandio delle *Quintiadi cromatiche*, ma su questo punto non vi è unanimità, ed in ogni caso questi Accordi s'incontrano troppo di rado per essere compresi nell'Armonia elementare.

Questi Accordi cromatici non si possono spiegare come appartenenti naturalmente ad una scala o tonalità qualunque?

Sarebbe forse possibile, benchè non sia certo, coll'aiuto della scala *orientale* di modo *minore*, almeno per *una* delle *Triadi cromatiche.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Quali sono le due Triadi cromatiche?

Quella formata dalla 3ª *maggiore* e 5ª *diminuita* detta *Accordo duramente diminuito* e quella formata dalla 3ª e 5ª *diminuita* detta *Accordo doppiamente diminuito*.

Su quali gradi della scala si trovano generalmente adoperate?

La prima sulla 7ª in *scala maggiore*, la seconda sulla 4ª *alterata* (con ♯) in modo *minore* e sulla 7ª in *modo maggiore*. La 4ª essendo *naturalmente alterata* nella scala *minore orientale*, quest' ultimo Accordo *doppiamente diminuito* vi si trova *tonale*.

Es. 59.



Modo maggiore di **do.** *Modo minore di* **la.** *Modo maggiore di* **do.**

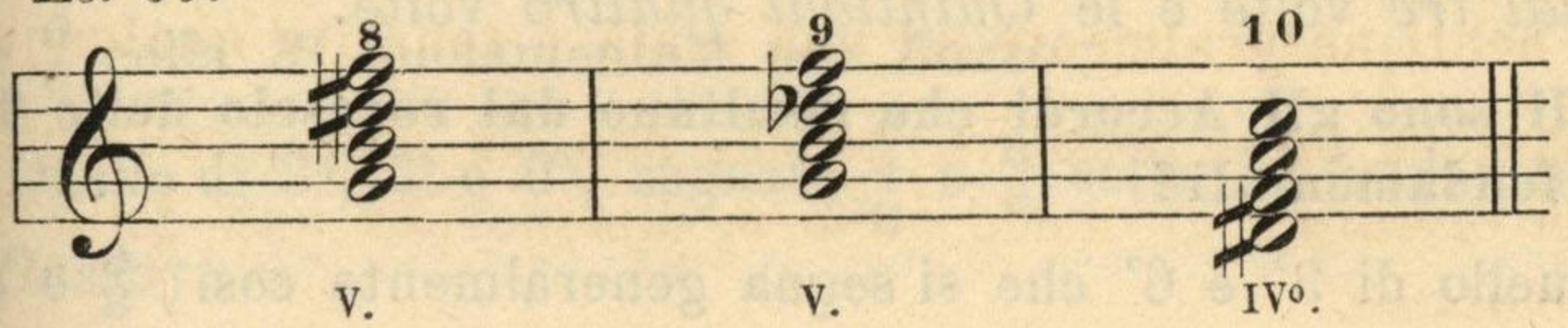
Triade duramente diminuita. Triade doppiamente diminuita.

Da molti però l'Accordo *duramente diminuito* non è considerato che come *Ritardo* ossia *Nota di passaggio* invece d'un *Accordo vero*.

Quali e quanti sono gli Accordi di 7ª che si possono formare colle Triadi cromatiche?

Ve ne sono *tre:* uno formato colla *Triade aumentata* con 7ª *minore*, in cui la *Triade cromatica duramente diminuita* si trova *in cima*, uno formato colla *Triade duramente diminuita in fondo* con 7ª *minore*, ossia colla *Triade doppiamente diminuita in cima*, ed uno formato colla *Triade doppiamente diminuita in fondo* colla 7ª *diminuita*.

Es. 60.



Con quelle *tonali* già indicate formano un totale di *dieci Quadriadi*. Il N° 8 non si trova naturalmente in veruna scala. Il N° 9 si trova naturalmente sul 2° grado nella scala *minore orientale*, ed il N° 10 sulla 5ª della stessa scala *orientale*.

Quali e quante sono le Quintiadi cromatiche?

Se ne possono formare *tre* sulla base dei *tre* Accordi di 7ª sopraindicati (8, 9 e 10) se si aggiunge una 3ª *maggiore* in cima al N° 8 ed al 10, ed una 3ª *minore* in cima al N° 9; ma queste *Quintiadi*, se veramente possono chiamarsi *Accordi*, si usano solamente in combinazioni transitorie, ed in ogni caso appartengono per la loro complessità all'*Armonia superiore*.

§ 23. *Accordi derivati tonali.*

Che cosa è un Accordo derivato?

È un Accordo *rovesciato* ossia un Accordo in cui l'ordine fondamentale degli Intervalli (quello cioè della colonna di terze soprapposte) è invertito, in modo che il *Basso Fondamentale* non è più la nota più grave. Si trova l'origine di ogni *Accordo derivato* cambiando l'ordine dei suoni finchè essi si trovino collocati in Intervalli di 3ª (vedi l'esempio 60).

Come si chiama la nota più grave in un Accordo derivato?

Basso.

In quanti modi si possono rovesciare le tre specie d'Accordi fondamentali?

In altrettanti quanti sono i suoni che essi contengono *oltre il Basso fondamentale*. Le *Triadi* possono dunque rovesciarsi *due* volte avendo *due* suoni oltre il *Basso Fondamentale;* le *Quadriadi tre* volte e le *Quintiadi quattro* volte.

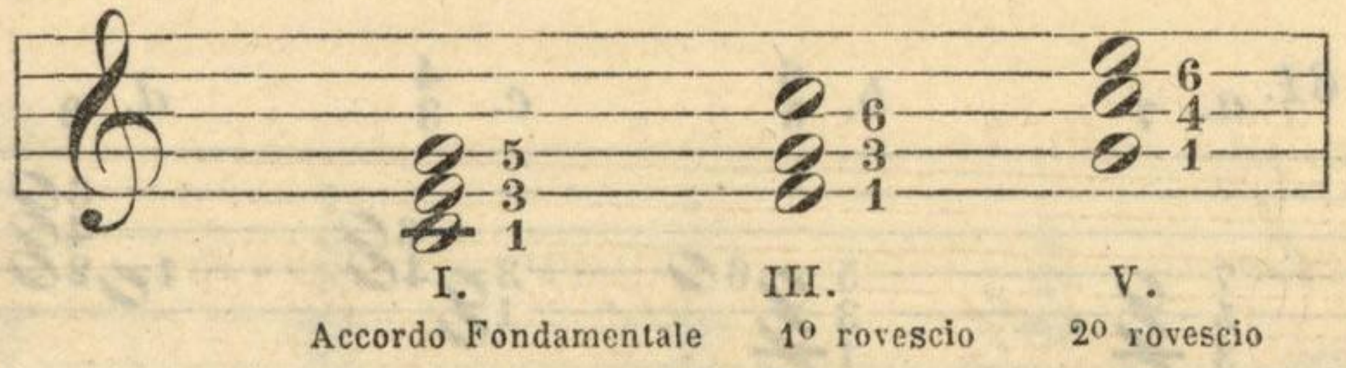
Quali sono gli Accordi che risultano dal rovescio delle Triadi fondamentali?

Quello di 3ª e 6ª che si segna generalmente così: $\frac{6}{3}$ e quello

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

di 4ª e 6ª segnato $\frac{6}{4}$. Il primo ha la *3ª*, il secondo la *5ª* per Basso.

Es. 60.



I. Accordo Fondamentale — III. 1° rovescio — V. 2° rovescio

Prendono i loro nomi dagli Intervalli che formano i suoni che ne fanno parte *colla nota di Basso.* La posizione relativa così dei suoni come degl'Intervalli che questi formano, rimane l'istessa per *ogni Accordo* di *3 suoni* ossia *Triade*, giacchè l'*Intervallo* non cambia di *specie* se non quando è scritto sopra *altre linee* del *rigo* e nominato con *altre sillabe.* La *qualità* però degli *Intervalli* sarà naturalmente *diversa* nei rovesci secondo la *qualità* dell'*Accordo fondamentale* onde derivano. Il *rovescio* $\frac{6}{3}$ della *Triade perfetta minore* di *do* avrà dunque un'alterazione di ♭ che non aveva la *maggiore,* e la terza in cambio di essere *minore* sarà *maggiore.* Le differenze di *qualità* non hanno nome distintivo proprio, ma si dice però, volendole designare, p. e.: 1° rovescio della *Triade* fondamentale *maggiore*, o *minore* o *diminuita*, e via discorrendo. In iscritto poi si segnano le *alterazioni* accanto ai numeri degli Intervalli alterati. Nel caso sopraindicato, p. e., si scriverà il *1° rovescio* della *Triade minore* $\begin{matrix}6\\3\\\flat1\end{matrix}$ aggiungendo la *prima*, ossia il numero della nota di Basso, il quale generalmente si ommette come superfluo, per poter indicare la qualità alterata di questa nota.

Quali sono gli Accordi che risultano dai tre rovesci dell'Accordo fondamentale di 7ª?

1° L'*Accordo* di 3ª, 5ª e 6ª, segnato $\begin{matrix}6\\5\\3\end{matrix}$ e più generalmente anche $\frac{6}{5}$ colla *3ª* fondamentale per *Basso;*

2° Quello di 3ª, 4ª e 6ª, segnato $\begin{matrix}6\\4\\3\end{matrix}$ o $\frac{4}{3}$ colla *5ª* fondamentale per *Basso;*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

3° Quello di 2ª, 4ª e 6ª, segnato $\frac{6}{4}_{2}$, ossia 2, che ha la 7ª fondamentale per *Basso*.

Es. 61.

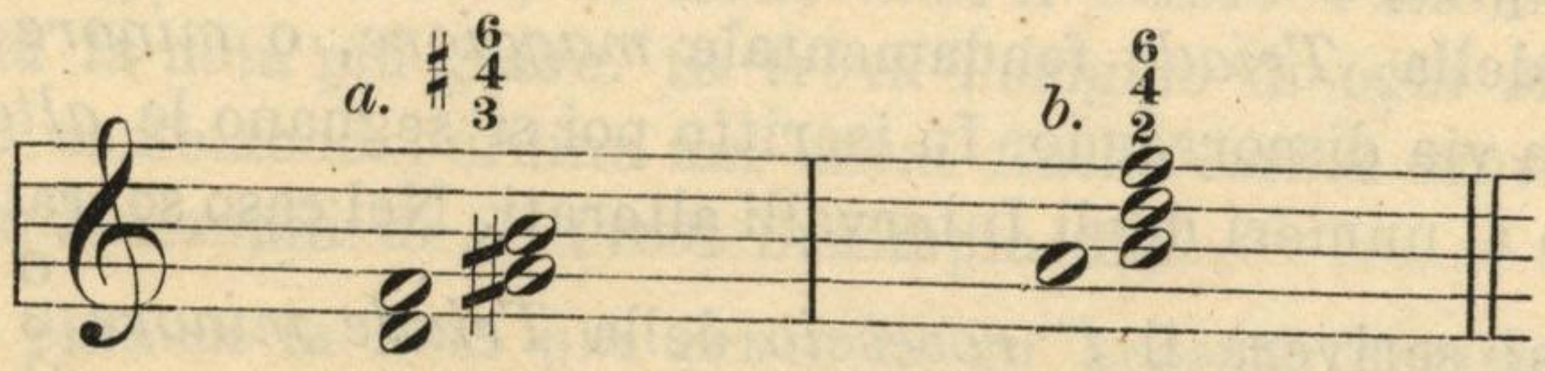


I. 7ª di dominante fondamentale — III. 1° rovescio — V. 2° rovescio — VII. 3° rovescio

Le diverse *qualità* d'*Intervalli*, che determinano il carattere dei diversi *Accordi di 7ª*, s'indicano, come per le *Triadi*, in iscritto con *alterazioni*, quando si tratta di *Quadriadi non tonali*, e nominandoli si dice usualmente da quale *Accordo di 7ª* fondamentale derivano. Nell'*Es. 61 b.*, si dirà del primo *Accordo* dopo il fondamentale, che è il *1° rovescio* dell'*Accordo* di *7ª di dominante*, dell'*Es. 62, a.* invece, che è il *2° rovescio* dell'*Accordo di 7ª diminuita*, e del *b*, che è il *3° rovescio* dell'*Accordo di 7ª*, N. 5. I numeri degl'intervalli degli *Accordi derivati*, ossia *rovesciati*, rimangono però sempre gli stessi: un *1° rovescio*, p. e., è sempre un *Accordo* di $\frac{6}{5}$, un *2° rovescio* sempre un Accordo di $\frac{4}{3}$, ed un *3°* sempre un *Accordo* di 2.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Es. 62.



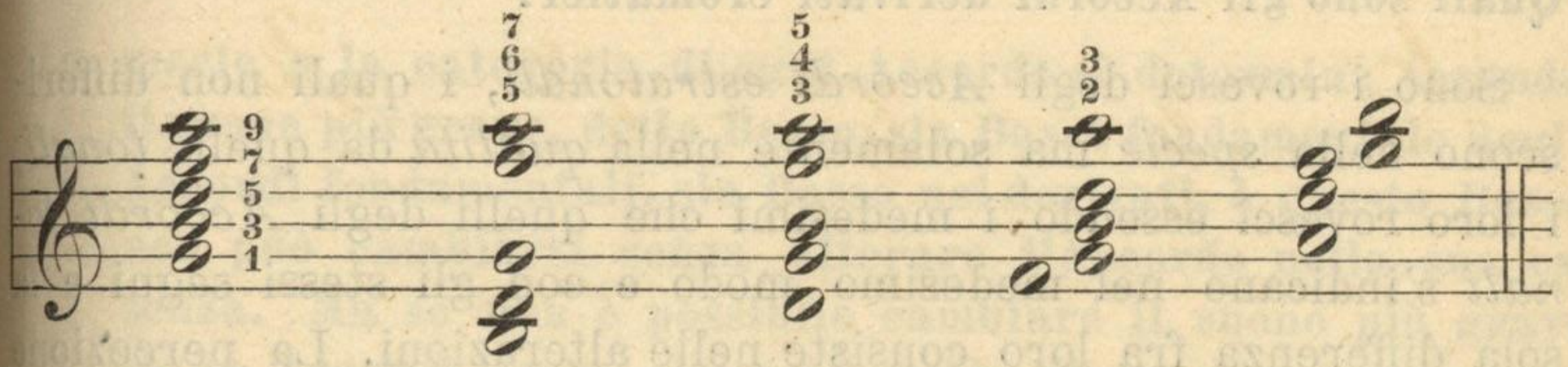
Quali sono gli Accordi derivati di nona?

Essi sono *quattro*, che si formano prendendo ogni volta un suono più alto per Basso: prima la 3ª, poi la 5ª, poi la 7ª, e finalmente la 9ª stessa. Questi rovesci dell'*Accordo di nona* però

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

non s'impiegano nell'ordine regolare degli Intervalli, esigono ciò che si chiama la *posizione larga* (da spiegarsi nel § 24). V. l'*Es. 63.*

Es. 63.



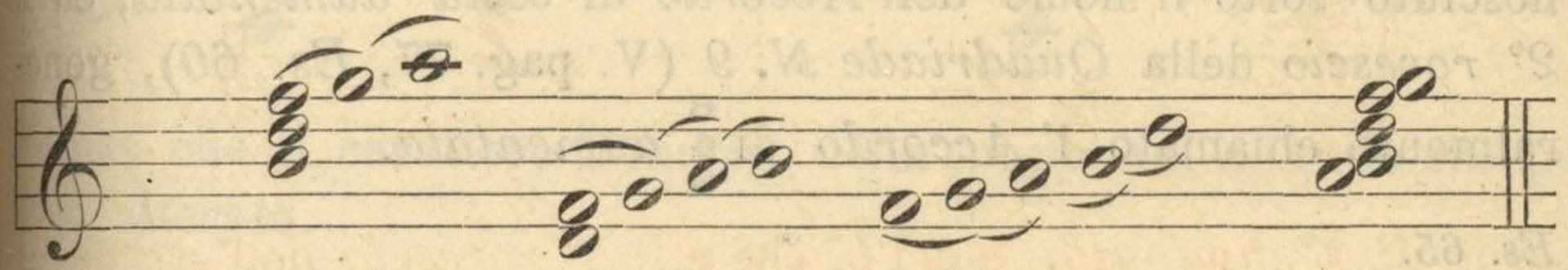
Accordo di 9ª di *dominante*. 1° rovescio. 2° rovescio. 3° rovescio. 4° rovescio.
fondamentale. (poco usato)

Perchè s'impiegano solamente nella posizione larga?

Perchè negli Accordi *derivati* di 9ª, i suoni, se fossero collocati secondo l'ordine generale, formerebbero due o tre Intervalli di 2ª consecutivi, i quali sarebbero troppo sgradevoli all'udito, per esempio:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Es. 64.



1° rovescio. 2°. 3°. 4°.
Posizione stretta.

Hanno nomi distintivi i quattro rovesci dell'Accordo di 9ª?

No, si chiamano semplicemente 1°, 2°, 3° o 4° *rovescio* dell'*Accordo* di *9ª maggiore* o *minore*, e si scrivono coi numeri principali distintivi. L'*Accordo fondamentale* della 9ª però è segnato semplicemente 9.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 24. *Accordi derivati cromatici.*

Quali sono gli Accordi derivati cromatici?

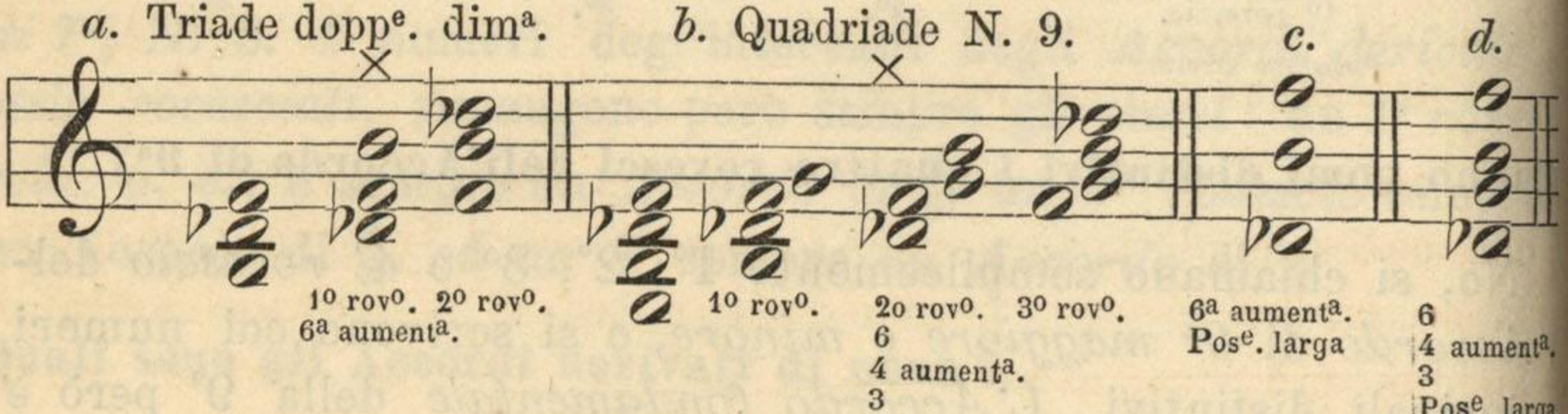
Sono i rovesci degli *Accordi estratonali*, i quali non differiscono nella *specie* ma solamente nella *qualità* da quelli *tonali*; i loro rovesci essendo i medesimi che quelli degli *Accordi tonali* s'indicano nel medesimo modo e con gli stessi segni e la sola differenza fra loro consiste nelle alterazioni. La percezione della tonalità però incontra maggior difficoltà in quelli *cromatici*, perchè ammettono più facilmente una doppia interpretazione, e le leggi che regolano il loro impiego e spiegano la loro origine, qualchevolta difficile a determinare, appartengono all'*Armonia superiore*. Crediamo però doverne accennare *due*, che s'incontrano spesso e possono riguardarsi come appartenenti all'*Armonia elementare;* e senza cui sarebbe difficile analizzare le composizioni moderne anche le meno astruse.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Quali sono?

Sono il *1° rovescio* della *Triade doppiamente diminuita*, conosciuto sotto il nome dell'*Accordo* di *sesta aumentata*, ed il *2° rovescio* della *Quadriade N. 9* (V. pag. 77, *Es. 60*), generalmente chiamato l'*Accordo* di $\frac{6}{4}_{3}$ *aumentata*.

Es. 65.



Questi due *Accordi derivati cromatici* sono quelli più in uso. Si adoperano di preferenza però in *posizione larga* (Vedi l'*Es. 65. c.* e *d.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

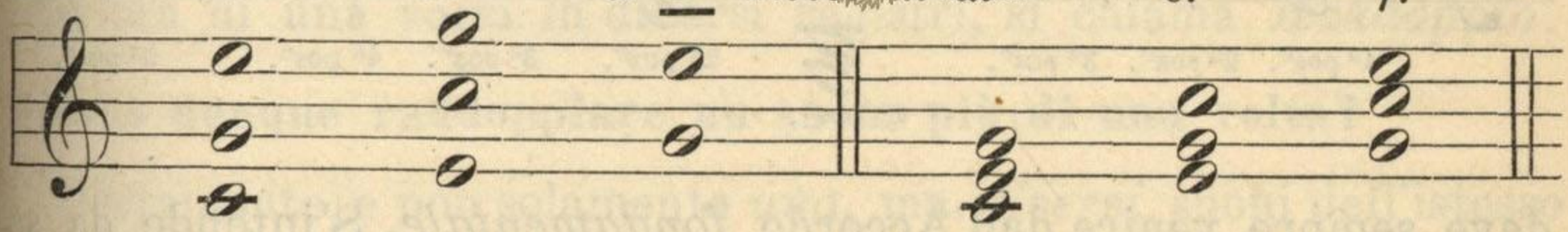
§ 25. *Posizione, Raddoppio, Elisione.*

La specie e la categoria di ogni Accordo si determina secondo il suono più grave, detto Basso, sia Basso fondamentale negli Accordi fondamentali, sia Basso nei derivati, e questo Basso non può cambiarsi senza alterare l'Accordo nella sua essenza. Ma se non è possibile cambiare il suono più grave in un Accordo senza che esso cambi di specie, si deve conchiudere che anche gli altri suoni devono sempre collocarsi nel medesimo ordine?

No, anzi si possono collocare in altrettante maniere quante ne permette il numero dei loro suoni componenti. Nelle *Triadi*, p. e., i *due* suoni (eccezione fatta del *Basso*) possono essere collocati come segue negli *Es*ⁱ. *65. a, b, c.*

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Es. 66. *a.* *b.* *c.* *invece di* *d.* *e.* *f.*



senza che il carattere distintivo della specie dell'Accordo sia per ciò alterato.

Come si chiama questa differenza nell'ordine di collocamento dei suoni nella colonna armonica?

L'ordine regolare, quello cioè ove i suoni d'un Accordo sono collocati secondo la successione naturale degli Intervalli, si chiama la *posizione stretta*, perchè infatti essi vi si trovano nella relazione più stretta possibile. L'ordine invertito invece, quello cioè in cui un suono, che prima si trovava immediatamente sopra quello del *Basso*, è trasportato al di sopra del 3° suono nelle *Triadi* all'ottava superiore, si chiama la *posizione larga*. La posizione de' suoni in un Accordo può però essere considerata anche

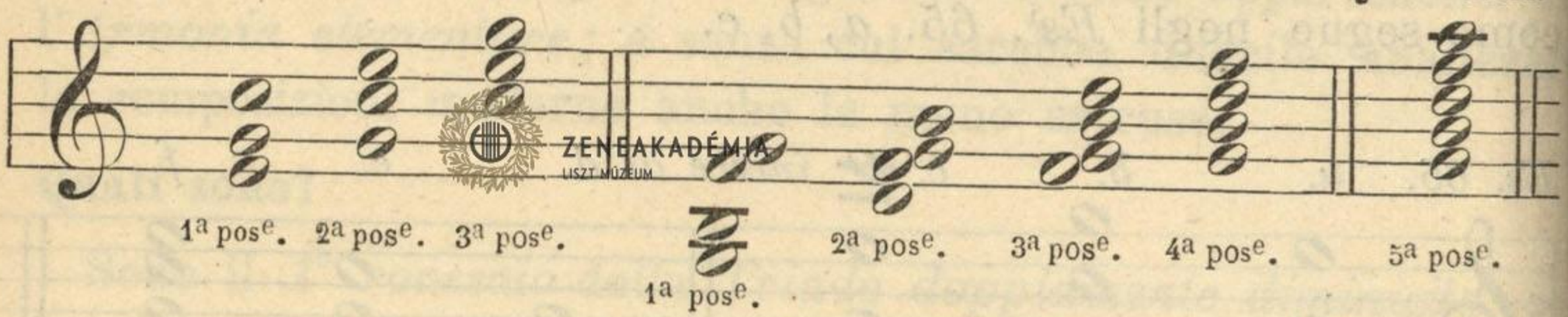
ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

da un punto di vista diverso da quello della distanza più o meno grande che corre fra di essi. Si può, per esempio, classificarla anche secondo il principale suono *melodico*, secondo quello cioè, che colpisce più l'orecchio e che è il più acuto.

Secondo quest'ultimo modo di considerare gli Accordi, quante diverse posizioni può avere uno di essi?

Altrettante quanti sono i suoni componenti. Nelle *Triadi* ve ne saranno *tre*. La 1ª posizione in una *Triade* sulla tonica è quella in cui il suono (in 8ª superiore) del *Basso fondamentale* è il più acuto. La 2ª posizione è quella che ha per suono più acuto la 3ª ossia *mediante* (sempre nell'Accordo *fondamentale*). La 3ª posizione d'una *Triade* finalmente, è quella in cui la 5ª ossia *dominante* si trova in cima a tutti gli altri (vedi l'*Es.* 66). Negli Accordi *derivati*, la determinazione della *posizione 1ª, 2ª, 3ª,*

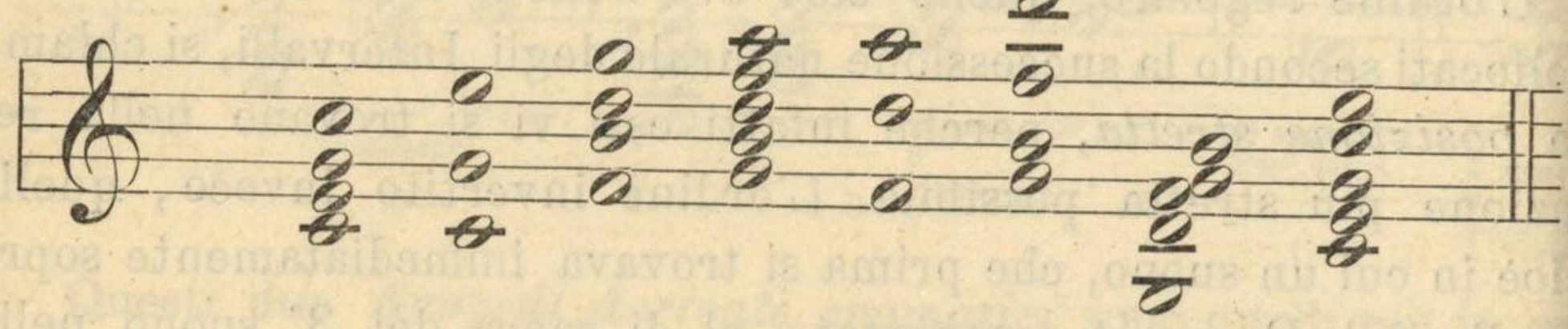
Es. 67. Triadi. Quadriadi. Quintiadi.



deve sempre venire dall'Accordo *fondamentale*. S'intende da sè che un Accordo di 7ª può avere *quattro* posizioni, l'Accordo di 9ª però nei rovesci s'incontra *generalmente* in una sola, cioè la 5ª.

Negli esempii seguenti:

Es. 68. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.



si dirà che il *primo* Accordo è la *Triade perfetta maggiore fondamentale* di *do* in *1ª posizione stretta*, il 2° l'istesso Accordo

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

in *2ª posizione larga*, il 3° sarebbe il *terzo rovescio* dell'*Accordo* di *7ª di dominante* in *1ª posizione larga*, il 4° l'*Accordo fondamentale* di *9ª maggiore dominante* in *5ª posizione stretta*, il 5° la *Triade perfetta minore* in *1° rovescio* e nella *3ª posizione larga*, il 6° l'*Accordo fondamentale* di *7ª di dominante* in *3ª posizione larga*, il 7° lo stesso in *2ª posizione stretta*, e l'ultimo l'*Accordo perfetto maggiore* di *do* in *2ª posizione stretta*.

Osservo però in questi esempi alcuni fenomeni anormali, dei quali vorrei la spiegazione. Il primo Accordo, p. e., che è composto di quattro suoni, come può essere chiamato una Triade? Nel settimo Accordo i suoni non si succedono nell'ordine regolare, giacchè si principia col saltarne uno, il quale si trova trasportato all'ottava superiore, e nondimeno si dice che è in posizione stretta; come si spiega questa irregolarità?

Nel primo caso il *quarto* suono non è altro che una ripetizione nell'8ª superiore di quello di *Basso fondamentale*, e non è un suono affatto diverso. Quando uno dei suoni in un Accordo figura così più di una volta in diversi registri, si chiama *Raddoppio*.

Si può dunque raddoppiare un suono più di una volta?

Certamente, e non solamente *uno*, ma *diversi* suoni dell'istesso Accordo. Non tutti i suoni negli Accordi possono però essere raddoppiati in modo da riuscire egualmente gradevoli all'udito. L'abitudine e l'esperienza hanno perciò stabilito certe regole intorno l'uso del raddoppiamento; esse appartengono però all'insegnamento della composizione e non possiamo far più che accennarle.

Nel *secondo caso* poi, è vero che i suoni della colonna armonica non si succedono nell'ordine assolutamente regolare, ma è solamente il suono più grave (in questo caso il *Basso fondamentale*) che si trova allontanato dagli altri, mentre questi si trovano in un gruppo *in posizione stretta*, e si è convenuto di considerare come in *posizione stretta* tutti quegli Accordi, in cui il *Basso solo* si trova isolato ed a distanza considerevole dagli altri, mentre questi ultimi stanno fra loro in *posizione stretta*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Non si possono anche omettere uno o più suoni negli Accordi senza alterarne le specie nè la qualità?

Sì, osservando la regola, che quei suoni che formano il carattere distintivo d'un Accordo non si devono omettere. Il solo caso in cui si può dire che questa regola abbia un'eccezione, è quello delle *Triadi*, nelle quali è omesso un suono; giacchè una *Triade* perfetta senza *terza* lascia indeciso il *modo*, e senza *quinta*, o senza *Basso fondamentale*, è difficile sapere quale dei due sia omesso, senza conoscere gli Accordi che lo precedono e succedono, i quali posson soli darne la spiegazione. Negli Accordi di 7ª possono essere omessi tutti i suoni fuori che il *Basso fondamentale* e la *7ª stessa*. Questa regola vale anche per i rovesci. L'omissione di uno o più suoni in un Accordo si chiama *Elisione*.

§ 26. *Armonie irregolari e transitorie.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Le combinazioni armoniche sono soltanto quelle sopraindicate fin qui?

No, vi sono ancora degli *Accordi irregolari* e *transitorii*, i quali, oltre al loro carattere armonico, hanno delle particolarità *melodiche* e *ritmiche*.

Quali sono queste Armonie irregolari?

Sono quelle che nascono dai *Ritardi*, dalle *Anticipazioni* e dal *Pedale*.

Che cosa è un Ritardo?

Si chiama così una *interruzione* ed un *ritardamento* nel passaggio d'*una parte* d'un Accordo, anche d'un *solo suono*, invece del passaggio *simultaneo* usuale di *tutti i suoni* da un Accordo al seguente. Il *suono* o i *suoni ritardati* rimangono fermi, cioè legati, mentre il resto dell'Accordo passa, e non seguono i primi che dopo l'esecuzione del nuovo Accordo. Il *Ritardo* si effettua

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

generalmente fra *gradi contigui*, sia di un *mezzo tono*, sia d'un *tono intero*, e sempre sui *tempi forti* della battuta; esso ha luogo con Accordi *fondamentali* o *derivati*, e indifferentemente dal grave all'acuto e dall'acuto al grave, con uno o più suoni.

Es. 69.



Ritardo *a 1 suono.*

Es. 70.



Ritardo *a 2 suoni.* *a 3 suoni.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Che cosa è un'Anticipazione?

Essa è il contrario del *Ritardo*, cioè: l'esecuzione d'un suono che fa parte d'un Accordo che deve venire, mentre l'Accordo precedente dura ancora; ciò che non di rado produce la sensazione d'una *dissonanza*, la quale si spiega solamente all'arrivo del resto dell'Accordo. Contrariamente al *Ritardo*, l'*Anticipazione* si effettua anche *per salti*, e generalmente sui *tempi deboli* della battuta; ma essa ha di comune col *Ritardo* la facoltà di farsi con *due* ed anche con *più suoni*.

Es. 71. Anticipazioni *con un solo suono.*



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

b Anticipazione *con 3 suoni.*



L'*Anticipazione* dà sempre maggior valore al suono che anticipa, e trovandosi sui *tempi deboli*, dà, in molti casi, non solamente la sensazione d'una *dissonanza*, ma anche quella del ritmo invertito che si chiama la *Sincopazione*.

Che cosa è il Pedale?

Un suono, generalmente, ma non necessariamente di *Basso*, che si prolunga durante una successione di diversi Accordi, i quali sembrano fuori di relazione con esso, e si succedono secondo le regole ordinarie di progressione armonica, senza riguardo alle dissonanze prodotte da essi *col suono di Pedale*, il loro suono più grave facendo da *Basso* in ognuno. Il *primo* Accordo del *Pedale* deve però sempre essere un'armonia di cui fa parte il *suono di Pedale*, e deve trovarsi sull'*accento principale* ossia *sul tempo più forte* della battuta; l'*ultimo Accordo* deve ugualmente contenere il *suono di Pedale* e trovarsi sul *tempo più forte* della battuta. Oltre a ciò la successione delle armonie fra loro deve farsi secondo le regole dell'armonia.

Qual è lo scopo artistico del Pedale?

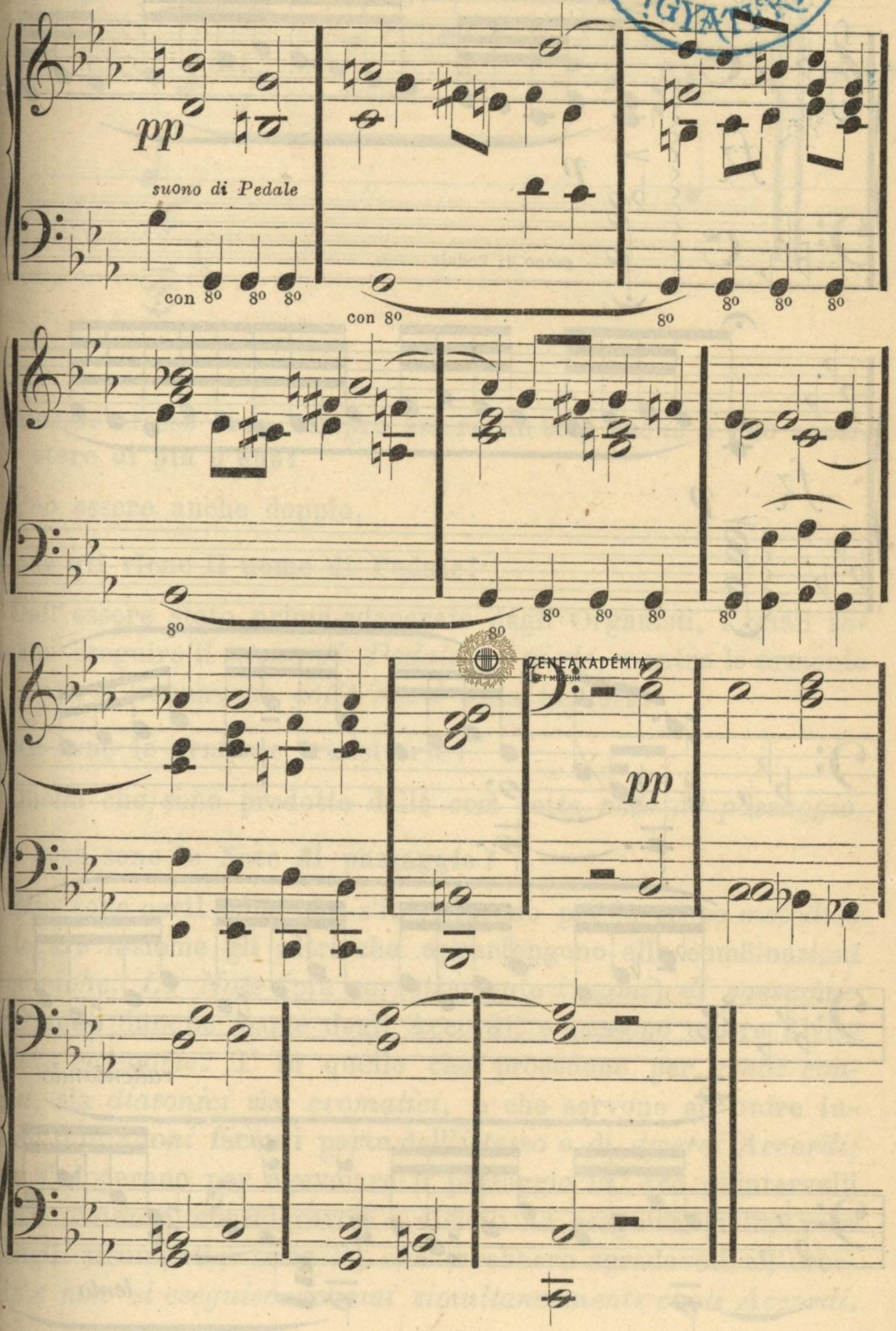
Esso produce un ritardamento più o meno prolungato della *Cadenza finale* (V. § 30.) per mezzo del *suono di Pedale* sulla *dominante* (V. l'*Es. 72* di Cherubini), ovvero serve a rafforzare la sensazione e la percezione della *tonalità principale*, quando sono state indebolite e rese incerte per mezzo del *suono di Pedale* sulla *tonica* (V. l'*Es. 73* di J. S. Bach).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LISZT FERENC • MAGYAR

Es. 72.

Introito del *Requiem a 4 voci* di CHERUBINI.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Es. 73. J. S. Bach. *Clavecin bien tempéré. 1re partie 2me prélude.*

Adagio

fz *p*

suono di Pedale

fz *p*

rallentando

lento

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Il Pedale stesso deve sempre essere un solo suono o può consistere di più d'uno?

Può essere anche doppio.

Donde gli viene il nome di Pedale?

Dall'essere stato prima adoperato dagli Organisti, i quali solevano eseguire il *suono di Pedale col piede*, mentre le armonie di sopra si suonavano *colle mani* sulla tastiera.

Quali sono le armonie transitorie?

Quelle che sono prodotte dalle così dette *note di passaggio.*

Che cosa sono le Note di passaggio?

Esse sono certi suoni che s'introducono per lo scopo *melodico* di legare insieme gli altri che appartengono alle combinazioni *armoniche*. *Le Note* (più correttamente *i suoni*) *di passaggio* non fanno dunque parte degli Accordi, e possono essere divise in *due categorie:* 1° in quelle che procedono per *gradi contigui,* sia *diatonici* sia *cromatici,* e che servono ad unire insieme *due suoni* facenti parte dell'*istesso* o di *diversi Accordi;* esse s'adoperano per agevolare il passaggio là, ove gl'intervalli hanno distanze considerevoli e difficili ad eseguirsi dalla voce o dagli strumenti; ossia là, ove sarebbero sgradevoli all'orecchio *e non si eseguiscono mai simultaneamente cogli Accordi.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Es. 74.



Note di passaggio della 1ª categoria.

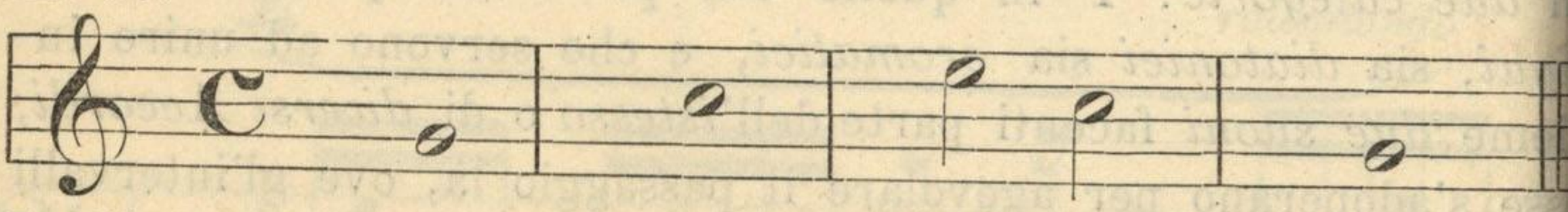


Per un altro esempio di questa Categoria vedi *Studi di Mo*
scheles, op. 70, n. 3.

2° Quei suoni che s'adoperano come Abbellimenti alla *melodi*
in guisa d'*Appoggiatura* o di *Ritardo;* essi si eseguiscono indiffe
rentemente cogli Accordi o no, si attaccano ora per salti, or
per suoni contigui, ma sono sempre in stretta contiguità coll
nota armonica che ritardano od ornano, sia *sotto*, sia *sopra*
Es. 75.



Questa specie di note di passaggio si chiamano anche *Note au*
siliarie (in tedesco *Wechselnoten*, ital. *Note di cambio*) pe
distinguerle dalle vere *Note di passaggio;* quelle cioè della 1
categoria (in tedesco *Durchgangsnoten*). Nell'*Es. 74*, pres
dall'Ouverture del « *Freischütz* » di *Weber*, sono delle *Note au*
siliarie tutte le altre fuori le *Note armoniche* dell'*Es. 75*:
Es. 76.



Le *Note ausiliarie* essendo quasi identiche colle *Appoggiature*
lunghe, saranno più ampiamente spiegate nel paragrafo sugli
Abbellimenti della Melodia.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 27. *Modulazione. Progressione.*

Che cosa è la Modulazione?

Questa parola ha due significazioni. Sul principio dell'arte musicale voleva dire la *concatenazione* degli Accordi ossia la maniera in cui essi si succedevano secondo le regole dell'armonia, specialmente quando accompagnavano un canto. Oggi invece significa il passaggio *da una tonalità ad un'altra*, ossia *da un modo ad un altro* nell'*istessa tonalità*, con cui la percezione si trasporta da un ordine di suoni ad un altro colle loro relazioni conseguenti. Le *Modulazioni* si dividono in *due categorie* principali cioè: in *momentanee*, di poca durata, che si effettuano senza veruna preparazione e fanno subito posto ad altre, ed in *permanenti*, preparate da lontano, le quali sembrano andare alla ricerca della nuova tonalità come loro scopo, sulla quale fanno lungamente sosta.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Che cosa è una preparazione?

Si chiama *dissonanza preparata* una nota che si trova prima in un Accordo consonante come *consonanza*, e poi nell'Accordo che segue legata come *dissonanza*. In questo modo riesce la nota dissonante meno dura all'orecchio.

Le Modulazioni si posson effettuare in una sola o in diverse maniere?

In diverse, fra le quali le seguenti:

1° Passando senz'altro da una *Triade maggiore* o *minore* ad un'altra, ossia da una *Triade maggiore* ad una *minore* e viceversa.

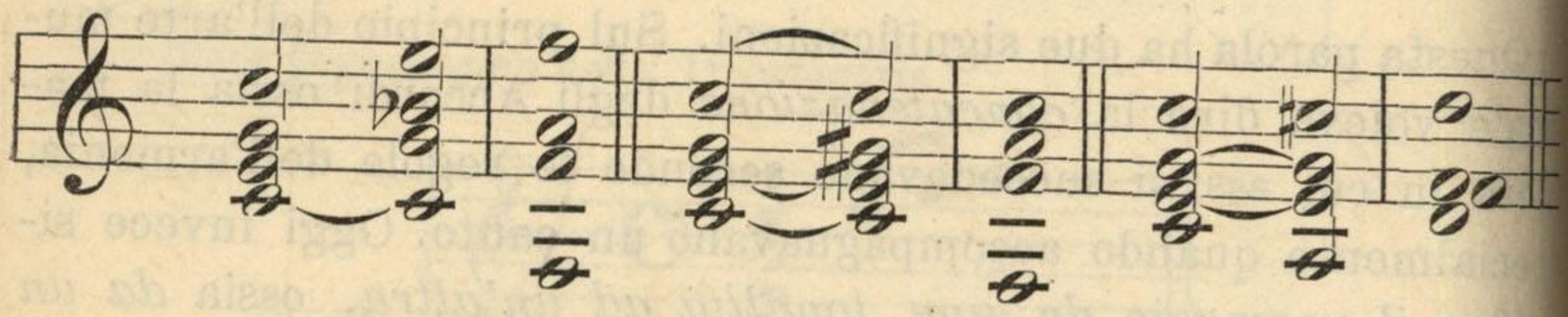
Es. 77.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

2° Cambiando una *Triade maggiore* o *minore* in un *Accordo di moto* (dissonante), sia *Triade diminuito*, sia *Accordo di 7ª dominante*, sia *Accordo di 7ª diminuita*, riferibile alla nuova tonalità.

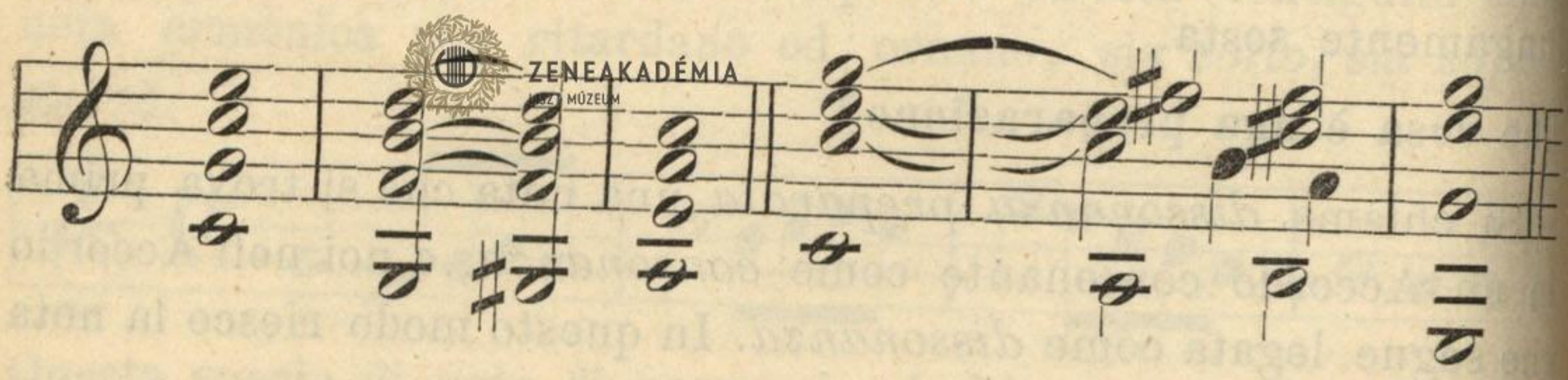
Es. 78. 2° modo.



3° Passando ad una nuova tonalità da una *Triade*, sia *maggiore*, sia *minore*, per mezzo di *due* diversi *Accordi di moto* (dissonanti), l'*ultimo* riferibile alla nuova tonalità.

Un buon esempio di questo 3° modo di procedere è lo Studio n° 16 del *Gradus ad Parnassum* di *Muzio Clementi*, vol. I.

Es. 79. 3° modo.



4° Passando da una *Triade maggiore* o *minore* ad un Accordo *di moto* dell'istessa tonalità e poi *risolvendo* la *dissonanza* (per *Risoluzione*, vedi il § 27) in modo diverso da quello usato comunemente, e passando ad altra inaspettata tonalità. Questo modo di procedere coincide colla così detta *Cadenza finta*, la quale è spiegata nel § 29.

Es. 80. 4° modo.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

5° Per mezzo di *cambiamenti enarmonici*, i quali permettono di considerare ogni Accordo sotto due o tre diversi aspetti. Questo modo di modulare mette tutte le tonalità in comunicazione fra loro ed è molto adoperato nel tempo attuale.

Es. 81.



Come ci avvediamo della presenza d'una Modulazione?

Essa è accennata dall'apparizione di un Accordo *estratonale*, il quale si riconosce *esteriormente* per mezzo delle alterazioni, ed *intimamente* per mezzo della cognizione e percezione di ciò che costituisce la tonalità. Coll'apparizione della sopraccennata armonia *estratonale*, la prima tonalità si riguarda come abbandonata, e le armonie si considerano come appartenenti alla nuova tonalità, finchè non sorga una nuova Armonia *estratonale* e con essa nuova Modulazione. La percezione del complesso detto tonalità è l'effetto della sensazione prodotta dalle relazioni dei suoni fra loro; queste relazioni però essendo identiche in tutte le tonalità, la *percezione* ne rimane l'istessa, mentre la *sensazione* cambia con ogni tonalità, perchè composta di *suoni* interamente *diversi*, ma che si trovano in *relazioni identiche*. Per meglio spiegare questa differenza essenziale fra la sensazione e percezione tonali, se, p. e., prendiamo l'Intervallo *do mi* della tonalità di *do maggiore* e quello di *mi sol* ♯ della tonalità di

Es. 82.

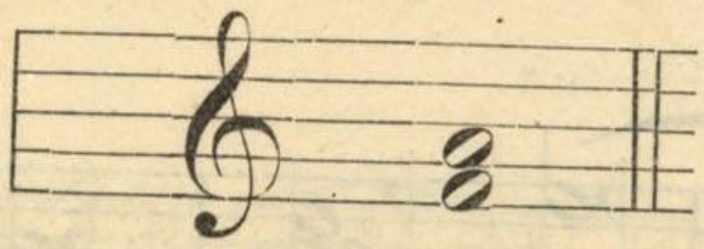


mi maggiore, la *sensazione* sarà certamente *diversa* nell'uno e nell'altro; ma la *percezione* della relazione fra i due suoni,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

quella cioè d'una *terza maggiore*, sarà l'*istessa*. Se invece prendiamo l'Intervallo *fa la* considerato come appartenente alla to-

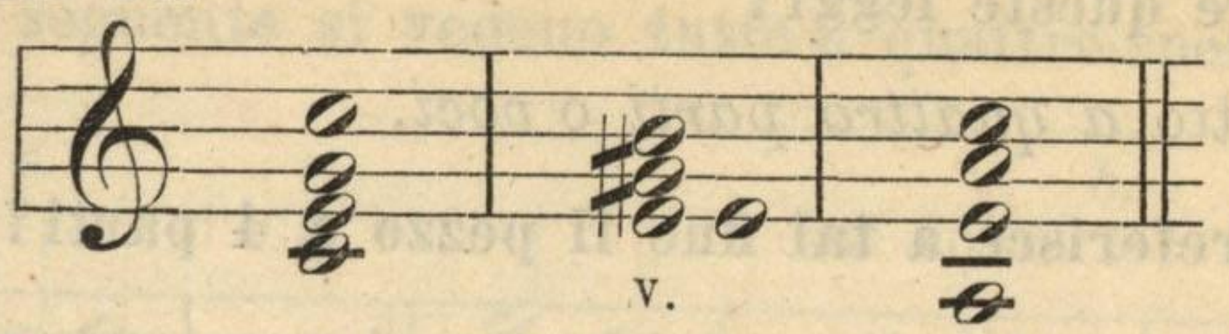
Es. 83.



nalità di *do maggiore*, e poi lo riguardiamo come appartenente a quella di *fa maggiore*, la *sensazione* sarà *identica* perchè i suoni stessi non cambiano, ma la *percezione* sarà *assai diversa*. È precisamente per mezzo di questa *percezione tonale* che sentiamo coll'orecchio l'attrazione che hanno certi Accordi *di moto* per certi altri *di posa*, e ciò perchè l'udito e nell'istesso tempo la mente sentono il bisogno d'una Risoluzione dell'Accordo *di moto* sopra uno *di posa*, e, se si può dir così, d'una soddisfazione logica nell' atto di passaggio dall' uno all' altro. Se questa specie di presentimento non si verifica nel fatto, e se si passa invece ad un Accordo diverso da quello aspettato, l'udito e la mente ne risentono una sorpresa, la quale però si perde passando ad un Accordo che si risolve regolarmente. Una *Modulazione*, ossia il passaggio da una tonalità ad un'altra, sarà dunque tanto più facile a riconoscere, quanto la percezione della nuova tonalità sarà distinta e precisa. Ora, gli Accordi che determinano con più certezza la tonalità sono: la 7^a *di dominante*, la 9^a *di dominante*, *maggiore* e *minore* (benchè talvolta la 9^a *minore* si risolva in tonalità *maggiore*), e l'Accordo di 7^a *diminuita*. Con tutti gli altri Accordi si è più o meno incerti sulla tonalità nella quale si si sia modulato, perchè tutti gli altri possono appartenere a più di una tonalità, ma questi tre Accordi non lasciano dubbio di sorta, e sono decisivi per la tonalità. In generale però si può dire, che l'udito in tali casi d'incertezza procede d'accordo colla *percezione* nel modo più semplice, intendendo l'armonia estratonale (ossia *Modulazione*) come appartenendo a quella tonalità che si trova in parentela più prossima con quella che si è lasciata. Nell'*Es. 83.*, l'Accordo di *mi maggiore*, p. e., sarà

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Es. 84.



percepito più facilmente come Accordo *perfetto di dominante* che *di tonica;* e farà sentire un'attrazione verso la tonalità di *la minore*, parente di 1° grado di *do maggiore.*

Fin qua però non abbiamo riguardato che le Modulazioni momentanee, come si effettuano le permanenti?

In *ultimo luogo* sempre per mezzo dell'*Accordo di 7a di dominante* ossia delle *Cadenze.* Se però, nella *prima* categoria delle Modulazioni momentanee, il passaggio suole farsi coi mezzi più semplici, rapido ed improvviso, mentre lascia appena il tempo alla nuova tonalità di stabilirsi prima di passare ad un'altra; nella *seconda* categoria invece, la Modulazione suole effettuarsi gradatamente, per diversi mezzi, i quali hanno per iscopo di disporre l'orecchio alla sensazione della nuova tonalità, nella quale non di rado si stabilisce per mezzo d'una *Chiusa perfetta.*

§ 28. *Concatenazione. Risoluzione.*

Che cosa è la Concatenazione degli Accordi?

L'ordine nel quale essi si succedono, e che è regolato secondo le leggi dell'arte della composizione.

Qual'è lo scopo di queste leggi?

Quello di rendere le parti vocali più facili ad eseguirsi, e di presentare all'udito una successione d'Armonie melodiosa, corrente e di facile intendimento.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Qual'è il genere di composizione che generalmente serve per imparare queste leggi?

Quello detto *a quattro parti* o *voci*.

Perchè si preferisce a tal fine il pezzo a 4 parti?

Perchè la quantità di voci in esso si presta meglio alla spiegazione delle regole essenziali per la *Concatenazione* degli Accordi; le quattro parti strumentali del *Quartetto*, e le quattro voci naturali di *Soprano, Contralto, Tenore* e *Basso* possono rendere le quattro note degli Accordi di 7ª in tutte le loro combinazioni, mentre l'impiego di più di quattro rende difficile per l'orecchio e per l'udito il distinguere le parti tra loro.

In che consistono le regole per la buona successione degli Accordi e per il buon andamento delle voci o parti?

Nel prescrivere diversi moti e nel vietare certe successioni le quali si ritengono per sgradevoli.

Che cosa s'intende parlando dei diversi moti delle parti?

Da un lato la direzione nella quale si muove ciascuna voce o parte, se cioè si muova *ascendendo* o *discendendo*, se per *gradi contigui* o per *salti*, se abbia un moto che partecipi dei *due* generi, o finalmente, se il *moto* si cambi in *riposo* e consista nel ripetere l'istessa nota; dall'altro lato la direzione in cui si muovono *diverse voci* o *parti comparate le une alle altre* e considerate nei loro rapporti vicendevoli.

Quali sono i diversi generi d'andamento che s'incontrano nelle quattro parti?

1° Che due o più parti ascendano o discendano insieme, andamento che si chiama *moto retto*.

2° Che una parte o voce rimanga ferma mentre l'altra o le altre ascendono o discendono, moto che si chiama *obliquo*.

3° Che l'una ascenda mentre l'altra discende o viceversa, in qual caso si chiama *moto contrario*.

4° Che *tutti* questi andamenti si trovino insieme in un pezzo

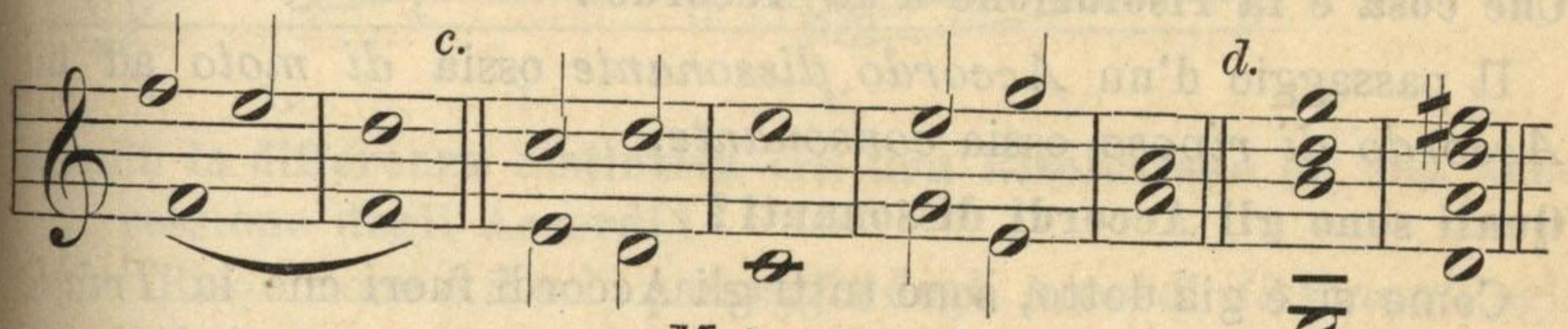
ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

a più di *due voci* o *parti*, ciò che costituisce il *moto misto*. Nell'esempio seguente si vedono tutte e quattro specie di moto.

Es. 85. *a.* *b.*



Moto retto. *Moto obliquo.*

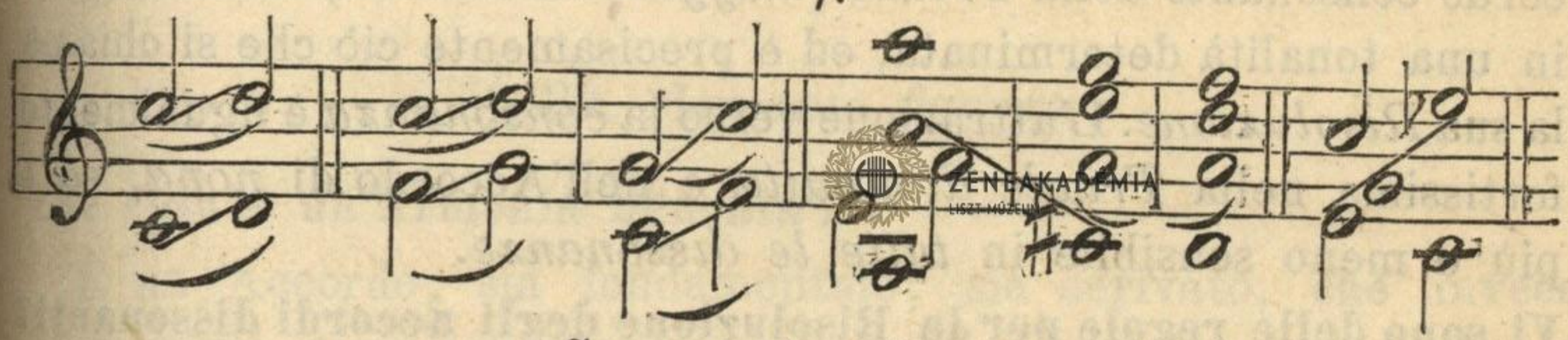


c. *d.*

Moto contrario. *Moto misto*

Ottave consecutive. Quinte consecutive. False relazioni.

e. *f.*



Successioni cattive.

Quale è preferibile?

Il *moto retto* è quello che si adopera meno felicemente, perchè monotono, e perchè dà facilmente luogo a delle *successioni cattive*.

Quali sono le successioni cattive?

Si considerano come tali le *quinte* ed *ottave consecutive* (V. l'*Es. 85. e.* e le cosidette *false relazioni*, *85 f.*)

Che cosa sono le false relazioni?

Si usa chiamare così le *alterazioni cromatiche immediate* d'un suono sia con ♯, con ♭ o con ♮ in un' *altra voce* o *parte* che quella in cui esso si trovava prima *senza alterazione* (V. l'*Es. 85. f.*).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Sono veramente sgradevoli tutte le successioni di quinte ed ottave consecutive e tutte le false relazioni?

No, qualche volta anzi s'impiegano con vantaggio, ma molte sono sgradevoli, e per scrivere correttamente bisogna saper evitarle. In questo punto, come in altri già accennati, la sensazione dell'udito si è modificata assai collo sviluppo dell'arte musicale, e molte successioni che nei secoli passati erano stimate viziose e spiacevoli, si considerano oggi come ammessibili ed anzi buone.

Che cosa è la risoluzione d'un Accordo?

Il passaggio d'un *Accordo dissonante* ossia *di moto* ad un *Accordo di riposo* ossia *consonante*.

Quali sono gli Accordi dissonanti?

Come si è già detto, sono tutti gli Accordi fuori che la *Triade maggiore e minore* ed *i suoi rovesci*. L'Accordo di 7ª *di dominante*, più che ogni altro, prova il bisogno di passare all'Accordo consonante della *Triade* (*maggiore* o *minore*) sulla *Tonica* in una tonalità determinata, ed è precisamente ciò che si chiama la sua *Risoluzione*. L'attrazione verso la *consonanza* è ugualmente fortissima nella *Triade diminuita* e nell'Accordo di *nona*, ed è più o meno sensibile in *tutte le dissonanze*.

Vi sono delle regole per la Risoluzione degli accordi dissonanti?

Sì. La maniera in cui si risolve naturalmente l'Accordo di *Triade diminuita* è la seguente:

Es. 86. *a.* *b.* *c.* *d.*



VII. I. VII. I. V. I. V. I.

cioè la *sensibile*, qui *Basso fondamentale*, mena irresistibilmente alla *tonica;* la 3ª *della Triade diminuita* (2ª della tonalità) può risolversi sia sul grado *superiore*, sia sul grado *inferiore*, ed ha per conseguenza la scelta fra due *Risoluzioni*, mentre la 5ª *della Triade* (4ª della tonalità) si risolve sulla 3ª *dalla tonica*. Aggiungendo poi alla *Triade diminuita* una terza al *Basso*, si ottiene un Accordo di 7ª *di dominante*, la *Risoluzione* regolare del quale è

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

quella dell'esempio *b*, cioè il *Basso fondamentale* (ora la 5ª ossia dominante della tonalità) sale una quarta. Se si aggiunge ancora una terza *in cima* a quest'Accordo, se ne ha uno di 9ª, la *Risoluzione* della Quadriade di sotto rimane però l'istessa, e la 9ª, sia *maggiore* sia *minore*, si risolve sul grado contiguo *inferiore*.

Es. 87. *a.* *b.*



V. I. V. I.

Qual'è la differenza distintiva fra una Risoluzione ed una Successione degli Accordi?

La Risoluzione è il solo passaggio degli Accordi *dissonanti* agli Accordi *consonanti*, mentre un Accordo *dissonante* passa anche spesso ad un altro Accordo *dissonante*, ed in questo caso il passaggio si chiama *Successione*.

§ 29. *Armonie figurate.*

Che cosa è un'Armonia figurata?

È un Accordo, sia fondamentale, sia derivato, che invece d'eseguirsi *simultaneamente* con tutti i suoni componenti, si presenta coi suoni *consecutivi*, talvolta anche arricchiti con abbellimenti melodici, ovvero un Accordo, che si ripete in un ordine ritmico determinato.

Dia un esempio del primo genere d'armonia figurata?

Es. 88.



Medesimo Accordo *arpeggiato* ossia *armonicamente figurato*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

In questo esempio si vede che i suoni si eseguiscono successivamente, senza divenire una Melodia indipendente, per la quale occorre, come vedremo nel Capitolo seguente, la *simetria metrica*.

Dia anche un esempio della Figurazione ritmica?

Es. 89. *a.* *b.*



Figurazione *ritmica* degli Accordi *b*. Accordi semplici.

Che cosa è la Figurazione melodica d'un Accordo?

È l'aggiungere che si fa certe *Note di passaggio* in guisa da abbellire i suoni dell' Accordo eseguiti consecutivamente. Per mezzo di tali note codesti suoni divengono più melodiosi ed acquistano una certa grazia che non hanno senza di esse.

Es. 90. *a.* *b.*



Figurazione *melodica* degli Accordi *b*. Accordi in forma di colonna.

Se ho ben inteso, vi sono, dunque, tre maniere di figurare gli Accordi?

Sì, la *Figurazione armonica*, ossia l'*Accordo arpeggiato* (V. Cap. VIII, § 52), quella *ritmica*, ossia l'*Accordo* nella forma abituale ripetuto in un ordine fisso *ritmico*, e quella *melodica* ossia la Figurazione *armonica* abbellita con *Note di passaggio*.

§ 30. *La Cadenza.*

Che cosa è una Cadenza?

Essa è la conclusione di una successione di Accordi, in certi

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

punti determinati di ogni pezzo di musica, la quale dà una sensazione di riposo, e la percezione della fine d'un Periodo, in cui la tonalità, sulla quale si fa sosta, è chiaramente indicata.

Quante sono le categorie in cui si possono dividere le Cadenze?

Sono *tre* principali: la *Cadenza finale*, la *Mezza-cadenza* e la *Cadenza finta*. Si distinguono poi due specie di *Cadenza finale:* la *perfetta* e l'*imperfetta*.

Qual'è il carattere distintivo della Cadenza finale?

Il passaggio dall'*Accordo perfetto maggiore* sulla *dominante*, ovvero dall' *Accordo di 7ª di dominante*, all'*Accordo perfetto maggiore* o *minore* sulla *tonica*. Questa si chiama la *Cadenza finale autentica*. Vi è però anche un altro modo d'effettuare la *Cadenza perfetta finale*, prendendo, invece dell'Accordo di *dominante* sopraindicato, l'Accordo perfetto della *sotto dominante*, *maggiore* per le *tonalità maggiori*, *minore* per quelle *minori* (e talvolta anche *minore* per le tonalità *maggiori*, ma *mai maggiore* per le *minori*) come penultimo Accordo. Questa forma della *Cadenza finale* si chiama la *plagale*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

In che consiste la differenza fra la Cadenza finale perfetta e l'imperfetta?

Nella *perfetta*, l'ultimo Accordo deve dare la sensazione di riposo completo, secondo l'*Armonia*, la *Melodia* ed il *Ritmo*. 1° Devono essere *fondamentali* e *non derivati* tutti e due gli Accordi di chiusa. 2° L'ultimo Accordo dev'essere in *1ª posizione*, cioè colla *tonica* in cima. 3° Quest'ultimo Accordo deve eseguirsi sul *tempo più forte*, ossia sull'*accento principale* della battuta. Nella *Cadenza imperfetta, una, due*, od anche tutte e *tre* le condizioni sopraindicate mancheranno. Il passaggio d'un Accordo di *dominante* o di *sotto dominante* ad un Accordo *perfetto sulla tonica* rimane l'istesso nei due casi.

Es. 91. CADENZE FINALI PERFETTE.



Cad^a. autent^a. Cad^a. plag^e. magg^e. Cad^a. plag^e. min^e. Cad^a. plag^e. mista.

Es. 91. CADENZE FINALI IMPERFETTE.



a. Cad^a. autentica imperfetta di *Melodia*.

b. Cad^a. autentica imperfetta d'*Armonia*.

c. Cad^a. autentica Imperfetta di *Ritmo*.



d. Cad^a. autentica imperfetta di *Melodia* e d'*Armonia*.

e. Cad^a. plagale imperfetta di *Melodia* e di *Ritmo*.

f. Cad^a. autentica imperfetta di *Melodia*, d'*Armonia* e di *Ritmo*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Negli Esempi recati sopra abbiamo dimostrato quali siano le Cadenze finali *perfette* e le *imperfette;* e come queste ultime siano *imperfette* in seguito di *una,* di *due* o di *tutte e tre* le condizioni che costituiscono la Cadenza *perfetta.*

Che cosa è la Mezza-cadenza?

Il contrario della Cadenza finale, cioè: il passaggio dall'Accordo *perfetto maggiore* sulla *tonica* a quello sulla *dominante.* Succede anche spesso che l'Accordo finale *di dominante*, sia preceduto da un altro diverso della *tonica*, p. es., dalla *Triade maggiore* della *sotto-dominante;* ma l'andamento regolare della *Mezza-cadenza* è quello sopraindicato. La *Mezza-cadenza* può anch'essa essere *perfetta* od *imperfetta* come la *Cadenza finale.*

Essa non s'impiega per chiudere un Periodo od un pezzo di

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

musica, ma bensì per terminare una Frase musicale, perchè non dà l'istessa sensazione di riposo completo che riceviamo dalla *Cadenza finale*. Corrisponde nella melodia musicale presso a poco al *punto e virgola* del discorso, mentre la *Cadenza finale* rappresenterebbe il *punto*.

Che cosa è la finta Cadenza?

Si chiama così ogni successione d'Accordi colla quale, essendo stata preparata la chiusa regolare per mezzo dell'Accordo di 7ª *di dominante*, si passa invece ad un Accordo diverso da quello sulla *tonica;* l'orecchio si trova così ingannato sentendo un'armonia diversa da quella che aspettava. Strettamente parlando però, la *Cadenza finta* non è una *Cadenza*, ma un semplice *passaggio* da un Accordo ad un altro.

Ma la Mezza-cadenza non potrebbe anch'essa considerarsi come una Cadenza finale plagale nella tonalità della dominante?

Certamente, se non fosse precisamente condizione indispensabile di una *Cadenza finale* il doversi questa chiudere *nella tonalità principale e sulla tonica.*

La parola Cadenza non s'adopera anche in un senso diverso da quello sopraindicato?

Sì, si usa anche talvolta in un senso *melodico*, cioè per indicare un Passaggio, ossia una serie di Passaggi di bravura in guisa d'un Abbellimento finale dopo una corona, od anche talvolta in guisa di Preludio d'introduzione sul principio di un pezzo di dimensioni piuttosto estese. Quando questo genere di Cadenza si trova verso la fine d'un pezzo importante, principia in generale sopra un *Pedale* sulla *dominante*, e chiude tornando al *Pedale* con cui si procede a chiudere il Tempo. In questo caso la Cadenza *lunga* ed *estesa* suole riepilogare i diversi temi del Tempo che chiude.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

CAPITOLO QUINTO.

Della Melodia.

§ 31. *Struttura melodica. Periodo semplice.*

Finora abbiamo esaminato: 1° gli elementi coi quali si fa la musica, cioè i Suoni, 2° gli ordini diversi nei quali essi possono succedersi nel tempo, ossia il Ritmo dei suoni, 3° le varie combinazioni che i suoni possono formare fra loro, ossia l'Armonia; adesso procederemo ad analizzare la struttura musicale costruita con tali materiali, ossia la Melodia: il discorso musicale. Prima di tutto, che cosa è una Melodia?

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Una successione di suoni da eseguirsi con una sola voce od istrumento, *ritmicamente* ed *armonicamente* ordinata, la quale forma una *Frase* o *Periodo* musicale con *proposizione* o *contrapposto* (*tesi* ed *antitesi*), che corrisponde presso a poco al periodo nel discorso ed è sottoposto anche ad un ordine *metrico*.

Che cosa è l'ordine ritmico della Melodia?

L'*andamento generale* dei suoni componenti che è indicato dagli *accenti*, i quali ripetendosi periodicamente, danno alla Melodia il suo carattere *ritmico*, cioè determinano se essa procede in misura *dupla*, *tripla*, *semplice* o *composta*, e via discorrendo.

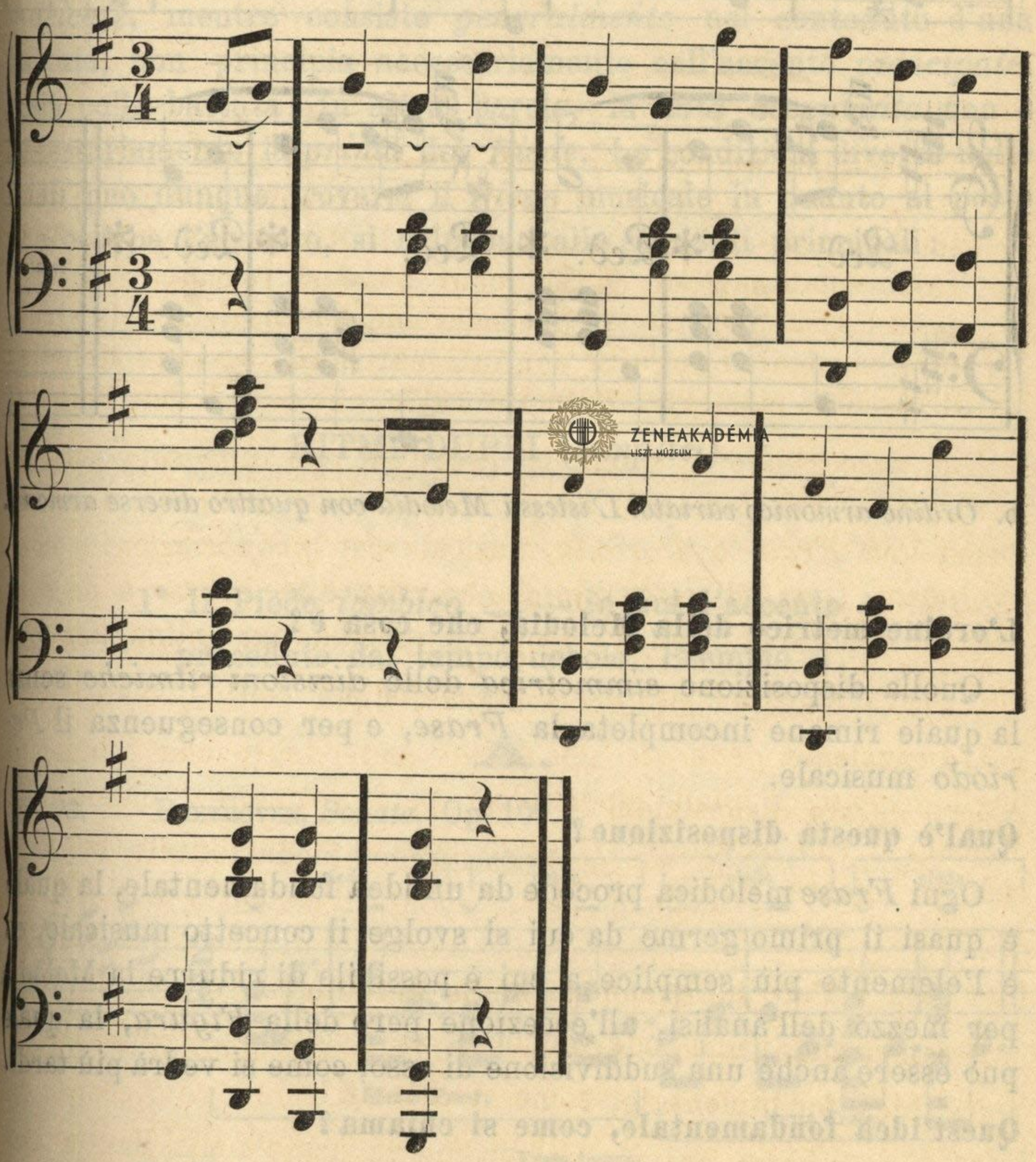
Che cosa è l'ordine armonico della Melodia?

Essendo stabilita la direzione d' una successione di suoni, ed il suo ordine *ritmico*, se si esamina quali siano gli Accordi da cui viene accompagnata, e quali le indicazioni di tonalità che essi danno, si arriva anche a stabilire la relazione che esiste

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

fra i suoni e le Armonie, che ora reggono come base la struttura architettonica del Periodo musicale ed ora le danno il colore caratteristico. È questo ciò che si chiama l'*ordine armonico*, e l'esempio seguente dimostra la parte che esso ha nella Melodia, e la differenza che fa il cambiamento d'armonia (cioè la *diversità dell'ordine armonico*) nell'istessa Frase, giacchè la stessa successione di suoni può essere armonizzata in varii modi.

Es. 92. a. HAYDN. — Minuetto.



Ordine armonico semplice con Accordi di tonica e di dominante.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Es. 92. b. CHOPIN. *Mazurka.* Op. 30.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

b. *Ordine armonico variato. L'istessa Melodia con quattro diverse armonie.*

L'ordine metrico della Melodia, che cosa è?

Quella disposizione *simmetrica* delle *divisioni ritmiche* senza la quale rimane incompleta la *Frase*, e per conseguenza il *Periodo* musicale.

Qual'è questa disposizione?

Ogni *Frase* melodica procede da un'idea fondamentale, la quale è quasi il primo germe da cui si svolge il concetto musicale, ed è l'elemento più semplice a cui è possibile di ridurre la Melodia per mezzo dell'analisi, all'eccezione però della *Figura*, la quale può essere anche una suddivisione di esso, come si vedrà più tardi.

Quest'idea fondamentale, come si chiama?

Non vi è nome proprio generalmente usato nella lingua mu-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sicale italiana per indicarla; dai Tedeschi è chiamata *motivo*, ma gli altri popoli adoperano la parola *motivo* in un senso diverso ed intendono con essa *la Frase intera*, e, nell'assenza d'un termine abbastanza chiaro e preciso, prenderemo la libertà di servirci del termine *Piede musicale*.

Come nella versificazione, così nella musica il *Piede* ha per carattere distintivo e indispensabile la presenza d'un *accento principale*, il quale sarà accompagnato da *uno* o *due* tempi *deboli* (cioè nei ritmi *semplici*). Si osservi però che il *Piede musicale*, mentre consiste *generalmente* nel contenuto d'una battuta, non principia necessariamente coll'accento *principale*, ossia colla battuta; in altre parole, la *nota accentuata* non è necessariamente la *prima* del *Piede*. Le condizioni diverse nelle quali può dunque trovarsi il *Piede* musicale in quanto al posto che occupa l'accento, si riducono alle seguenti principali:

RITMI DUPLI (*semplici*).

1° Il Piede *iambico* ⏑ — in cui l'accento è preceduto dal tempo debole. Esempio *A*.

A.

Es. 93. BEETHOVEN, *Sonata.* Op. 109.

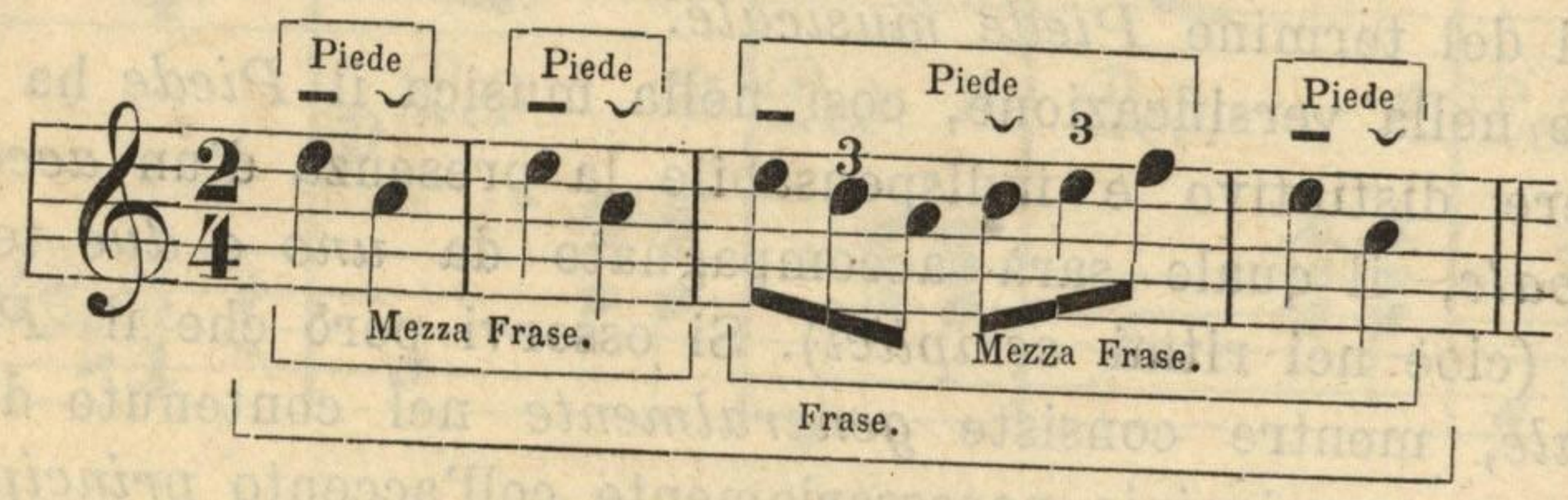


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

2° Il Piede *trocaico* — ⏑ in cui l'accento precede il tempo debole. Esempio *B*.

B.

MEYERBEER. *Coro. Ugonotti.*



RITMI TRIPLI (*semplici*)

3° Il Piede *datillico* — ⏑ ⏑ in cui l'accento precede due tempi deboli. Esempio *C*.

C.

Canzone popolare.



4° Il Piede *anapestico* in cui l'accento è preceduto da due tempi deboli. Esempio *D*.

LANNER. *Walzer.*

D.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

5° Il Piede *anfibrachico* in cui l'accento si trova nel mezzo fra due tempi deboli. Esempio *E*.

E.

HAYDN.



Che cosa significano le indicazioni di Mezza Frase e di Frase negli esempii di sopra?

Esse indicano la costruzione simmetrica del *Periodo*, il quale analizzato si compone di *due* (o tre) *Frasi*, che si suddividono in *Mezze Frasi*, e queste non sono altro che il *Piede* ripetuto esattamente ossia in modo analogo, ovvero variato in tutti i punti *fuori che in quello delle proporzioni ritmiche*. Una *Mezza Frase* può anche consistere di *tre* Piedi invece di *due*, e la *Frase* può anche consistere di *tre* invece di *due Mezzefrasi*; si trovano pure dei *Periodi doppii* in cui le *Frasi* e *Mezzefrasi* consistono di *due volte due Piedi* e *Mezzefrasi*, ma la disposizione più regolare è quella delle suddivisioni per metà con cui

2 *Piedi* fanno una *Mezza Frase.*
2 *Mezzefrasi* » » *Frase.*
2 *Frasi* » un *Periodo.*

La seconda Frase che occorre per compiere un Periodo e che non è indicata in tutti gli Esempi per non renderli troppo estesi, è di durata *eguale* o *doppia* della prima, e ne forma il *contrapposto* simmetrico. Essa si chiama l'*antitesi*, mentre la prima si chiama la *tesi;* talvolta è una semplice *replica* di questa, ma in generale forma piuttosto con essa un *contrasto melodico, armonico o ritmico; — melodico*, quando i suoni, facenti la successione detta melodia, prendono un'altra

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

direzione, — *ritmico*, quando l'andamento ed il valore dei tempi e delle suddivisioni ritmiche è alterato, — *armonico*, quando sono cambiati gli Accordi sui quali riposa la Melodia, specialmente quando l'*antitesi* si termina con una *Cadenza* che è in *contrasto* colla chiusa della *tesi*. Il *contrasto* fra la *tesi* e l'*antitesi* può dunque consistere, sia nell'alterazione del *Ritmo*, sia nella diversità nella *direzione* dei suoni (p. e., se in uno *ascendono*, nell'altro *discendono*, ecc.), sia nel variare che fanno le *Armonie* che reggono la *Melodia*, sia nella combinazione di *due* di codesti cambiamenti, sia finalmente nella riunione di *tutti* e *tre*.

La successione dei suoni è anche essa sottoposta a regole melodiche?

Fino ad un certo punto sì; o almeno si distinguono certe direzioni melodiche, le quali sembrano adoperate di preferenza, perchè più gradevoli all'orecchio. Per esempio, quella che procede per *gradi contigui*, la quale è specialmente prediletta dai compositori italiani, e si trova più spesso anche nei Canti popolari. Citeremo come esempi il principio della *Serenata* del 1° atto del *Barbiere di Siviglia* di Rossini « *Ecco ridente in Cielo* », la Tarantella « *La Danza* » nelle *Serate musicali* di Rossini, e quella nella *Muta di Portici* di Auber (V. l'*Es. 94 a. b*)

Es. 94. a. Rossini. *Soirées musicales.*



b. Auber. *Muta di Portici.*



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

In secondo luogo vengono le successioni melodiche che procedono per *Intervalli di Accordi*, le quali spesso lasciano nel dubbio se la *Melodia* sia accompagnata dalle *Armonie*, o se siano queste ultime che hanno suggerito l'andamento melodico. Tale è per esempio la prima battuta della *Marcia* dell'*Es. 95* seguente, e tali sono la prima parte dell'Aria: « *Non più andrai* » nelle *Nozze di Figaro* di Mozart ed il tema del « *Freischütz* » nell'*Es. 74, p. 92.*

Es. 95. Bellini. *Norma.*



Le Melodie però più perfette sono quelle, di cui non solamente questi due generi sopraindicati fanno parte, ma in cui altresì entra un *terzo* elemento, che è quello degli *Abbellimenti*, dei quali parleremo in un paragrafo speciale (*V.* § *52*).

Sono vietate certe successioni melodiche del pari che certe altre armoniche?

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Senza che vi sia proprio un divieto perentorio, è generalmente considerato che siano da evitarsi certi salti, — specialmente quando non sono giustificati dalle Armonie, — e certi Intervalli incomodi all'intonazione, come p. e. quello della *2ª aumentata*, e quello della *7ª maggiore*.

Quali sono in somma le condizioni necessarie a costituire un pezzo di musica vera?

Una successione melodica di suoni gradevole, — basata, cioè, sopra Armonie che possano giustificarsi coll' udito e colla percezione — ordinata in *gruppi ritmici regolari*, e in cui i gruppi ritmici siano collocati insieme secondo la *simmetria* indicata dalle divisioni *metriche*. Tutte le successioni di suoni, alle quali mancano l'una o l'altra di queste condizioni, si riducono sia a semplici *Passaggi musicali*, sia ad *Armonie figurate*, sia a *soli frammenti* senza vera coerenza.

Quali sono poi le condizioni nelle quali deve trovarsi quegli che sente od eseguisce la musica per poterla ben intendere, e conseguentemente rendere?

È indispensabile, non solamente per comporre correttamente e con gusto (al che occorrono anche altre cognizioni, delle quali non dobbiamo parlare in questo libro), ma anche per intendere la musica composta da altri, avere il senso *melodico*, *armonico* e *ritmico*, poter percepire facilmente la *tonalità* e per conseguenza le deviazioni di tonalità ossia *modulazioni*, ed anche le *divisioni metriche;* vi occorre inoltre una memoria musicale abbastanza sviluppata ed esercitata, perchè la mente non perda di vista le *proporzioni metriche* del *Periodo*, nè la facoltà di riferire le Armonie alla tonalità principale e fondamentale del pezzo.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

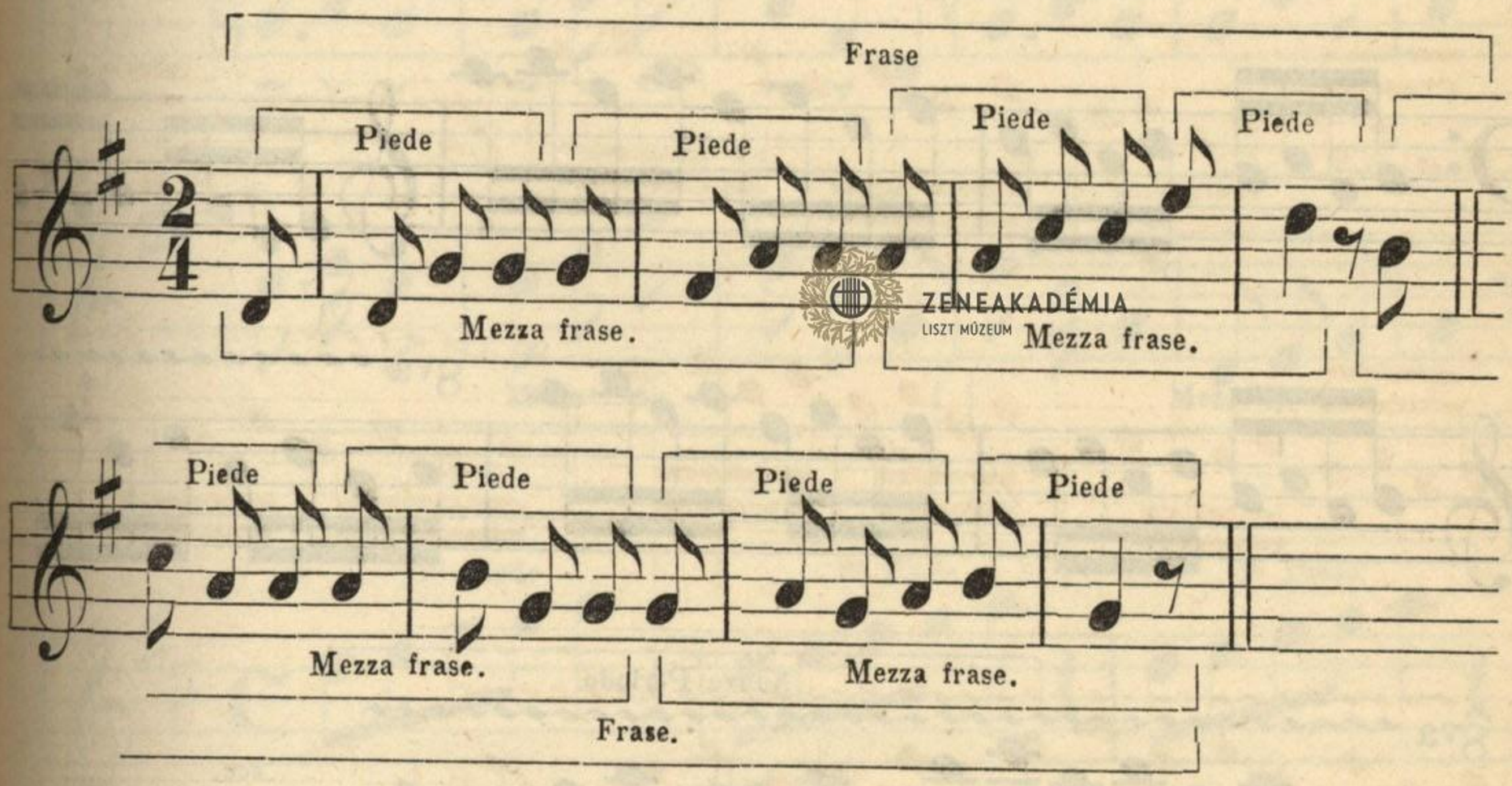
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 32. *Sviluppo maggiore del Periodo.*

Come si è già veduto, la Melodia pienamente sviluppata consiste nel Periodo simmetrico; un Periodo solo però non fa un pezzo di musica completo?

Non sempre, sebbene talvolta può succedere che un pezzo di musica consista in un solo Periodo semplice di 8 battute o Piedi. Ne troviamo degli esempi specialmente nelle *Canzoni popolari*, nelle *Marcie* di forma ristretta, ecc.

Es. 96. Canzone popolare tedesca.



I pezzi di musica di proporzioni più estesi consistono dunque di più di un Periodo?

Vi occorrono *diversi Periodi*, uno sviluppo maggiore nei *singoli Periodi*, e talvolta anche l'impiego del così detto *Passaggio* per legarli insieme.

Che cosa è il Passaggio?

Una successione *melodica* di suoni (generalmente da eseguirsi da una sola parte o voce) *senza chiusa* definita nè *divisioni metriche*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Esso serve a legare insieme *due Frasi* o *Periodi*, presso a poco come fanno le *Note di passaggio* per gli intervalli troppo distanti nella *Melodia*.

Es. 97. Tempo finale della Sonata in do maggiore. WEBER.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Quali sono i mezzi con cui si può sviluppare maggiormente un Periodo dentro i suoi limiti proprii?

Il ripetere più volte sia un *Piede*, sia una *Mezza-frase*, sia una *Frase*, e l'aggiungere uno o più *Piedi* sia sul *principio*, sia nel *mezzo*, sia alla *fine* del *Periodo* che si tratta di sviluppare. Un *Piede* (anche una *Mezza-frase* o *Frase*) ripetuta *due* volte

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

invece di *una*, forma una combinazione ritmica *tripla* invece di *dupla;* quando si ripete *tre* volte invece d'*una*, diviene *quadrupla*, ossia il *doppio* di ciò che sarebbe normalmente, ed in questo caso viene chiamata la *Mezza-frase doppia*. Si possono in questo modo formare anche *Periodi doppii*, cioè che sono composti di *quattro* invece di *due* Frasi.

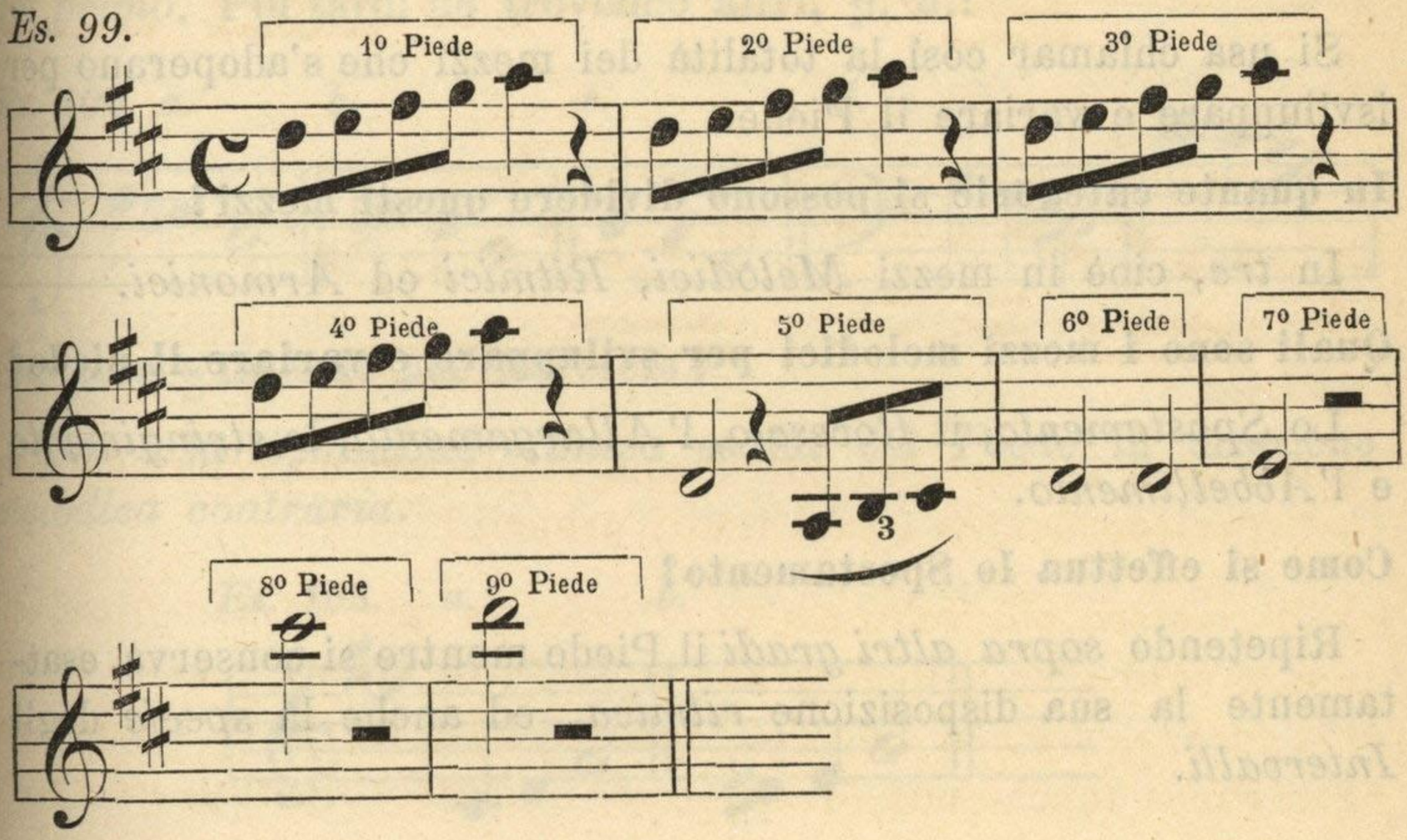
Ecco un esempio della *Mezza-frase tripla*, e del Periodo di 12 battute o Piedi.

Es. 98. Canzone popolare Svizzera.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Es. 99.



L'*Es. 99* (*V. p. 117*) d'un *Periodo* con un *Piede* aggiunto *alla fine*, ed il seguente *Es. 100* con *due Piedi* aggiunti *sul principio* basteranno dimostrare il modo di procedere.

Es. 100. HAYDN. *Quartetto.*



§ 33. *Lavoro tematico.*

Quelli sopraindicati sono forse tutti i mezzi coi quali si può ottenere uno sviluppo più ampio del Periodo?

No, rimane ancora quello importantissimo del *Lavoro tematico.*

Che cosa è?

Si usa chiamar così la totalità dei mezzi che s'adoperano per isviluppare e variare il Piede.

In quante categorie si possono dividere questi mezzi?

In *tre*, cioè in mezzi *Melodici*, *Ritmici* ed *Armonici.*

Quali sono i mezzi melodici per sviluppare e variare il piede?

Lo *Spostamento*, il *Rovescio*, l'*Allargamento*, lo *stringimento* e l'*Abbellimento.*

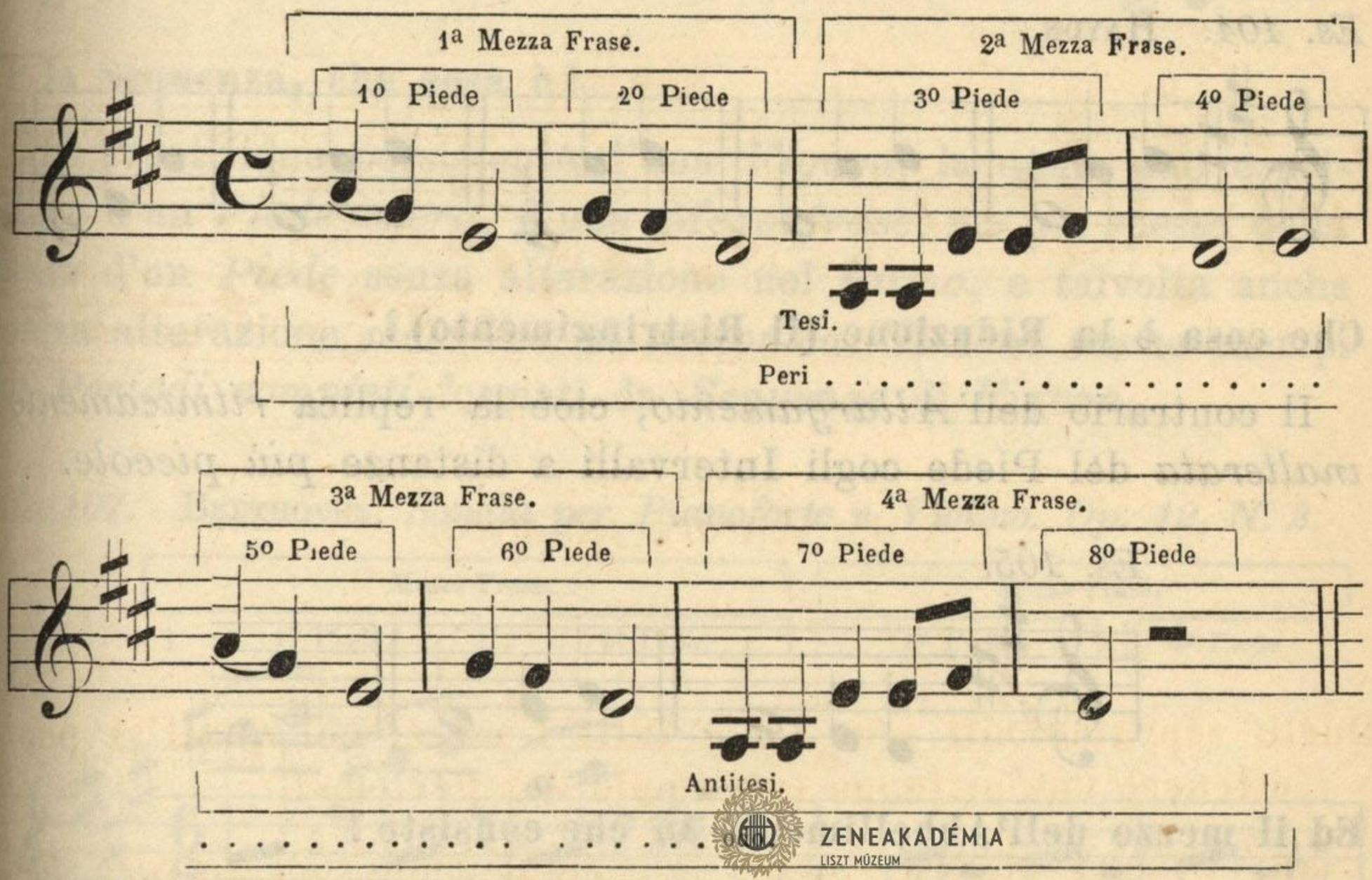
Come si effettua lo Spostamento?

Ripetendo *sopra altri gradi* il Piede mentre si conserva esattamente la sua disposizione *ritmica*, ed anche la *specie* degli *Intervalli.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nel Finale d'una Sinfonia di Haydn in *re maggiore* che prendiamo per illustrare il *Lavoro tematico,* ed ove il 1° *Periodo* è dato nell'*Es. 101,* si trovano molti esempi di *Spostamento.*

Es. 101. HAYDN. *Sinfonia.*



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Già il *secondo Piede* (battuta 2ª) non è altro che lo *Spostamento* del *primo*. Più tardi ne troviamo altri, p. e.:

Es. 102. *a.* *b.* *c.* *d.* *e.*



Che cosa s'intende per Rovescio?

Esso è la ripetizione *ritmica esatta* del *Piede* in direzione *melodica contraria.*

Es. 103. *a.* *b.*



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Che cosa s'intende per l'Allargamento d'un Piede?

Una ripetizione del Piede *esatta* in quanto al *Ritmo*, nella quale però uno o più degli Intervalli si trova ad una distanza *maggiore* che non nel Piede originale:

Es. 104. HAYDN.



Che cosa è la Riduzione (il Ristringimento)?

Il contrario dell'*Allargamento*, cioè la replica *ritmicamente inalterata* dèl Piede cogli Intervalli a distanze *più piccole*.

Es. 105.



Ed il mezzo dell'Abbellimento in che consiste?

Nell'ornare il *Piede* originale coll'aggiunta di *Note di passaggio*, le quali sono spiegate particolarmente nel § 26, p. 91, e nel § 52.

Quelli indicati sopra sono tutti i mezzi melodici che servono a sviluppare e variare il Piede?

No, ne rimangono ancora *due*, i quali però appartengono ad una categoria alquanto diversa, perchè in generale non si effettuano col *Piede intero*, ma con *una parte* di esso, generalmente colla *metà*, mentre l'altra rimane inalterata, e perchè uno di essi, cioè la *Trasformazione*, ha anche un carattere *ritmico*. Essi si chiamano la *Trasformazione* e la *Sequenza*.

Che cosa è la Trasformazione?

Il cambiamento sia nelle *Note*, sia nella *Direzione melodica*, sia nel *Ritmo* d'una parte (generalmente della *metà*) del *Piede*, chiamato *Figura*, mentre l'altra si ripete esattamente.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

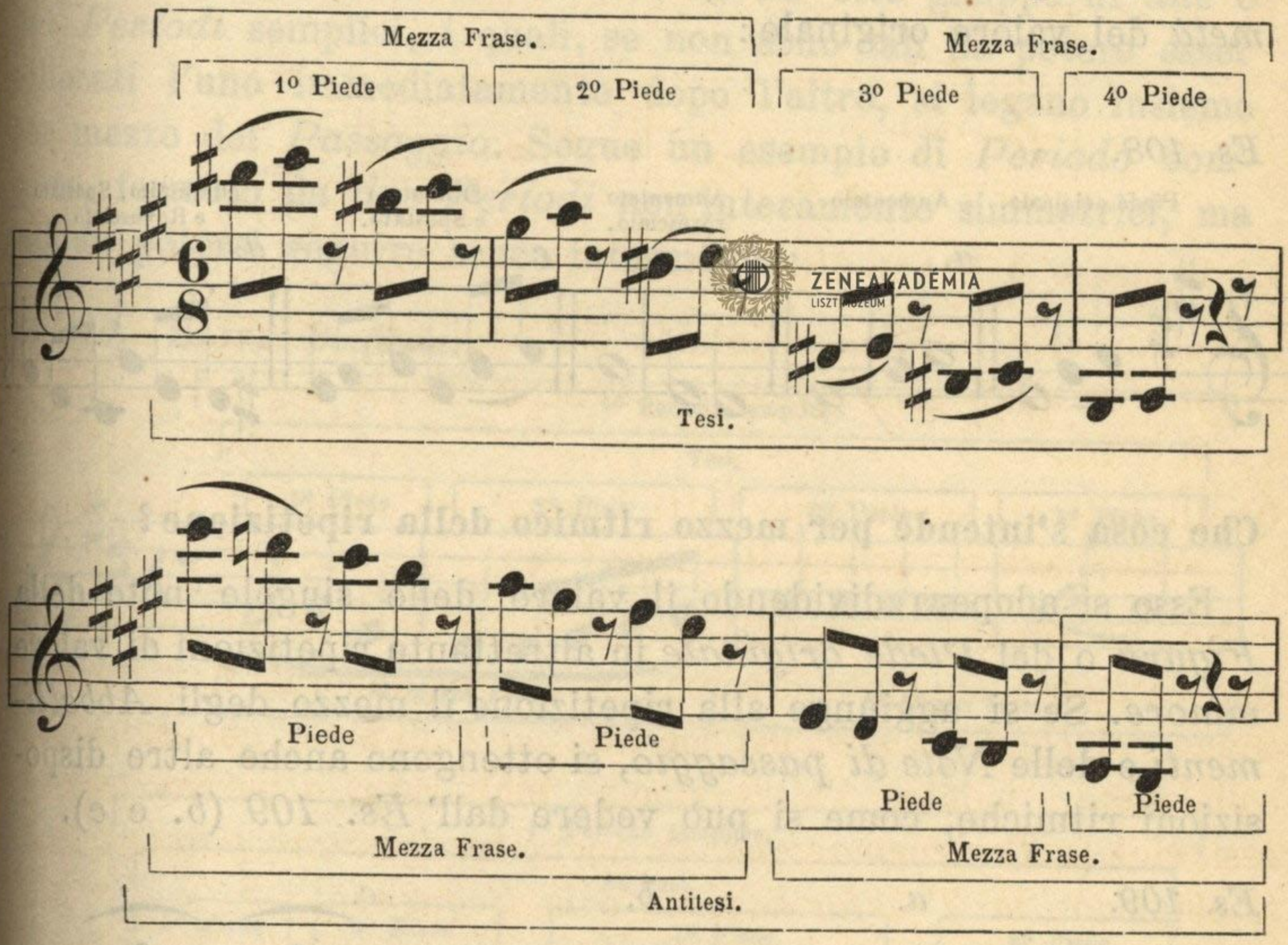
Es. 106. *a.* *b.* *c.* *d.*



E la Sequenza, che cosa è?

La ripetizione persistente d'una *Figura*, la quale può consistere d'un *Piede intero*, d'una *Mezzafrase*, ma più spesso della *metà* d'un *Piede* senza alterazione nel *Ritmo*, e talvolta anche senza alterazione *melodica* od *armonica*. Vi sono anche esempi di *Periodi completi* formati da *Sequenze* di *Figure*.

Es. 107. Beethoven. *Sonata per Pianoforte e Violino. Op. 12, N. 2.*



Donde viene il nome di Figura?

Probabilmente deriva dai termini usati per il disegno, giacchè è il germe onde si svolge il *disegno ritmico* delle *Sequenze*.

ZENEAKADÉMIA

Ogni successione di suoni che si ripete in *Sequenza*, o che dà origine ad una *Frase intera*, può divenire *Figura*.

Quali sono i mezzi ritmici coi quali si sviluppa e si varia il Periodo musicale?

Il cambiamento nel valore relativo delle note e la ripetizione.

Come si effettua il cambiamento di valore?

Per mezzo dell'*Aumento* e della *Diminuzione*.

Che cosa è l'Aumentazione?

Essa si effettua dando *doppio* valore alle note.

E la Diminuzione?

È il contrario dell'*Aumento*, e si effettua dando alle note la *metà* del valore originale:

Es. 108.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Che cosa s'intende per mezzo ritmico della ripetizione?

Esso si adopera dividendo il valore delle singole note della *Figura* o del *Piede originale* in altrettante ripetizioni di valore *minore*. Se si aggiunge alla ripetizione il mezzo degli *Abbellimenti* e delle *Note di passaggio*, si ottengono anche altre disposizioni ritmiche, come si può vedere dall' *Es. 109* (*b.* e *c*).

Es. 109.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Quali sono i mezzi armonici per variare il Piede, ossia la Figura?

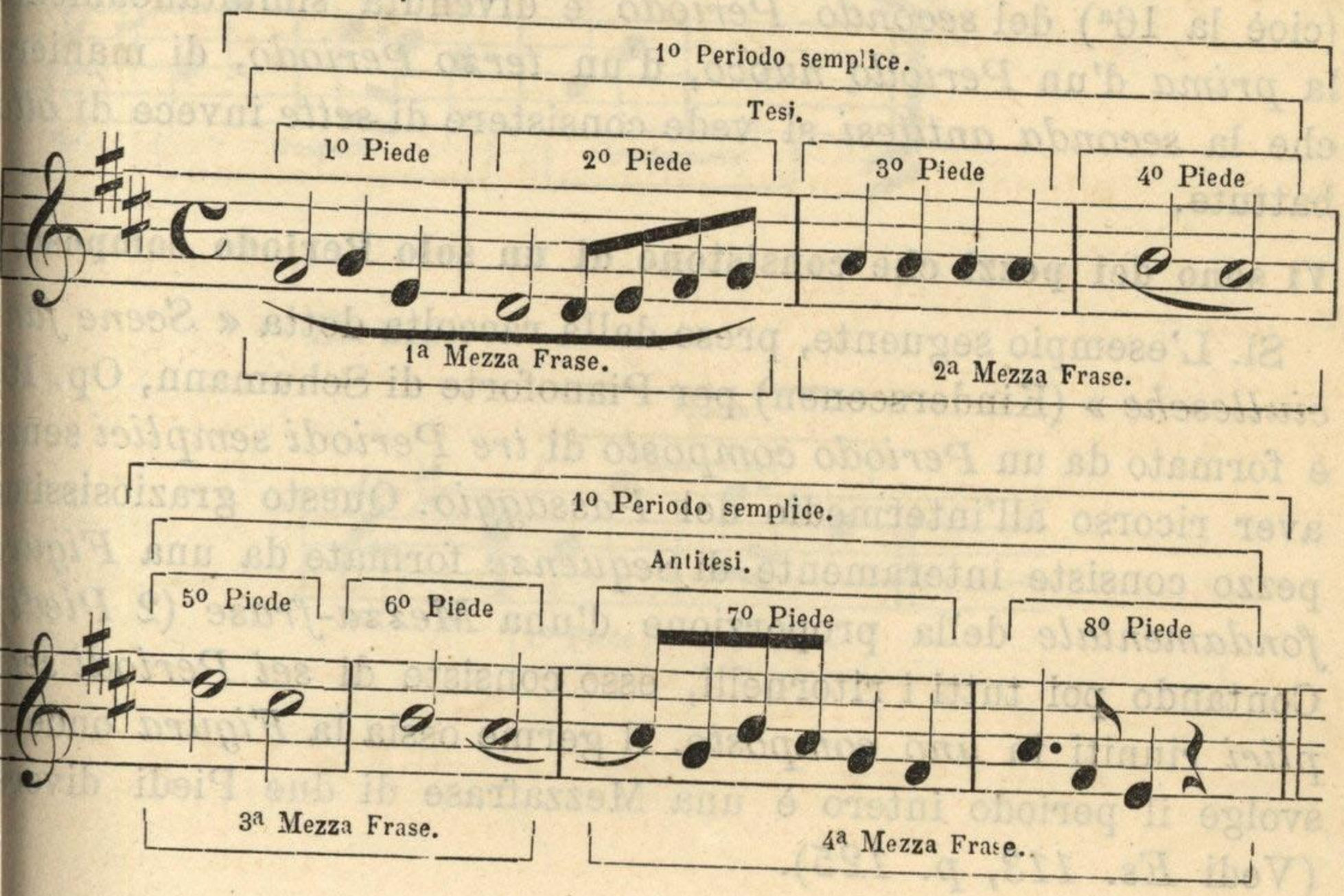
Vi sono quelli che abbiamo già indicati, e che consistono nel cambiamento degli Accordi che reggono i suoni del *Piede* (Vedi *Es. 90 b*), nello *Spostamento* e nella *Trasformazione*, in maniera da indicare un cambiamento di tonalità, ossia una *Modulazione* (vedi *Es. N° 92, b*).

§ 34. *Periodo composto.*

Che cosa è un Periodo composto?

Si usa chiamar così la riunione in un solo gruppo di *due* o *più Periodi* semplici, i quali, se non sono tali da potere esser collocati l'uno immediatamente dopo l'altro, si legano insieme per mezzo del *Passaggio*. Segue un esempio di *Periodo* composto, formato da *due Periodi* non interamente simmetrici, ma tali da potersi seguire senza intermedio:

Es. 110. HAYDN. *Sinfonia.*



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Es. 111.





Si osservi da quest'esempio che vi sono casi in cui il *Periodo* e la *Frase* possono essere abbreviati, giacchè la *battuta finale* (cioè la 16ª) del *secondo Periodo* è divenuta simultaneamente la *prima* d'un *Periodo nuovo*, d'un *terzo Periodo*, di maniera che la *seconda antitesi* si vede consistere di *sette* invece di *otto* battute.

Vi sono dei pezzi che consistono di un solo Periodo composto?

Sì. L'esempio seguente, preso dalla raccolta detta « *Scene fanciullesche* » (Kinderscenen) per Pianoforte di Schumann, Op. 15, è formato da un *Periodo composto* di *tre Periodi semplici* senza aver ricorso all'intermedio del *Passaggio*. Questo graziosissimo pezzo consiste interamente di *Sequenze* formate da una *Figura fondamentale* della proporzione d'una *Mezza-frase* (2 *Piedi*). Contando poi tutti i ritornelli, esso consiste di *sei Periodi semplici* riuniti in *uno composto*. Il germe ossia la *Figura* onde si svolge il periodo intero è una Mezzafrase di due Piedi diversi (Vedi *Es. 113, p. 125*).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Es. 112. SCHUMANN. *Op. 15.*







ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Es. 113.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 35. *Le quattro principali Forme musicali.*

Dopo tutto ciò che abbiamo detto deve, dunque, ammettersi che ogni pezzo di musica completo, di qualunque proporzione consiste, sia di un Periodo semplice, sia di uno o più Periodi composti legati insieme da Passaggi, ovvero succedentisi gli uni gli altri?

Sì. Una combinazione musicale che risulti da *più di un Periodo composto*, si usa chiamarla: un *Tempo*, quando si tratta di composizioni grandi (Sonate, Concerti, Sinfonie, ecc.), e si usa significare la riunione di *due*, *tre* o *quattro Tempi*, chiamandola una *Forma completa musicale*.

La tavola seguente dà da capo a fondo l'analisi delle composizioni musicali:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Una *Forma completa* si compone di *uno*, generalmente di *tre* o *quattro Tempi*.

Ogni	*Tempo*	consiste di *due*, *tre* o *più*	*Periodi composti.*
»	*Periodo comp.*	» »	*Periòdi semplici.*
»	*Periodo sempl.*	» »	*Frasi.*
»	*Frase*	» »	*Mezzefrasi.*
»	*Mezzafrase*	» »	*Piedi.*
»	*Piede*	» *una*, *due* o *più*	*Figure.*

Quali e quante sono le principali categorie in cui si possono dividere le diverse Forme della composizione musicale?

Esse sono *quattro*, cioè 1° in *Forme omofone.*
2° » *polifone.*
3° » *miste.*
4° » *libere.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 36. *Forme musicali della 1ª Categoria. Omofonia.*

In che consiste il carattere distintivo delle Forme omofone?

Nel predominio d'*una voce* o *parte* sopra tutte le altre, le quali servono d'Accompagnamento a quella che predomina, e sono condotte in modo più o meno indipendente. Il *primo* dei due esempi seguenti è di carattere affatto *omofono*, tutte le altre parti non essendo altro che Accordi, che reggono quella che ha la Melodia principale come Accompagnamento.

Nell'esempio *b.* invece vediamo una tendenza ad uno sviluppo più melodico ed indipendente nella parte di Basso. Sarebbe poi facile trovare degli esempi di pezzi di *Forma omofona* ove tutte le parti secondarie prendono uno sviluppo che s'avvicina alla *Forma polifona*, ciò che può rendere talvolta incerto a quale delle due categorie appartenga una composizione.

Es. 114 a. WEBER. *Op. 72.*



b. BEETHOVEN. *Op. 2.*



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Queste due Forme non sono dunque talmente distinte l'una dall'altra da non potersi mischiare talvolta?

No; le composizioni musicali partecipano generalmente del carattere delle due, e di rado sono scritte dal principio alla fine in una sola Forma.

Quali sono le Forme che appartengono alla 1ª categoria?

Esse si riducono strettamente ad *una sola*, la quale è suscettibile di molte modificazioni e varianti, comprende in sè, non solamente le *Canzoni propriamente dette* e da cantarsi, ma anche tutte le varie suddivisioni di forma che costituiscono la *Musica da Ballo*, la *Marcia* ed il *Tema variato*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Da quali indizii si riconosce la forma della Canzone?

Si riconosce da ciò che essa ha una sola *Melodia principale*, o meglio *un solo motivo*, il quale può consistere di *una Frase*, ovvero di un *Periodo* che può essere *duplo* o *triplo*. Se, come succede talvolta in composizioni di questa Forma, vi sono *due Periodi* o *Frasi* invece di *una*, essi sono separati, ciascuno per sè, senza legame esteriore, come senza relazione organica di sorta, e da potersi eseguire solo, essendo un discorso terminato.

In questa modificazione della forma originale detta *della Canzone*, la *seconda Frase* o il *secondo Periodo* si chiama *Trio*, *Alternativo* ovvero *Double*, e si usa ripetere la *prima* parte dopo l'esecuzione della *seconda*. Un'altra modificazione è l'introduzione d'un *secondo Trio*, la *prima* parte ripetendosi dopo ciascuno dei *Trii*. Si usa scrivere il Trio in una tonalità diversa da quella in cui è scritta la *Frase* o il *Periodo* principale, o almeno in un altro modo dell'istessa tonalità.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Quali sono le diverse suddivisioni della Forma della Canzone che costituiscono la Musica da Ballo?

La tavola seguente dà un indice delle principali Danze, di cui la musica s'incontra nelle composizioni odierne e del passato. Ne omettiamo molte altre forme sì antiche che moderne, le quali non hanno acquistato un'importanza musicale speciale.

DANZE.

Misura dupla semplice $\frac{2}{2}$ o $\frac{2}{4}$.

ANTICHE.

PAVANE.	Movimento	*grave.*	Origine spagnuola.
HORNPIPE.	»	*allegro.*	» inglese.
GAVOTE.	»	*vivace.*	» francese.
BOURRÉE.	»		»
MENUETTO.	»		» (Auvergne)
MUSETTE.	»	*moderato.*	»
RIGAUDON.	»	*vivace.*	»
TAMBOURIN.	»	»	»

La *Musette* ed il *Tambourin* hanno la particolarità distintiva del *Basso permanente* sulla *tonica* o sulla *dominante*. La *Musette* si trova anche spesso in misura $\frac{6}{8}$ ed è adoperata molte volte nelle *Suites* come alternativo alla *Gavotte*, alla *Bourrée* o al *Passe-pied*.

MODERNE.

GALOP.	Movimento	*vivace.*	Origine tedesca.
WALZER RUSSO.	»	»	» slava.
SCOZESE.	»	»	» scozzese.
KRAKOWIAK.	»	»	» slava.
CSARDAS.	»	»	» ungherese.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Misura dupla composta $\frac{4}{4}$ o $\frac{4}{8}$.

ANTICHE.

ALLEMANDE.	Movimento *moderato*.	Origine tedesca.

MODERNE.

POLKA.	Movimento *allegro*.	Origine slava.
COSACCA.	» *vivace*.	» »

DANZE.

Misura tripla semplice $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$ o $\frac{3}{8}$.

ANTICHE.

PASSACAGLIA.	con *Basso ostinato* e *Variazioni*, quasi *Tema variato*. Movimento *grave*.	Origine spagnuola.
CIACONNA.	con *Basso ostinato* e *Variazioni*, Movim°. *grave*, ma meno lento di quello della Passacaglia.	Origine italiana.
SARABANDE.	Movimento *grave*.	Origine spagnuola.
COURANTE.	» *mod.°* o *alleg.°*	» francese.
MENUETTO.	» »	» »
PASSE-PIED.	» *vivace*.	» »
GAILLARDE.	» »	» »

MODERNE.

POLACCA.	Movimento *grave*.	Origine slava.
SEGUIDILLA.	» *moderato*.	» spagnuola.
FANDANGO.	» »	» »
BOLERO.	» »	» »
REDOWA.	» »	» slava.
WALZER.	» »	» tedesca.
MAZURKA.	» » o *alleg.*	» »
POLKA-MAZURKA	» »	» »
LÄNDLER ossia TYROLIENNE.	» »	» tedesca.
CACHUCHA.	» »	» spagnuola.
JOTA ARAGONESE	» »	» »

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

DANZE.

Misure triple composte.

ANTICHE.

LOURE.	Movimento *grave.*	$\frac{6}{4}$	Origine	francese.
SICILIANA.	» »	$\frac{6}{8}$ o $\frac{12}{8}$	»	italiana.
GIGA.	» *vivace.*	$\frac{6}{8}$ o $\frac{12}{8}$	»	»
PASSAMEZZO.	» *moderato.*	$\frac{6}{8}$	»	»

MODERNE.

TARANTELLA.	Movimento *vivace.*	$\frac{6}{8}$	Origine	italiana.
SALTARELLO.	» »	»	»	»
PASTORALE.	» *moderato.*	»	»	francese.

A queste si possono aggiungere tutte le altre forme della *Quadriglia francese*, oltre la *Pastorale*.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

c. La Marcia.

Qual è il movimento e l'andamento ritmico della Marcia?

Il movimento della *Marcia* varia dal *grave* al *presto*, secondo la circostanza per cui è scritta; in quanto all'andamento ritmico, è *generalmente* scritta in *tempo ordinario* ($\mathbf{C}$ $\frac{4}{4}$), qualche volta però in $\frac{2}{4}$ e vi sono degli esempi, benchè rari, di *Marcie* in misura $\frac{6}{8}$.

Qual'è la sua forma?

Essa consiste generalmente d'*una Frase* o d'*un Periodo* con *uno* o *due Trii* e *Ritornello*, cioè: la replica della prima Frase dopo i Trii, qualche volta anche coll'aggiunta di un'Introduzione breve di poche battute o di alcune battute di chiusa, che si usano chiamare *Coda*.

ZENEAKADÉMIA

d. Il Tema variato.

Che cosa è un Tema variato?

Esso è una Melodia che consiste, sia d'una sola Frase, sia di un Periodo intero, che si chiama il *Tema* e che viene variato, cioè trasformato, ora *melodicamente*, per mezzo dell'*Allargamento*, dello *Stringimento*, della *Trasformazione*, della *Sequenza* e dell'*Abbellimento;* ora *ritmicamente*, per mezzo del cambiamento di valore delle note che viene *aumentato* o *diminuito*, della *Ripetizione* e dell'*alterazione* dell'*ordine ritmico*, quando un genere di misura è sostituito ad un altro; ora *armonicamente*, per mezzo di *nuovi Accordi*, i quali cambiandosi dànno un colore diverso alla Melodia che reggono, ed anche per mezzo di *nuove tonalità*, o del cambiamento di *modo* nell'*istessa tonalità* (vedi § 33).

A questi mezzi per variare il *Tema* si può aggiungere il *Contrappunto*, specialmente nelle Forme del *Canone* e della *Fuga*. Queste diverse maniere di variare un *Tema* formano altrettanti piccoli pezzi, ciascuno completo in sè, i quali si chiamano *Variazioni*. Le *Variazioni* possono essere in forma diversa: in quella p. e. d'una *Marcia* o d'una *Danza*. Quando esse si sviluppano con maggior libertà, in modo da partecipare anche del carattere delle altre Forme musicali, sono talvolta in forma di *Canone*, di *Fuga* e di *Rondò* (§§ 37 e 38).

La coerenza della totalità di questa Forma del *Tema con Variazioni* risiede nell'unità del *Tema* che ne è il soggetto e la base, e che si trova in ognuna delle parti sotto una forma diversa. Spesso poi il *Tema* si ripete alla fine delle *Variazioni* in guisa d'*epilogo*, talvolta coll'aggiunta d'una *Coda* con *Cadenza finale*. Una forma moderna ristretta del *Tema variato* è anche la *Berceuse*, letteralmente Canzone da culla (*Ninna-Nanna*), in cui però le *Variazioni* sono tutte nella tonalità e nel ritmo del *Tema*, il quale è variato unicamente coi mezzi *melodici*, talvolta anche sopra un *Pedale* nel *Basso*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 36. *Forme musicali della 2ª categoria. Polifonia.*

Quali sono le Forme che appartengono alla 2ª Categoria?

Esse si possono dividere in quattro principali, cioè:

1° Il *Contrappunto* vero in tutti i modi in cui può adoperarsi.
2° Il *Canone*, in tutte le sue forme.
3° Il *Canto figurato*.
4° La *Fuga*.

In che consiste il carattere distintivo delle Forme polifone?

Nello sviluppo egualmente libero ed indipendente di ognuna delle Parti o Voci, in modo da non lasciar predominare alcuna.

A. Contrappunto.

Che cosa è il Contrappunto?

Sarà necessario stabilire in modo preciso ciò che si deve intendere con questa parola, la quale si usa spesso in Italia per indicare *tutto* ciò che appartiene alla Teoria musicale invece d'*una parte* di essa.

Per scansare ogni equivoco dunque, s'impiegherà il termine *Contrappunto* in questo libro solamente nel suo vero senso, secondo il quale significa la parte la più astrusa e più complicata della Composizione musicale, cioè: l'arte di combinare *due, tre* o *più Voci* o *Parti,* conducendo ciascheduna indipendentemente in maniera da farne una cosa per sè, ma in guisa che essa si trovi, rispetto alle altre, in relazione soddisfacente all'udito ed alla percezione.

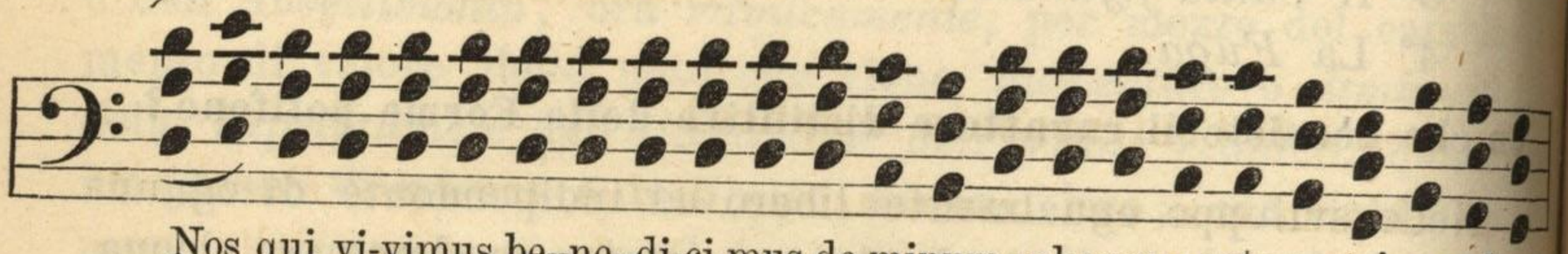
Donde deriva il termine: Contrappunto?

Esso è stato originato dall'aggiungere al *Canto* o alla *Voce principale* una *seconda Voce* o *Parte,* la quale, sul principio seguiva la prima *nota per nota* (punto contra punto), e si chiamava il *Discanto*. A queste *due Parti* o *Voci* si aggiunse col tempo an-

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

che una *terza,* la quale seguiva le due prime *nota per nota.* La monotonia di questa disposizione però, nella quale il *Canto* si trovava nel mezzo fra una Parte sulla 4ª *sopra* e l'altra sulla 5ª *sotto,* ed in cui per conseguenza le Parti si movevano in *quinte* ed *ottave consecutive,* come si vede nell'esempio seguente 115, fece presto ricercare dei mezzi per combinare tre Voci insieme in modo meno sgradevole per l'udito. A questo

Es. 115. Hucbald. (840-930).



scopo fu impiegata in una delle Parti secondarie la 3ª invece della 4ª di sopra o della 5ª di sotto, la quale si trovò in relazione di 6ª invece che in relazione di 8ª coll'altra Parte secondaria.

La direzione delle Parti però non era cambiata, il moto in tutte essendo sempre *retto;* ma l'orecchio che si era abbastanza esercitato per sentire l'impressione sgradevole che risultava dalle *quinte* ed *ottave consecutive,* non poteva tardare ad avvedersi della soverchia monotonia nella direzione *simile* delle Voci, ed allora principiò la vera emancipazione delle Parti le une dalle altre, coll'introduzione del *moto obliquo* e *contrario.* Furono quindi stabilite certe regole, le quali ancora oggi reggono l'arte del *Contrappunto* , che erano suggerite dall'introduzione della *diversità di moto* e delle *Consonanze imperfette* (3ª e 6ª), e dal divieto delle *quinte* ed *ottave consecutive,* le quali nel principio erano state i soli Intervalli ammessi.

Si diede anche col tempo maggiore sviluppo al *Contrappunto,* quando fu introdotta una libertà più grande nella parte *melodica,* cioè, quando si principiò a scrivere il *Contrappunto* non con *una* nota per ogni nota, ma con *due, tre, quattro* e più note per ogni nota del *Canto fermo.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

In quante diverse maniere può praticarsi il Contrappunto?

Distinguiamo i seguenti generi di *Contrappunto:*

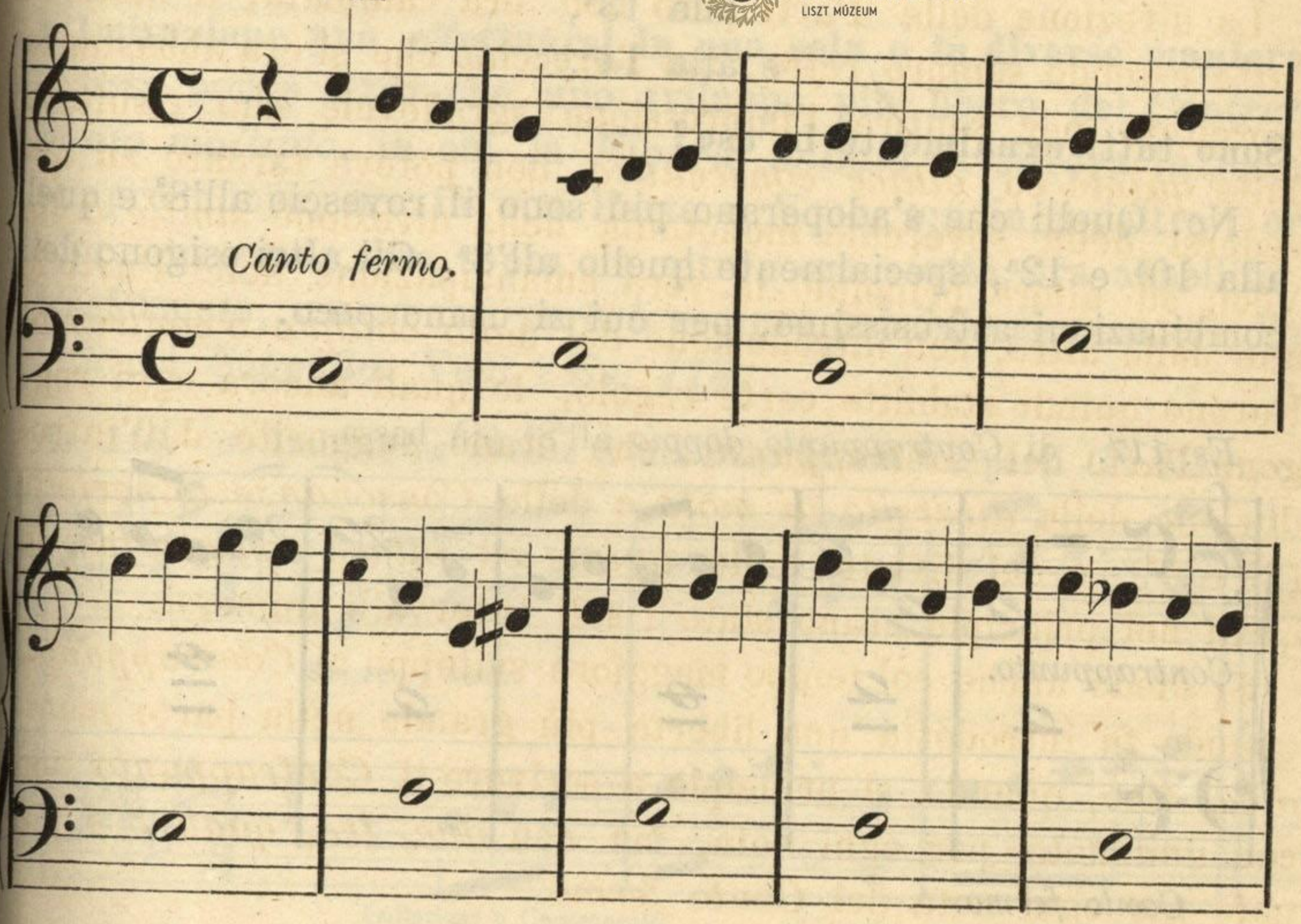
Il *Contrappunto semplice,*
» *doppio,*
» *triplo,*
» *quadruplo,*
» *multiplo,*
e l'*Imitazione.*

Che cosa è il Contrappunto semplice?

Si chiama così una combinazione di *due, tre* o *più Parti,* che è fatta secondo le regole, ciòè in modo da produrre delle combinazioni armoniche gradevoli, e da evitare ogni falsa relazione e progressione.

CHERUBINI. *Cours de Contrepoint et de Fugue. Ex. 61.*

Es. 116. Contrappunto.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Che cosa è il Contrappunto doppio?

Esso è una combinazione di *due Parti* o *Voci* che si possono invertire senza che ne risulti nè una sensazione spiacevole, nè una falsa relazione.

Questo rovescio può effettuarsi a diversi Intervalli, cioè:

alla 8ª,
alla 9ª,
alla 10ª,
all' 11ª,
alla 12ª,
alla 13ª,
e alla 14ª.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Sono tutti egualmente in uso?

No. Quelli che s'adoperano più sono il rovescio all'8ª e quelli alla 10ª e 12ª, specialmente quello all'8ª. Gli altri esigono delle combinazioni astrusissime, per cui si usano poco.

Es. 117. di *Contrappunto doppio* all'8ª più bassa.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Che cosa è il Contrappunto triplo, quadruplo e multiplo?

Essi sono combinazioni di 3, 4 o più Parti che si possono tutte rovesciare scambievolmente.

Che cosa è l'Imitazione?

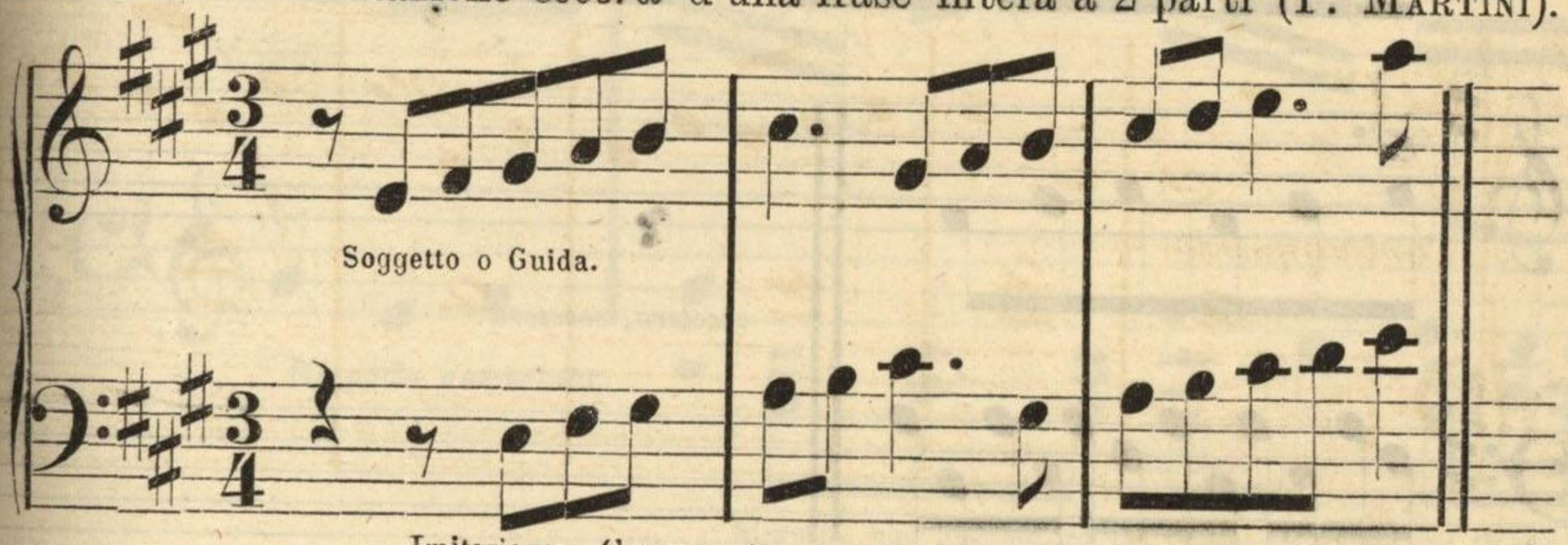
Si chiama così la ripetizione in *Sequenza* sia d'*una Figura*, sia d'*una Frase o Periodo* in una Parte o Voce *diversa* da quella in cui si trovava sul principio, mentre la prima Parte continua il suo discorso. Si distinguono nell'Imitazione *tre* elementi diversi: il *Soggetto*, la *Risposta* ed il *Controsoggetto*. Il *Soggetto* si chiama anche talvolta *Guida* o *Antecedente* e la risposta: *Conseguente*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

L'Imitazione può effettuarsi in una sola o in diverse maniere?

Essa non è altro che uno sviluppo più libero del *Contrappunto multiplo*, in cui la *Figura imitata* si ritrova in forma sempre nuova, ora in una Parte o Voce, ora in un'altra; ora sopra un grado, ora sopra un altro; ora esatta, ora abbellita o trasformata, ma in cui però è sempre possibile riconoscere l'unità col *Soggetto*. Vedi l'*Es. 118*.

Es. 118. a. Imitazione *severa* d'una frase intera a 2 parti (P. Martini).



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Figura Soggetto. *Controsoggetto.* J. S. BACH

b. *c.*

Imitazione *Contrappunto doppio* con *Imitazione.*

eccetera, eccetera.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Che cosa è il Soggetto o Guida?

Esso è la *Figura originale* nella *Parte primitiva*. Può consistere di un Periodo, d'una Frase, d'un Piede, o di una suddivisione di Piede.

Che cosa è la Risposta o Seguente?

Essa è la *Figura* nell'*Imitazione*, cioè in una Parte *diversa* da quella ove si trova il *Soggetto*.

Che cosa è il Controsoggetto?

Si chiama così la Parte *in Contrappunto* che è da eseguirsi col Soggetto o la Risposta; p. e., se (come nell'*Es. 118 b.*) la *Figura imitata* non è che una parte della Melodia in cui si trova il *Soggetto*, la combinazione di questa Melodia o discorso, la quale si trova *in Contrappunto* colla *Risposta*, è chiamata il *Controsoggetto*. Nell'*Es. 118 b.* è *Controsoggetto* l'accompagnamento del *Soggetto a doppio Contrappunto*.

Quali sono le diverse maniere in cui si può effettuare l'Imitazione?

1° L'Imitazione *secondo l'Intervallo* in cui ha luogo (nei primi esempii all'8^a e nell'ultimo *Es. 119* alla 5^a).

2° L'Imitazione *secondo il moto* delle Parti; (negli *Es. 118 a. b.* e *c.* le Imitazioni sono in *moto retto;* nel *119* in *moto retto* e *contrario*).

3° L'Imitazione *secondo il valore ritmico* delle *note* della

Es. 119. Bach. *Clavecin bien tempéré.*



Risposta, non *aumentata* nel ritmo, in Imitazione *libera*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

figura imitata. Si chiama, p. e., *Imitazione aumentata* (in aumento) quella, in cui le note hanno *doppio* valore, e *diminuita* quella che si pratica con note della *metà* del valore ritmico. V. l'*Es. 119.*

4° L'Imitazione *secondo il numero delle Parti* che vi prendono parte. Negli *Es. 118, a. b. c.* l'Imitazione era a *due*, nell'*Es. 119* a *tre* parti.

5° L'Imitazione *secondo l'esattezza* più o meno severa osservata nell'Imitazione *degl'Intervalli* del *Soggetto.*

Es. 120. BEETHOVEN. *Op. 110.*



Si chiama *Imitazione severa* quella, in cui il *Soggetto* è riprodotto cogli stessi *Intervalli* ed anzi colle stesse *qualità* di *Intervalli.* In essa, p. e., una *2ª minore* si deve riprodurre in una *2ª minore,* una *4ª pura* in una *4ª pura*, eccetera.

L'*Imitazione libera* invece è quella, in cui il *Soggetto* si riproduce esattamente in quanto al *disegno ritmico* , ma *non negl'Intervalli,* i quali possono essere variati in modo da riprodurre una *2ª maggiore* con una *2ª minore* , una *3ª* con una *4ª o 5ª* e via discorrendo.

Negli *Es.* 118 *a. b.* e *c.* l'Imitazione è *severa,* nell'*Es.* 119 la *Risposta* appare la seconda volta in Imitazione *libera.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

B. Il Canone.

Che cosa è un Canone?

Esso è una composizione a *due* o più *Voci* o *Parti*, in cui il *Soggetto* (generalmente una *Frase*) si eseguisce prima da *una Voce* o *Parte*, e poi *dall'altra* o *dalle altre* (se a più Parti), l'una dopo l'altra in *Imitazione severa* e da capo a fondo. Si potrebbe chiamarlo una *Imitazione senza Controsoggetto*.

Es. 121. *Canone infinito* di MATTHEW LOCKE. (1672).



Quante specie di Canoni vi sono?

Cinque, fra le quali le due principali e più in uso sono il Canone *infinito* o *perpetuo* ed il Canone *finito;* le tre altre sono: il Canone *a moto contrario*, il Canone *retrogrado*, ossia *cancarizzato* ed il Canone *enimmatico*.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

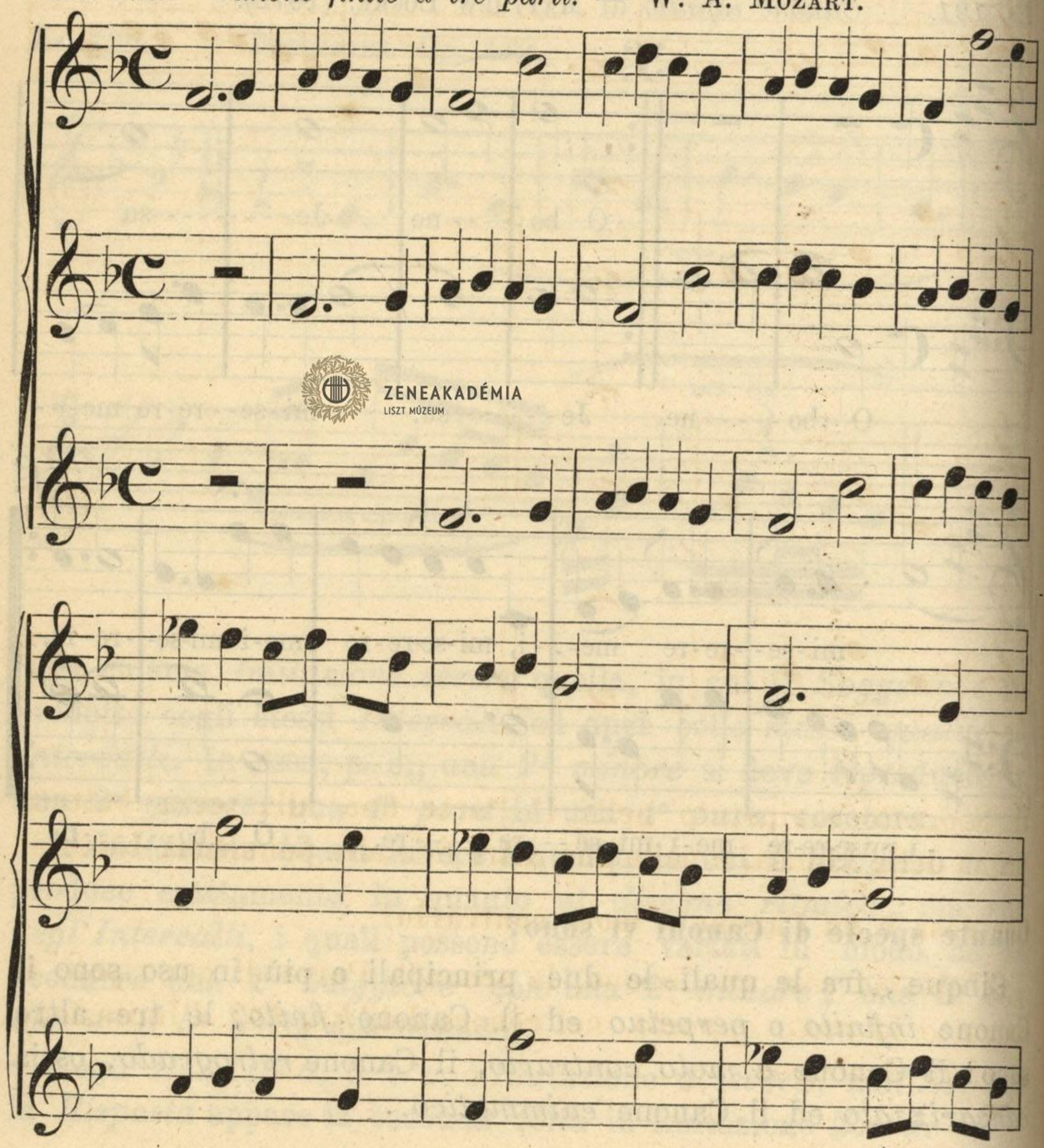
Che cosa è un Canone infinito?

Esso è un Canone, in cui il *Soggetto* è ripetuto da ogni Parte o Voce, e riprincipiato da capo in fondo *senza chiusa definita;* è lasciato cioè all'arbitrio degli esecutori il deciderne la terminazione. L'*Es.* 121 di sopra ne dà un saggio.

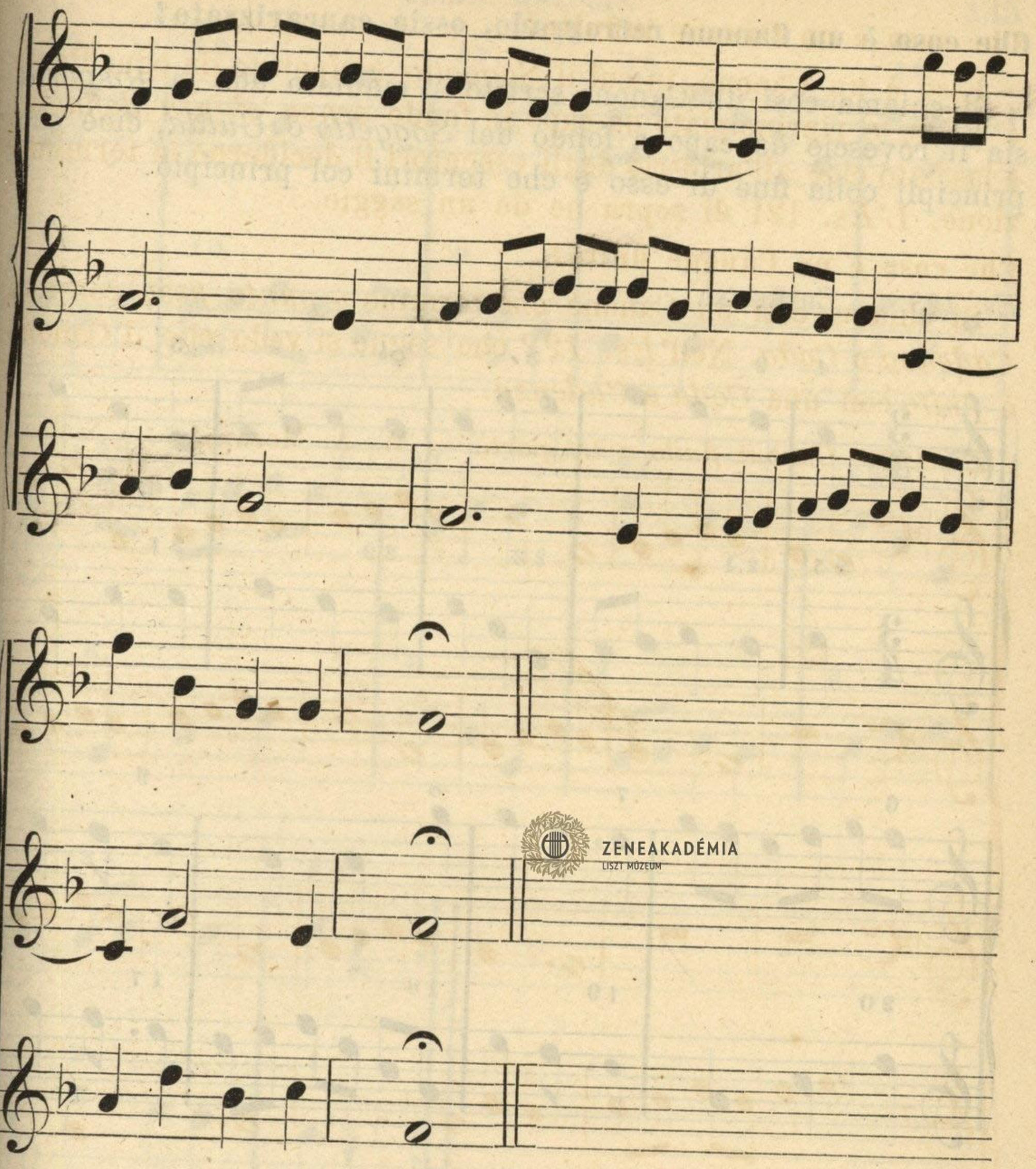
Che cosa è un Canone finito?

Si chiama così un Canone che termina *a punto fisso* con una *Cadenza* o *Coda*. Nell'*Es. 122* che segue si vede che il Canone è *finito* con una *Coda* e *Cadenza*.

Es. 122. Canone finito a tre parti. — W. A. Mozart.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Il *Soggetto* è ripetuto nella 1ª Parte fino alla terza battuta prima della chiusa, e nelle due altre fino alla penultima battuta.

Che cosa è un Canone a moto contrario?

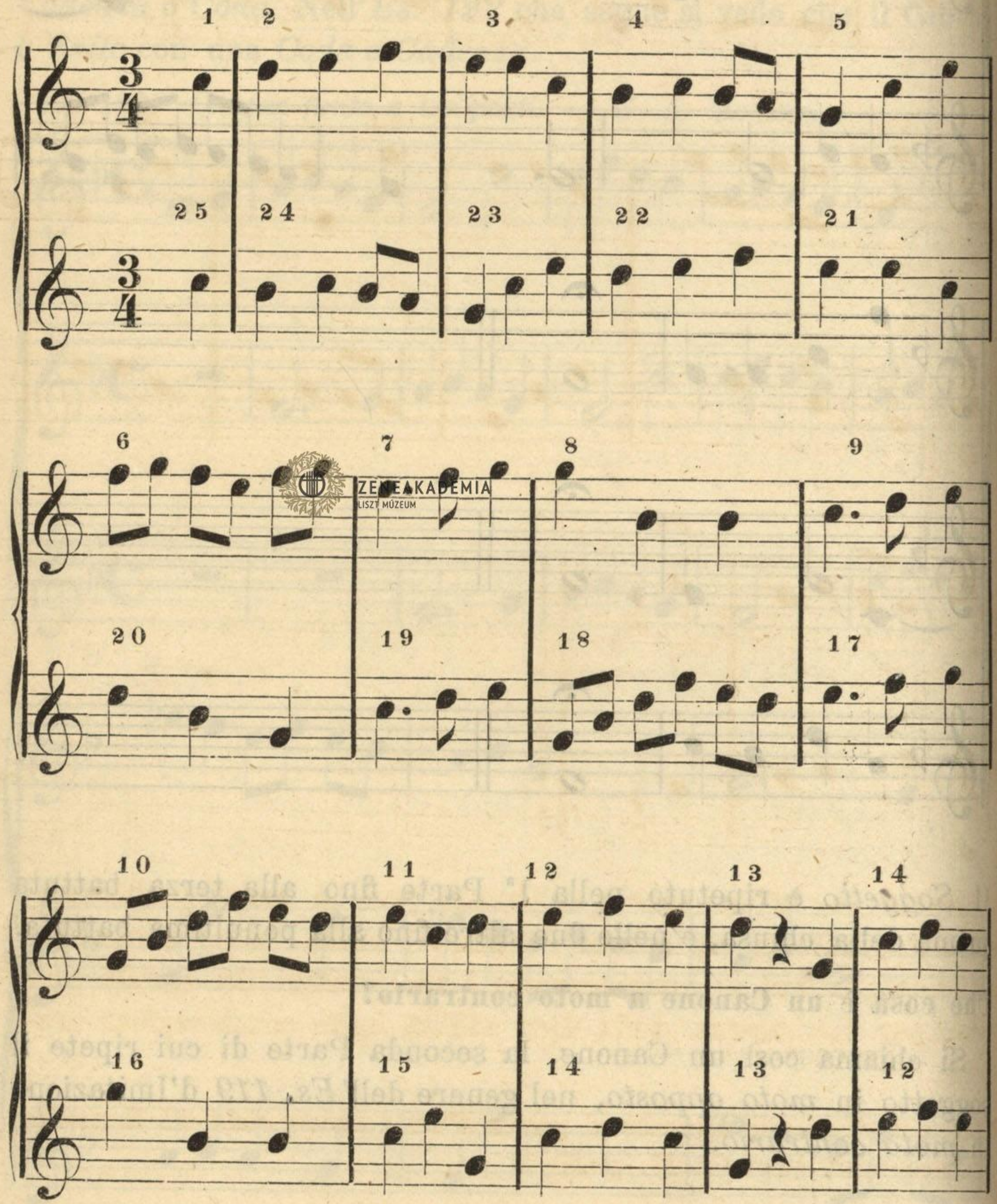
Si chiama così un Canone, la seconda Parte di cui ripete il soggetto in *moto opposto*, nel genere dell'*Es. 119* d'Imitazione in *moto contrario*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

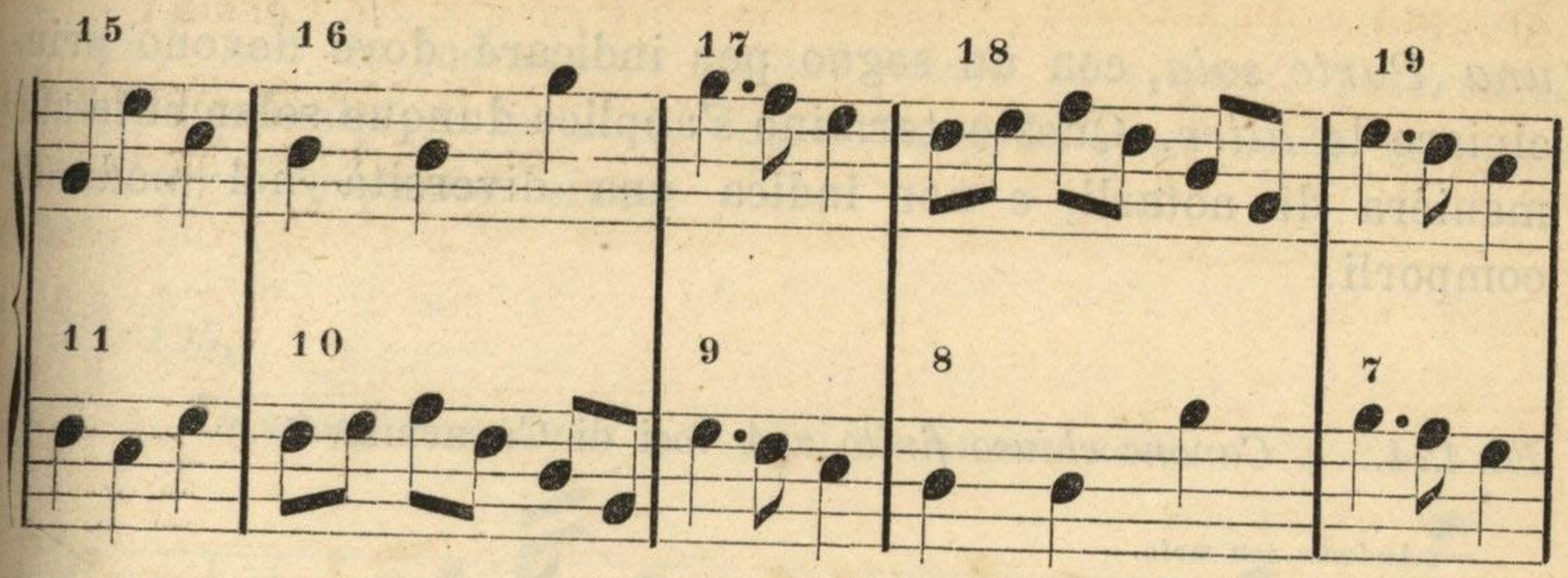
Che cosa è un Canone retrogrado, ossia cancarizzato?

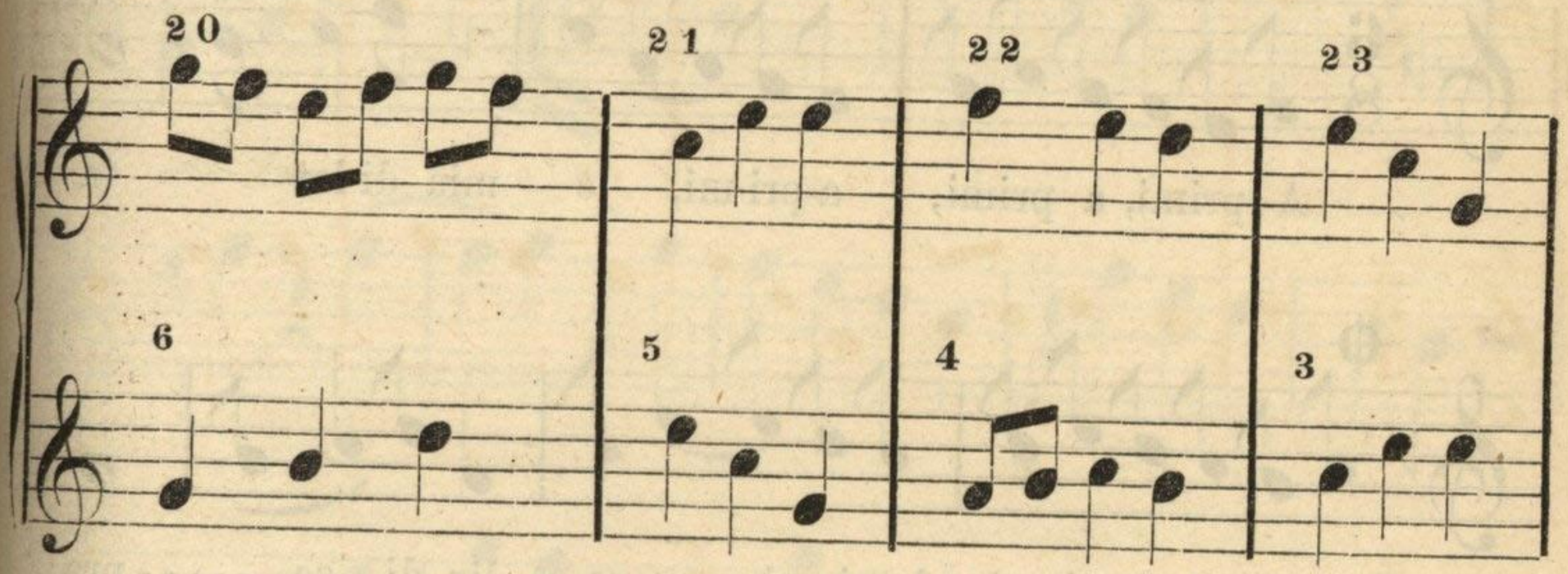
Si chiama così un Canone scritto in maniera che la *Risposta* sia il rovescio da capo a fondo del *Soggetto* o *Guida*, cioè che principii colla fine di esso e che termini col principio.

Es. 123. CHERUBINI.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM







ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Queste due ultime specie di Canoni però si usano pochissimo, essendo piuttosto un giuoco (artifizio) senza scopo veramente artistico, in cui si compiacevano i compositori del secolo passato, per far mostra della loro abilità nelle combinazioni musicali.

Che cosa s'intende quando si parla d'un Canone chiuso? È anche esso una varietà di specie?

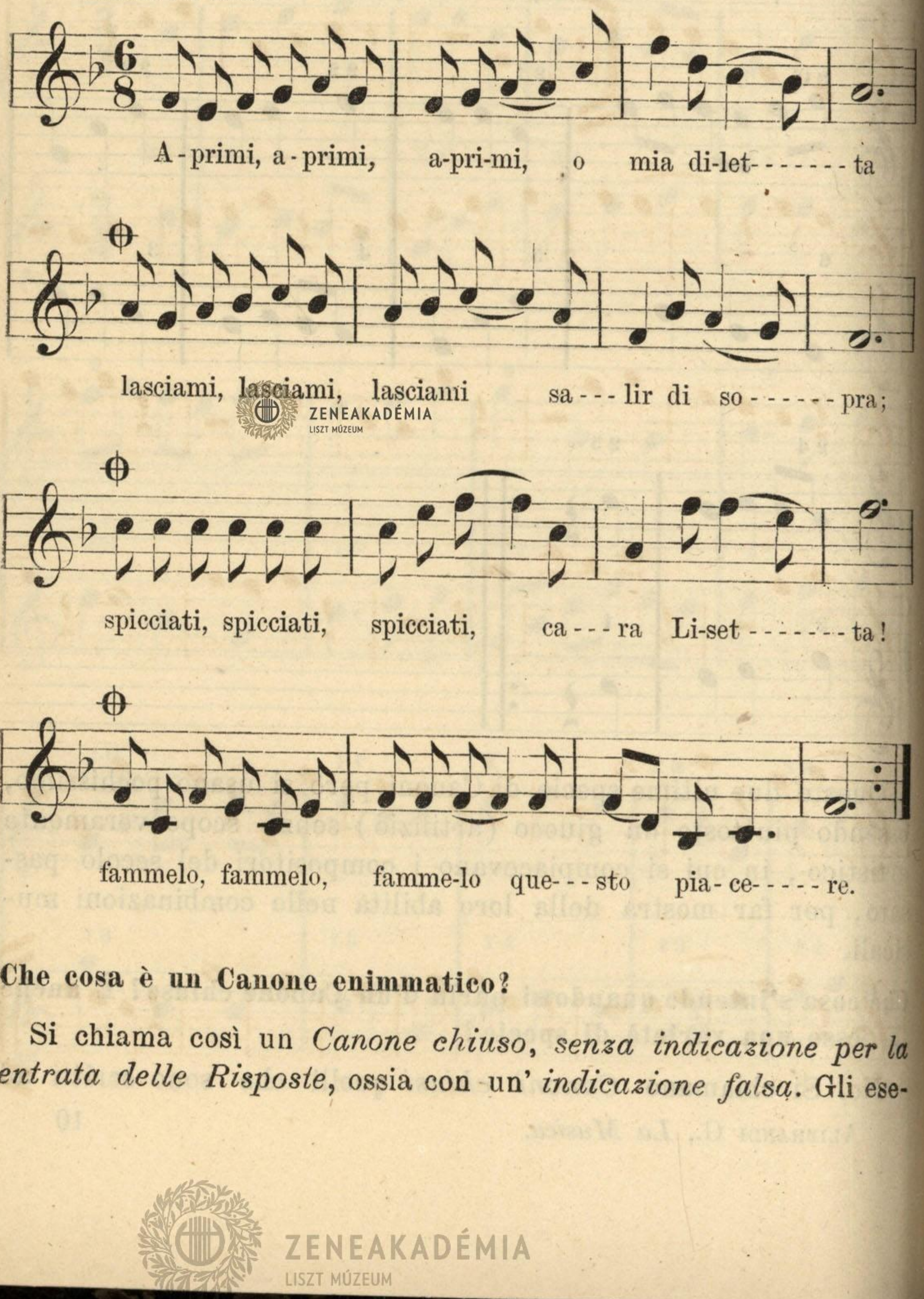
No. Si chiamano *Canoni chiusi* quelli che sono scritti ad

ZENEAKADÉMIA

una Parte sola, con un segno per indicare dove devono principiare le *altre*. Questo termine s'applica dunque solamente alla maniera di notarli, e non indica una diversità nel modo di comporli.

Es. 124. *Canone chiuso finito* a 4 voci di CHERUBINI.

Andante con moto.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Che cosa è un Canone enimmatico?

Si chiama così un *Canone chiuso*, *senza indicazione per la entrata delle Risposte*, ossia con un' *indicazione falsa*. Gli ese-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

cutori hanno da indovinare *a qual punto* ed *a quali Intervalli* debbano principiare le altre Voci e Parti, in *qual moto*, se *retto* o *contrario*, e *quante* siano.

Es. 125.

Canone enimmatico a 4 parti di Rheinberger.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM





ZENEAKADÉMIA

C. Il Canto figurato.

Che cosa è un Canto figurato?

Si chiama così un *Canto fermo* (Cantus firmus), quando è accompagnato da *una* o *più Voci* o *Parti condotte polifonicamente*.

Perchè si dice figurato?

Perchè quest'accompagnamento è formato generalmente da Sequenze composte d'una o più *Figure* tolte dalla Melodia, ed adoperate in Imitazione più o meno libera, perchè esso serve d'ornamento al *Canto fermo*, e perchè in esso si aggiunge agli altri mezzi di variare già indicati, il nuovo elemento degli *Abbellimenti*, i quali si spiegheranno in un paragrafo speciale (V. § 52).

Devono sempre le Parti figurate principiare e terminare col Canto fermo che accompagnano?

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

No. Succede anzi non di rado che la *Figurazione* anticipi il *Canto fermo*, in qual caso è chiamato: *Preludio;* o che continui nelle pause, in cui il *Canto fermo* tace temporaneamente, ed allora è denominato: *Interludio;* finalmente è abbastanza generale l'uso di continuarlo dopo la fine del *Canto fermo* che accompagna, ed allora si chiama: *Postludio* (V. l'*Es. 124 a parte*).

Che cosa è un Basso ostinato?

Una Frase ripetuta a più riprese nella parte di Basso, la quale allora fa da *Canto fermo*, mentre le altre Parti o Voci eseguiscono delle *Figurazioni*. Un bell'esempio di *Basso ostinato* si trova nella Messa in *si minore* di Bach (*Crucifixus*) e nella *Passacaglia* per organo in *do minore* dell'istesso autore.

Che cosa è un Basso continuo?

Con questa parola s'intendono due cose diverse in Germania ed in Italia. I Tedeschi chiamano *Basso continuo* un Basso, che

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

(Canto fermo.)

Interludio.

1ª figura.

(Canto fermo.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LISZT FERENCZ HAGYATÉKA

Interludio.

(Canto fermo.)

1ª figura

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Canto figurato.

124.

Andante.

J. G. Bach.

(Canto fermo.

Soprano

1ª figura

Contralto

Tenore

Basso

Preludio.

(Canto fermo.)

Interludio.

2ª figura

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Postludio

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ripete l'istessa Figura nel genere del *Basso ostinato*, mentre le altre Parti eseguiscono delle Figurazioni, Fughe o altre combinazioni polifoniche; la differenza fra il *Basso ostinato* ed il *Basso continuo* consiste in ciò, che la Figura o Frase ripetuta nel *Basso continuo* si conduce con più libertà e con moto meno grave.

In Italia si usa chiamare invece *Basso continuo* quel *Basso istrumentale* che principiò ad introdursi collo sviluppo della musica *vocale* nel Seicento come accompagnamento, e che, invece di essere soggetto alle interruzioni che si facevano nei *Bassi vocali* delle *Messe*, dei *Motetti* e dei *Madrigali*, proseguiva nelle pause del Canto il suo corso. Questo *Basso continuo* assai primitivo non aveva altro scopo che quello d' indicare gli Accordi semplicissimi da suonarsi per reggere la Melodia principale, i quali consistevano principalmente di consonanze. Per abbreviare la notazione furono poi adottati dei numeri per indicare gli Accordi da eseguirsi, e col tempo fu introdotto quel sistema dei *Bassi numerati* spiegato nel Cap. 4. di questo libro, che è chiamato dagli Italiani *Basso continuo*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

D. La Fuga.

Che cosa è una Fuga?

Essa è una composizione, in cui un *Tema*, ossia *Soggetto* ad una sola Voce o Parte — il quale può essere di qualunque proporzione metrica — si eseguisce prima in *una*, poi successivamente in *tutte le altre Voci o Parti*, sia esattamente, sia in *Imitazione* più o meno libera, e si ripete per tutto il tempo della durata della *Fuga* con poche interruzioni (V. *Es. 127 a parte*).

Ma, una volta terminato questo Tema nella prima Parte, questa che cosa fa? lo ripete, tace, od eseguisce altro Soggetto?

Se tacesse, non vi sarebbe *Contrappunto;* se ripetesse il *Soggetto*, sarebbe un *Canone;* dunque continua con un *Contrappunto*, generalmente *doppio*, tale cioè, da potersi rovesciare, e che deve combinarsi bene colla *Risposta*, cioè col *Tema* nella *seconda Voce* o *Parte*. Questo *Contrappunto*, che accompagna la

ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

Risposta, si chiama il *Controsoggetto*. Per meglio rendersi conto della combinazione musicale, detta *Fuga*, è necessario analizzarla, e vedere quali ne siano gli elementi.

Quanti elementi dà l'analisi della Fuga?

Sette:

1° Il *Tema*, ossia *Soggetto* nella *prima* Voce o Parte (lat. *Dux* = guida).

2° La *Risposta*, ossia il *Soggetto esatto* o *imitato* nella *seconda* Voce o Parte (lat. *comes* = compagno) chiamato anche *Conseguente*.

3° Il *Controsoggetto*, ossia il *Contrappunto* che accompagna il *Tema* nelle Parti che non l'eseguiscono.

4° Il *Divertimento*, ossia l'*Episodio*, frammenti cioè del *Soggetto* o del *Controsoggetto* che s' introducono per facilitare la modulazione nelle interruzioni del *Tema*.

5° Il *Pedale*, ossia il *Riepilogo* conclusivo che prepara.

6° La *Cadenza*, ossia la chiusa finale.

7° La *Coda*, ossia la prolungazione del *Soggetto* o della *Risposta*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Non vi sarebbe altro da osservare nella Fuga oltre questi sette elementi?

Sì, vi sono tre termini, i quali si usano per indicare il modo d'impiegare questi elementi sopraccennati, e sono: La *Percussione*, lo *Svolgimento* e lo *Stretto*.

Che cosa vi è da osservare sul Tema o Soggetto?

Esso può consistere di una *Mezza frase*, di una *Frase* o di un *Periodo*, e può essere eseguito da qualunque Voce o Parte. Una *Fuga* può avere più di un *Soggetto;* avviene talvolta che ne abbia tre.

La Risposta essendo la replica in un'altra Voce o Parte del Soggetto, deve o no necessariamente essere all'unisono con esso?

No, al contrario, deve essere in un altro tono, e si usa il più spesso scriverla nella tonalità della *dominante*, in maniera

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sia da principiare sulla 5ª *sopra* o sulla 4ª *sotto* il Soggetto; vi sono però esempii, in cui la *Risposta* si eseguisce sulla 8ª e sulla 3ª.

Il Controsoggetto segue le stesse regole indicate per la continuazione della Melodia nell'Imitazione?

Sì; deve nella *Fuga* però essere in *Contrappunto doppio* colla *Risposta*, o almeno invertibile all'8ª, essendo destinato a trovarsi ora *sopra*, ora *sotto* il *Tema*.

Il Divertimento ossia l'Episodio, che cos'è?

Per evitare la soverchia monotonia delle repliche alternative del *Soggetto* e della *Risposta*, s'introducono certi *Episodii* detti *Divertimenti* (anche *Andamenti*), composti da frammenti del *Soggetto* o del *Controsoggetto*, i quali interrompono il corso troppo uniforme della *Fuga* e servono per modulare in altre tonalità. Essi equivalgono nella *Fuga* ai *Passaggi* nelle Forme miste della 3ª categoria, ed agli *Interludii* nel *Canto figurato*.

Che cosa è il Pedale?

Sotto l'aspetto *armonico* esso è ciò che abbiamo spiegato nell'*Armonia elementare* (V. p. 88, § 26).

Sotto l'aspetto *melodico* il *Pedale* serve nella *Fuga* a riassumere e riepilogare sulla fine sia una parte del *Soggetto*, sia il *Soggetto intero*, sia anche uno *Svolgimento* completo del *Tema*, qualche volta complicato collo *Stretto* (V. *Svolgimento* e *Stretto*), il quale si eseguisce sopra una nota tenuta, generalmente di Basso, ed è più spesso la *dominante* o la *tonica* della tonalità, in cui è scritta la *Fuga*.

Che cosa è la Cadenza?

La terminazione completa della *Fuga* con una *Cadenza finale perfetta*, che appaghi l'udito e la mente.

Che cosa è la Coda?

Si chiama così la prolungazione del *Soggetto* (o anche della *Risposta*) quando esso è terminato, la quale prepara il *Controsoggetto* e la entrata della *Risposta*, mentre lascia un momen-

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

tino di riposo fra una *Ripercussione* e l'altra. Quando però la ripresa del *Tema* ha luogo durante la *Coda*, questa diviene *Controsoggetto*.

Che cosa vuol dire la Ripercussione?

Si chiama così ogni *Ripresa* del *Soggetto*, che ha luogo durante la intera *Fuga*. Si considera tanto sotto l'aspetto della *Voce* o *Parte* che riprende il *Tema*, quanto sotto quello dell'*Intervallo* su cui esso ha luogo. Si dice dunque: la *Ripercussione nel Tenore*, o *nel Soprano;* la *Ripercussione* alla 3ª o alla 5ª, ecc.

Che cosa è lo Svolgimento?

Esso è la *serie completa* delle successive Ripercussioni in tutte le Voci o Parti. Lo *Svolgimento* si dice *completo* quando non ve ne manca alcuna, *incompleto* invece, quando la Ripercussione non ha avuto luogo in tutte le Voci o Parti.

Che cosa è lo Stretto?

Si adopera questa parola per indicare la ripresa del *Soggetto* in *una* delle Voci o Parti prima che esso sia terminato in un'*altra*.

Non vi è altro da osservare intorno alla Fuga?

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Sì. Vi è ancora da notare che il *Soggetto* si può ripetere con tutte le modificazioni che abbiamo spiegate ed indicate nel § 37 *a.* sull'Imitazione; cioè, esso può essere *ripetuto*, *aumentato*, *diminuito*, *rovesciato*, *spostato*, ed insomma *variato* con tutti i mezzi sopraindicati; e che si distinguono *due* specie di *Fughe* secondo il modo di condurre il *Soggetto*, cioè: la *Fuga reale* e la *Fuga tonale*, e *tre* specie secondo la *quantità* di *Soggetti* che essa ha.

Qual è la differenza fra una Fuga reale ed una Fuga tonale?

Nella *Fuga reale* il *Tema* principia sulla *tonica* e modula verso ogni altra tonalità *fuori quella della dominante*. In essa la *Risposta* deve imitare severamente il *Soggetto*. Nella *Fuga tonale* il *Soggetto* principia sulla *tonica*, poi modula semplicemente verso la *dominante*, o viceversa principia sulla *dominante* e modula verso la *tonica*. In questa specie di *Fuga* la *Risposta* non

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Fuga
a tre Parti.

Es: 127.

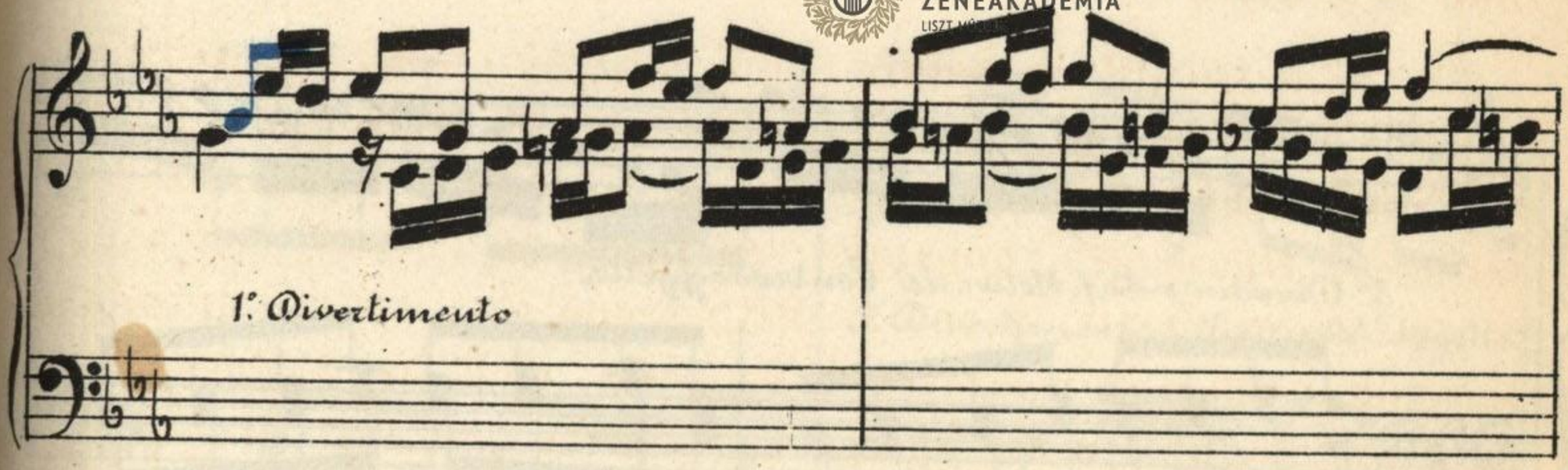
Allegretto moderato. 1° Svolgimento. J. S. Bach.



Risposta imitativa ossia Conseguente. *Comes nel Soprano.*



Passaggio modulatorio formato col medesimo Motivo del Tema.





ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Passaggio.

2°. Divertimento *Motivi del Soggetto e del Controsoggetto.*

fine del 1°. Svolgimento.

2°. *Svolgimento incompleto.*

Ripercussione nel Soprano.

3°. *Divertimento.* (*Motivi del Controsoggetto.*)

Risposta nella Voce di Contralto.
Ripercussione.

(2°. *Controsoggetto.*)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

4°. Divertimento (Motivi del Soggetto e del Controsoggetto.)

3°. Svolgimento.

Ripercussione nel Soprano.

2°. Controso.to

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

5°. Divertimento (Motivi del Soggetto

e del Controsoggetto.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

con 8va

Ripercussione nel Basso.

con 8va

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Codetta.

Pedale sulla tonica
con ripercussione.

con 8va

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

deve imitare esattamente il *Soggetto;* quando il *Soggetto* principia sulla *tonica* e modula verso la *dominante*, la *Risposta* al contrario principierà sulla *dominante* per modulare verso la *tonica*, e viceversa, quando il *Soggetto* principia sulla *dominante* e modula verso la *tonica*, la *Risposta* principierà sulla *tonica* e modulerà verso la *dominante*.

Quali sono le tre specie di Fuga considerate secondo la quantità dei Soggetti?

La *Fuga semplice*, ossia ad *un solo Soggetto;* la *Fuga doppia*, ossia a *due Soggetti*, in cui il *secondo Tema* si presenta, sia sul principio come *Controsoggetto*, sia più avanti nella *Fuga* ed allora *solo*, per poi combinarsi insieme col *primo*, e la *Fuga tripla*, ossia a *tre Soggetti*.

Che cosa è una Fughetta?

Una *Fuga* breve, la quale non ha più di *uno* o *due Svolgimenti*.

Che cosa è un Fugato?

Una *Frase*, non troppo estesa, in mezzo ad una composizione di forma più libera, la quale è scritta *temporaneamente* nella forma severa della *Fuga*.

Che cosa è una Fuga libera?

È una *Fuga* in cui le regole della Fuga non sono esattamente osservate; mentre si chiama una *Fuga severa* quella, in cui *tutte* le regole di questa forma sono strettamente osservate (Vedi l'*Es. 125*).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 37. *Forme miste della 3ª categoria. Lavoro tematico.*

Quali sono le principali Forme che appartengono alla 3ª categoria?

Lo *Scherzo*, il *Rondò* e la *Sonata*.

In che consiste il carattere che le distingue dalle Forme omofone e polifone?

Esse partecipano del carattere delle Forme della 1ª e della 2ª categoria, e le combinano per mezzo del così detto *Lavoro tematico* (V. § 32), e della *Modulazione* maggiormente sviluppata dell'Armonia odierna.

Esse sono dunque di origine più recente rispetto alle altre due categorie?

Sì, appartengono al tempo dello sviluppo più moderno dell'arte musicale, di cui Haydn fu il vero iniziatore.

Come si effettua in queste Forme miste la combinazione sopraccennata?

La simmetria di struttura della *Melodia omofona* vi si trova unita a quella condotta libera ed indipendente delle Parti che si chiama *Polifonia*. I mezzi polifoni del *Rovescio* e dell'*Imitazione* vi sono impiegati, ed il *Lavoro tematico*, che permette di sviluppare e di variare i dettagli della Melodia divenuti *Figure*, è il legame che unisce questi varii elementi.

In che consiste la differenza caratteristica fra la Modulazione moderna e l'antica?

Nell' introduzione delle combinazioni *enarmoniche*, le quali permettono di considerare gli Accordi sotto *più di un* punto di vista, e facilitano il passaggio da una tonalità all'altra, mentre affermano e stabiliscono sempre più la sensazione e percezione

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

tonali. Per mezzo d'una tale Modulazione, *una Melodia* può da un lato essere facilmente condotta attraverso *varie tonalità*, e dall'altro *diverse Melodie* possono essere legate insieme nell'*unità della tonalità*. Le *Armonie* più ricche e più variate che reggono ed appoggiano gli *Accenti ritmici* del *Periodo melodico* e che ne illuminano, per così dire, il *disegno ritmico e metrico* con una nuova luce, prestandogli dei colori variati che non aveva nel tempo passato, divengono altrettanti nuovi mezzi per produrre degli effetti di contrasto, che non erano conosciuti nei secoli, in cui l'*Omofonia* e la *Polifonia* erano esclusivamente praticate.

A. Lo Scherzo.

Che cosa è la Forma detta: Scherzo?

Esso non è altro che lo sviluppo più ampio e più variato della Forma omofona del *Menuetto con Trio*, in cui il Periodo è prolungato e sviluppato dal *Lavoro tematico* e le Parti sono condotte *polifonicamente*, senza la severa austerità della *Fuga*.

Donde viene il nome di Scherzo?

Quando si trasformò l'antica forma del *Menuetto*, se ne alterò alquanto il carattere originalmente *grave*, in guisa che esso divenne un pezzo piuttosto *a brio*. I grandi maestri della composizione però si piacevano a farvi prova della loro abilità nella condotta polifona delle Parti *scherzando*, e senza intento serio o grave.

Lo Scherzo è esso sempre accompagnato da un Trio?

Sì, talvolta anche con più d'uno. Come nella *Marcia* e nel *Menuetto* (Forme *omofone*), il *Trio* nello *Scherzo* è un pezzo separato dalla prima parte, la quale è completa in sè, e si può eseguire anche sola, cioè senza Trio, e si ripete sempre in guisa d'Epilogo dopo l'esecuzione del Trio ovvero *dei Trii*, se ve ne sono più d'uno. Lo *Scherzo* termina *con* o *senza* Coda.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Diamo nell'*Es.* seguente un saggio di questa Forma tolto da una *Sinfonia* di Haydn, per mostrarne la sola struttura *metrica*, lo spazio non permettendo di aggiungervi la parte *armonica*. Questo *Scherzo Menuetto* consiste d'una *prima* parte in *re maggiore* e d'un *Trio* in *si b maggiore*, con una *Coda* di *10 battute*, che serve d'introduzione alla ripresa del *Menuetto*.

Es. 128. *Scherzo* della Sinfonia N. 2. in *re maggiore*. HAYDN.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

crescendo *f*

tr *tr* G. P. 2

8va

tr

p *f*

TRIO *loco*

p

p

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

8va

p

mf

Menuetto *da Capo.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

B. Il Rondò.

Che cosa è un Rondò?

Non è altro anch'esso che uno sviluppo variato della *Forma omofona* detta: *della Canzone.* Consiste di un *Periodo principale*, semplice, doppio o composto, e d'uno, due o più *Episodii*, ossia *Periodi secondarii* in una tonalità diversa da quella in cui è il primo. Il *Periodo principale* nel Rondò è legato insieme col *secondario* (o *coi secondari*) per mezzo di *Passaggi* o di *Sequenze*, ed il carattere distintivo di questa Forma è la ripresa del *Motivo principale* dopo ognuno degli *Episodii*. Questa particolarità gli dà una certa similitudine colla Forma delle *Canzoni popolari a Ritornello*, in cui però l'ordine sarebbe invertito e si canterebbe prima il *Ritornello*.

Donde gli viene il nome di Rondò?

Dalla parola francese: *Rondeau*, la quale indica precisamente quel genere di Canzone popolare, in cui ogni strofe si canta prima *a solo* e ciascuna da un'altra persona, ed in cui alla fine di ognuna il *Ritornello* (*refrain*) è cantato da tutti in Coro, dandosi la mano.

Ma quei Rondò che non hanno che un solo Periodo secondario in che differiscono dallo Scherzo?

Fra il *Rondò* e lo *Scherzo* vi è una differenza essenziale, ed è questa: che nello *Scherzo* il *Trio* (ossia il Periodo alternativo) forma un pezzo per sè stante, staccato interamente dalla prima parte, mentre nel *Rondò* i Periodi sono uniti per mezzo di *Passaggi*, di *Sequenze* o d'un *Lavoro tematico* qualunque, in guisa da formare un organismo completo, il quale in generale non ha solamente un legame esteriore, ma una coerenza organica (per mezzo del *Lavoro tematico*), ed in cui le Parti si sviluppano liberamente, ma sono sempre mantenute insieme in stretta unità.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Quali pezzi sono generalmente scritti in questa Forma?

Vi sono molti generi di composizioni, scritti nella Forma del *Rondò: Canzoni*, quelle cioè composte in forma estesa, *polacche*, *Tempi lenti* delle *Sonate* (Serie V. § 156.), ma essa è adoperata di preferenza per i Tempi finali sia di *Sonate*, sia di *Sinfonie*, sia d'altre composizioni a diversi Tempi, come, p. e., *Notturni*, *Trii*, *Quartetti* ecc., e si trova anche per sè, come genere speciale.

Che cosa è un Rondino?

Un *Rondò* in forma più ristretta, cioè in cui non vi è che *un* Periodo *secondario* che non si ripete, ed in cui i due Periodi ed i Passaggi sono più brevi che nel *Rondò* (Vedi l'*Es. 129*).

C. La Sonata.

Che cosa s'intende colla parola: Sonata?

Il significato di questo termine ha variato molto col tempo, per cui è necessario distinguere fra la *Sonata*, *Forma di composizione* — senso in cui la parola è adoperata qui — e la *Sonata-Serie*, ossia il genere di pezzo per un solo o per due strumenti, che racchiude in sè diversi Tempi (*due*, *tre*, o *quattro*) e si chiama abitualmente *una Sonata*.

Donde viene il nome di Sonata?

Strettamente parlando, vuol dire: *ciò che è suonato*, o fu senza dubbio adoperato sul principio per indicare pezzi *strumentali* da eseguirsi con istrumenti a corda o a fiato e per distinguerli dalle *Cantate*, ossia pezzi da eseguirsi *colla voce*, e dalle *Toccate*, ovvero pezzi da eseguirsi sugli *strumenti a tastiera* (Organi, Clavicembali). In queste Sonate erano riunite già nel Seicento *due* tempi: la *Sonata* e la *Canzone;* la *prima* era scritta nella *Forma* detta: *di Sonata;* la *seconda* probabilmente nel genere dei nostri *Rondò*, e di carattere più allegro. Più

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Forma più semplice del Rondo

Allegro di molto.

Es: 129.

Clementi.











ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

cresc.

f

Passaggio modulatorio.

dim.

dim.

p Periodo principale.

f Periodo principale.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ripetuto all' 8va inferiore

fz

p

Episodio

cresc.

f

p

Chiusa con lavoro tematico

f.

Fine

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

tardi nacque quel genere di pezzo musicale chiamato *Suite*, che consiste di diversi Tempi o pezzi, ciascuno per sè stante, riuniti in un solo. La *Suite* consisteva generalmente di una Serie di *Tempi da Ballo*, il di cui numero variava da 3 a 7, con un pezzo d'introduzione scritto *in Forma di Sonata*, che si chiamava *Sonata* od *Ouverture* od anche *Preludio*. Questi *Tempi da Ballo* (Sarabande, Courante, Giga, ecc.), erano composti di un doppio Periodo, taluni (Menuetto, Gavotte) con *Trio*, *Double*, ossia *Alternativo*, altri (Passacaglia, Ciaconna) con *Variazioni*, e l'unità della Serie era la tonalità in cui era scritta. Quando fra i pezzi componenti la *Suite* se ne trovavano che non erano *Tempi da Ballo*, ma di contenuto più severo (Tempi d'Adagio, Fughe, ecc.) si usava chiamarla *Partita*. Verso il Settecento, quando il nome di *Sonata* principiò a sostituirsi a quello di *Suite* per la intera Serie, si distinsero *due* generi di *Sonate*, cioè la *Sonata da Chiesa*, la quale corrispondeva alla *Partita*, e la *Sonata da Camera*, che equivaleva alla *Suite*. Quando però la *Suite* era da eseguirsi coll'*Orchestra*, si designava sempre col suo nome primitivo, ed il primo Tempo della *Suite* o *Partita* per *Orchestra* seguitava ad essere chiamato *Sonata*.

Ma allora ci doveva sempre essere pericolo d'equivoco, se la parola Sonata s'adoperava per indicare una Suite per musica da Camera, ed anche il primo Tempo d'una Suite per Orchestra. Come sapere quale si doveva intendere?

Fu appunto per scansare ogni equivoco di questo genere che si cambiò il nome di *Sonata*, nel senso di *primo Tempo* d'una *Suite per Orchestra*, in quello di *Sinfonia*, che significava dunque sul principio il *Tempo d'introduzione* in una Serie di pezzi da eseguirsi coll'Orchestra. Col tempo però, come era prima successo colla Sonata, il nome *Sinfonia* fu sostituito a quello di Suite e di Partita per indicare la *Serie intera*. In quest'ultimo senso si adopera anche oggi in tutto il resto dell'Europa all'eccezione dell'Italia, ove la parola *Sinfonia* s'impiega ancora spesso per indicare un pezzo strumentale d'*Introduzione* da eseguirsi coll'Orchestra, denominato altrove *Ouverture;* per cui, quando si

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

parla in Italia di *Sinfonia*, si resta talvolta incerti quanto al senso da dare alla parola.

Per tornare alla Sonata dunque, si tratterebbe in questo paragrafo della Forma detta: di Sonata, e non della Sonata-Serie?

Precisamente.

Qual è il carattere distintivo di questa Forma?

Essa consiste, come il *Rondò*, di un Periodo *principale*, e di un Periodo *secondario*, dopo il quale si ripete il Periodo *principale*. La differenza caratteristica fra le due Forme è questa: che il numero dei Periodi secondarii si limita nella *Sonata* ad *un solo*, e che tutti e due i Periodi, sia il principale, sia il secondario vi prendono uno sviluppo più grande e più libero che nella Forma del *Rondò*, per mezzo del maggiore impiego del *Lavoro tematico* (V. § 38).

L'ordine, in cui si presentano le parti nella *Forma della Sonata*, è il seguente:

Sul principio si presenta il Periodo ossia Motivo *principale*, che consiste, secondo il carattere più o meno grave del pezzo, di un Periodo *semplice* in *Forma della Canzone* (§ 36) ovvero d'un Periodo *composto;* esso può anche consistere di combinazioni *polifone* nel genere dei *Soggetti per Fuga*.

Da questo Motivo *principale* si passa per mezzo d'un *Passaggio* più o meno esteso, sviluppato e lavorato al Motivo *secondario* o *secondo Tema,* il quale si muove generalmente nella Tonalità della *dominante* quando la Tonalità principale è in modo *maggiore*, ed in quella della *relativa maggiore* quando il pezzo è in modo *minore*. La percezione della nuova tonalità in cui si è modulato si stabilisce mediante una *Cadenza* o *Mezza-cadenza*, la quale chiude la prima parte del Tempo.

La *seconda* parte si trova in relazione analoga colla *prima* come il *secondo* Motivo col *primo*. I due Motivi, che ne formano l'argomento, essendo già conosciuti nella *prima* parte, l'orecchio e la mente possono prestare tutta l'attenzione al lavoro di svolgimento per così dire *dialettico*, che ha luogo nella *seconda*, e che presenta i Soggetti ora in Forma diversa, ora

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

in un'altra tonalità, ora retti da nuove Armonie. Il *Contrappunto* anch'esso vi trova il suo impiego in tutte le sue forme. La *Modulazione* che ricerca la *tonalità principale*, la quale si è perduta di vista un tempo, finisce col ritrovarla insieme col *primo* Motivo, ed il Tempo si chiude riepilogando, sia con *Appendice* sia con *Coda*, sia coll'uno e coll'altro, e con *Cadenza finale* nella Tonalità originale, in maniera da appagare la sensazione e la percezione tonale.

Questa Forma, che è la più ricca e la più mobile di tutte le Forme musicali, permette d'adoperare liberamente tutti i mezzi per lo sviluppo del Periodo, ed è quella che offre più campo all'ingegno del compositore.

Quali sono i generi di pezzi che si scrivono generalmente nella forma della Sonata?

1° Il primo Tempo delle *Sinfonie* (Serie) per *Orchestra*;
2° L'*Ouverture* (*Introduzione*, ital. *Sinfonia*); Pezzo che precede un' *Opera*, un *Oratorio*, un *Dramma*, ovvero una *Cantata*;
3° Il primo Tempo della *Sonata* (Serie);
4° » » » del *Trio* (Serie), *Quartetto*, *Quintetto*, *Sestetto*, *Settimetto*, *Ottetto*, *Nonetto*;
5° » » » del *Notturno* (Serenata), per più strumenti, pezzo da eseguirsi all'aria aperta.

Qual è la disposizione del primo Tempo d'una Sonata (Serie) riguardo alla forma?

La seguente:

Prima Parte.

1° Gruppo di Periodi del *Motivo principale* nella tonalità *principale*;

2° Gruppo dei *Passaggi* che conducono alla tonalità della *dominante* di quella tonalità, in cui si farà sentire il *secondo Motivo*, detto *Motivo di mezzo*;

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

3° Gruppo del *secondo Motivo melodico di mezzo*, tonalità della *dominante* della modalità *principale*, se questa è in modo *maggiore*, e se in modo *minore*, quella della *relativa maggiore*;

4° Gruppo di breve *Svolgimento* e *Chiusa* nella tonalità della *dominante* o *relativa maggiore*, secondo il modo in cui è la tonalità *principale*.

Questa *prima* parte è generalmente divisa dalla *seconda* colla *doppia sbarra* e spesso anche coll'aggiunto del *Ritornello*. Nell'*Ouverture* però non vi è divisione fra le due parti, ma si principia il pezzo talvolta con una breve introduzione in movimento lento, per poi passare al movimento principale (*Allegro*) e non vi è *Ritornello*.

Seconda parte.

5° Gruppo di *Svolgimento dialettico* con *Lavoro tematico* e *Modulazione* attraverso diverse tonalità, allontanandosi dalla principale per poi ritornarvi;

Ripresa di tutti e due i Motivi e ritorno alla tonalità principale.

6° Gruppo del *primo Motivo* nella tonalità originale;
7° Gruppo intermedio;
8° Gruppo del *secondo Motivo* melodico nella tonalità principale;
9° Gruppo *finale di Chiusa*;
10° *Coda*.

Non vi è altro da osservare intorno a questa Forma?

Sì, vi è ancora questo: che il secondo Tema detto: *di mezzo*, ossia *Motivo melodico*, può avere uno, due o tre *Appendici*, le quali però si chiudono sempre nella tonalità in cui è il *Motivo melodico* (*dominante* ossia *relativa maggiore* della principale secondo i modi).

Potrebbe farmi l'analisi d'un pezzo scritto in questa Forma?

Sì, prendiamo per esempio il primo Tempo della *Sonata* di Beethoven Op. 2, N. 1 in *fa minore*. V. l'*Es. 129*. Esso principia

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

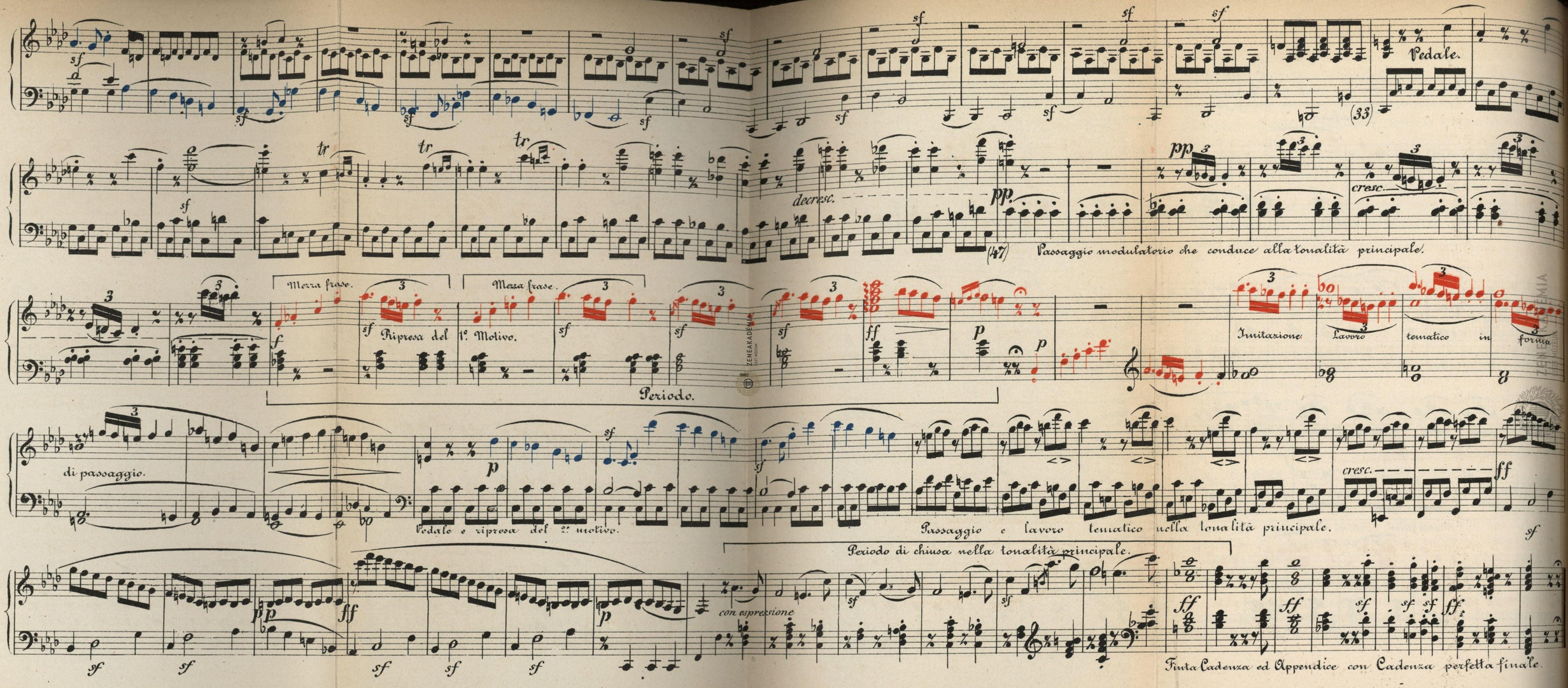
Sonata

L. Beethoven, Op. 2. N.o 1.

Allegro.



ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM


Pedale.
(33)
decresc.
pp
cresc.
(47)
Passaggio modulatorio che conduce alla tonalità principale.
Mezza frase.
Ripresa del 1°. Motivo.
Mezza frase.
Periodo.
Imitazione
Lavoro
tematico
in
forma
di passaggio.
Pedale e ripresa del 2°. motivo.
Passaggio e lavoro tematico nella tonalità principale.
Periodo di chiusa nella tonalità principale.
con espressione
Finta Cadenza ed Appendice con Cadenza perfetta finale.

con un *primo* Motivo (Periodo *semplice* di 8 battute) nella tonalità principale *(fa minore)*. Questo Periodo si ripete in parte sulla *dominante* minore (*do minore*) terminando dopo due battute in un *Passaggio*, che conduce alla *relativa maggiore* (*mi b*), la quale è la *dominante* della tonalità (*la b*) in cui il *secondo* Motivo melodico si presenta nella 20ma battuta. Anche questo *Motivo di mezzo* diviene un *Passaggio* dopo 5 battute, il quale dura fino alla 40ma battuta in cui principia il *Gruppo di Chiusa* di 4 battute, che termina la prima parte nella tonalità di *la* ♭ *maggiore* (*relativa maggiore* della tonalità principale di *fa maggiore*).

La *seconda* parte, quella dello *Svolgimento dialettico*, principia col *primo Motivo* nella tonalità della *relativa maggiore* (*la b*), con cui si era chiusa la prima parte. Poi viene il *secondo motivo* nella tonalità della *sottodominante* (*si b minore*), e si sviluppa un *Lavoro tematico* e *Modulazioni* fino alla 33ma battuta, ove principia un *Pedale* di 12 battute, seguìta da un *Passaggio* di *Modulazione* (8 battute), che conduce alla ripresa del *primo* Motivo nella tonalità originale (*fa minore*), poi al *secondo* Motivo egualmente nella tonalità *principale* e finalmente al *Gruppo di Chiusa*, anch'esso in *fa minore*, che termina con una *Cadenza finta*, seguita da un'*Appendice* di 5 battute.

Che cosa è una Sonatina?

Essa è una modificazione della *Sonata-Serie*, e non è una Forma per sè stante. Consiste in generale di *due* o al più di *tre Tempi* e si può chiamare la *Sonatina* una Sonata abbreviata.

§ 38. *Forme libere della 4ª categoria.*

Quali sono le principali Forme che appartengono alla 4ª categoria?

La *Fantasia*, il *Concerto* ed il *Capriccio*. A queste tre forme se ne possono aggiungere alcune altre, le quali però non sono altro che modificazioni d'una o dell'altra di esse.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Perchè si chiamano Forme libere?

Perchè in esse non sono rigorosamente osservate le regole di alcuna delle Forme precedenti, benchè le Forme *libere* si avvicinino ora ad una, ora ad un'altra, e spesso partecipino del carattere di più d'una fra esse.

Ma se non differiscono nella loro essenza dalle Forme delle tre prime categorie, perchè classificarle in una categoria speciale?

Perchè la libertà colla quale esse si sviluppano è tale, da rendere spesso incerti da quale derivino.

A. La Fantasia.

Che cosa è una Fantasia?

Essa è una Forma composta, in cui si trovano riuniti in un solo diversi pezzi, ed è quella fra le Forme della 4ª categoria che ammette maggiore libertà di sviluppo.

In che consiste la differenza caratteristica fra la Sonata (Serie) e la Fantasia, giacchè la Sonata è anch'essa composta di diversi pezzi riuniti in un solo?

Nella *Fantasia* i diversi pezzi non sono separati, nè di proporzioni stabilite, ma si passa invece dall'uno all'altro modulando o per mezzo di *Passaggi*, e così le proporzioni, come il genere dei pezzi e l'ordine in cui essi si succedono, sono lasciati all'arbitrio del compositore. Avviene, per esempio, che una fantasia principii con un *Adagio* nella *Forma omofona della Canzone*, che quindi passi ad un *Allegro*, poi ad un *Episodio* in Forma di *Rondò*, poi ad un *Tema variato* ossia ad una *Fuga*, per tornare, dopo aver attraversato molte Forme e tonalità diverse, al punto di partenza, cioè al primo Motivo dell'*Adagio* e finalmente procedere alla *Chiusa*.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Se ho ben inteso, la Fantasia sarebbe dunque una combinazione delle diverse Forme delle 3 categorie precedenti, senza l'obbligo di seguirne alcuna severamente, e senza quell' unità organica che si considera come indispensabile nelle Forme non libere?

Precisamente. Nella *Fantasia* si riconosce appena la necessità di terminare colla medesima tonalità con cui si è principiato, e la sola unità che essa abbia, consiste nell'indole dell'ingegno del compositore; in somma è una Forma in cui è dato più libero corso all'immaginazione che in qualunque altra.

Si sente però spesso chiamare Fantasia un genere di pezzo assai differente dal sopraindicato, scritto sopra Temi tolti dalle Opere alla moda e con uno scopo artistico analogo a quello del concerto (V. *b*.). Vi sarebbero forse due generi di Fantasia?

Sì, si può distinguere la *Fantasia vera* nel senso *antico*, in cui i motivi sono *originali* (cioè del compositore stesso della Fantasia) dalla *Fantasia* nel senso *moderno*, la quale è un genere di composizione di valore artistico assai inferiore. Senza dubbio il genio può rialzare una Forma decaduta, come si può vedere, confrontando le *Fantasie* moderne di Liszt con quelle di tanti altri autori che coltivano con predilezione questa Forma, ma nelle mani dei più la *Fantasia moderna* non è altro che una specie di *Pot-pourri* annobilita, ovvero una Forma *omofona* decaduta del *Tema variato* uno o due volte.

Che cosa è un Pot-pourri?

Esso è un genere di pezzo strumentale da eseguirsi, sia a solo, sia a più Strumenti, sia anche all'Orchestra, in cui una quantità di diverse Melodie tolte da *una sola*, o anche da *diverse Opere*, ovvero di Temi per sè stanti: *Walzer*, *Marcie*, *Canzoni*, ecc., sono collocati insieme in un ordine qualunque, uniti da uno o due Accordi o da un breve Passaggio. Nel *Pot-pourri* la parte del compositore si limita alla scelta dei motivi, all'impiego delle forbici, ed all'aggiungere alcune battute d'introduzione e di chiusa e gli Accordi che occorrono per legare insieme le diverse Melodie.

ZENEAKADÉMIA

In che differisce la Fantasia moderna dal Pot-pourri?

Essa si ristringe all'impiego di poche Melodie tolte ad *una sola* Opera, le quali si combinano insieme in un modo ingegnoso, e siccome la *Fantasia moderna* si eseguisce generalmente a un istrumento solo, dà anche occasione al compositore di far valere (come nel Concerto) tutte le risorse dello Strumento per cui è scritta, ed all'esecutore di far mostra della sua abilità. Alla Forma della *Fantasia* nel senso *moderno* appartengono altri due generi, che non sono altro che modificazioni di essa: La *Rapsodia* cioè ed il *Divertimento*.

Che cosa è una Rapsodia?

Essa è presso a poco l'istesso che la *Fantasia* nel senso *moderno;* colla differenza però, che i Motivi della *Rapsodia* non sono tolti da Opere alla moda, ma consistono da reminiscenze frammentarie di *Canzoni* e Melodie di tradizione *nazionale*, e che l'unità della *Rapsodia* risiede nella nazionalità da cui sono presi questi Motivi. Il compositore intelligente della *Rapsodia* cercherà dunque sempre di dare, quanto è possibile, un colore nazionale e locale all'insieme del pezzo.

Che cosa è il Divertimento?

Esso è un Pot-pourri di *Temi originali*, nel suo senso primitivo, benchè sia spesso adoperata la parola: *Divertimento* nel senso della *Fantasia moderna*, cioè anche quando uno (o più) dei Motivi è tolto da un'*Opera*. Il *Divertimento* si eseguisce ad uno Strumento solo o a due, ma non coll'Orchestra.

B. Il Concerto.

Che cosa è un Concerto?

Si chiama così una Forma *libera* di composizione che s'avvicina alla *Sonata* (Serie). Esso ha però *generalmente* tre Tempi invece di quattro, perchè nella maggior parte dei Concerti non vi è lo *Scherzo*, ed è scritto per *uno o più Strumenti princi-*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

pali con accompagnamento d'Orchestra. Il *primo* Tempo allegro del Concerto è generalmente scritto nella *Forma della Sonata* senza Ritornello e senza divisione fra le due parti. Il *secondo* tempo lento, di contenuto essenzialmente *melodico*, può essere scritto sia nella *Forma della Canzone*, sia in quella del *Rondò*, sia in quella della *Sonata* od anche in una Forma che partecipa di queste due ultime. Il *terzo* Tempo finale è generalmente nella *Forma del Rondò*, e di carattere brillante e vivace. Lo scopo artistico del *Concerto* è di far valere tutte le risorse dell'*Istrumento* o degli *Istrumenti principali* per cui è scritto; esso varia conseguentemente di carattere secondo la diversa natura di questi. In generale però i *Passaggi* vi hanno una parte più importante che nelle altre composizioni scritte nella *Forma della Sonata* (*Serie*). L'Orchestra vi è trattata poi con più o meno libertà secondo l'indole del compositore, senza però mai predominare in modo da sopraffare la parte dello Strumento principale.

Qual è l'ordinamento generale della composizione detta Concerto?

Con poche eccezioni è generalmente l'*Orchestra* che principia il 1° tempo, presentando in guisa d'*Introduzione* alcuni Motivi del primo e secondo Tema e delle Frasi di Chiusa, e rimanendo nella tonalità *principale*, ossia modulando a quella della *dominante* per tornare alla *principale*. Poi tocca allo *Strumento principale* di continuare *a solo* ovvero con accompagnamento di alcuni Strumenti o dell'*Orchestra* intera lo svolgimento dei Motivi accennati, aggiungendovi delle frasi nuove e modulando alla tonalità della *dominante* (o *relativo maggiore* se la tonalità *principale* è in *modo minore*) in cui si chiude la 1ª parte. Nella *seconda* le Melodie sono generalmente suonate dall'uno o dall'altro Strumento dell'Orchestra, mentre lo Strumento *principale* sviluppa tutte le sue risorse nei *Passaggi* con cui le accompagna. Verso la fine ha luogo una *Cadenza*, non nel senso *armonico*, ma *melodico* (V. § 30) e *di bravura*, in cui l'esecutore ha l'occasione di far valere tutta la sua abilità, rimpiazza il *Pedale* su cui principia e con cui chiude, indi succede

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

la *terza* parte finale, che consiste in alternazioni fra lo *Strumento principale* e l'*Orchestra* e combinazioni di tutti e due, e chiude generalmente con un *Postludio* dell'*Orchestra*. Il *Preludio*, l'*Interludio* ed il *Postludio* dell'*Orchestra* si chiamano *Ritornelli*, fra i quali la parte dello *Strumento principale* si sviluppa in due grandi gruppi. Le parti, in cui lo *Strumento principale*, predomina con o senza accompagnamento, si chiamano: *Soli;* quelle invece in cui è l'*Orchestra* intera che predomina: *Tutti*.

Che cosa è un Concertino?

Esso è un *Concerto* in proporzioni più ristrette. Si eseguisce anch'esso da un *Istrumento principale* con accompagnamento d'*Orchestra* generalmente meno completa. Consiste di *un* Tempo o al più di *due*.

C. Il Capriccio.

Che cosa è un Capriccio?

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Esso è una Forma di composizione, in cui è espresso con una certa persistenza ostinata, qualche idea bizzarra del compositore. In quanto alla Forma esteriore esso s'avvicina sia a quella del *Rondò*, sia a quella della *Sonata*, ma più spesso a quella del *Rondò*, la quale si presta particolarmente a questo genere di pezzo col ritorno persistente allo stesso Motivo *principale*. Se è l'imaginazione che predomina nella *Fantasia*, nel *Capriccio* invece è la bizzarria e l'elemento fantastico. Vi sono poi tre altri generi di pezzi che si possono considerare come modificazione della *Forma del Capriccio*: lo *Studio*, la *Toccata* ed il *Preludio*.

Che cosa è lo Studio?

Si chiama così un genere di pezzo in cui predomina la *Sequenza*, ossia la ripetizione d'una certa Figura musicale, e che permette di esercitare questa Figura speciale, la quale contiene generalmente una difficoltà da vincere, sia tecnica, sia intellet-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

tuale, o consiste in una combinazione piacevole che si tratta di far valere, sia per sè, sia come accompagnamento ad un Canto in *Forma di Canzone*. Il valore di questa Forma di composizione varia assai, secondo che lo scopo tecnico d'utilità come esercizio vi predomini, ovvero vi si trovi subordinato all'arte. Nei casi in cui il compositore è lui stesso esecutore valente, avviene spesso che ricerchi con predilezione delle Figure rare e difficili, per farvi mostra della sua virtuosità tecnica o artistica. La Forma dello *Studio* partecipa di quella del *Capriccio*, essendo comune alle due Forme l'ostinazione con cui la Figura che ne fa il Soggetto si ripete, e di quella polifona dell'*Imitazione*, ma la Figura nello *Studio* non è necessariamente, nemmeno generalmente di carattere bizzarro, o la condotta delle Parti e assai di rado polifona.

Che cosa è la Toccata?

Si usava altra volta chiamare così lo *Studio* in cui lo scopo dell'arte della composizione predomina sopra quello dell'utilità tecnica. È dunque un genere superiore di *Studio*. Il senso originale della parola *Toccata* era però quello d'un pezzo da eseguirsi sopra uno *Strumento a tastiera*, e serviva per distinguerlo dalle *Suonate*, ossia dai pezzi da eseguirsi con *Istrumenti a corda* o *a fiato*, e dalle *Cantate*, ossia dai pezzi da eseguirsi colla *Voce*.

Che cosa è la Toccatina?

È una forma più ristretta della *Toccata*.

Che cosa è il Preludio?

È presso a poco ciò che nei secoli passati si chiamava l'*Imitazione;* un pezzo del genere della *Toccata*, in cui, cioè, lo scopo artistico predomina, ma in cui le Parti sono generalmente condotte *polifonicamente*. Il *Preludio* poi in generale serve d'introduzione a qualche altro pezzo, p. e., d'una *Fuga*, nella medesima tonalità, ed è di rado un pezzo separato e per sè stante.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 39. *Appendici sulle Forme musicali.*

Le Forme sopraindicate sono tutte quelle in cui si scrivono le composizioni musicali?

Come Forme artistiche, sì; vi sono però da accennare alcuni generi di pezzi moderni per un solo Istrumento, i quali strettamente parlando, possono quasi tutti collocarsi con più o meno esattezza sotto l'una o l'altra delle categorie già accennate; ma la cui classificazione offre qualche difficoltà, in parte perchè partecipano del carattere di più di una delle Forme già conosciute, ed in parte perchè non si trovano scritte sempre nell'istessa Forma, ma ora in una ora in un'altra. Oltre quelle indicate già vi sono anche alcune denominazioni che si usano per i pezzi *da cantarsi* sia ad *una*, sia a *più Voci*, e per quelli in cui si combina la *musica strumentale* colla *vocale con* e *senza azione drammatica* e *Ballo*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

A. Generi moderni di pezzi istrumentali.

Quali sono i generi di pezzi strumentali che non abbiamo ancora indicati?

L'*Impromptu*, la *Ballata*, il *Notturno* e la *Canzone senza parole*.

Che cosa è un Impromptu?

Si chiama così un pezzo di musica di qualunque Forma, che è fatto *all'improvviso*, cioè senza riflessione e preparazione che presiedono in generale alla composizione.

Un *Impromptu* è spesso ispirato da un'occasione ossia circostanza speciale, e si distingue da un'*Improvvisazione* particolarmente in due punti: Nell'*Improvvisazione musicale* il *Motivo*, o *Soggetto* musicale non è generalmente *originale*, cioè creazione dell'improvvisatore, ma qualche Soggetto preso a caso, o

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ando è originale serve per rappresentare un'idea estranea
a musica; l'*Improvvisazione* musicale poi come quella poetica
fa senza preparazione alcuna. Nell'*Impromptu* invece il *Sog-
tto musicale* è sempre *originale*, e se non vi è quella pre-
razione che è necessaria per comporre un pezzo secondo tutte
esigenze dell'arte, è generalmente ispirato da qualche cir-
stanza non tanto immediata da non lasciare un poco di tempo
compositore.

ıe cosa è una Ballata?

Essa è un pezzo di musica di proporzioni bastantemente estese
neralmente in *Forma di Rondò*, che ha per Motivo principale
ıa Melodia in stile di racconto *drammatico*. Nella Musica
ɔderna la *Ballata* si trova sotto tre diverse forme: 1° Quella
l pezzo sopraindicato per uno Strumento solo e senza soggetto
traneo alla Musica; 2° Quella d'accompagnamento con uno
rumento solo ad una *Ballata* recitata, facendo da *Melodramma;*
Quella d'una composizione in proporzioni assai più estese per
rchestra, nel genere della *Fantasia*, che rappresenta l'azione
una *Ballata* in poesia conosciuta, ed in cui la coerenza è man-
nuta dal *soggetto poetico*.

ıe cosa è un Notturno?

Esso è un pezzo di musica di forma ristretta e diversa da
eguirsi all'aria aperta, ora scritto in *Forma di Rondò*, ora in
ıella di *Canzone*, ora in quella di *Sonata*, il cui carattere
incipale è la serenità contemplativa e la *rêverie* poetica.

he cosa è la Canzone senza parole?

Essa è un pezzo scritto generalmente in *Forma di Rondò* e
dimensione ristretta, in cui predomina l'elemento *lirico*, ma in
ui anche si esprimono diverse disposizioni di mente. Esso consiste
eneralmente in un Canto con accompagnamento figurato, per
ui ha una certa analogia colla forma detta *Studio:* però con
uesta differenza caratteristica, che nella *Canzone senza parole*
redomina la Parte melodiosa del Canto sopra la Parte figurata
ell'accompagnamento, e che essa s'avvicina più alle Forme
mofone.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

B. Generi di composizioni per una o più Voci.

Quali sono i principali generi di pezzi da eseguirsi colla Voce?

Quelli da cantarsi con una Voce sola sono; La *Canzone*, la *Canzonetta*, l'*Aria*, la *Cavatina* (anche *Arietta* o *Cabaletta*), il *Recitativo*, l'*Arioso*, la *Scena* ed *Aria*.

Che cosa è una Canzone?

La Forma primitiva della *Canzone popolare* è spiegata nel § 36, ove si parla delle Forme *omofone*, ma questo genere di composizione prende spesso delle proporzioni più grandi e più sviluppate ed allora non appartiene più alla categoria delle Forme *omofone*, ma viene generalmente scritta nella Forma del *Rondò* ed anche in quella della *Sonata*.

Che cosa è un'Aria?

È un pezzo vocale da eseguirsi con accompagnamento di *Pianoforte*, d'*Organo* o più spesso dell'*Orchestra*, il quale esprime la situazione *drammatica* in cui si trova una persona e la sua disposizione di mente. L'*Aria* si scrive in diverse Forme, ora in quella *omofona* della *Canzone*, ora in quella *mista* della *Sonata* senza seconda parte, e spesso anche in quella del *Rondò*. Essa ha per scopo artistico di far valere tutte le risorse della *Voce* e delle varie espressioni che questa può rendere, e di dimostrare tutta l'abilità del cantante, ed è per conseguenza nell'arte *vocale* la contrapparte del *Concerto* per la musica *strumentale*.

Nei secoli passati si distinguevano inoltre l'*Aria da camera* o da *Concerto* e l'*Aria da Chiesa*, la quale faceva parte generalmente d'una *Cantata*, ed era scritta in stile più severo e dignitoso, perchè la disposizione d'animo che essa rappresentava era meno drammatica, agitata e di carattere contemplativo e religioso.

Che cosa è una Cavatina?

È un'*Aria* di proporzioni più ristrette, in cui predomina una disposizione di mente meno agitata. Essa si chiama anche *Arietta*

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

e talvolta anche *Cabaletta*, è scritta spesso nella *Forma del Rondò* ed anche in quella del *Tema variato*.

Che cosa è un Recitativo?

Il *Recitativo* o « *la musica parlante* » è d'origine *italiana* e più specialmente *fiorentina*. Fu adoperato la prima volta verso l'anno 1600, quando nacque il *Dramma musicale*, il quale esigeva dalla musica che si limitasse a rafforzare gli accenti del discorso. Questa esigenza venne naturalmente in contrasto colla struttura metrica della Melodia, perchè nel discorso gli accenti si succedono così spesso e con tanta irregolarità che, volendo aver riguardo a tutti, sarebbe impossibile mantenere la simmetria architettonica del Periodo *musicale*. Il *Recitativo* è dunque un discorso recitato in suoni musicali senza forma metrica, in cui l'ordine ritmico varia continuamente, ed in cui la musica si adatta alla parola, rinunziando a qualunque disegno proprio e limitandosi a prestare un colore più vivo agli accenti del discorso per mezzo di Accordi caratteristici e di Modulazioni significative. Si distinguono poi due generi diversi di *Recitativo*, cioè il *Recitativo secco*, ossia *parlante* ed il *Recitativo obbligato*, ossia *accompagnato*. Il *primo*, che consiste solamente in un discorso in suoni senza Accordi, o tale che gli Accordi si trovano ad una grande distanza l'uno dall'altro, non ha più alcuna forma musicale, mentre il *secondo*, nel quale il discorso che recita permette di avvicinare gli Accordi, di formare coll'accompagnamento un insieme, e di dare al tutto una certa unità musicale, una cornice per così dire, s'avvicina alla Forma *musicale*, benchè vi manchino ancora i contorni del disegno, senza i quali non si ha una Forma musicale precisa.

Che cosa è l'Arioso?

Un *Recitativo* che mentre segue il discorso, riprende la struttura metrica e passa alla forma della *Canzone* o dell'*Aria*.

Che cosa è la Scena ed aria?

È una combinazione del *Recitativo* coll'*Aria* in cui il *Recitativo* precede e passa talvolta attraverso un Arioso per giungere all'*Aria* e spesso anche da essa ad una *Cavatina* variata.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Quali sono i generi di composizioni vocali che si eseguiscono a più Voci?

Vi sono dei pezzi in forma diversa, a due, tre, quattro, cinque o più *Voci*, i quali s'accompagnano col *Pianoforte*, e sono chiamati secondo il numero delle Voci che vi prendono parte: *Duetti, Terzetti, Quartetti, Quintetti.* Fra questi un genere assai coltivato è quello delle *Canzoni a 4 Parti o Voci*, anche *senza accompagnamento*. Oltre questi vi sono i diversi generi della musica che si chiama *a Cappella*, cioè da cantarsi *senza accompagnamento*, sia con *Coro*, sia con un numero di Voci più ristretto, od anche con un accompagnamento di pochi strumenti all'unisono. Questi ultimi generi di musica detta: *a Cappella*, erano assai coltivati nel Cinquecento e nel Seicento in Italia, e sono di origine *italiana.* Disgraziatamente sono caduti in disuso nel nostro tempo, principalmente a cagione della decadenza dell'arte del Canto e dell'ignoranza musicale assai frequente in quegli artisti di Canto che hanno ancora la tradizione dell'*esecuzione vocale,* al che si può anche aggiungere il gusto corrotto che ricerca gli effetti grossolani e si contenta di applausi a buon mercato. I compositori non coltivano più volontieri un genere che esige cognizioni solide, o almeno vere disposizioni musicali, un orecchio esercitatissimo, una grande abilità nell'arte di rendere tutte le sfumature le più delicate fra il *forte* ed il *piano*, una lunga pratica, ed in cui i virtuosi di Canto non trovano occasione di prodursi *a solo.*

Quali erano i principali pezzi vocali che si solevano scrivere in quella Forma?

Il *Motetto* ed il *Madrigale.*

Che cosa è un Motetto?

La parola è impiegata in due sensi diversi. In uno di questi indica un genere di composizione a Coro, scritto nella forma polifona severa del *Canto figurato* con un *Canto fermo*, in cui si principia generalmente con una introduzione e si passa poi ad una *Fuga* a *due* o a *tre Soggetti*, ma con questa differenza

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dalla forma abituale della *Fuga* a più di un *Soggetto*, che ognuno dei *Soggetti* ha uno svolgimento separato, e che essi non si combinano l'uno coll'altro.

Nell'altro senso la parola *Motetto* indica una composizione a diversi Tempi (*Corale, Solo, Fuga*, ecc.) separati, nel genere della *Cantata*, ma più ristretta e senza Orchestra, scritti in Forma *polifona* severa. Le parole del *Motetto* sono generalmente un versetto tolto dalla Bibbia od almeno di significato religioso, e strettamente parlando il *Motetto* appartiene alla musica *da Chiesa*.

Che cosa è un Madrigale?

Nel senso musicale della parola esso è un pezzo da Canto a più Voci, (*quattro* a *otto* ma più spesso *cinque*), di carattere non religioso, scritto in Forma *polifona*, ma più libera che non quella del *Motetto* e senza *Canto fermo*, poichè tutto nel *Madrigale* è originale. Nel *Madrigale* la musica ha inoltre la tendenza ad adattarsi alle parole della poesia che ne forma il testo, e che consiste in pochi versi di contenuto allegro, sia in lode dell'oggetto amato, sia in lode della Natura. Il *Madrigale* nel suo sviluppo caratteristico è di origine *italiana*, e più specialmente *veneziana*, benchè l'iniziatore del genere sia stato un *fiammingo*, Willaert (1540), e fu specialmente coltivato nelle classi più culte della società in tutta l'Italia, sia da illustri dilettanti, sia dai grandi maestri del Cinquecento e del Seicento. Come musica *non religiosa* essa si contrappone al *Motetto* che serve alla musica *da Chiesa*.

Oltre a questi due generi principali ve n'erano anche altri, p. e., le così dette: *Villanelle* o *Villote napoletane*, Canzoni anch'esse scritte in Forma *polifona* ma di carattere più popolare, che si cantavano mentre si ballava; le *Frottole*, Canzoni popolari *comiche* di origine *veneziana;* le *Maggiolate*, ossia Serenate da cantarsi sotto le finestre dell'amante nel mese di *maggio;* le *Ballate*, altra forma delle *Villanelle*, in cui il Ballo era combinato col Canto, e le *Barcarole*, ossia Canzoni da cantarsi dai pescatori nella *barca*, genere che è coltivato anche oggi. Tutti

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

questi generi però avevano molta analogia coi *Madrigali* ed erano tutti scritti a più Voci ed in Forma *polifona*. I *Madrigali* non erano solamente cantati nelle società come musica *da Camera*, ma anche sul teatro, e facevano da Intermezzi fra una parte e l'altra dell'azione.

Nello sviluppo moderno della musica qual'è più antica, la musica vocale a più Parti, o quella da eseguirsi a solo?

Nella musica *popolare* è venuta prima quella da eseguirsi *a solo*, ma è probabile che sul principio essa accompagnasse sempre il *Ballo*, ossia la *Marcia*. Nello sviluppo dell'arte musicale moderna si principiò con ciò che rimaneva dell'antica musica quale si trova ancora nei *Canti fermi* della Chiesa, detti *ambrosiani* o *gregoriani*, i quali non erano altro che antichi Canti od Inni greci ed ebraici senza prosodia a cui si aggiunse poi un *Contrappunto*. Nei primi secoli dopo l'introduzione del *Contrappunto* prevalse la Forma *polifona* in ogni genere di composizione, e non fu introdotto il Canto *a solo* e *di bravura* che verso la fine del Cinquecento. Il vero iniziatore del Canto *a solo*, con accompagnamento di *Liuto*, fu Vincenzo Galilei, padre di Galileo Galilei.

C. Combinazioni di musica vocale ed istrumentale senza azione.

Quali sono i principali generi di composizioni in cui sono riunite la musica vocale e l'istrumentale?

La *Cantata*, la *Sinfonia-cantata*, l'*Oratorio*, la *Leggenda*, i diversi generi di *Messe* e le altre parti della liturgia cattolica che si cantano nella Chiesa.

Che cosa è la Cantata?

Essa è una composizione vocale assai libera e di dimensioni piuttosto estese, in cui sono riuniti varii Tempi di Forma diversa. Se non traesse la sua unità dal *Soggetto*, questa Forma di composizione avrebbe una grande analogia colla *Fantasia* stru-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

mentale. La *Cantata* può essere scritta per una sola o per più Voci, e possono anche alternarsi in essa una o l'altra Forma; è generalmente accompagnata dall' Orchestra, ma sul principio non l'accompagnavano che pochi Strumenti ed *all'unisono*. Essa esprime diverse disposizioni dell'animo, ora in modo *lirico*, ora in modo *drammatico*, e può anche significare avvenimenti che appartengono a qualche momento drammatico storico o fantastico, ma *senza azione*, nè *rappresentazione scenica*.

I diversi Tempi in cui la *Cantata* è divisa, sono separati e ciascuno per sè stante, ma il Soggetto poetico della *Cantata* mantiene, tra le varie sue parti, il legame che manca nella musica. Anche la *Cantata*, come il *Madrigale*, è d'origine *italiana*, e più specialmente *romana;* il vero iniziatore di questo genere fu il Carissimi (1604-80), da lui però, come da Alessandro Stradella (1645-85), fu particolarmente coltivata la *Cantata* ad *una Voce sola*, mentre più tardi si scrisse più spesso per *più Voci*, ossia per combinazioni di *Soli* o *Duetti* con o senza Coro, ecc., Si distinsero due generi di *Cantate :* quella *da Camera*, scritta più generalmente per *una* o *due* Voci con accompagnamento di pochi Strumenti, in cui il soggetto poetico era di carattere non religioso, lo stile più drammatico e meno severo, e quella *da Chiesa*, che aveva per testo una poesia di carattere religioso; quest'ultima si trattava con più calma, e vi predominava una disposizione di mente contemplativa.

Che cosa è la Sinfonia-Cantata?

È un genere moderno di *Cantata* in cui l'Orchestra ha una parte più importante, e talvolta anche predomina sulle Voci. Per ciò che risguarda il Soggetto e la divisione in diversi Tempi *separati*, la *Sinfonia-Cantata* è identica alla *Cantata*. La differenza principale fra questi due generi di composizione consiste nei tempi da eseguirsi con Istrumenti soli *senza parte vocale*, Tempi che non sono limitati all'Introduzione, ma fanno la parte più importante del pezzo. In alcune delle *Sinfonie-Cantate* moderne la poesia che ne fa il Soggetto è recitata.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Che cosa è l'Oratorio?

Esso non è altro che uno sviluppo maggiore della Forma della *Cantata da Chiesa*, ed è derivato dai *Misteri*, i quali nel Seicento erano in decadenza, come lo era pure il *Dramma* popolare.

Fu San Filippo Neri che nel 1551 ebbe l'idea d'istituire certe riunioni negli *Oratorii* dei conventi a Roma per lo scopo di spiegare la storia biblica ai suoi allievi. Egli fu aiutato dai maestri di cappella di San Pietro: Animuccia e Palestrina, i quali misero in musica certi Inni ed altre parti del culto chiamati *Laudi spirituali,* che si alternarono col discorso. A queste *Azioni sacre* fu poi dato il nome del luogo ove si eseguivano. L'*Oratorio* è dunque un *Dramma spirituale*, generalmente, ma non sempre però, di Soggetto biblico, che si eseguisce con Voci ed Orchestra invece di rappresentarsi sulla scena; esso si distingue dall'*Opera* non solamente in questo, ma anche nello stile più severo ed in gran parte di Forma *polifona*.

Col tempo fu introdotto nell'*Oratorio* l'impiego del *Recitativo musicale* invece del *discorso parlato* nei racconti epici, e fu permesso di trattare Soggetti anche non biblici in questa Forma. Il primo *Oratorio* completo, cioè interamente messo in musica, e tale da costituire una composizione drammatica coerente in ogni sua parte, fu quello denominato *Dell'Anima e del Corpo* di Emilio del Cavaliere *romano* (1550-1600).

Che cosa è una Leggenda?

Si chiama così un *Oratorio* il di cui Soggetto è tolto da una tradizione, sia *religiosa* sia *fantastica,* ma più generalmente da qualche passaggio della vita di un Santo.

Quanti generi di Messa vi sono?

Se ne distinguono *tre* specie, secondo l'occasione alla quale servono: 1° la *Messa da gloria* detta anche *Messa alta*, la quale accompagna la funzione religiosa della domenica, e consiste di *sei* Parti o Tempi: *1° Kyrie Eleison*, *2° Gloria*, *3° Credo*, *4° Sanctus*, *5° Benedictus*, *6° Agnus Dei;* 2° la *Messa solenne*, la quale è una *Messa da gloria* fatta per celebrare qualche so-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

lennità particolare, come, p. e., l'Incoronazione o il Matrimonio di un Sovrano; e 3° la *Messa da Requiem*, ossia dei Morti, la quale si eseguisce nelle circostanze *funebri* e si compone di *sette* Parti o Tempi: *1° Introitus*, *2° Graduale*, *3° Dies irae*, *4° Offertorium*, *5° Sanctus*, *6° Pie Jesu* e *7° Agnus Dei*.

Quali sono le altre parti della liturgia cattolica che si cantano nella Chiesa?

Ve ne sono molte, e lo spazio non ci permette di accennarne che alcune principali, come p. e. le *Litanie*, le *Antifone*, le *Improperie*, il *De profundis*, il *Te Deum*, il *Magnificat*, il *Tantum ergo*, ecc.

D. Combinazioni di musica vocale ed istrumentale coll'azione e col ballo.

Quali sono i principali generi di combinazioni di musica vocale ed istrumentale coll'azione?

L'*Opera*, il *Dramma* con Cori ed il *Vaudeville*.

Che cosa è l'Opera?

Essa è un genere di dramma lirico, in cui sono riunite tutte le Forme della musica *vocale*, alcune Forme di musica *strumentale*, l'*azione scenica*, la *pittura decorativa* e talvolta anche il *ballo*. Il soggetto poetico dell'*Opera* è in generale di carattere *mondano*, salvo alcune eccezioni.

Quanti diversi generi d'Opera si possono distinguere?

Quattro. L'*Opera seria*, l'*Opera buffa*, l'*Opera romantica* e l'*Operetta*.

Che cosa è l'Opera seria?

È un'*Opera* di Soggetto generalmente *tragico*, in cui *tutto il testo* è messo in musica. Il monologo ed il dialogo in essa sono resi in *Recitativi* od *Ariosi*.

Che cosa è l'Opera buffa?

È un'opera di cui il Soggetto s'avvicina alla *Commedia*. Tal-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

volta anch'essa è interamente messa in musica, ma non sempre, e spesso vi si alternano i pezzi cantati col discorso.

Che cosa è un'Opera romantica?

È un genere d'Opera che partecipa del carattere dell'Opera *seria* e dell'Opera *buffa;* il Soggetto generalmente non tragico, dell'Opera *romantica* è spesso una tradizione, ed in molte Opere di questo genere il dialogo è parlato invece di essere cantato come nell'Opera *seria*.

Che cosa è l'Operetta?

È un genere d'*Opera* in forma ristretta di origine *francese*, il cui Soggetto è più popolare e più leggero che quello dell'*Opera buffa*.

Qual è l'origine dell'Opera?

L'*Opera* si è sviluppata naturalmente dall'*Oratorio*, introducendovi l'*azione* e la *decorazione scenica;* essa, come musica non religiosa, si contrappose all'*Oratorio*, e prese per Soggetto dei Drammi che esprimevano le passioni umane. È anch'essa d'origine *italiana*, e più specialmente *fiorentina,* perchè l'iniziatore di questo genere è stato Jacopo Peri, *fiorentino*, di cui fu rappresentato verso il 1594 una *Dafne* e nel 1600 una *Euridice*, i di cui libretti erano di Ottavio Rinuccini, *fiorentino* anch'esso. La *Dafne* fu rappresentata la prima volta nella casa di Jacopo Corsi, in Firenze, e l'*Euridice* alla corte, per celebrare il matrimonio di Enrico IV di Francia con Maria De' Medici.

Che cosa è il Dramma con Cori ed Intermezzi?

È un genere di composizione finora poco coltivato, e generalmente adattato a Drammi antichi, in cui certe parti di carattere più lirico sono messe in musica e cantate a Coro. Il Dramma *ad Intermezzi* ha piuttosto un carattere *melodrammatico* (v. Melodramma), giacchè in esso la musica rimane strettamente *strumentale*, e generalmente si impiega quando non si recita, p. e., come *Introduzione* prima che si alzi il sipario, e nell'intervallo di tempo fra un atto e l'altro. Talvolta però, come

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nell'*Egmont* di Göthe con *Ouverture* ed *Intermezzi* di Beethoven, la musica accompagna qualche parte dell'azione in cui la parola tace, p. e., la *Marcia* ed il *Sogno* d'Egmont.

Che cosa s'intende colla parola: Melodramma?

L'accompagnamento del discorso recitato, ossia la musica che si eseguisce nelle interruzioni di esso per darvi maggior peso e rafforzarne l'effetto. La musica *melodrammatica* è quasi sempre strumentale, ed in essa non si usano le Forme estese sviluppate, ma invece Frasi corte ossia Armonie sostenute.

Che cosa è il Vaudeville?

È un Dramma di genere leggero e generalmente di Soggetto comico, in cui si trovano diversi versetti da cantarsi in stile popolare. Esso è di origine *francese*, ed è un genere di composizione teatrale che è assai coltivato in Francia ed anche in Austria.

Che cosa è il Ballo?

Esso è un *Mimodramma*, ossia un Dramma, in cui l'azione è eseguita con *Ballo* e *Pantomina* senza discorso parlato, ed in cui la musica ha un carattere diverso, secondo che accompagni le parti ballate secondo le forme regolari dell'arte, o che divenga *descrittiva* ovvero *melodrammatica*, o finalmente se prende uno sviluppo indipendente come nell'*Ouverture*, negli *Intermezzi*, ecc.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

CAPITOLO SESTO.

Dei varii mezzi d'esecuzione musicale, istrumentale e vocale.
Istrumenti diversi — Orchestra — Voci — Coro.

§ 40. — *I diversi generi d'Istrumenti.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Quali sono i mezzi con cui si producono i suoni che formano le combinazioni musicali sopraccennate, quando si tratta di eseguirle?

Essi si possono dividere, secondo i varii modi di adoperarli, in *quattro* categorie, cioè in:

1. Istrumenti a *corda*.
2. » » *fiato*.
3. » » *percussione*.
4. » » *tastiera*.

Il carattere di ciascuna di queste categorie d'Istrumenti è chiaramente distinto da quello delle altre, ovvero vi sono degli Strumenti che partecipano del carattere di più d'una?

Quelli Strumenti che appartengono alle *tre prime* categorie, sono di carattere distinto gli uni dagli altri, mentre quelli della *quarta* partecipano del carattere di *più di una* delle tre precedenti.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

§ 41. — *Istrumenti a corda.*

Quali sono i principali Strumenti a corda?

Quelli *ad arco* detti anche: del *Quartetto*, e quelli che si suonano colle *dita* o con una *penna*.

Perchè si chiamano Istrumenti a corda?

Perchè in essi i suoni si producono facendo vibrare delle *corde* fatte sia di minugia, sia di metallo, sia di minugia coperta di filo di metallo. Negli *Strumenti del Quartetto* la vibrazione si effettua per mezzo d'un arnese di legno fornito di crino teso chiamato: *arco*, il quale sfrega le *corde*. Nell'*Arpa*, nella *Chitarra*, il suono si produce pizzicando le *corde* colle *dita*, nel *Mandolino* qualchevolta con una *penna* e nello *Zither* con un *anello*, o con una *penna*.

A. Istrumenti ad Arco.

ZENEAKADEMIA
LISZT MÚZEUM

Quali sono gli Strumenti detti: del Quartetto?

Il *Violino*,
La *Viola*,
Il *Violoncello* ed
Il *Contrabbasso*, chiamato anticamente *Violone*.

Quante corde hanno questi Strumenti?

In generale ne hanno *quattro*. Il *Contrabbasso* però ne aveva anticamente *tre* ed anche *cinque*, e si adopera oggi ancora in Italia a *tre* corde.

Come si possono produrre tutti i suoni occorrenti con sole quattro corde?

Nel § 1° di questo libro abbiamo spiegato che una sola corda può produrre una grande quantità di suoni di diversa acutezza per mezzo della *suddivisione*. La suddivisione però non è l'unico

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

modo di variare l'acutezza dei suoni prodotti, i quali differiscono secondo la materia di cui le corde sono fatte, secondo la loro grossezza e secondo che siano più o meno tese. I suoni prodotti dalla vibrazione di corde di *metallo*, p. e., sono più forti e più gravi che quelli che risultano dalla vibrazione di corde di *minugia* d'eguale lunghezza; due corde di *minugia* di lunghezza *eguale* possono produrre dei suoni di *diversa* acutezza, se una di esse è più grossa dell'altra. Ogni Strumento a corda ha i suoi limiti, segnati in grave dalla lunghezza della corda *più grossa* ed in acuto dal punto in cui diviene impossibile di suddividere la corda *più fine;* giacchè non si può ottenere da una corda un suono più grave di quello che essa dà *a vuoto*, cioè nella sua intera estensione, e nella corda *più fine*, ossia in quella che è suscettibile di produrre i suoni *più acuti*, si arriva sempre ad un punto ove essa non può più esser suddivisa. Tutti gli Strumenti *ad arco* si suonano nella stessa maniera, sfregando le corde coll'arco tenuto dalla mano destra, mentre la sinistra tiene lo Strumento e ne divide le corde colle dita. Più le corde sono grosse, specialmente quelle di metallo, e più l'intervallo fra i punti in cui esse devono essere divise per produrre i suoni contigui della scala *cromatica*, diviene grande e viceversa. Ogni Strumento esige dunque una pratica tecnica speciale, e non basta saper suonare *uno* Strumento a corda *ad arco* per poterli suonare *tutti*.

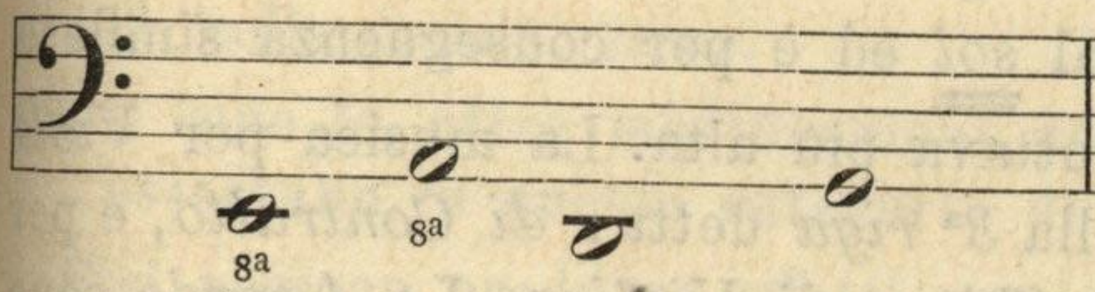
Hanno registri simili ovvero diversi gli Strumenti ad arco?

Essi hanno registri diversi. Il *Contrabbasso*, chiamato altrevolte *Violone*, ha, secondo i varii paesi in cui viene adoperato, *tre* o *quattro* corde; in Italia si usa generalmente quello a *tre* che non produce suono più grave del *SOL;* in Francia ed in Germania è più in uso quello a *quattro* e scende fino al *MI*. Le *quattro* corde del *Contrabbasso* sono accordate in *quarte*, cioè: ogni corda dopo quella che dà il suono più grave *(MI) a vuoto*, produce *a vuoto* un suono una 4ª più alto del prossimo inferiore; la lunghezza delle 4 corde del C° essendo eguale, ciò vuol dire che esse sono fatte di diversa materia ovvero più o meno grosse. Le *3 corde* del C° italiano sono accordate invece

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

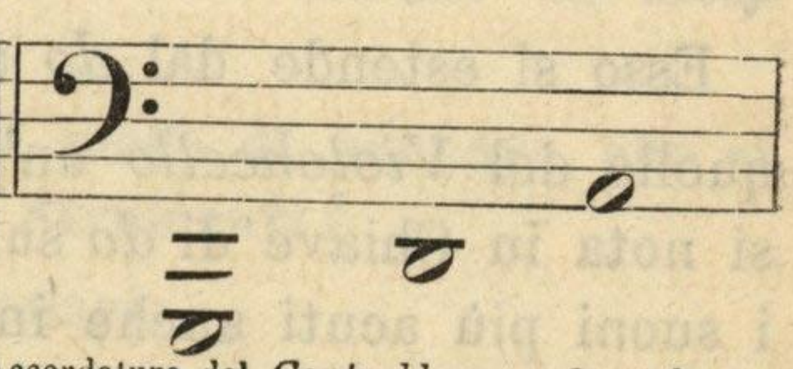
in *quinte;* in quelli che si usavano anticamente però, le *5 corde* erano accordate in *quarte* e *terze* (V. l'*Es. 130 c.*) Il suono più acuto che si può ottenere sul C° è il *sol.* La musica da eseguirsi con esso si nota in chiave di *fa*, un'ottava più alta che non risuona.

Es. 130. *a.*



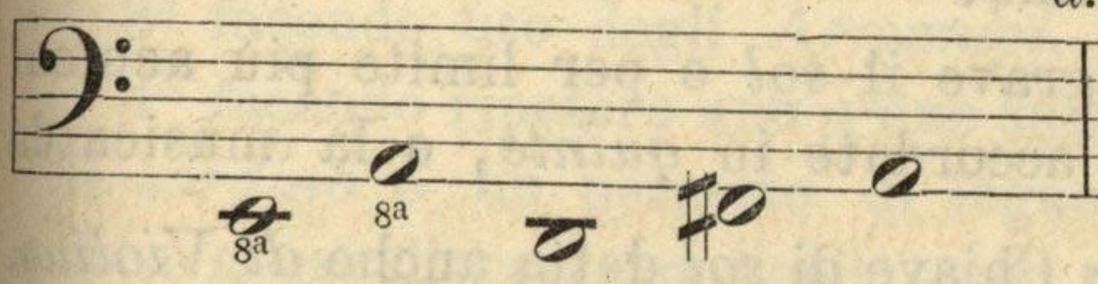
Accordatura del *Contrabbasso* a 4 *corde.*

b.



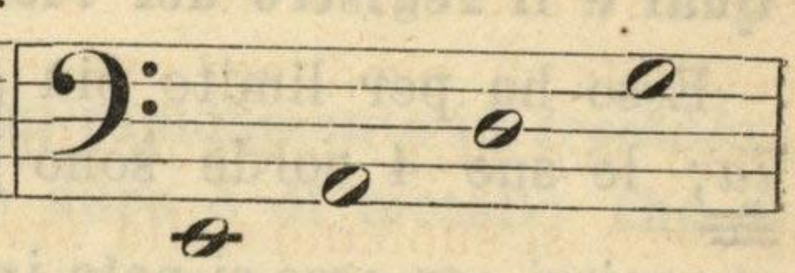
Accordatura del *Contrabbasso* a 3 *corde.*

c.



Antica accordatura del *Contrabbasso* a 5 *corde.*

d.



Notazione dell'Es. *a.*

e.



Regi:tro notato secondo il *d.* del Cont°. a 4 *corde.*

f.

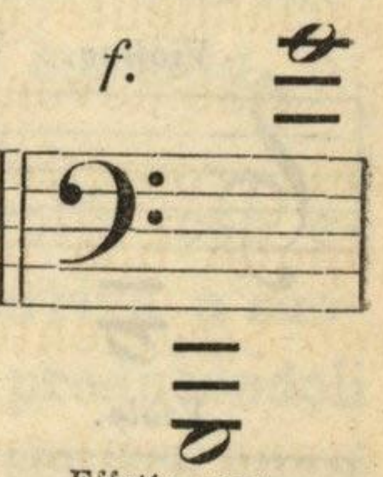


Reg°. del Cont°. a 3 *corde.*



Effetto vero.

f.



Effetto vero.

Qual è il registro del Violoncello?

Il suono più grave del *Violoncello* è il DO ed il più acuto è il *la*. Le corde dell'Istrumento sono accordate in *quinte*. La musica da eseguirsi con esso si scrive in Chiave di *fa*, fuori che nella regione più alta, per cui si adopera di preferenza quella di *do* sulla *4ª riga* detta: *di Tenore*, e talvolta anche quella di *sol*. L'Istrumento si chiama: *Violoncello*, perchè sul principio era considerato come una varietà del *Violone* che si chiama oggi *Contrabbasso*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Accordatura delle 4 corde del *Violoncello*. Registro.

Qual è il registro della Viola?

Esso si estende dal *do* al *sol* ed è per conseguenza simile a quello del *Violoncello* un'ottava più alta. La musica per *Viola* si nota in Chiave di *do* sulla 3ª *riga* detta: *di Contralto*, e per i suoni più acuti anche in Chiave di *Violino*. Le *4 corde* sono accordate in *quinte*.

Qual è il registro del Violino?

Esso ha per limite più grave il *sol* e per limite più acuto il *la;* le sue 4 corde sono accordate in *quinte*, e la musica da eseguirsi con esso si nota in Chiave di *sol* detta anche *di Violino*.

Es. 131. *Accordature e registri degli Strumenti del Quartetto.*



Accordature. Registri.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Gli Strumenti a corda, detti: *ad arco,* **si possono suonare come gli altri Strumenti a corda** *senza arco,* **pizzicandone le corde colle dita?**

Sì, ma solo per eccezione e temporaneamente. Questo modo eccezionale di suonare è sempre indicato specialmente colla parola: *pizzicato*, ossia abbrev.: *pizz.*, ed il ritorno al modo usuale colla parola: *arco*.

Quali sono le altre modificazioni del modo di suonare che si osservano in questa categoria di Strumenti?

Essi possono produrre effetti particolari:

1° se suonati con *sordino* (o sordina).

2° se suonati a *più corde* alla volta.

3° facendo uso degli *Armonici*.

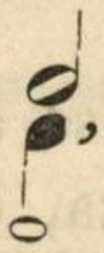
4° facendo ripetere uno o due suoni rapidamente in *tremolo*.

Il *sordino* è un pezzetto di legno duro o di metallo che si colloca a cavallo sul ponticello, per rendere alquanto più sorda la vibrazione delle corde e per dare ad esse un suono cupo e nasale. L'impiego di quest'arnese s'indica colle parole: *con sordino*, ed il ritorno al suono normale con *levare il sordino*, o: *senza sordino*, anche in abbreviatura: *c. s.* e *s. s.*

Non si possono produrre più di *due* corde alla volta con esatta simultaneità sugli Strumenti *ad arco*, ma si arriva a suonarne *tre* ed anche *quattro* arpeggiando i suoni, producendoli cioè prestissimo l'uno dopo l'altro, in modo da farli sentire quasi simultaneamente. Quegli Intervalli riescono più facili che permettano d'adoperare più corde *a vuoto*.

Gli *Armonici* sono suoni particolari che si possono produrre con tutti gli Strumenti a corda, quando il dito che suddivide una corda vi si appoggia leggermente invece che fortemente. Essi sono *naturali* od *artificiali*, secondo il modo di produrli, e



s'indicano con ◇ ossia  , per gli strumenti *ad arco*. Quando vi sono *due* note, quella di *sotto* indica la corda *a vuoto* e quella di *sopra* (aperta) il suono da toccarsi leggermente. Il segno ○ indica che si tratta d'*Armonici*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

È particolare a molti Strumenti la facoltà di ripetere il medesimo suono, o anche diversi suoni, con una grande rapidità, ciò che permette di ottenerne degli effetti straordinarii.

Quali sono i segni speciali adottati per gli Strumenti *ad arco?*

Oltre a quelli già indicati vi sono il: (V) o (Γ) che indicano se si debba attaccare colla *punta* dell'arco e: (⌴) se col *tallone*, l'*M* che prescrive l'uso della parte *centrale* dell'arco. Nella notazione tedesca poi si trova anche spesso HB^{n} e HB^{o}, il *primo* indicando l'uso della *metà inferiore*, il *secondo* quello della *metà superiore* dell' arco, ed il *GB* che significa *tutto l'arco*.

B. Istrumenti senza arco.

Quali sono gli Strumenti a corda che si suonano senz'arco?

La *Chitarra*, la *Mandola* ed il *Mandolino*, l'*Arpa* e lo *Zither*. Nei secoli passati si usava anche molto il *Liuto*, tanto per accompagnare il Canto, quanto nell'Orchestra. Esso apparteneva alla medesima categoria.

Questi varii Strumenti si suonano tutti nell'istessa, ovvero in diversa maniera?

Essi si suonano in *due* maniere. Nella *Chitarra*, nella *Mandola* e nel *Mandolino* le corde, di numero ristretto, sono tese orizzontalmente sopra una *cassa tonda* e *piana*, in modo da potersi suonare da una sola parte, ed i suoni si formano per mezzo della *suddivisione* delle corde fatta colla mano *sinistra*, mentre la *destra* le pizzica, sia colle *dita*, sia con una *penna*, la quale è o una penna d'uccello naturale ovvero un piccolo arnese di legno o di metallo.

Nell'*Arpa* invece le corde sono tese *verticalmente* e tutte *a vuoto*, cioè in tutta la loro lunghezza, con una corda per ogni suono, senza cassa, cioè libere, in maniera da poterla suonare dalle *due* parti e colle *due* mani alla volta. Lo *Zither* partecipa del carattere delle due specie sopraindicate, giacchè si

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

suona in parte con corde *a vuoto* (tese *orizzontalmente*) ed in parte con corde da suddividersi, benchè sia uno Strumento *a cassa* come la *Chitarra* ed il *Mandolino*. Il *Liuto*, Istrumento abbandonato oggidì, e surrogato dal *Violino*, apparteneva alla medesima categoria che lo *Zither*, ma aveva una forma che si avvicinava più a quella della *Mandola*.

Qual è l'estensione di registro della Chitarra?

Dal M al *mi*. La musica per esso si nota in Chiave di *sol*, un'ottava più alta.

La *Chitarra* ha *6 corde* di minugia semplice o coperta di filo di metallo accordate nel modo seguente:

Es. 132. a.



Vero suono delle 6 corde della *Chitarra*. Notazione in uso. Estensione di reg°. vera.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Che specie di Strumento è la Mandola?

È una specie di *Chitarra* a *4, 5,* o *6 corde doppie* (quella di *Milano* ne ha 5, e la *napoletana* più in uso *4 corde doppie*) accordate come segue:

Es. 133.



Accordatura delle corde della *Mandola* napoletana. Accordatura della *Mandola* milanese.

che si suona con una *penna*. Può ripetere i suoni con una grande rapidità, ma non mantenerli. Il *Mandolino* è una varietà più piccola della *Mandola*. Si suona con una penna o col dito.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Com'è costituita l'Arpa e qual ne è il registro?

Essa è uno Strumento in cui le corde, numerose e tutte *a vuoto,* sono tese verticalmente senza cassa. Ogni corda non produce più di un solo suono, per cui ne occorrerebbero altrettante quanti sono i suoni da eseguirsi fra i limiti estremi del suo registro, che comprendono fra *cinque* e *sei ottave*. È evidente però, che una quantità di corde, che rappresenterebbero tutti i suoni cromatici compresi in tali limiti, esigerebbe uno spazio troppo grande per le proporzioni dello Strumento.

Invece, dunque, di sistemare le corde dell'Arpa *cromaticamente*, si è dovuto ridurre il numero ai suoni *diatonici* d'una scala normale convenzionale, escludendone interamente i suoni *cromatici*.

Si distinguono *due* generi di *Arpa:* l'antica a 30 corde all'incirca accordata in *mi b*, e la moderna *Arpa da Pedale* (Erard) a 46 corde accordata in *do b*. Le corde dell'Arpa variano di *materia*, di *lunghezza* e di *grossezza* dal grave all'acuto; quelle *grosse* di minugia coperta di filo metallico dànno i suoni più *gravi* e quelle *più fine* di minugia semplice i suoni più *acuti*.

Dalla disposizione *verticale* delle sue corde, la cui lunghezza diminuisce secondo l'acutezza maggiore dei suoni, dipende la forma di questo Strumento, d'altronde troppo conosciuto perchè occorra descriverlo più ampiamente.

La qualità essenzialmente *diatonica* della sua scala è stata per molto tempo un impedimento abbastanza grave allo sviluppo ed all'impiego dell'*Arpa*.

Volendo produrre i suoni non compresi nella sua scala normale, si dovette ricorrere ad una nuova accordatura per tendere maggiormente quella corda che era in contiguità inferiore al suono che si voleva ottenere, ed *alzarne* il suono di *un mezzotono*.

Questo modo di ottenere i suoni *cromatici* però essendo scommodissimo, specialmente nei passaggi in cui le note cromatiche si succedono rapidamente, si sentì presto la necessità d'un mec-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

canismo più semplice e più pronto a raggiungere lo scopo. Verso il 1720 fu inventato il *Pedale*, che permetteva, mediante una *tacca* da muoversi col piede, d'*alzare* un suono, cioè di tendere maggiormente la corda.

Nel 1823 fu introdotta una *seconda* tacca da Seb.° Erard, la quale permette d'*abbassare*, cioè di tendere meno la corda nell'istesso modo in cui si alzava colla *prima*. Quest'Arpa *a due tacche* è chiamata: *a doppio movimento*, ed è divenuta mediante questo perfezionamento di meccanismo lo Strumento più perfetto fra tutti gli Strumenti *temperati*.

Che cosa è uno Strumento temperato?

Si usa chiamare *temperati* tutti quegli Strumenti in cui la distanza cromatica fra i semitoni contigui è prestabilita, eguale ed invariabile.

Il *Pianoforte* e l'*Organo* p. e. sono Strumenti *temperati*. Questa distanza eguale non corrisponde all'esattezza matematica della scienza fisica, nè alla massima delicatezza della sensazione e percezione dell'arte musicale, le quali distinguono, benchè diversamente, fra un suono considerato come alterazione d'un altro suono contiguo *inferiore*, e quello che si riguarda come alterazione del suono contiguo *superiore*. Per meglio spiegarmi: i cantanti ed i suonatori di Strumenti *non temperati* faranno sempre sentire una leggera differenza fra un sol ♯ ed un la ♭, mentre sugli Strumenti *temperati* (PF. Arpa. Org.°) questa differenza non esiste.

Per evitare dunque la soverchia estensione che esigerebbero certi Strumenti di proporzioni già assai grandi, se dovessero avere una *corda* od un *tasto* speciale per ogni modificazione possibile dei suoni, si è adottato un sistema convenzionale d'accordatura con cui si *tempera* l'assoluta esattezza della distanza fra i suoni contigui, rendendola eguale per ogni genere d'alterazione.

Come si adopera il Pedale dell'Arpa?

Se ne adopera più d'uno nelle *Arpe* moderne, le quali ne posseggono *sette* collocati in semi-cerchio sulla base dello Stru-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

mento. Ognuno dei *Pedali* corrisponde ad un suono della *scala diatonica* per tutti i registri (cioè tutte le 8ᵉ) dello Strumento, ed è fornito di una o di due *tacche*, secondo che l'*Arpa* sia *a semplice* o *a doppio movimento*, cioè secondo che permetta solamente d'alzare oppure anche d'abbassare i suoni.

Come si scrive la musica per Arpa?

Sopra *due righi* uniti con una *grappa*, l'uno per mano *destra* in Chiave di *sol*, l'altro per mano *sinistra* in Chiave di *fa*, come quella per Pianoforte.

Si può suonare l'Arpa in diverse maniere?

Il campo degli effetti che si possono ottenere dall'*Arpa* è ristretto, perchè il suono non si mantiene e non permette grande modificazione di forza. È poco adattata alla Melodia ed al Canto. Gli *Armonici* si ottengono sull'*Arpa* come sugli Strumenti *ad arco*, ma dànno sempre l'*ottava* delle corde che li producono.

Qual è il registro dello Zither?

Dal MI o dal DO al *la* ed anche al *do*. Esso è uno Strumento a cassa piana e a *30* o *31* corde di metallo tese orizzontalmente, fra le quali 4 (o 5) accordate in *quinte* si suonano suddividendole, e 26 *a vuoto*. Serve generalmente ad accompagnare il Canto ed il Ballo ed è assai in uso nella Germania meridionale e nell'Austria. La musica per *Zither* si nota come per l'Arpa ed il Pianoforte, sopra due righi, quello in Chiave di *sol* si adopera per le 4 o 5 corde da suddividersi, quello in Chiave di *fa* per le altre *26*.

Come era costruito il Liuto antico?

Presso a poco come il Mandolino, ma aveva 14 corde, fra le quali *8* si suonavano *a vuoto* e *6 suddividendole*. La maniera di suonare era simile a quella in cui si suona lo Zither oggidì. Nei secoli passati il *Liuto* era uno Strumento assai stimato e generalmente in uso, tanto per accompagnare il Canto quanto nell'Orchestra.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 42. *Istrumenti a fiato.*

Perchè questi Strumenti si chiamano: Istrumenti a fiato?

Perchè con essi i suoni si producono facendo vibrare *col fiato* una colonna d'aria rinchiusa in un tubo o in una canna cilindrica.

Quante specie di Strumenti a fiato vi sono?

Due principali, cioè: quelli di *legno* e quelli d'*ottone;* oltre a queste due specie ve ne sono due altri che si possono riguardare come modificazioni delle due prime; sono: gli Strumenti a fiato *intermedii* che partecipano del carattere delle due categorie: di legno e d'ottone, senza potersi classificare nè coll'una nè coll'altra, e gli Strumenti *a pistoni* (*sistema Sax*), che sono una modificazione ed in parte un perfezionamento di quelli di *ottone*. Queste quattro categorie d'Istrumenti *a fiato* però si possono suddividere secondo il modo in cui essi vengono suonati e la forma che hanno. In alcuni Strumenti di *legno*, p. e., il fiato entra direttamente nel tubo, in molti altri vi entra invece per mezzo d'una *linguetta* (o *bocchetta*), la quale poi negli uni è *semplice*, negli altri *doppia*, e la cui forma varia. Tra gli Strumenti d'*ottone* ve ne sono alcuni *naturali*, che si suonano coll'aiuto de' così detti *ritorti* (pezzi di prolungamento), altri coll'aiuto di un *doppio tubo*, ed altri *cromatici* ancora, in cui i suoni non naturali si producono per mezzo di diversi meccanismi.

Da che dipende negli Strumenti a fiato la relativa gravità ed acutezza dei suoni che producono?

Unicamente dalla maggior o minor lunghezza dei tubi. La forma dei cilindri, la larghezza del loro diametro, l'essere stesi ovvero ripiegati più volte non influisce punto sul grado d'acutezza dei suoni prodotti; perciò, più i tubi saranno lunghi e più gravi ne saranno i suoni naturali che daranno *a vuoto*, quelli cioè, che si ottengono nell'intera lunghezza dei cilindri e

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

viceversa. Se però quelle circostanze sopraccennate non influiscono sull'acutezza dei suoni, possono alterarne il carattere sensibilmente; ed è precisamente in ciò che i diversi Strumenti *a fiato* si distinguono l'uno dall'altro, più ancora che nei loro diversi registri.

Si deve ritenere, che due Strumenti a fiato di lunghezza eguale, ma formati da materia diversa, daranno il medesimo suono?

No, anzi perchè due Strumenti fatti di materie diverse possano produrre lo stesso suono, è necessario che siano di diversa lunghezza. Se, p. e., fra due canne l'una è di *legno* e l'altra di *ottone*, quella di metallo dovrà essere più lunga dell'altra per produrre il medesimo suono *a vuoto*, ciò che si chiama tecnicamente: *trovarsi all'unisono*. Riguardo al modo di produrre *diversi* suoni collo *stesso* tubo, esso consiste unicamente nel prolungare ed abbreviare la lunghezza naturale della colonna d'aria rinchiusa nel cilindro per cui si adoperano i seguenti mezzi:

1. *Ritorti* o *pezzi di prolungamento* da aggiungere al tubo.
2. *La costruzione a doppio tubo*, che permette d'abbreviare sensibilmente il cilindro principale.
3. *Fori da chiudersi* colle dita (Flauto, Clarinetto, ecc.).
4. *Chiavette da aprirsi* (Oboe, Clarinetto, Clarino, ecc.).
5. *L'introduzione della mano del suonatore* nel padiglione (Corno, *note tufate*).
6. *Pistoni* o *rotelle da muoversi* (Istrumenti cromatici).

Quali sono i principali Strumenti a fiato?

Procedendo per ordine regolare dai più *corti*, e per conseguenza più *acuti*, ai più *lunghi* e *gravi*, sono i seguenti:

A. Istrumenti di legno.

1. L'*Ottavino*.
2. Il *Flauto*.
3. L'*Oboe*.
4. Il *Corno Inglese*.
5. Il *Clarinetto*.
6. Il *Corno di Bassetto*.
7. Il *Fagotto*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

B. Istrumenti intermedii.

1. Il *Corno basso inglese* detto anche *Fagotto russo.*
2. Il *Serpentone.*
3. Il *Batifono.*
4. L'*Oficleïde.*
5. Il *Saxofono.*

C. Istrumenti d'Ottone naturali.

1. La *Cornetta.*
2. La *Tromba.*
3. Il *Clarino* o *Tromba a chiavette* (Franc.: *Bugle*).
4. Il *Corno.*
5. Il *Trombone.*

D. Istrumenti d'Ottone cromatici.

1. La *Cornetta* ossia *Piston.*
2. La *Tromba a pistoni.*
3. Il *Clarino a pistoni.*
4. Il *Corno a pistoni* ossia *Corno Sax.*
5. Il *Trombone a pistoni.*
6. *La famiglia delle Tube* che comprende una quantità di Strumenti di varia lunghezza e grossezza, ma di forma quasi simile, talchè: Il *Bombardino*, il *Bombardone*, l'*Eufonio* e l'*Elicon*, la *Tuba bassa* e *contrabassa.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§ 43. *Istrumenti di legno.*

a. Istrumenti senza bocchetta. — b. Istrumenti con bocchetta.

Quali sono gli Strumenti a fiato di legno che si suonano con linguetta o bocchetta?

L'*Ottavino* ed il *Flauto* sono i soli in cui il fiato entra direttamente nel tubo; tutti gli altri si suonano con *bocchetta.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Qual è il registro dell'Ottavino?

Dal *do* o dal *re* al *la* ed anche più. L'*Ottavino* è una varietà più corta ed acuta del *Flauto* (V. Flauto). La musica per esso si nota in Chiave di Violino, ma un'*ottava più bassa* di quella in cui non si eseguisce.

Qual è il registro del Flauto?

L'istesso dell'*Ottavino*, un'*ottava più bassa*. Il Flauto e l'Ottavino possono essere costruiti in modo da dare la scala naturale un $^1/_2$ tono più alto, ed allora divengono Strumenti *trasportori* ed eseguiscono i suoni un mezzotono più alto di quello in cui non sono scritti.

Gli Strumenti a bocchetta si suonano tutti nell'istesso modo?

No, alcuni come il *Clarinetto* ed il *Corno di Bassetto* hanno una bocchetta *semplice*, mentre l'*Oboe*, il *Corno inglese* ed il *Fagotto* hanno una bocchetta *doppia*.

Qual è il registro dell'Oboe?

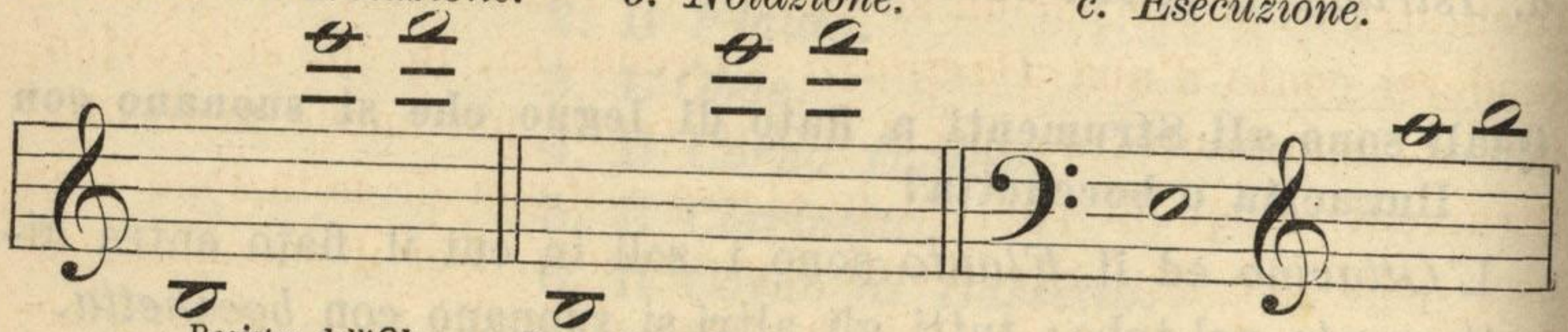
Dal *si* al *mi* o al *fa*. La musica per esso si nota in Chiave di *sol*, nella tonalità e nel registro in cui si eseguisce (V. l'*Es.* 134).

Qual è il registro del Corno inglese?

Presso a poco quello dell'*Oboe* di cui è una varietà in *fa*. La musica per *Corno inglese* si scrive in Chiave di *sol*, ma essendo uno Strumento *traspositore*, è notata nella tonalità di *do;* benchè si eseguisca in *fa*, cioè una 5ª più bassa.

Anticamente si usava notarla in Chiave di *do* sulla 2ª *linea* del rigo, e dagli Italiani anche in Chiave di *fa* ed un'ottava più bassa di quella in cui non si eseguisca (V. *Es. 131 d. e.*).

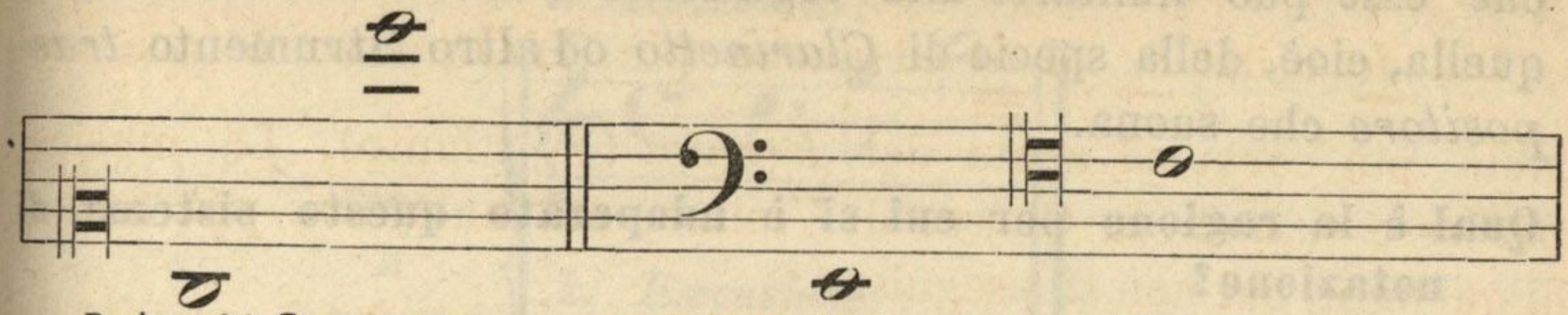
Es. 134. *a. Notazione.* *b. Notazione.* *c. Esecuzione.*



Registro dell'*Oboe*. Registro del *Corno inglese*. Vero registro del *Corno inglese*.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

d. Antica notazione. *e. Antica notazione italiana.*



Registro del *Corno inglese* in Chiave di *Mezzo soprano.*

Registro del *Corno inglese* in Chiave di *fa.*

Questo Strumento si chiamava altravolta anche *Oboe da caccia.*

Qual è il registro del Clarinetto?

Dal *mi* al *fa*. Vi sono diverse specie di *Clarinetti,* che si distinguono l'una dall'altra, tanto nel carattere della voce che mandano, quanto nei suoni di cui dispongono. Ogni specie di *Clarinetto* ha una scala per sè, e non può produrre egualmente bene quei suoni che s'allontanano dalla sua tonalità naturale.

Le specie di *Clarinetto* più usate sono quelle accordate

in *do*,
in *si* ♭
e in *la*.

A queste si può aggiungere quella in *mi* ♭ adoperata generalmente nelle *Bande Militari.*

Come si scrive la musica per Clarinetto?

In Chiave di *sol*, e per ogni genere di *Clarinetto*, in qualunque tonalità esso sia accordato, nella tonalità di *do*, cioè in quella del *Clarinetto principale*, più antico e più sonoro.

Devo intendere che un pezzo di musica scritto per Clarinetto in *si* ♭, p. e., sarà notato in *do?* Ma allora mi pare che sarà difficile e che debba confondere assai il dover eseguire e pensarsi in una tonalità ciò che è scritto in un'altra diversa?

Presenta senza dubbio qualche difficoltà per un direttore di Orchestra ed anche per un suonatore di Pianoforte, che desideri rendersi conto d'una *Partitura* d'Orchestra, in cui si trovino, non solamente diverse specie di *Clarinetti*, ma anche molti altri Strumenti di quelli per cui lo stesso sistema di notazione è in uso, detti per ciò: Strumenti *traspositori.* Per il suonatore di uno Strumento speciale però la stessa difficoltà non esiste, giac-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

chè esso può limitarsi alla cognizione d'una sola tonalità, di quella, cioè, della specie di *Clarinetto* od altro Strumento *trasportore* che suona.

Qual è la ragione per cui si è adoperato questo sistema di notazione?

Probabilmente ebbe la sua origine da ciò, che il primo Strumento di questo genere era accordato in *do*, e che quando si trovò il modo di costruirne in altra tonalità diversa da questa, non fu stimato necessario di cambiare la notazione, perchè ogni suonatore non ne suonava che una sola specie, e perchè la tonalità normale di *do* è quella che si legge più facilmente delle altre, essendo priva d'alterazioni.

Come sapere in quale tonalità si debba eseguire la musica scritta per uno Strumento traspositore?

È uso indicare l'accordatura dello Strumento da adoperarsi sul principio del pezzo, e questo basta per determinarne la *tonica*. Una volta fissata questa, si tratta d'una semplice trasposizione. Nell'*Es.* 135 diamo una frase per *Clarinetto* in *do* colle relative varietà d'esecuzione, secondo la specie di strumento a cui riferisce l'indicazione di tonalità.

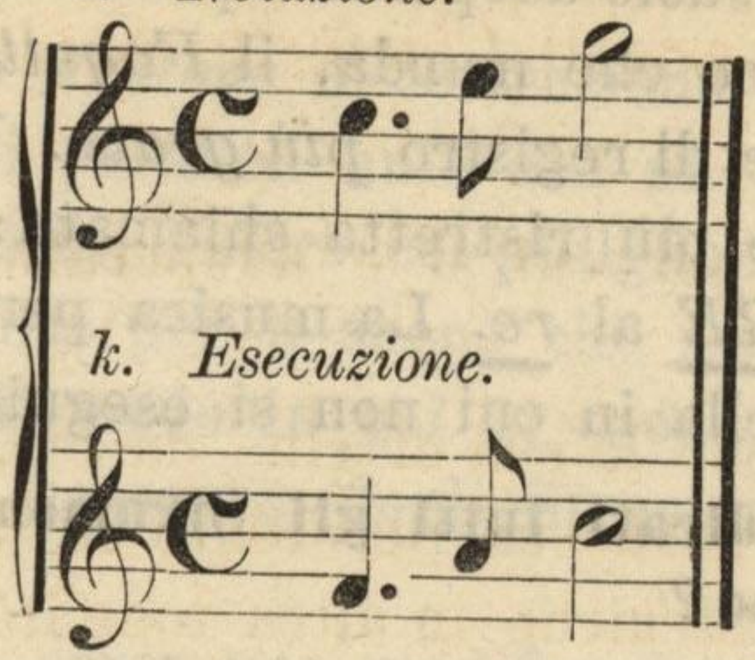
Es. 135. a. Notazione.



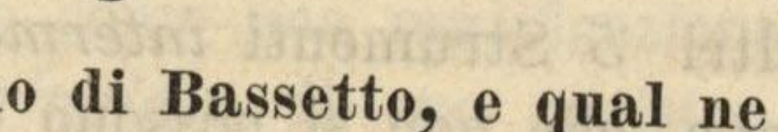
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

i. *Notazione.*

Corno di Bassetto



k. *Esecuzione.*



Che cosa è il Corno di Bassetto, e qual ne è il registro?

Esso è una specie di *Clarinetto* in *fa*, più lungo, piegato e di registro più grave, che si estende dal *do* al *fa*. È anch'esso uno Strumento *traspositore* intermedio fra il *Clarinetto* ed il *Fagotto*.

Volendo suonare con uno Strumento traspositore in una tonalità diversa da quella in cui esso è accordato, come si fa per indicarlo? Come si scriverebbe p. es. un pezzo da eseguirsi in *mi maggiore* per Clarinetto in *la*, ovvero un pezzo da suonarsi in *re minore* sul Clarinetto in *si* ♭?

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

In tali casi la notazione presenta certamente alcuna difficoltà, ma essi accadono di rado, perchè si usa scrivere generalmente nella tonalità speciale dell'Istrumento, o al più in quella della sua *dominante* (5ª) e *sottodominante* (4ª), le quali si notano naturalmente nelle tonalità della *dominante* e *sotto dominante* di *do: sol* e *fa*. Il pezzo in *mi maggiore* per *C.* in *la* si noterebbe dunque in *sol*, essendo *mi* la dominante di *la*, e *sol* la dominante di *do*.

Per i casi di tonalità di parentela più lontana si traspone; p. e. un pezzo da eseguirsi in *re minore* sul C. in *si* ♭ si scriverà in *do minore*, *do* essendo la 2ª *maggiore* di *si* ♭ e *re* la 2ª *maggiore* di *do* (V. l'*Es.* 135).

Qual è il registro del Fagotto?

Dal SI ♭ al *si* ♭. Esso non è uno Strumento *traspositore* e la musica per *Fagotto* si nota nella Chiave di *fa*, fuori che nelle

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

regioni acute, ove si suole adoperare quella di *Tenore*. Riguardo al carattere del suono che manda, il *Fagotto* è uno Strumento del genere dell'*Oboe* di registro *più grave*. Ve n'è una seconda specie, di estensione più ristretta chiamata: *Contrafagotto*, il cui registro è dal *RE* al *re*. La musica per CF. si nota un'ottava più alta di quella in cui non si eseguisce.

Sono quelli sopraindicati tutti gli Strumenti a fiato di legno che si adoperano?

Sì, ma vi sono altri *5* Strumenti *intermedii* fra quelli di *legno* e quelli d'*ottone*, che non si possono classificare nè cogli uni, nè cogli altri, perchè partecipano, sia per la costruzione, sia per la qualità del suono che mandano, sia per il modo in cui vengono suonati, delle due categorie. Due fra questi, cioè il *Corno basso inglese* ed il *Serpentone* si usano poco nell'Orchestra moderna, ma erano adoperati generalmente in quelle del principio di questo secolo.

Che cosa è il Corno basso inglese?

È una specie di *Fagotto* con doppio tubo di legno e padiglione d'ottone voltato in su, che si suona per mezzo d'una bocchetta d'avorio o di corno simile a quella delle *Trombe*. Ha *fori* e *chiavette* ed il suo registro si estende dal DO o SI al *sol*. È chiamato anche *Fagotto russo*.

Che cosa è il Serpentone?

È un tubo semplice di *legno* coperto di pelle, piegato in forma di *serpente*, con *chiavette* e *fori*. Esso si suona per mezzo di una bocchetta di metallo nel genere di quella del *Trombone*. Il suo registro si estende dal DO ossia dal *SI* al *do*. Il *Serpentone* è stato quasi interamente surrogato dal *Bombardone* e da altri Strumenti della famiglia delle *Tube*.

Che specie di Strumento è il Batifono?

È una varietà del *Clarinetto* più grave, quasi un *Clarinetto-Contrabasso*, d'invenzione moderna, parte in *legno*, parte in *metallo* con tubo piegato, che ha lo stesso registro del *Contrabasso a corda*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Che cosa è l'Oficleide?

È uno Strumento d'*ottone* di costruzione analoga a quella del *Fagotto*, a due tubi paralleli uniti con un arco, l'uno de' quali termina colla bocchetta, l'altro col padiglione. È fornito di *fori* e di *chiavette*, e tanto per il suono che manda, quanto per la sua costruzione ed il modo in cui si suona, l'*Oficleide* appartiene piuttosto alla categoria degli Strumenti di *legno* che a quella d'*ottone*.

Si può riguardare come una modificazione del *Fagotto russo* ossia *Corno basso inglese*. Il suo registro si estende dal *SI* al *la* ed anche al *do* e si usa in *due* accordature: in *do* ed in *si* ♭. La musica per l'O. si nota in Chiave di *fa* e nella tonalità di *do;* per conseguenza i suoni dell'O. in si ♭ si eseguiscono *un tono* più *basso* di quello in cui sono scritti. Vi è una varietà più piccola dell'Oficleide in *mi* ♭ ed in *fa*, chiamato *Oficleide Contralto*, col registro dal SI al *do*.

L'indicazione: *Oficleide* senz'altro, vuol sempre significare: *Oficleide Basso*. La musica per O. si nota in Chiave di *sol* e *un'ottava* più *alta* dell'esecuzione.

Che cosa è il Saxofono?

È uno strumento d'*ottone* che ha il meccanismo ed il modo di produrre il suono del *Clarinetto*. Esso è una invenzione moderna del fabbricante di Strumenti belga Sax, di cui porta il nome. Il *Saxofono* ha lo stesso registro notato dell'Oboe, cioè: dal *do* al *fa*, è fornito di *chiavette* e si suona per mezzo d'una bocchetta da Clarinetto. Si usa in diverse accordature e di specie e registri diversi.

§ 44. *Istrumenti d'Ottone naturali.*

Qual è il carattere distintivo degli Strumenti d'ottone naturali?

Quello di non poter produrre tutti i suoni cromatici che si trovano fra i limiti estremi del loro registro. Essi sono per conseguenza incompleti, paragonati agli altri ed a quelli di *legno;* ma

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

hanno un suono più vibrante e più sonoro di quello degli altri Strumenti a *fiato*.

Che cosa è la Cornetta?

È uno Strumento che si usa poco nell'Orchestra moderna, ma che faceva una parte importantissima nelle Orchestre antiche. È stato quasi interamente surrogato dalla *Cornetta a pistoni* e da altri Strumenti Sax. La *Cornetta* dispone d'una parte dei suoni naturali della *Tromba* (V. Tromba), di cui è una varietà più acuta. I suoni naturali della *Cornetta* sono i seguenti:

Es. 136. *a.* *b.*



Veri suoni naturali della *Cornetta*. Notazione.

La musica per *Cornetta* si nota illogicamente un'*ottava più bassa* di quella in cui non si eseguisce, ed in Chiave di *sol*. Si usa in sole *tre* accordature, cioè: in *do*, in *si* ♭ ed in *la* ♭.

Qual è il registro della Tromba naturale?

L'istesso del *Corno naturale* (V. l'*Es.* 137): un'ottava più alta. Essa è uno Strumento meno lungo, di diametro minore del *Corno*, ripiegato in forma parabolica, e fornito d'una bocchetta. La *Tromba* dispone dei medesimi suoni del *Corno*. La musica per essa si nota in Chiave di *sol* e nell'ottava in cui si eseguisce. Nelle *Trombe*, come nei *Corni* (V. Corno), si distinguono diverse accordature, fra le quali quelle più in uso sono:

La *Tromba* in *do*.
» » » *la*.
» » » *si* ♭.
» » » *re*.
» » » *mi* ♭.
» » » *mi*.
» » » *fa*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Come si ottengono i suoni non naturali sulla Tromba?

In parte variando la posizione delle labbra, in parte chiudendo il tubo, ma le *note tufate* della *Tromba* riescono assai meno bene di quelle del *Corno* (V. p. 206, *Note tufate*), per cui la *Tromba naturale* è quasi abbandonata adesso per quella *a macchina* (V. Tromba cromatica), che permette d'eseguire qualunque suono senza difficoltà. I *ritorti* o pezzi di prolungamento si adoperano per la *Tromba*, in modo da permettere allo stesso Strumento di suonare in più di una tonalità.

Che cosa è il Clarino naturale?

È una specie di *Tromba a chiavette* in *si* ♭ (franc. *Bugle*), con cui si può eseguire ogni suono cromatico fra il *do* ed il *do*. La musica per *Clarino* si nota in tonalità di *do* ed in Chiave di *sol* come per i *Clarinetti*. È una modificazione della *Cornetta segnale* (Cor signal) che si adopera solamente ancora e di rado nelle *Bande militari;* gli sono stati quasi da per tutto sostituiti *Clarini a sistema Sax*. Ve n'è una specie più piccola e più acuta in *mi* ♭.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Qual è il registro del Corno naturale?

Quello dal DO al *do* o al *mi*. Come gli altri Strumenti d'ottone *naturali*, esso non dispone di tutti i suoni cromatici compresi fra questi limiti, ma solamente di quelli indicati nell'*Es.* 137.

Es. 137.

Suoni naturali del *Corno*.



Registro notato del *Corno*.

Vero registro.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Il *Corno naturale* o *da caccia* non ha nè *fori*, nè *chiavette*. È un tubo semplice ripiegato su se stesso in due o tre giri, che si suona mediante una bocchetta. I suoni che manda si producono come sulla *Tromba*, in parte variando la posizione delle labbra e regolando l'emissione del fiato, in parte introducendo la mano nella estremità inferiore del tubo chiamata: *il padiglione* e chiudendone una parte.

I suoni prodotti in quest'ultimo modo perdono però di sonorità e sono chiamati: *note tufate*. S'intende da sè che un tubo non rende mai un suono più grave di quello che manda *a vuoto* senza essere prolungato. Per poter suonare sul *Corno* in più di una tonalità si usano i *ritorti* o *pezzi di prolungamento* mobili che si posson fissare e staccare a piacere. Oltre a questo mezzo vi è quello di costruire *Corni* di diversa lunghezza per corrispondere alle diverse accordature, fra i quali quelli più usati sono:

Il *Corno* in *do* (*principale*).
» » » *re*.
» » » *mi* ♭.
» » » *mi*.
» » » *fa*.

La musica da eseguirsi col *Corno naturale* si nota nella Chiave di *sol* un'ottava più alta di quella in cui non si eseguisce, e nella tonalità di *do* per qualunque accordatura, essendo uno Strumento *traspositore*. I suoni più gravi fanno eccezione alla regola riguardo alla Chiave; si usa scriverli nella Chiave di *fa* e nell'ottava in cui si eseguiscono (V. l'*Es.* 138 *b. d. e. f. l.*).

Diamo qui sotto (*Es.* 138) alcuni esempii della notazione e dell'esecuzione in diverse accordature secondo le varie specie di Corno.

Es. 138.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

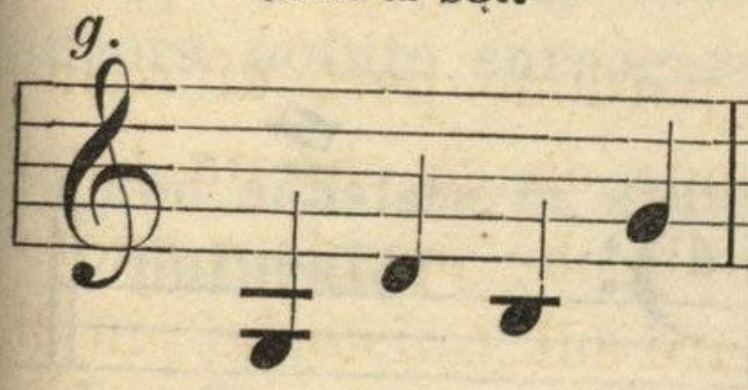
Corno in **mi♭**.



Corno in **mi**.

Corno in **fa**.

Corno in **sol**.



Corno in **la**.



Corno in **si♭** alto.



Corno in **si♭** basso.



Che cosa è il Trombone naturale?

È una specie di *Tromba* più grande e di registro più grave, la cui particolarità di costruzione consiste nell'avere *due* tubi che si cuoprono invece d'un tubo semplice. Questi cilindri si possono comprimere e stendere a piacere per produrre suoni di varia acutezza. Si distinguono *tre* specie di *Tromboni* secondo i loro registri:

Il *Trombone Contralto*.
» » *Tenore*.
» » *Basso*.

Quali sono i registri di queste tre varietà di Tromboni?

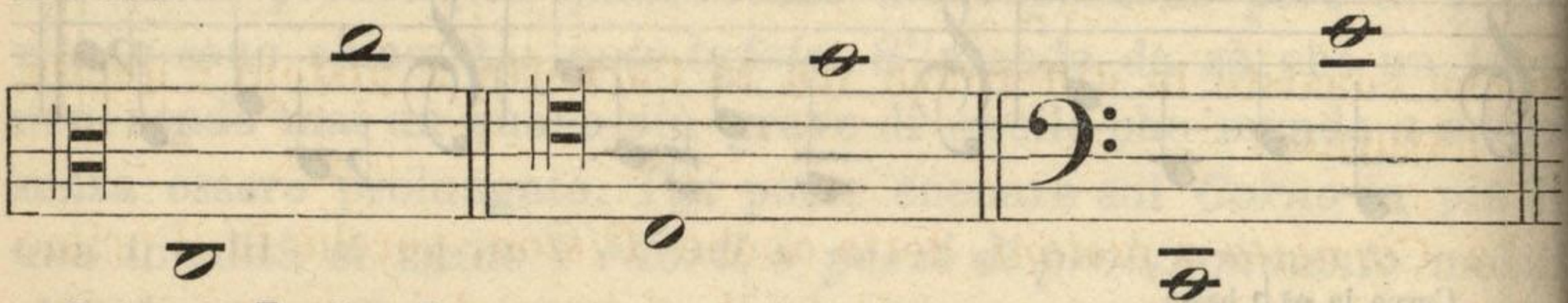
Quello del *Trombone Contralto* si estende cromaticamente dal do al *la* o al *do*.
» » » *Tenore* » estende cromaticamente dal do al *sol* e più.
» » » *Basso* » estende cromaticamente dal DO al *mi*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Manca però in ognuno di questi registri un suono. La musica per *Trombone naturale* si nota diversamente secondo la specie di strumento. Quella per:

T. *Contralto* in Chiave di *Contralto*.
T. *Tenore* » » » *Tenore*.
T. *Basso* » » » *Basso*.

Es. 139.



Registro del *Trombone* C. Registro del *Trombone* T. Registro del *Trombone* B.

Il *Trombone* non è per conseguenza uno Strumento *trasportore*. È il solo fra gli Strumenti d'ottone *naturali* che finora non è stato surrogato dalla modificazione *a pistoni*.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

§ 45. *Istrumenti cromatici a pistoni o rotelle (Meccanismo Sax).*

Qual è il carattere distintivo di questa categoria di Strumenti a fiato d'ottone?

Il poter con facilità e senza il ritardo necessario per adattare o staccare i ritorti, produrre qualunque suono cromatico non naturale allo Strumento prototipo, di cui essi sono una modificazione. Hanno presso a poco gli stessi registri degli Strumenti della categoria precedente, ma sono forniti di *pistoni* o *rotelle* che permettono di prolungare ed abbreviare il tubo principale immediatamente.

Quanti pistoni hanno cotesti Strumenti?

Due, *tre*, *quattro*, *cinque* ed anche più, secondo il registro dello Strumento. Il numero più usuale è però *tre*. Negli Strumenti a *due* pistoni, *uno* di essi permette di prolungare il tubo

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

in modo da ottenerne un suono un mezzotono più grave; coll'*altro* si ottiene *un tono intero* ossia *due mezzotoni;* l'impiego d'ambedue dà *un tono e mezzo.* Il *terzo*, *quarto* o *quinto* pistone agisce in modo analogo, prolungando sempre più il tubo. La qualità di suono degli Strumenti *a macchina* è però inferiore e assai meno caratteristica di quella degli Strumenti naturali, e malgrado la loro grande commodità d'esecuzione, non tutti hanno ancora potuto surrogare i loro prototipi.

In che consiste la differenza fra la Cornetta a pistoni e quella naturale?

La *Cornetta a pistoni*, detta anche *Piston*, perchè fu il primo Strumento a cui venne adattato il sistema dei *pistoni*, è una modificazione *a tre pistoni* della *Cornetta naturale* senza altra differenza che la maggior facilità che presenta per produrre i suoni cromatici, l'aggiunto di *3 toni in grave* e la riforma nella notazione che consiste nello scrivere la musica per essa nell'ottava in cui si eseguisce. Appartiene agli *Strumenti traspositori.*

Si distinguono *due* varietà di *Cornette a pistoni*, quella *francese* conosciutissima e quella *tedesca* in uso nelle *Bande Militari* in *Germania* e in *Austria*, la cui forma è alquanto diversa. Si usa in *due* sole accordature: in *si* ♭ *alto* ed in *mi* ♭.

In che consiste la differenza fra il Corno Sax e quello naturale?

Nella maggior facilità d'esecuzione senza dover ricorrere alle *Note tufate*. Si usano però ancora dei ritorti per questo Strumento. La scala naturale del *Corno Sax* e la *notazione* sono le medesime del *Corno naturale.*

Qual è la differenza fra la Tromba cromatica e quella naturale?

Consiste nella qualità o piuttosto nel carattere del suono assai diverso da quello dello Strumento prototipo di cui è una modificazione.

Questa differenza è più marcata nella *Tromba* che nella *Cornetta* ed il *Corno* fra le due specie di Strumenti.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Qual è la differenza fra il Trombone a pistoni e quello naturale?

La differenza principale consiste nella qualità e nel carattere del suono che mandano, il quale nei *Tromboni a pistoni* è assai inferiore, per cui in questo caso non è ancora riuscito al *Trombone* Sax di poter prendere il posto del *Trombone* naturale, la facilità nell'esecuzione non presentando per esso gli stessi vantaggi che ha quello.

Che cosa sono le Tube?

Esse formano una famiglia numerosissima di Strumenti *a pistoni* di registro grave, d'invenzione moderna, di grandi dimensioni. Andremmo troppo in lungo se volessimo descrivere dettagliatamente gli Strumenti che appartengono a questa famiglia, per cui ci limitiamo a nominare i principali fra essi; d'altronde molti s'impiegano solamente nelle *Bande Militari.* Sono:

Il *Bombardino.*
Il *Bombardone.*
L'*Eufonio.*
L'*Elicon.*
La *Tuba Bassa.*
La *Tuba Contrabassa.*

La *Tuba Bassa* è molto in uso in Germania ove ha preso il posto occupato altrevolte dal *Serpentone* e dal *Batifono.* Il *Bombardino* ed il *Bombardone* hanno surrogato le *Oficleidi*, di cui hanno presso a poco il registro. La musica per le Tube si scrive in chiave di *fa.* Questi strumenti hanno 4, 5 ed anche più *pistoni.*

§ 46. *Strumenti a percussione.*

Quali sono i principali Strumenti a percussione?

Sono i seguenti:

1. I *Timpani.*
2. Il *Tamburo.*
3. Il *Tamburo rullante.*
4. La *Gran cassa.*
5. Il *Tamburino.*
6. Il *Tam-tam.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

7. Il *Sistro* o *Triangolo*.
8. Il *Carillon*.
9. I *Piatti*.
10. Le *Castagnette*.

Che cosa sono i Timpani?

Sono due Strumenti di rame in forma di tassoni quasi emisferici, con una pelle tesa in cima, che si suonano per mezzo di colpi dati da due bacchette di legno. Mediante una vite, la quale dà minor o maggior tensione alla pelle, si possono accordare in qualunque tono fra i limiti assai ristretti del loro registro. Uno dei *Timpani* è generalmente più grande dell'altro. Il meno grande non produce suoni più gravi del SI ♭ nè più alti del *fa*, l'altro può invece scendere fino al FA ma non salire più alto del *do*, e possono ambedue essere accordati a qualunque suono fra questi limiti estremi.

Es. 140.



Estensione di registro del *Timpano* A. (il più piccolo).

Estensione di registro del *Timpano* B. (il più grande).

Ognuno dei *Timpani* non dà più di un solo suono alla volta senza cambiare d'accordatura. Questo suono varia poi secondo che la bacchetta è nuda (cioè di legno) ossia coperta, e quando è coperta, secondo la materia con cui è coperta (pelle, spugna, feltro, gomma elastica, ecc.). È usuale accordare i *Timpani* in *quinte*, qualche volta però si adopera l'accordatura in *quarte*.

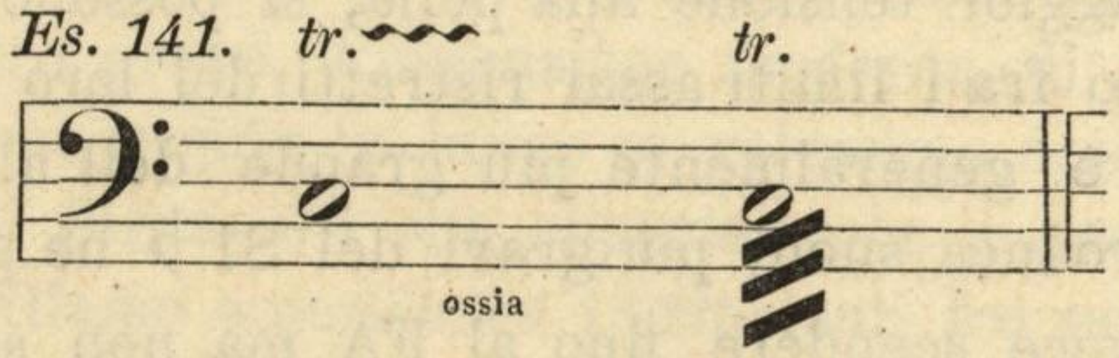
Come si nota la musica per i Timpani?

L'indicazione dell'accordatura si fa sul principio della parte a sinistra del rigo e della chiave. Si dice, p. e., *Timpani* in *re*, *la*, e siccome i *Timpani* non possono eseguire più di *due* suoni in ogni accordatura, e questi si trovano generalmente all'Inter-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

vallo di 5ª, si riguardano come appartenenti alla tonalità di *do* e si usa notare i colpi da dare con un *do* e un *sol* nella Chiave di *fa* e nell'ottavo di Basso superiore. Quando però i *Timpani* si devono accordare eccezionalmente in 4ª, i colpi si notano invece come se la tonalità fosse trasposta in *sol: sol, do*. Riguardo al ritmo la notazione dei *Timpani* si fa come per ogni altro Strumento. Se invece di colpi staccati e misurati si vuole un *rullo*, esso si segna con un *tr.* ed una linea serpeggiante come per il *trillo*.

Es. 141.



Che cosa è il Tamburo?

È una specie di Timpano semplice assai in uso nelle Bande militari, che si suona a solo, ed è di rame con pelle tesa *sopra* e *sotto*. Esso manda una specie di rumore di registro grave, e si suona con due bacchette coperte da pelle.

Il *Tamburo* appartiene a quegli Strumenti che non mandano suoni *determinati*, ossia propriamente *musicali*, ed, a dir vero, il rigo è superfluo per tutti quegli che appartengono a questa categoria. Si è però stabilito per tutti un sistema convenzionale di notazione. Quello che si usa per il *Tamburo* è di scrivere i colpi da darsi con note sul 3° spazio nella Chiave di *sol*, ed in valore ritmico *esatto*, come nell'*Es.* seguente:

Es. 142.



Qual è la differenza fra il Tamburo sopraccennato ed il Tamburo rullante?

Nel *Tamburo rullante* la cassa è più lunga e di legno invece d'essere di rame. La parte da eseguirsi con esso si nota in

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Chiave di *fa* sul secondo spazio al posto del *do*. Viene adoperato nelle Bande militari invece dei *Timpani*.

Che cosa è la Gran Cassa?

Essa è una specie di Tamburo assai più grande degli altri, fatto di legno di quercia, che si suona per mezzo d'una bacchetta a palla coperta di pelle. Essa si adopera generalmente per colpi isolati e di rado per colpi da eseguirsi in successione rapida. La parte per essa si nota nella Chiave di *fa* sul secondo spazio, come per il Tamburo *rullante*.

Che cosa è il Tamburino?

È una specie di piccolo tamburo a mano con campane, che si tiene colla sinistra, mentre si picchia colle nocca della destra. Esso s'impiega in generale per marcare il ritmo nella musica da ballo, ed è spesso accompagnato dalle *Castagnette* (V. Castagnette).

Si possono ottenerne degli effetti diversi secondo il modo in cui viene suonato. Se, p. e., si passano le dita leggermente sull'orlo, dominerà il suono delle campane; se invece si picchia più forte e più nel centro, appoggiandovi il pollice, se ne ottiene un suono più da Tamburo ed anzi un *rullo*. La parte da suonarsi con *Tamburino* si nota nella Chiave di *sol* e sul 3° spazio come per il Tamburo.

Che cosa è il Tam-Tam?

È uno Strumento d'origine Indo-Cinese, che consiste in un bacino fatto di una fusione di diversi metalli da campane, di registro medio (Tenore o Contralto) senza suono determinato, che manda una voce forte, lugubre e persistente, per cui si adopera solamente per casi straordinarii. Si suona a colpi isolati. La parte da eseguirsi col Tam-Tam si nota sia in note intere, sia con segni particolari, talchè ⊕ o <> in Chiave di Basso o nel 2° spazio. È stato adoperato per la prima volta da Spontini nelle sue *Opere* e da Cherubini nel *Gran Requiem*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Che cosa è il Triangolo o Sistro?

È uno Strumento fatto da una verga d'acciajo piegata in forma triangolare, su cui si picchia con una bacchetta di ferro. Manda un suono metallico di registro piuttosto acuto e da campanine, ma indeterminato. Eseguisce perfettamente ogni specie di ritmo. La parte di *Triangolo* si nota in Chiave di *sol* sul 3° spazio.

Che cosa è il Carillon?

È una serie di campanellini fissata in cima d'un'asticina che si suona scuotendola. Non ha una parte speciale da eseguire, ma accompagna in generale la Gran Cassa nelle Bande Militari o nei passaggi d'un Opera o Ballo in cui entrano delle processioni, perchè il *Carillon* si suona camminando. Vi è un altro modo di adoperare dei campanellini, accordandoli in gradi *diatonici* o *cromatici*, e picchiandoli con un martellino, o per mezzo d'una tastiera, come, p. e., nel *Flauto Magico* di Mozart. Per questo genere di campanelli si nota la parte secondo il grado d'acutezza delle campanelline nel registro in cui si eseguiscono.

I Piatti che cosa sono?

Sono due dischi di metallo in forma di *Piatti* che si picchiano l'uno contro l'altro e mandano un suono stridulo. Accompagnano anch'essi la Gran Cassa.

Che cosa sono le Castagnette?

Sono due pezzi di legno o d'avorio in forma di conchiglie o di gusci, che si legano alle dita e si suonano percuotendoli insieme. La parte da eseguirsi colle *Castagnette* si nota come segue:

Es. 143.



Accompagnano generalmente il Tamburino, essendo ambedue Strumenti d'origine *moresco*. Si adoperano sopra tutto nella musica da ballo, per dar maggior accento al ritmo.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

§ 47. *Istrumenti a tastiera.*

Che cosa sono gli Strumenti a tastiera e di quante specie?

Essi sono Strumenti, sia *a corda,* sia *a fiato,* che non si suonano direttamente, ma invece mediante una *tastiera*, percuotendone i *tasti*, i quali comunicano, sia con *martelli* che fanno vibrare le *corde* metalliche, sia con *valvole* che si aprono per ammettere l'aria in *tubi* di metallo.

Ve ne sono *due* specie principali, cioè: il *Pianoforte* e l'*Organo*, alle quali se ne può aggiungere una *terza* più moderna, che si chiama *Harmonium*.

Qual è la costruzione del Pianoforte ed il carattere distintivo dello Strumento?

Il *Pianoforte* è uno Strumento troppo conosciuto perchè sia necessario farne una descrizione in dettaglio. Appartiene al genere degli Strumenti *a corda* e *a tastiera*, e partecipa conseguentemente del doppio carattere degli Strumenti *a percussione* ed *a corda*. I tasti della tastiera del *P. F.* corrispondono a martellini di legno coperti di panno o di feltro, che picchiano le corde metalliche stese *orizzontalmente* in alcuni generi di *P. F.*, *verticalmente* in altri.

Il carattere distintivo del *P. F.* è la sua grande estensione di registro (*sette* 8ve ed anche più), la facilità con cui si suona e la possibilità di abbracciare dieci tasti alla volta (con ambe due mani), per cui non solamente si può eseguire con esso degli accordi pieni, ma anche passaggi di grande rapidità con diversi gradi di forza, dal *fff* alle sfumature più delicate del *ppp*. Il principale difetto del *P. F.* è quello di non poter con esso mantenere o prolungare a piacere i suoni senza produrre una vibrazione che nuoce alla chiarezza.

Si è perfezionata assai la costruzione di quest'Istrumento, che ha una parte importante nella musica odierna; negli ultimi tempi specialmente si fecero sforzi per rimediare al difetto sopraccennato, aggiungendo un meccanismo per prolungare i suoni,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

poi per aumentare la possibilità e la facilità d'abbracciare più suoni distanti fra loro, per mezzo di tastiere supplementari collocate in posizione contraria, di modo che l'una proceda *dal grave all'acuto*, mentre l'altra vada *dall'acuto al grave*.

A che cosa servono i pedali nel Pianoforte?

A regolare l'intensità della vibrazione.

Che cosa è il sordino?

Il *sordino* o *smorzo* è un meccanismo che tempera la soverchia vibrazione delle corde e che si alza per mezzo d'un *pedale* speciale collocato *a destra* quando cioè si tratta di aumentarla. Volendo al contrario temperare la vibrazione più che non faccia il *sordino*, si adopera il pedale *a sinistra*, il quale trasporta la tastiera intera, in modo da non permettere che si percuota più di *due* fra le 3 corde che corrispondono con ogni tasto.

L'espressione: *senza* sordini, indicherebbe dunque la medesima cosa che il segno: *con* pedale?

Sì, ed è importantissimo osservare questo fatto, giacchè nella musica antica ed anche in quella di Beethoven *senza sordini* è sinonimo del nostro *Ped.* ed è adoperato spessissimo, indicando sempre l'impiego del *Pedale del forte*, mentre *con sordino* significa che si deve suonare *senza pedale* ed è assolutamente eguivalente al segno moderno: ⊕.

Come s'indica l'impiego del pedale a sinistra?

Generalmente con *u. c.* (una corda). Il ritorno al modo normale di suonare si segna così: *3 corde*. Quando si devono impiegare ambedue i Pedali simultaneamente, ciò è indicato così: *2 Ped.*

Perchè l'impiego del pedale a sinistra è indicato con *u. c.*, mentre con esso i martellini battono su *due* corde invece di *tre*?

Perchè negli Strumenti antichi ogni martellino corrispondeva a *due* corde, e quando si adoperava il pedale a sinistra, i martellini non battevano che sopra *una corda*. L'antica indicazione è rimasta.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Dov'è collocato il Pedale di prolungamento?

Nel mezzo fra i due altri.

Come si nota la musica per Pianoforte?

Con due righi paralleli soprapposti, riuniti con una grappa, l'uno con Chiave di *sol,* l'altro con Chiave di *fa* (V. l'*Es. 144*).

Es. 144. *mano destra.*



LISZT FERENCZ • HAGYATÉKA •

Il rigo di *sopra* corrisponde alla musica che si deve eseguire colla *mano destra*, e quello di sotto a quella destinata alla *sinistra*, come per l'Arpa.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Perchè quest'Istrumento si chiama Pianoforte o Fortepiano?

Per distinguerlo dal *Clavicembalo* (Clavecin) di cui è un perfezionamento, il quale non permetteva l'esecuzione in diversi gradi di forza.

Che specie di Strumento è l'Organo?

È un Istrumento *a tastiera* e *a fiato*, che partecipa del carattere degli Strumenti *a fiato* ed *a percussione*. L'Organo consiste in un complesso di *tubi* cilindrici di varia lunghezza, in cui i suoni si producono per mezzo dell'introduzione dell'aria. I tasti corrispondono a delle valvole che aprono e chiudono, le quali permettono all'aria contenuta in un serbatojo, su cui riposano i tubi, di entrare in questi, per produrre i suoni più o meno acuti secondo la lunghezza dei tubi, che sono collocati in diverse serie.

L'*Organo* è fornito di *una, due* o *tre tastiere* del genere di quella del Pianoforte, che vengon chiamate *Manuali*, per distin-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

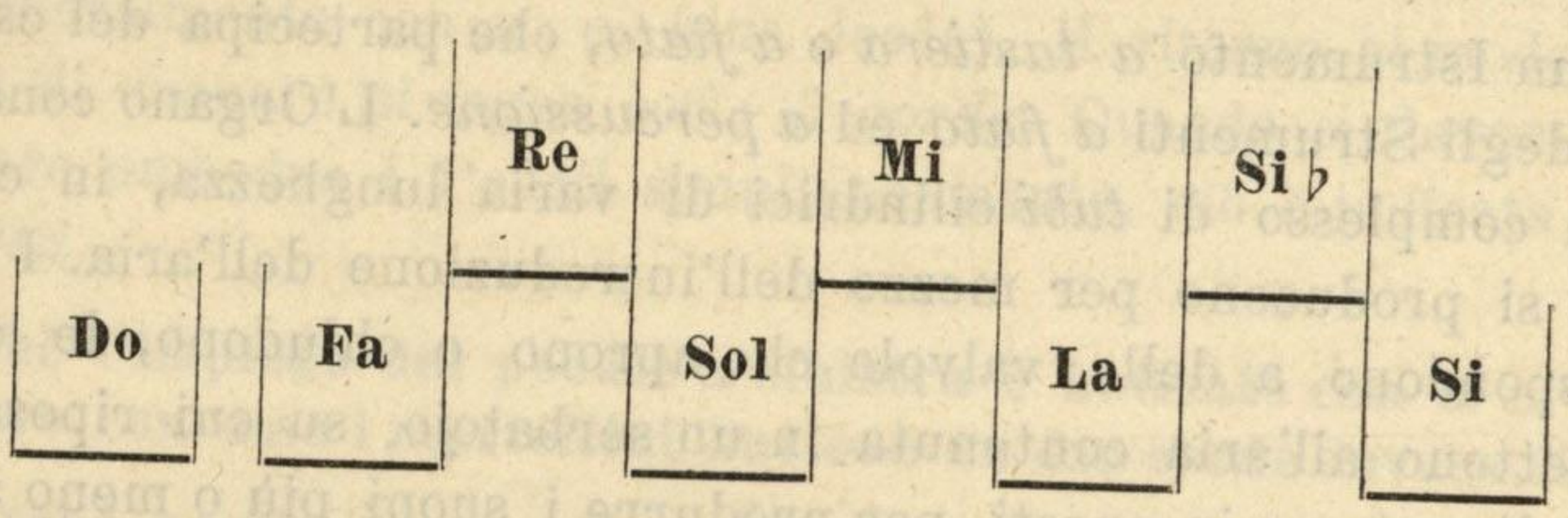
guerle dalla *Pedaliera*, o serie di *pedali* da suonarsi coi piedi. I *pedali* dell'*Organo* non servono all'istesso scopo di quelli del Pianoforte, ma sono invece una continuazione dei *Manuali;* ciascuno di essi corrisponde con una valvola e produce un suono aprendo questa e lasciando entrare l'aria in un tubo. Oltre ai *tubi,* alle *valvole,* al *Manuale* ed alla *Pedaliera*, l'Organo è munito d'un mantice a soffiatojo, per emettere l'aria che occorre per empire il serbatoio, il quale è mosso da un'altra persona.

In che consiste la differenza fra l'Organo ed il Pianoforte, e fra l'Organo e gli Strumenti a fiato?

L'*Organo* si distingue dal *Pianoforte* per la facoltà di mantenere e prolungare i singoli suoni, ed inoltre in ciò, che la maggior o minor forza con cui si toccano i suoi tasti non influisce, come nel *P. F.*, sulla qualità del suono. Esso differisce dagli Strumenti *a fiato* per la possibilità d'eseguire diversi suoni simultaneamente, per l'impossibilità d'aumentarne e di diminuirne la forza, e per la maggior estensione del suo registro.

Qual è l'estensione di registro dell'Organo?

Dal DO al *re*, cioè ciascuno dei *Manuali* produce i suoni compresi fra il DO ed il *re*, e la *Pedaliera* quelli compresi fra il DO ed il *re*. Vi sono in uso anche molti *Organi* di forma antica e di estensione più ristretta — specialmente in Italia — in cui la *Pedaliera* non ha più di 8 *pedali* collocati nel modo seguente:



Occorre una serie speciale di tubi per ogni tastiera?

Non solamente *una*, ma *più* serie occorrono per ogni *Manuale;* negli *Organi* di forma più grande ne occorrono anzi *molte*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ogni tasto comunica con tutti i tubi che vi corrispondono?

Può comunicare con tutti o solamente con una parte a piacere del suonatore, e questo si regola per mezzo dei così detti *Registri*.

Che cosa sono cotesti Registri?

Sono certi piccoli ordigni posti a destra ed a sinistra dei *Manuali*, che si possono tirar fuori per ammettere l'aria in tale o tal'altra serie di tubi.

I singoli suoni dell'Organo si trovano essi nella stessa relazione di gravità e d'acutezza di quelli del Pianoforte?

No. Diversi *Registri* producono i medesimi suoni in acutezza diversa. I *Registri* detti *a 8 piedi*, cioè quelli che comunicano coi tubi che hanno 8 piedi di lunghezza, producono suoni di acutezza normale, che risuonano, cioè, come sono scritti. Quei registri, che si chiamano a *4* e a *2 piedi*, a *16 piedi* e a *32 piedi*, producono rispettivamente suoni che risuonano *un'ottava più alta* di quello in cui non sono scritti, o *due ottave più alte*, o *un ottava più bassa* della notazione (16 *piedi*) o *due ottave più basse* (32 *piedi*).

Come si scrive la musica da eseguirsi coll'Organo?

Si scrive, come quella per Pianoforte, sopra *due* righi, l'uno in Chiave di *sol* per la mano *destra*, l'altro per la *sinistra* in Chiave di *fa*, e nei casi ove il *pedale* ha una parte importante da eseguire, si scrive questa sopra un *terzo* rigo sotto i due altri. L'impiego del *pedale* s'indica con: *ped.* Il segno che indica quando si deve cessarne l'impiego è: *s. p.* (senza pedale), oppure: *Man.* (Manuale). Qualchevolta per gli *Organi* a *due Manuali* la parte per 2° *Manuale* si scrive in un rigo speciale.

Che cosa vuol dire il segno: *pieno* **o** *gran pieno?*

Significa che si devono adoperare tutti quanti i *Registri*.

Che cosa è l'Harmonium?

È una specie d'*Organo* più piccolo, in cui il suono, invece d'essere prodotto come nell'*Organo*, da valvole che si aprono e chiudono e con tubi, si produce per mezzo della vibrazione di *linguette* di metallo. Il relativo grado dei suoni dell'*Harmonium* dipende dalla rapidità delle vibrazioni.

§ 48. *L'Orchestra.*

Che cosa è un'Orchestra?

Una riunione di varii Strumenti appartenenti a diversi gruppi, che eseguiscono insieme un pezzo di musica.

Vi entrano sempre tutti i generi di Strumenti che abbiamo indicati?

Ciò dipende dalla specie d'*Orchestra* che si vuol adoperare. In generale gli Strumenti *a tastiera* ed *a corda pizzicati* non si adoperano nella musica d'*Orchestra;* eccezionalmente però vi sono adoperati l'*Organo,* l'*Arpa* ed il *Pianoforte.*

Quante diverse specie d'Orchestra si possono distinguere?

Quattro:
1. La *Grande Orchestra.*
2. La *Piccola Orchestra.*
3. La *Banda Militare* detta anche *Armonia.*
4. La *Fanfara.*

Quali sono gli Strumenti adoperati nella Grande Orchestra?

Tutti, all'eccezione di quelli *a tastiera* sopraccennati e di alcuni *a percussione.*

Quali si adoperano nella Piccola Orchestra?

Quelli *a corda* del *Quartetto,* quelli *a fiato* di *legno con* o *senza Corni,* la *Tromba,* i *Timpani* e talvolta anche il *Trombone,* gli *Ottoni* però in numero ristretto, in modo da lasciar la preponderanza agli Strumenti *a corda.*

Quali si adoperano nella Banda militare?

Tutti quelli *a fiato,* i *Tamburi* e tutti quanti gli Strumenti *a percussione* fuori che il *Tamburino* e le *Castagnette.*

Quali si adoperano nella Fanfara?

Soli quelli *a fiato d'Ottone.* La *Fanfara* è una specie di *Banda Militare* più piccola.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

In quanti gruppi si possono dividere gli Strumenti della Grande Orchestra?

In *quattro*, cioè in *tre* principali ed un quarto ausiliario.

1. Gli Strumenti *a corda* del *Quartetto*,
2. » » *a fiato* di *legno*,
3. » » » d'*ottone*,

e 4. » » *a percussione*,

che appoggiano ora l'uno, ora l'altro degli altri *tre*. A questi si può aggiungere eccezionalmente l'*Organo*.

Vi è una grande differenza fra l'Orchestra moderna e quella più antica?

Sì; nelle *Orchestre* dei secoli XVI e XVII, p. e., troviamo una quantità di Strumenti che non si usano più, come: il *Liuto*, la *Tiorba* (Strumento nel genere del *Liuto*), la *Viola di Gamba*, il *Rebecchino*, il *Chitarrone*, ecc., fra gli Strumenti *a corda*; la *Storta* o *Stortina*, la *Dolzaina*, il *Cornetto* (che non si deve confondere colla *Cornetta* odierna) fra quelli *a fiato*. L'*Organo* ed il *Gravicembalo* ne facevano sempre parte, mentre oggi non vi si adopera più l'*Organo* fuori che nei casi eccezionali. Se però una grande quantità di Strumenti d'invenzione recente non erano conosciuti nei secoli precedenti, non vuol dire che le nostre *Orchestre* abbiano più varietà delle antiche.

Di quanti e di quali Strumenti si compone un'Orchestra moderna?

Eccone un elenco:

- *a Fiato*
  - *Legno*
    - 1 *Ottavino*.
    - 2 *Flauti*.
    - 2 *Oboi*.
    - 2 *Clarinetti*.
    - 2 *Fagotti*.
  - *Ottone*
    - 4 *Corni*.
    - 2 *Trombe naturali* o *a macchina*.
    - 2 *Cornette a pistoni*.
    - 3 *Tromboni*.
    - 1 *Oficleide* o Tuba Bassa.
- *a Percussione*
  - *Timpani*.
  - *Sistro*.
  - *Piatti*.
  - *Gran cassa*.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Istrumenti a corda.

1ⁱ *Violini*,	12	(al	*minimum*	10).
2ⁱ *Violini*,	10	»	»	8).
Viole,	8	»	»	6).
Violoncelli,	8	»	»	6).
Contrabassi,	7	»	»	5).

A questi si può aggiungere eccezionalmente il *Corno Inglese*, il *Clarinetto Basso*, il *Corno di Bassetto*, l'*Arpa*, l'*Organo* ed altri Strumenti *a percussione*.

Si può impiegare più di un'Orchestra alla volta?

Certamente. L'*Orchestra doppia* è stata adoperata da G. S. Bach e l'*Orchestra tripla* da Mozart.

§ 49. *Il Coro.*

Che cosa è un Coro?

È una riunione di più Voci di diversi, ovvero degli stessi registri e qualità. Un *Coro* di Voci di *Donna* o di *Fanciulli* si compone della combinazione di Voci di *Soprano* e di *Contralto*; un *Coro* di Voci d'Uomini delle combinazioni delle Voci di *Tenore* e di *Basso*. Un Coro in cui entrano *tre* o tutti *quattro* i Registri cioè: Voci di *Soprano*, *Contralto*, *Tenore* e *Basso* si chiama un *Coro misto*. Perchè una tale riunione di Voci possa chiamarsi un *Coro* è necessario che vi siano almeno *4 Voci per Parte*.

Si può adoperare più d'un Coro alla volta come per l'Orchestra?

Sì, si trovano spesso nelle composizioni di Bach, degli antichi Italiani (Palestrina, Gabrieli, ecc.) dei pezzi a *doppio* ed anche a *triplo Coro*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Si possono ottenere dalla riunione di Voci effetti eguali a quelli che si ottengono dall'Orchestra?

Se ne possono ottenere effetti bellissimi benchè forse meno variati. Il *Canto à Coro a Cappella* (senza accompagnamento) è disgraziatamente caduto in disuso in Italia, ove questo genere è nato; mentre in Germania ed in altri paesi esso si coltiva con esito eccellente. Ben eseguito, il *Canto a Coro* è una delle parti più delicate dell'esecuzione musicale; ma esige una perizia non comune negli esecutori ed un Direttore abile, perchè non riesca poco gradevole. Il *Coro* si combina egregiamente anche coll'*Orchestra*, e gli effetti prodotti da tale combinazione sono i più completi e grandiosi che si possono ottenere colla musica.

§ 50. *La Partitura.*

Che cosa è una Partitura?

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

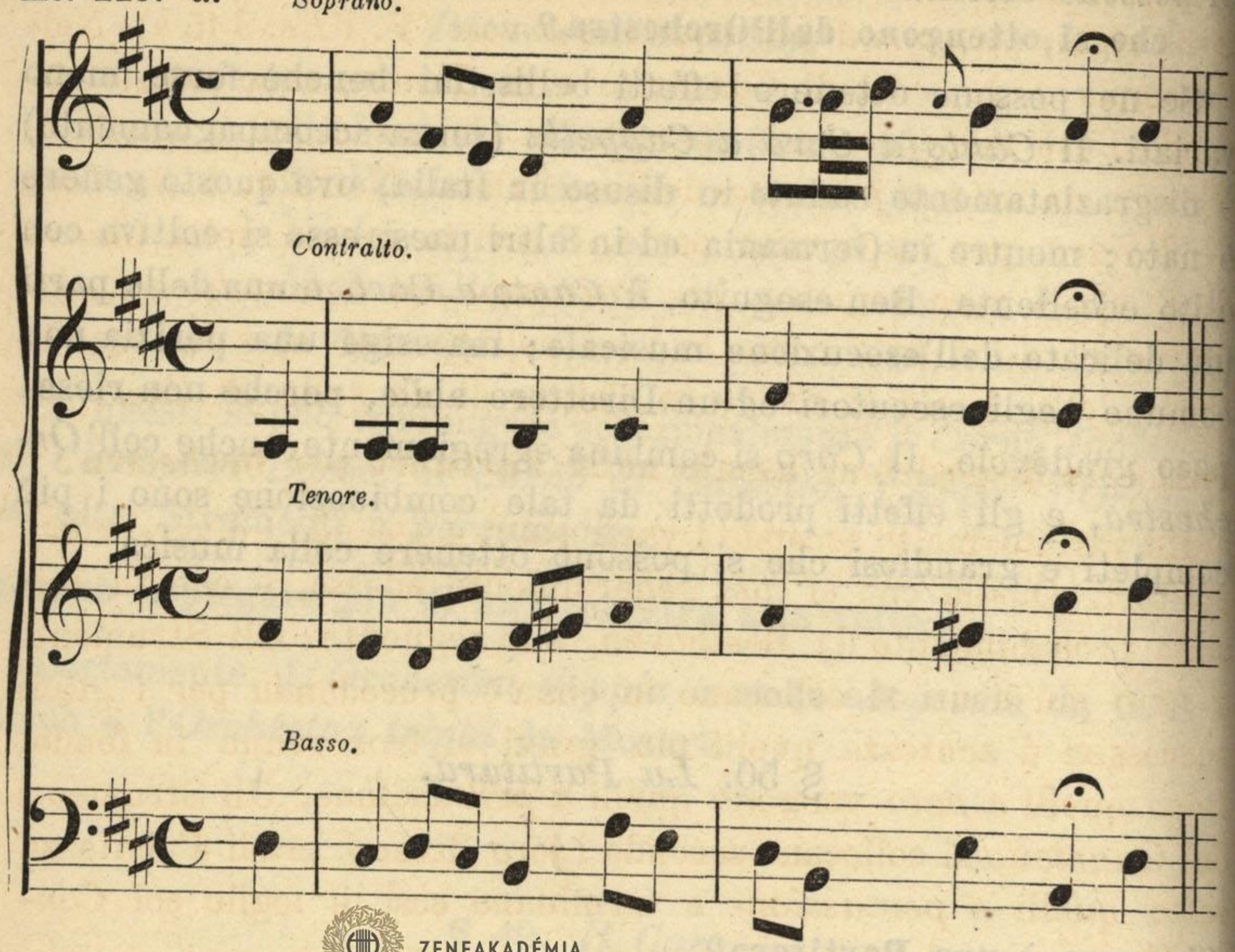
La *Partitura*, ossia lo *Spartito*, è la notazione che si usa per la musica da eseguirsi con *Orchestra* o con *Voci* od *Istrumenti* il cui numero oltrepassa *due*. Nella *Partitura* viene dato ad ogni *Voce* o *Parte* un rigo speciale, ma tutti questi righi sono collocati l'uno sotto l'altro, secondo l'acutezza relativa dei diversi registri, e battuta per battuta in linea verticale. L'insieme di questi righi è unito con una grande *grappa*.

Sono notate nell'istesso modo la Partitura Vocale e quella Istrumentale?

Per la *Partitura Vocale* esistono due modi di notazione, quando cioè essa consiste di 4 Voci diverse. Il primo modo di notazione è simile a quello della *Partitura strumentale*, cioè, ogni *Voce* ha il suo rigo particolare, come p. e. nella *Partitura* del *Quartetto* o *Quintetto a corda* (V. l'*Es. 145 a*).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Es. 145. a.



b.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

L'altro modo di notazione è questo: le 4 Parti sono notate in 2 soli righi, ciascuno di cui contiene *2* voci (V. l'*Es.* 145 *b*). Nell'esempio *a*, le Voci di *Contralto* e di *Tenore* sono notate secondo l'uso moderno, cioè ambedue in Chiave di *sol* e quella di *Tenore un'ottava più alta* dell'esecuzione. Nell'*Es. b.* la Voce di *Tenore*, per risparmiar posto, è scritta invece nella Chiave di *fa* e nel vero registro. La *Partitura* del *Quartetto* e *Quintetto a corda* si nota come le Voci nell'*Es.* 145 *a*, solamente la Parte della *Viola* si scrive in Chiave di *do* sulla 3ª *linea*.

Qual è la disposizione usuale nelle Partiture per Orchestra?

Ha variato molto secondo i varii paesi e secondo i diversi compositori. Quella che si usa generalmente adesso, e che fu iniziata probabilmente da Beethoven, è la seguente: Gli Strumenti *a fiato* più acuti si collocano in cima e procedendo per i gradi successivi d'acutezza quelli più gravi si troveranno in fondo. Dopo quelli *a fiato* vengono quelli *a percussione*. Gli Strumenti del *Quartetto* si collocano secondo i loro diversi gradi d'acutezza sotto quelli *a percussione* e terminano così il foglio col *Contrabbasso*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

È uso però collocare insieme il più possibile i diversi gruppi di Strumenti, onde gli Strumenti gravi di *legno a fiato* (Fagotto, ecc.) si collocano col gruppo di *legno* e non secondo il loro registro. In molte *Partiture* moderne ogni Strumento ha il suo rigo particolare; in molte altre però si usa dare un solo rigo a tutti gli Strumenti della medesima specie, quando cioè uno fra essi non abbia una parte più importante degli altri.

Quando si impiegano più righi per Istrumenti della stessa specie, essi si uniscono con una *grappa*. L'ordine in cui sono collocati i righi degli Strumenti *a fiato* è dunque quello dato p., e quando vi sono più righi per Strumenti della stessa specie, si notano così: { Clarinetto in *mi* ♭ / Clarinetto in *si* ♭

La parte del *Contrafagotto* si nota spesso nel medesimo rigo dei *Fagotti*. Sotto gli Strumenti d'*ottone* vengono quelli *a percussione* ed in ultimo luogo il *Quartetto* col Contrabasso. Nelle

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Partiture strumentali e *vocali* le Voci si collocano immediatamente *sopra* il *Violoncello* e *sotto* la *Viola*, cioè in mezzo al *Quartetto*. Le parti degli altri Strumenti: *Arpe, Organo, Pianoforte, Violino solo*, che fanno eccezionalmente parte d'una esecuzione Orchestrale si usano collocare sotto gli *Strumenti a percussione* e *sopra* quelli del *Quartetto*.

È invariabile cotesta disposizione delle Parti nella Partitura?

No; è abbastanza generale nelle *Partiture* odierne, ma non vi è unanimità su questo punto. Nelle *Partiture* più antiche si trovano *tre altre* disposizioni, che differiscono tutte e tre in qualche punto da quella che abbiamo descritta. Sono quelle del sistema Italiano, Tedesco e Francese.

Il sistema Italiano colloca gli Strumenti *a corda* acuti in cima e quelli gravi in fondo alla pagina, in modo da rinchiudere tutti gli altri Strumenti dentro il *Quartetto*. Il sistema tedesco *antico* (cioè prima di Beethoven) voleva invece gli Strumenti *a percussione* in cima, come meno importanti (V. le *Partiture* di Haydn e di Mozart). Il sistema Francese regola la disposizione degli Strumenti *a fiato*, non secondo i gruppi, ma secondo i registri per grado d'acutezza, di modo che le Trombe si trovano fra gli Strumenti di *legno* ed i *Fagotti* fra quelli d'Ottone, ecc. Eccone una Tavola:

Disposizione tedesca antica.	Disposizione italiana antica.	Disposizione francese antica.
Percussione.	*Corde acute.*	*Fiato acuto.*
Gran Cassa	1ⁱ Violini	Flauti . . . . .
Piatti	2ⁱ Violini	Oboi . . . . .
Timpani	Viole	Clarinetti . . . .
		Trombe (Clarini) . .
Ottoni.	*Legno.*	*Fiato grave.*
Trombe	Flauti	Corni . . . . .
Corni	Oboi	Fagotti . . . . .
Tromboni	Clarinetti	Tromboni e Oficleide . .
	Fagotti	

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Disposizione tedesca antica.

Legno.

Flauti . . . . . .
Oboi . . . . . .
Clarinetti . . . . .
Fagotti . . . . . .

Quartetto.

1i Violini . . . . .
2i Violini . . . . .
Viole . . . . . .
Violoncelli . . . .
Contrabbassi . . .

Disposizione italiana antica.

Ottoni.

Corni . . . . . .
Trombe . . . . . .
Tromboni e Oficleide .

Percussione.

Timpani . . . . . .
Sistro . . . . . .
Gran Cassa e Piatti .
Arpe.

Corde gravi.

Violoncelli . . . .
Contrabbassi . . .

Disposizione francese antica.

Percussione.

Timpani . . . . . .
Sistro . . . . . .
Piatti e Gran Cassa . .
Arpe.

Quartetto.

1i Violini . . . . . .
2i Violini . . . . . .
Viole . . . . . .
Violoncelli . . . . .
Contrabbassi . . . . .

Si usano le medesime Chiavi nelle Partiture antiche e nelle moderne?

No, anzi nelle prime la notazione dei varii Strumenti è assai diversa da quella presente. Per esempio si usava scrivere il *Quartetto a corda* sopra *cinque* righi, con un rigo per ogni Strumento, adoperando:

per il *1°* *Violino* la chiave di *sol* (*Violino*).
» » *2°* » » » di *do* sulla *1ª* *linea* (*Soprano*).
» la *Viola* » » » » » *2ª* » (*Mezzo sop.*)
» il *Violoncello* » » » » » *3ª* » (*Contralto*).
» il *Contrabasso* » » » *fa* (*Basso*).

Nelle *Partiture* della seconda metà del secolo XVIII è spesso ommessa la parte della *Viola*. In questo caso si deve intendere che essa vada insieme con quella del *Basso*. In molte *Partiture* antiche le Parti del *Flauto* e dell'*Oboe* è notata in Chiave di *sol* sulla *1ª linea*, ed allora si deve leggerla un 3° più *alta*, mentre quella dell'*Oboe da caccia* (*Corno Inglese*) è scritta

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

nella Chiave di *Contralto*. Fino ai nostri giorni si è usato scrivere in Italia la Parte del *Clarinetto* in *si* ♭ nella Chiave di *Tenore* e, quella del *Clarinetto* in *do* nella Chiave di *Soprano*. In Francia invece si usava notare i *Clarinetti* e *Corni* nella *tonalità vera*, lasciando la cura della trasposizione al suonatore. Quest'uso si è prolungato fino a Rossini.

Si è sempre usato notare la riunione di molte Voci e di molti Strumenti nella forma della Partitura?

No, sul principio si scriveva ogni Parte in un libro separato e quest'uso è rimasto fino alla seconda metà del *cinquecento*. L'uso però di stampare le *Partiture* divenne generale solamente un secolo più tardi.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

CAPITOLO SETTIMO.

Dei varii modi d'eseguire la Musica.

§ 51. *I diversi gradi d'esecuzione.*

Da che dipende il valore relativo dell'esecuzione musicale?

1° Dal grado di perizia tecnica e dalla cognizione più o meno profonda, tanto dei mezzi con cui si ottengono gli effetti voluti, quanto del modo in cui sono costruite le composizioni;

2° dal grado di sviluppo intellettuale, e

3° finalmente dell'individualità di chi eseguisce. Possiamo distinguere *due* gradi principali di qualità relative in quella esecuzione che si può ottenere per mezzo di felici disposizioni naturali e d'una buona scuola, ed un *terzo* grado per cui occorre, oltre le qualità dei due primi, una disposizione naturale più che ordinaria ed un'individualità potente. Chiameremo

L'esecuzione *corretta* quella di 1° grado
L'esecuzione *artistica* » » 2° »
L'esecuzione *individuale* » » 3° »

Che cosa s'intende per esecuzione corretta?

Eseguisce *correttamente* chi rende, sia con un Istrumento, sia colla Voce, un pezzo di musica *tal qual è scritto*, cioè osservando tutti i segni grafici messi dall'autore, in modo da non fargli dire nè più, nè meno di ciò che ha voluto dire, e se-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

guendo le regole tecniche d'una buona scuola riguardo al modo di produrre i suoni occorrenti. Questo è un grado d'esecuzione che si deve esigere, non solamente da chiunque pretende di esercitare la professione musicale, ma anche da ogni *dilettante* intelligente un po' serio.

In che consiste la differenza fra un'esecuzione corretta ed una esecuzione artistica?

Nell'esecuzione *artistica* l'esecutore non si limita alla riproduzione *corretta* delle composizioni mediante una lettura esatta ed una tecnica disciplinata, ma cerca di penetrare più avanti nelle intenzioni dell'autore e di farle comprendere a chi ascolta. Esso cerca nell'istesso tempo di aumentare e di perfezionare i mezzi tecnici speciali dell'*Istrumento* che suona, o della qualità propria della sua *Voce*, se canta.

Per questo grado d'esecuzione occorrono:

1° cognizioni più ampie dell'Armonia superiore,
2° » » » del Ritmo complesso,
3° » » » della Frase melodica,

essendo queste ultime necessarie per poter *fraseggiare* con intelligenza e con grazia. Vi occorre inoltre:

4° una pratica tecnica più estesa, per saper produrre con sicurezza tutti quegli effetti che la mente suggerisce, e

5° l'esercizio d'un gusto educato, tanto pel modo di suonare o di cantare, quanto per la scelta degli *Ornamenti* da adoperarsi.

Una condizione essenziale per l'esecuzione *artistica* è quella di possedere tutte le cognizioni dell'esecuzione *corretta*, in modo da non trovarsi impediti, nè dalle difficoltà di lettura, nè da quelle materiali tecniche. A queste cognizioni di 1° grado sono da aggiungersi quelle superiori sopraccennate, per esser padroni di tutti i mezzi materiali per poi subordinarli all'intenzione artistica.

Devo intendere che l'esecuzione artistica si possa acquistare per mezzo dello studio e d'una buona scuola?

Fino ad un certo punto, sì. Un'esecuzione, non solamente *cor-*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

retta, ma anche *artistica* si può senza dubbio ottenere da esecutori, la cui individualità non sia particolarmente originale. Tali erano, p. e., molti fra i *Cantanti italiani* del secolo scorso e del principio del secolo presente, e tali sono molti *Strumentalisti* viventi ed alcuni *Cantanti*.

Qual è la differenza caratteristica fra questi due primi gradi d'esecuzione musicale ed il terzo?

Il *terzo* grado, quello cioè dell'esecuzione individuale, presuppone i due altri, ma essendo un dono della natura, non si acquista nè con lo studio, nè con la bella scuola, benchè non si possa fare a meno nè dell'uno, nè dell'altra. Vi occorre prima di tutto una individualità eminente, che lascia in tutto ciò che eseguisce, anche quando la composizione eseguita non è sua, una tale impronta originale, da non poter confondere quest'esecuzione con qualunque altra. Sì fatti artisti erano nel passato il Tartini (*Violino*), il Mozart (*Pianoforte*), il Paganini (*Violino*), il C. M. di Weber (*Pianoforte*), la Malibran (*Canto*), il Chopin (*Pianoforte*), il Mendelssohn (*Pianoforte* ed *Organo*), ecc., ecc. e tali sono alcuni, non molti, viventi.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Di quali fra questi tre gradi d'esecuzione si tratta in questo volume?

Del *primo* quasi esclusivamente, perchè ci limitiamo nel nostro Manuale alle cognizioni *elementari* necessarie per poter eseguire *correttamente;* l'ultimo paragrafo però, sugli *Abbellimenti*, riguarda in parte anche le condizioni relative al *secondo* grado d'esecuzione, e forma per così dire la transizione dal 1° al 2° grado. Abbiamo creduto far bene, accennando brevemente anche il 2° e 3° grado, e ciò per le tre ragioni seguenti:

1° perchè stimiamo utile che essi non si confondano e che, tanto quelli che insegnano, quanto quelli che imparano, si rendano conto di ciò che occorre ad ognuno di essi, per convincersi della trascuraggine che pur troppo si osserva ancora oggidì nell'insegnamento *elementare*, pel quale si ricercano cognizioni che, se non stimate superflue, si credono spesso almeno tali da potersi trattare leggermente;

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

2° perchè vorremmo mettere in guardia contro l'errore assai comune di voler passare al 2° grado d'esecuzione prima di avere posta la base del 1°;

3° perchè la tendenza generale a confondere il 2° col 3° grado d'esecuzione ci pare egualmente viziosa, sia che induca a riguardare un'esecuzione *coscienziosamente artistica* come prova d'una *individualità originale,* sia che porti a credere che una disposizione naturale poco comune per la musica, anche non immaginaria, possa svilupparsi completamente *senza la scuola* e senza gli studii occorrenti al 1° e 2° grado, mentre sono invece questi soli che possono dare agli ingegni originali i mezzi atti a far valere la loro vera superiorità. Nel primo caso l'errore sopraccennato ci impedisce di riconoscere le individualità veramente superiori quando esse si presentano; nel secondo si oppone al sano sviluppo degli ingegni originali, facendo loro credere di potersi dispensare dagli studii necessarii, e non permette a quei che si credono genii di convincersi del loro errore.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

§ 52. *Considerazioni generali sui mezzi occorrenti all'esecuzione di 1° e di 2° grado.*

Quali sono indicati dettagliatamente i mezzi indispensabili a chi eseguisce in modo corretto una composizione musicale, sia istrumentale, sia vocale?

Sono i seguenti:

1° La cognizione esatta e sicura di *tutti* i segni grafici che formano l'insieme della notazione musicale, cioè, non solamente delle *Note,* delle *Chiavi* e dei *Segni* di *valore ritmico,* ma anche delle *abbreviature* e dei segni d'*abbellimento* e d'*espressione*, di quelli *dinamici* e di quelli relativi al *modo d'eseguire* (lo *staccato,* il *legato,* il *pizzicato, coll'arco*, a *mezza voce*, ecc.);

2° L' abitudine di leggere con attenzione ed accuratezza, in modo da rendere esattamente e senza esitazione ciò che si legge;

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

3° La cognizione elementare delle leggi dell'*Armonia*;
4° » » » » » del *Ritmo*;
5° » » » della costruzione della *Frase melodica*;

6° La pratica del leggere con eguale facilità in *tutte le tonalità*, ed almeno in *quattro Chiavi*, cioè: in quella di *sol* (*Violino*), in quella di *fa* (*Basso*), in quella di *do* sulla 3ª linea (*Contralto*) ed in quella di *do* sulla 4ª linea (*Tenore*).

Quali sono i mezzi che occorrono specialmente agli strumentalisti di primo grado?

Sono in generale i seguenti:

1° Una diteggiatura ragionata, la quale difficilmente si stabilisce in modo fisso, perchè va modificandosi e perfezionandosi continuamente coi progressi del meccanismo (specialmente negli Strumenti a *fiato* ed a *tastiera*) e dell'intelligenza musicale.

2° La pratica nel rendere indipendenti:

a) le singole dita fra loro,
b) le dita dalla mano,
c) la mano dal braccio,
d) il braccio dal corpo,
e) una mano dall'altra,
f) un braccio dall'altro;

3° La pratica dell'uguaglianza di forza nelle diverse dita;

4° Le cognizioni tecniche necessarie per saper rendere i diversi modi di suonare;

5° Per i suonatori d'istrumenti *non temperati* (V. § 40, p. 193), l'esercizio dell'orecchio necessario per acquistare un'intonazione giusta.

Quali sono i mezzi speciali che occorrono ai cantanti di primo grado?

1° Una bella e naturale emissione di Voce;
2° Lo studio dell'uguaglianza nei diversi suoni della Voce;
3° » » » » » registri » »
4° La pratica dell'economia del fiato;
5° L'esercizio della gola per l'agilità;

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

6° L'esercizio dell'orecchio per l'intonazione, la Voce essendo uno Strumento *non temperato*;

7° Una pronunzia corretta e distinta.

Quali sono i mezzi occorrenti agli esecutori di secondo grado?

Sono in generale e per tutti senza eccezione i seguenti:

1° Il perfezionamento della sensazione e della percezione tonale;

2° La cognizione dell'Armonia *superiore*;

3° La cognizione del Ritmo in tutte le sue varie combinazioni e complicazioni;

4° La cognizione della struttura architettonica, non solamente della *Frase* e del *Periodo* musicale, ma anche delle *Forme* musicali più estese.

Quali sono i mezzi speciali che occorrono agli strumentalisti di secondo grado?

Per quei che suonano Strumenti *a tastiera* sono:

1° Lo studio delle varie sfumature del *tocco*;

2° Lo sviluppo più esteso dell'indipendenza delle dita, braccia, ecc.;

3° Lo studio degli effetti *dinamici*;

4° » » » » che si posson cavare dall'uso intelligente dei *pedali*;

5° La pratica di suonare *melodicamente* e con intelligenza le composizioni *polifone*, facendo sentire le diverse Parti distintamente;

6° L'abitudine di trascrivere suonando dalla *Partitura*;

7° » » *trasporre* con facilità e senza esitazione da una tonalità in un'altra diversa a prima vista.

Per gli strumentalisti del *Quartetto*.

8° Lo studio dei varii modi di produrre i suoni e delle difficoltà tecniche di produrre simultaneamente più di un suono (Terze, Seste, Ottave, Armonici, ecc.).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Quali sono i mezzi speciali che occorrono ai Cantanti di secondo grado?

Essi sono:

1° Lo sviluppo della forza nella Voce;

2° L'aumentazione dell'estensione del registro;

3° Lo sviluppo più esteso dell'economia del fiato per poter cantare una Frase lunga con un solo respiro;

4° Lo studio del *colorito* variato mediante gli effetti dinamici, le varie sfumature delle mezze-tinte, ecc.;

5° Lo studio perfezionato dell'agilità della gola e degli Ornamenti difficili (Trillo, ecc.);

6° Lo studio del Canto *drammatico* e del *Recitativo;*

7° Lo studio dell'arte di fraseggiare e d'accentuare con intelligenza i passi di ritmo difficile.

Sono esaurite tutte le indicazioni da darsi in questo libro riguardo alle cognizioni che si possono esigere dagli esecutori e dagli esecutori di primo grado?

Non interamente, perchè rimangono ancora da spiegarsi alcuni segni d'abbreviatura che si usano per gli *Abbellimenti* ossiano *Ornamenti* della *Melodia*, che abbiamo collocati in un paragrafo speciale per la ragione sopraindicata (p. 231) ed alcune espressioni non italiane che si trovano nelle edizioni moderne pubblicate all'estero e che abbiamo tradotte.

§ 53. *Gli Abbellimenti della Melodia* (*franc. Agréments*).

Che cosa sono gli *Abbellimenti* ossia *Ornamenti* della Melodia?

Sono certe variazioni della Melodia semplice, ottenute per mezzo di suoni ausiliarii collocati in vario modo, che servono a renderla più ricca o più piacevole, ed anche, secondo il F. E. Bach (*Saggio sul vero modo di suonare il Pianoforte, 1752*), « a collegare fra loro i suoni o a dar loro un'enfasi particolare ». Questi *Ornamenti*, chiamati dai Francesi *Agréments*, si usavano più in passato che non si usino oggi, in parte perchè si scriveva

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

più per *Canto* e per gli *Strumenti melodici* (Violino, Violoncello, Flauto, ecc.) che per quelli *a tastiera*, ed in parte perchè i Pianoforti d'allora, privi del meccanismo odierno e dei *pedali*, non potevano sostenere i suoni, per cui nei movimenti gravi era uso empire i lunghi intervalli fra un suono e l'altro con tali aggiunti.

Col progresso del meccanismo ed anche dell'arte di suonare, specialmente riguardo al modo di variare gli accenti ritmici, di toccare diversamente i tasti e di fraseggiare, gli *Abbellimenti* sono caduti in disuso o almeno quelli che vi si adoperano oggi servono piuttosto da ricamo alla Melodia, rendendola più ricca, e per la maggior parte sono indicati esattamente dai compositori, invece d'introdursi secondo il piacere e l'arbitrio dell'esecutore.

Quali sono gli Abbellimenti che usano oggi per ornare la Melodia?

Sono l'*Appoggiatura*, l'*Acciaccatura*, l'*Arpeggio*, il *Gruppetto*, il *Trillo* ed il *Mordente*.

Che cosa è l'Appoggiatura?

L'*Appoggiatura*, detta anche *Appoggiatura lunga* per distinguerla dall'*Appoggiatura corta* ossia l'*Acciaccatura*, è un Abbellimento assai in uso, tanto nella musica strumentale, quanto nella vocale, che consiste in un suono *ausiliario* (V. § 26, p. 92) che precede immediatamente un suono *vero* (chiamato anche *nota buona* (V. § 26, p. 91 e 92) della Melodia o della Voce principale, e che si trova generalmente sul grado contiguo a questo, sia di *sopra*, sia di *sotto*, benchè possa trovarsi anche a maggior distanza, nel qual caso è sempre preparata, cioè preceduta dallo stesso suono.

Come si eseguisce?

Si usa eseguire in generale *tutti gli Abbellimenti al posto della battuta che occuperebbe il suono vero che essi precedono ed abbelliscono*. L'*Appoggiatura* usurpa una parte relativa del valore ritmico della *nota buona* che orna, cioè: se questa è di misura *dupla*, ossia divisibile in *due*, ne leva la metà, se di *mi-*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sura tripla, cioè prolungata con un punto e divisibile in *tre*, ne prende *due terzi*. Com'è indicato dal nome, l'*Appoggiatura* si eseguisce *appoggiandosi* sul suono *ausiliario* con accento speciale. L'*Appoggiatura* è fra tutti i generi d'*Abbellimenti* quello più in uso, ed è di carattere doppio: *melodico* ed *armonico*, perchè non serve solamente ad ornare certe note della Melodia ed a collegarle ad altre, ma in certi casi, specialmente quando è adoperata con un suono che fa parte d'un Accordo, fa da *Ritardo non legato* (V. § 26, p. 86), ed acquista allora una certa importanza anche nell'Armonia.

Come si eseguisce quando appoggia un suono facente parte d'un Accordo? Gli altri suoni dell'Accordo fuori che quello appoggiato, si devono suonare simultaneamente con essa, oppure dopo, cioè insieme col suono *vero?*

Si eseguisce l'*Appoggiatura* simultaneamente con *tutti* i suoni dall'Accordo *fuori che con quello vero* che essa appoggia, levando a questo relativamente tanto del suo valore ritmico, quanto è indicato, secondo la regola sopraindicata, dalla forma della nota che lo rappresenta.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Come si nota l'Appoggiatura?

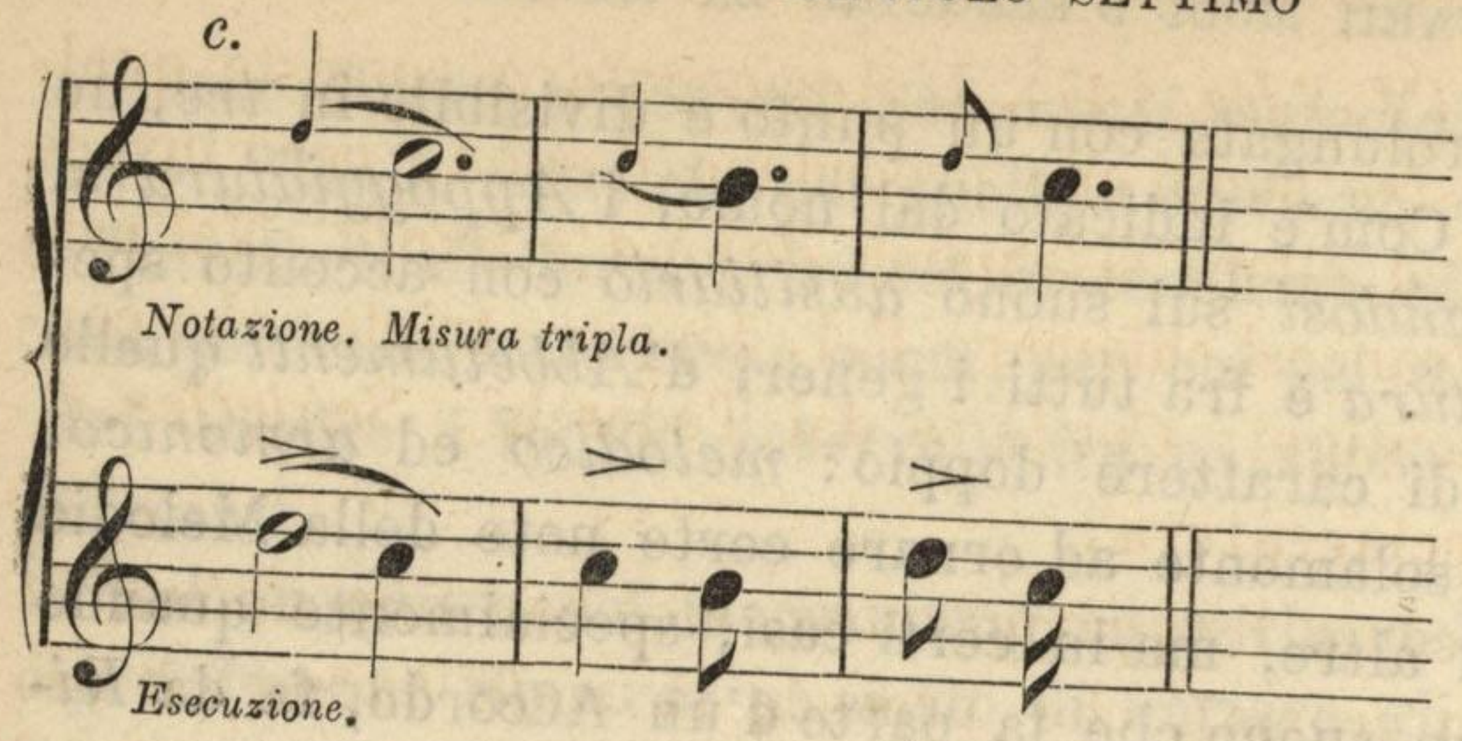
S'indica con una *notina* che precede la *nota buona* il cui valore ritmico varia secondo quello del *suono vero* che essa orna. Nelle misure *duple*, quando cioè precede una *nota buona* divisibile in *due*, ne ha la metà; nelle misure *triple*, quando cioè precede una *nota buona* prolungata con un *punto*, è scritta nel valore *intero* del *suono vero* che precede.

Es. 146. *a.* *b.*



Notazione. *Esecuzione. Misura dupla.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Notazione. Misura tripla.

Esecuzione.

Da alcuni autori la *notina* che rappresenta il suono *ausiliario* viene unita con una *legatura* alla nota *buona*, per meglio distinguere l'*Appoggiatura* dall'*Acciaccatura*, in cui si lasciano le due note *staccate* l'una dall'altra.

Nel *Canto recitativo* italiano l'*Appoggiatura* può considerarsi piuttosto come un appoggio ritmico all'accento *prosodico*, che come un *Abbellimento* della *Melodia* nel senso usuale, perchè serve meno ad ornare e a collegare insieme i suoni del Canto, che a far sentire con un suono non appartenente all'Accordo, o diverso da quello *buono* che lo segue, la coincidenza delle sillabe lunghe nelle parole piane e sdrucciole coi tempi forti della battuta. Perciò non si usava indicarne l'uso nelle edizioni musicali antiche, perchè s'intendeva da sè nei casi sopraccennati.

L'uso di notare l'*Appoggiatura* con una *notina*, invece di scrivere il *suono ausiliario* dandogli il valore che acquista nell'esecuzione, è stato probabilmente originato dalla necessità di togliere l'incertezza che poteva provare l'occhio dell'esecutore, vedendo un suono che non apparteneva ad un Accordo da eseguirsi sopra un tempo *forte* della battuta. L'uso, quasi generale oggidì, di notarla invece con nota *grande* del valore in cui viene eseguita, principiò solamente da Mozart e da Cimarosa in poi.

Che cosa è l'Acciaccatura?

È un'altra forma d'*Appoggiatura* più corta, che s'adopera di preferenza nei movimenti vivaci. Essa consiste, come la prima, in un suono *ausiliario* aggiunto ad un suono *vero*, ma si eseguisce rapidamente e quasi insieme col suono *vero* che accompagna, alterandone insensibilmente il valore, e in modo da dare

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

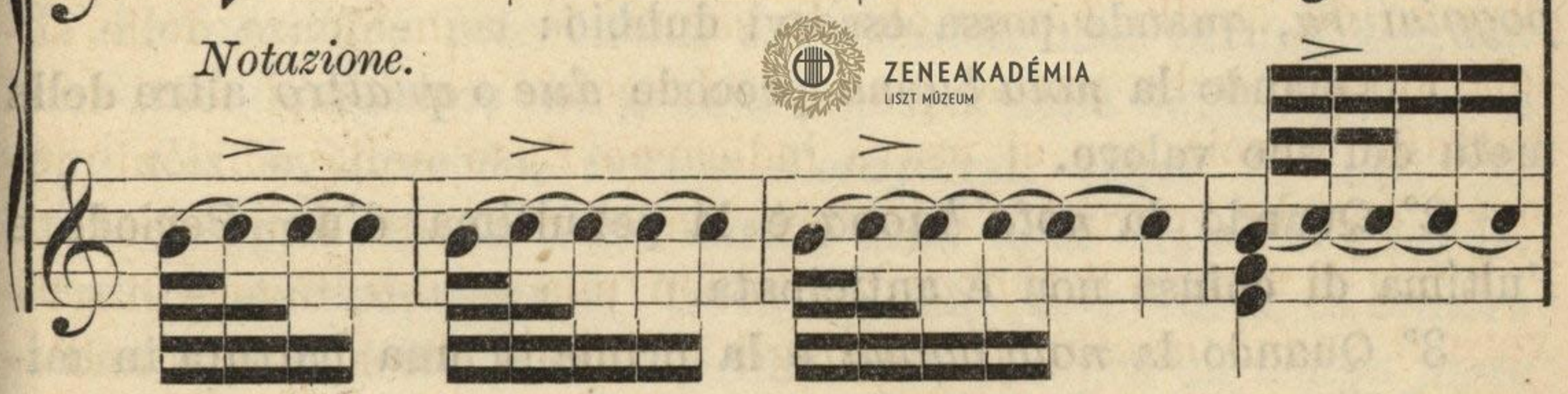
a questo l'accento (V. l'*Es.* 147). L'*Acciaccatura* consiste qualchevolta in *due* o *tre* suoni che precedono il *suono vero* invece che in *uno solo*, ed allora si chiama *doppia* e *tripla*. Nel passato si usava dai Francesi chiamare l'*A.* doppia e tripla, che consisteva in suoni contigui: *Coulè*, e dai Tedeschi: *Schleifer*.

Come si nota l'Acciaccatura?

Presso a poco come l'*Appoggiatura*, cioè con una *notina* in forma d'*ottavo* (o croma), che precede la *nota buona;* è uso però distinguerla con una *lineetta trasversale* al taglio del gambo della croma, cosi: . Il valore ritmico della notina che indica l'*Acciaccatura* non varia col valore della *nota buona*, ma l'*Acciaccatura doppia* e *tripla* si nota generalmente in *16mi*, qualchevolta anche in *32mi*.

Acciaccatura semplice.

Es. 147. a. *b.*



Notazione.

Esecuzione.

Acciaccatura doppia e tripla.

c.



Notazione.

Francese *Coulé.*
Tedesco *Schleifer.*

Esecuzione.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Conviene però osservare che nel passato le notazioni dei due generi d'*Appoggiatura* lunga e corta (chiamata anche *note piccole*) non era sempre esatta, e che nelle antiche edizioni musicali l'*Acciaccatura* si trova spesso notata anche senza la lineetta distintiva. Malgrado l'esattezza usata generalmente oggi dagli autori ed editori coscienziosi, si trovano anche non di rado nelle edizioni moderne tanto l'*Appoggiatura*, quanto l'*Acciaccatura colla lineetta*.

L'esecuzione corretta di questi due generi d'Abbellimento rimarrà dunque sempre una questione di gusto fino ad un certo punto, benchè possano raccogliersene alcune regole fisse studiando con attenzione le opere dei grandi autori, e paragonando fra loro le diverse posizioni e circostanze in cui vi sono adoperati questi Ornamenti.

Quali sono le regole che si possono dare per indicare l'uso dell'*Appoggiatura* a preferenza di quello dell'*Acciaccatura?*

I casi seguenti sono i principali in cui si deve preferire l'*Appoggiatura*, quando possa esservi dubbio:

1° Quando la *nota buona* precede *due* o *quattro* altre della metà del suo valore.

2° Quando la *nota buona* è la penultima d'un Periodo e l'ultima di chiusa non è anticipata.

3° Quando la *nota buona* è la prima in una battuta in misura *tripla* di movimento *grave* o *moderato*.

Quali sono i casi in cui si deve preferire invece l'*Acciaccatura?*

1° Quando la *notina* precede delle note ripetute.

2° Quando la *nota buona* è isolata, ossia staccata dalle altre o da altre *note buone* con *notine*.

3° Quando diverse *note buone* con *notine* procedono per salti.

4° Quando la notina precede un gruppo di *due, tre* o più note di valore eguale.

5° Quando la *nota buona* principia una Frase, fuori che nel caso di misura *tripla* in movimento *grave* sopraccennato.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

6° Quando la *nota buona* è la penultima d'un Periodo o Cadenza in cui l'ultima di chiusa è anticipata.

Oltre a queste regole si può ammettere come principio generale, che l'*Appoggiatura* si debba preferire all'*Acciaccatura* nei movimenti *gravi*, in cui un ritardo non urti il senso melodico e sia anzi richiesto dai suoni *sostenuti;* mentre si deve invece adoperare l'*Acciaccatura* nei movimenti *vivaci*, ed in tutti quei casi, in cui l'andamento esige che i suoni *veri* si facciano più sentire degli *ornamenti*, p. e., nei passi in cui la Melodia procede per i diversi suoni che formano insieme un Accordo, perchè rende più chiara la percezione armonica. L'*Acciaccatura doppia* e *tripla* si adopera qualche volta anche in un modo diverso da quelli sopraindicati, cioè dopo una *nota lunga accentata*, per meglio collegarla colla seguente *nota buona*. In questo caso si chiama *Acciaccatura intermedia* e si riguarda come la terminazione d'un *Trillo* (V. Trillo), in cui la nota che porterebbe il segno *tr.* è rappresentata dalla *nota lunga accentata*, che precede la nota *buona*.

L'*Acciaccatura intermedia* non consiste mai in una sola notina; essa si eseguisce con grande rapidità nella durata della nota *lunga* che la precede, invece d'eseguirsi, come in tutti gli altri casi sopraindicati, nella durata della nota *buona* che segue. Quando l'*Acciaccatura* si trova fra due note *corte* di valore *eguale*, oppure delle quali la prima si trovi sopra un *tempo forte* della battuta, benchè anch'essa *intermedia*, si eseguirà secondo la regola generale, cioè *nella durata della nota buona* che la segue. (V. l'*Es.* 148 *b*, *c*, in cui l'*Acc.ª int.ª* è segnata con una +).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Acciaccatura intermedia.

b. Chopin. *Op. 11.*

Es. 148. a.



Notazione.

a. Esecuzione.

b.

c. Chopin. *Op. 41. 4.*

d. id. *Op. 37. 1.*



Notazione.

Esecuzione.

Che cosa è l'Arpeggio?

È un genere d'Abbellimento diverso da tutti gli altri in questo, che non consiste nell'*aggiungere* alcuna nota supplementaria a quelle scritte, bensì nel *modo d'eseguire* gli *Accordi*, facendo, cioè, sentire l'uno dopo l'altro i varii suoni d'un'Armonia, invece d'eseguirli simultaneamente. Un *Accordo* eseguito nel primo modo si chiama *Arpeggiato,* probabilmente dall'essere stato adoperato questo modo d'esecuzione dai suonatori d'*Arpa* prima che dagli altri strumentalisti.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

L'*Arpeggio* è un Abbellimento esclusivamente in uso nella musica *strumentale*, e che si può adoperare solamente con quegli Strumenti che possono produrre più suoni simultaneamente.

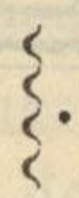
Come si chiamano gli Accordi eseguiti nel modo usuale, cioè simultaneamente?

In Italiano non vi è un'espressione che designi gli Accordi eseguiti in quel modo; in Francese si chiamano: *Accords plaqués*.

Gli Arpeggi si eseguiscono sempre nel medesimo modo e sempre con rapidità eguale?

No, il *modo* d'eseguirli varia secondo l'indicazione data dalla notazione, e la *rapidità* secondo l'andamento ed il carattere del pezzo. In generale l'*Arpeggio* si eseguisce dal *grave all'acuto*; vi sono però dei casi, benchè rarissimi, in cui ha luogo il contrario.

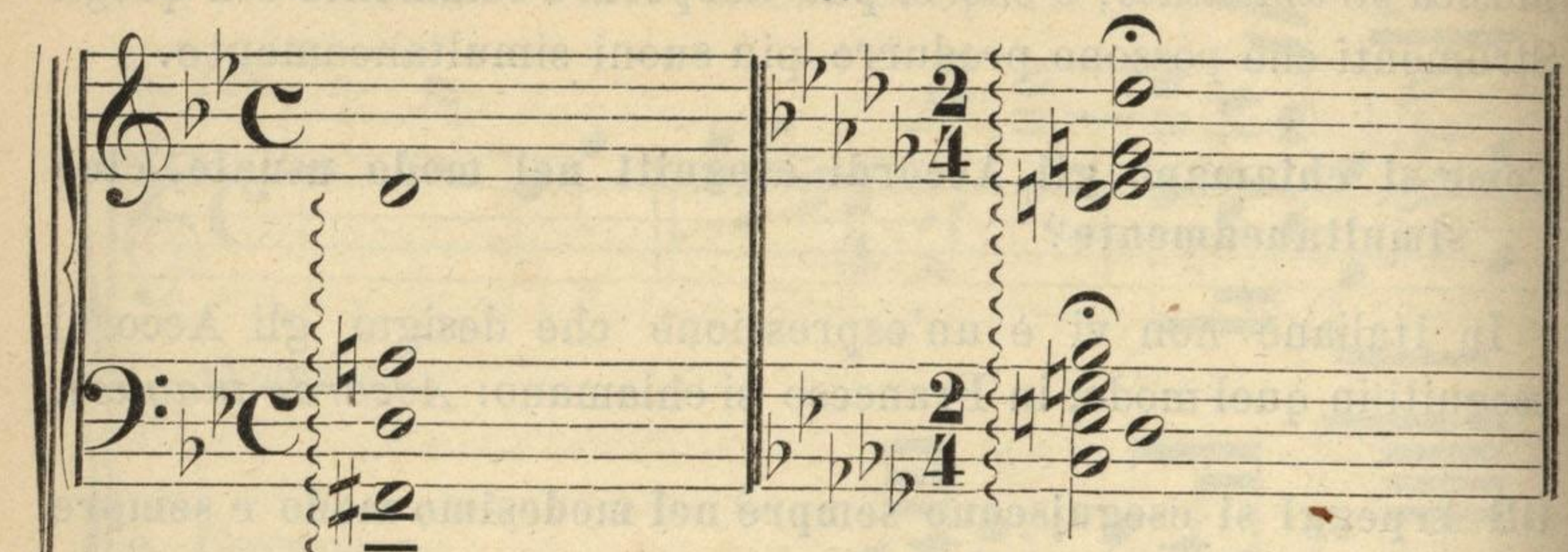
Come s'indica l'uso dell'Arpeggio?

Con una linea serpeggiante verticale *a sinistra* dell'Accordo da arpeggiarsi:  . (V. l'*Es. 149 a, b*, p. *244*). Quando fra la cima di questo segno e la nota più acuta dell'Accordo vi sia una legatura ⁀, l'Arpeggio si dovrà eseguire dall'*acuto* al *grave*. Un altro modo d'indicare l'*Arpeggio* consiste nello scrivere tutte le note dell'Accordo successivamente in *notine* prima dell'Accordo, scritto in *note ordinarie*, e nel legare ognuna delle *notine* alla *nota grande* che ne è la replica. Questo metodo s'adopera specialmente in quei passi in cui l'*Arpeggio* si debba eseguire con rapidità fermandosi poi sull'Accordo. V. l'*Es. 149 c*. Un *terzo* modo d'indicare l'*Arpeggio* si trova nelle edizioni antiche e consiste in una *linea trasversale* in mezzo all'Accordo (V. l'*Es. 149 d*).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Es. 149. CHOPIN. BEETHOVEN. *Sonata app.ta*

a. Notazione. *b.*



a. Esecuzione. *b.*



c. (MOSCHELES. *Op. 70. 2*). *d.*



Notazione.

Esecuzione.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

e. CHOPIN. *Op 37. 1.*



f. CHOPIN. *Op. 47.*



Il modo d'eseguire gli *Arpeggi* può variare secondo l'andamento generale del pezzo e secondo il carattere degli Accordi da arpeggiarsi, anche quando sono indicati dal medesimo segno. Nella musica per *Arpa* o per *Pianoforte*, quand'è indicato l'*Arpeggio* per Accordi da eseguirsi con ambedue le mani alla volta, esso può effettuarsi in due modi diversi, cioè: 1° partendo dalla nota più grave del Basso e continuando fino alla nota più acuta del Violino, ciò che fa l'effetto d'un *solo* Accordo eseguito con una *sola* mano, oppure 2°: strappando i *due* Accordi dalle *due* mani simultaneamente. Nel *primo* caso si usa far traversare i *due* righi dal segno serpeggiante come nell'*Es. 149 a, b;* nel *secondo* si suole *interrompere la linea* fra i due righi. (V. MOSCHELES, *Op. 70. 2*). Questa regola però non è severamente osservata, per cui nei casi d'incertezza si può ammettere *generalmente* come principio che si debba usare il *1° modo* nei casi in cui l'Accordo da arpeggiarsi abbia *una certa durata* o si trovi in movimento piuttosto *lento*, come nell'*Es. 149 b*, e che si debba preferire invece il *2° modo* in quelli, in cui l'Accordo si tiene *poco tempo* ed in quelli in cui molti Accordi arpeggiati si succedano *rapidamente* come, p. e., nello *Studio* di Moscheles, *Op. 70, N. 2*, indicato nell'*Es. 149 c*, ma non date in esteso per rispar-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

miare posto. Un altro caso in cui sarà da preferirsi il *1° modo* di esecuzione è quello, in cui le note dei due Accordi si ripetono *nel medesimo ordine* nelle due mani, perchè coll'esecuzione simultanea ne risulterebbe una certa povertà di suono. Riferiamo a questo proposito alle osservazioni del Bülow, p. 3, della sua edizione degli *Studii di Cramer* (Milano-Lucca), senza le quali lo scolaro si troverebbe nell'incertezza sul modo d'eseguire i *due Arpeggi* nel 1° Studio di carattere *diverso*, ma indicati nel medesimo modo, cioè ambedue colla linea *interrotta*. Invitiamo quelle persone che desidererebbero fare uno studio più profondo della diversa interpretazione dei segni degli *Arpeggi* a paragonare l'edizione Bülow della *Fantasia Cromatica* di Bach colle altre precedenti.

Qual è lo scopo artistico dell'Arpeggio?

Esso può avere scopi diversi, e varia di carattere, secondo le circostanze in cui viene adoperato. Nel caso *c.* dell'*Es. 149* serve a far sentire più chiaramente le Armonie negli Accordi, ed ha nell'istesso tempo uno scopo tecnico speciale, come per esempio negli *Studii* Op. 10 di Chopin *N° 11*, quello cioè di esercitare le dita nell'eseguire tutti i suoni degli *Accordi arpeggiati* con egual forza. Molte volte però le *notine* d'un *Arpeggio* non sono *legate* ad un Accordo, ed allora si eseguiscono *rapidamente* e fermandosi solamente sull'*ultima* nota, la quale in tali casi è sempre una nota *melodica principale* che non solamente dev'essere *abbellita*, ma a cui si vuol anche dare *maggior enfasi*. Questo genere d'*Arpeggio* è illustrato nell'*Es. 149 e, f.*

Molte volte però esso s'incontra preceduto da un'*Acciaccatura*, come nel primo *Arpeggio* dell'*Es. 149 e*, e non di rado il genere precedente, cioè l'*Arpeggio* d'un Accordo sul quale si ferma, è terminato in cima, non con un suono *vero*, ma con un'*Appoggiatura* che precede il suono *vero*. (V. l'*Es. 150*). Il carattere dell'*Arpeggio* stesso è assai complicato, perchè ha un valore *ritmico, armonico* e *melodico*, e qualchevolta più dell'uno che dell'altro. Ciò che ha dato luogo a molta incertezza è, che

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

nel passato si usava designare col *segno* ⦚ e colla *parola: Arpeggio*, ciò che si chiama dai moderni l'*Accordo spezzato*, ossia l'*Armonia figurata* senza *Note di passaggio*, che si mantiene cioè strettamente fra i suoni d'un Accordo.

Come si eseguisce l'Arpeggio riguardo al valore ritmico della battuta in cui esso si trova?

Esso si eseguisce sempre *al posto della nota melodica dell'Accordo arpeggiato*, togliendo a questa un tantino del suo valore, *mai nella durata della nota precedente*.

Es. 150. CHOPIN. *Op. 37. N. 2.*



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Che cosa è il Gruppetto?

È un complesso di *quattro* o *cinque* suoni composti d'un suono *vero* o *principale* ripetuto e di due altri *ausiliari* contigui, che stanno l'uno *sopra*, l'altro *sotto* il suono *vero*. Il *Gruppetto* a *quattro* suoni si può eseguire in due modi diversi, sia che si principii col suono ausiliario di *sotto* per tornare al suono *vero*, cia che si proceda in senso contrario. Nel primo caso è un *Gruppetto diretto* e si segna così: ∾; nel secondo è un *Grup-*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

petto rovesciato e si segna così: 𝆒 oppure 𝆓. Si osservi però che non tutti i maestri sono d'accordo sulla maniera d'indicare il *Gruppetto*, e che precisamente in alcuni libri d'insegnamento musicale elementare assai in uso in Germania, il modo indicato per notare l'uso del *Gruppetto* è il contrario, cioè 𝆒 per il gruppetto *diretto* e 𝆓 per quello *rovesciato* (V. Lobe, *Katechismus der Musik*, p. 66, Widmann, *Katechismus der Allg. Musiklehre*, p. 81, in altri non s'insegna che il modo d'indicare il *Gruppetto diretto*, senza far menzione del *Gruppetto rovesciato* (Marx, *All. M. Lehre*, 6ª ed.ᵉ, p. 210).

I due metodi, tanto quello adottato dal Lobe e dal Widmann, quanto quello seguito in questo libro, hanno la loro ragione nella *forma* del segno, il quale, senza dubbio, fu introdotto per risparmiare la pena ed il tempo di scrivere questo genere d'Abbellimento per intero, e si riguardava come il *contorno visibile* del *disegno musicale* eseguito. Mentre però gli *antichi* maestri credevano indicarne la direzione col *contorno generale* del segno, alcuni *moderni* invece la credono indicata col *puntino* con cui si principia. Per i primi dunque il segno 𝆓 rappresentava un *Gruppetto* che volgeva *da sinistra a destra*, la cui parte più acuta si trovava più *a sinistra*, cioè nel *principio*, e andava scendendo per poi tornare alla metà e fermarvisi; per i secondi invece nel segno 𝆒 era il *puntino di sopra* che indicava che si principiasse il *Gruppetto* colla nota ausiliaria di *sopra* e non con quella di *sotto*. (V. *Es. 151, a, b*, nel rigo inferiore.)

L'autorità che ci ha indotti a scegliere il *primo* modo di segnare il *Gruppetto*, modo che è seguito anche dai maestri più coscienziosi d'oggi, e che s'insegna anche nelle edizioni esattissime del Bülow, del Kroll, del Conservatorio di Stoccarda ecc., è il F. E. Bach. Ci sembra anche più probabile che il segno abbia la sua origine dalla direzione generale del suo *contorno* che dalla posizione del *puntino*. Sarebbe però molto da desiderare che vi fosse unanimità in tali punti, perchè l'incertezza sul modo d'eseguire i segni grafici è un grande imbarazzo per quelli che studiano.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Es. 151. *Gruppetto.*



Come s'indica il Gruppetto in cui si trova un suono o più di un suono alterato?

L'*alterazione* o le *alterazioni* s'indicano col relativo segno ♯, ♭, o ♮, che si colloca *sotto* o *sopra* il segno ∾ secondo che la nota ausiliaria del Gruppetto che si deve alterare sia quella di *sopra* oppure quella di *sotto*. Nell'*Es. 152* si vedono tutti i modi in cui si possono trovar indicate tali alterazioni.

Gruppetti diretti e rovesciati con diverse alterazioni.

Es. 152.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM





Sono sempre indicate le alterazioni da farsi nel Gruppetto?

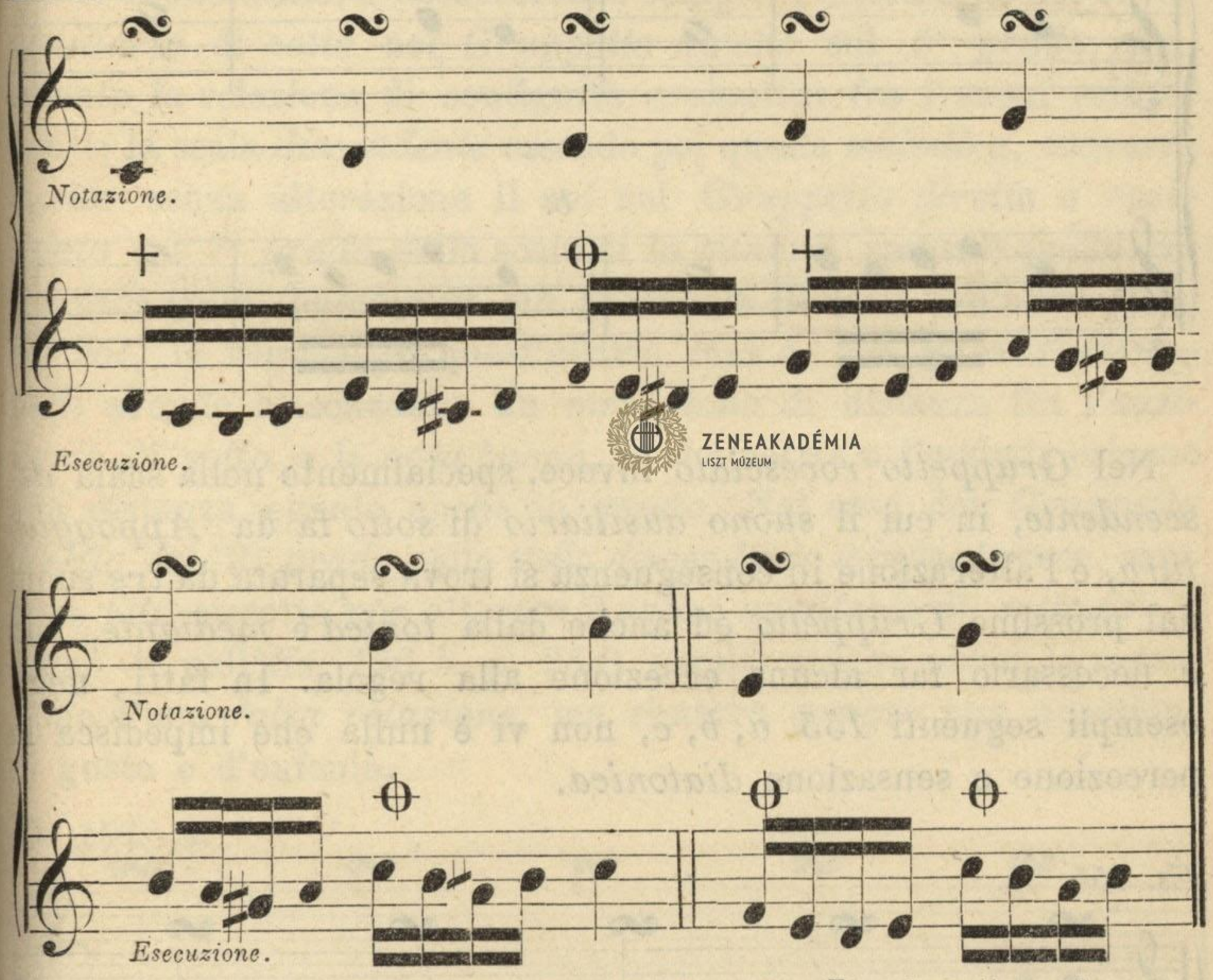
No, molte volte anzi ne manca l'indicazione là dove è evidente che esse occorrerebbero. La regola in tali casi è questa: Il suono *ausiliario* di *sopra* deve sempre trovarsi in armonia colla tonalità del *Gruppetto*, cioè con quella in cui esso si trova, mentre è uso che quello di *sotto* si trovi alla distanza d'un *mezzotono* dal suono *vero*. In quei casi dunque, in cui l'andamento naturale della scala della tonalità, in cui si trovi il *Gruppetto*, darebbe al suono *ausiliario* più di un *mezzotono* di distanza da

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

quello *vero,* occorrerà alzarlo d'un *mezzotono*, sia per mezzo del ♯, se è un suono normale della scala di *do*, sia per mezzo del ♮ quando è un suono alterato con ♭, sia con 𝄪 quando è un suono alterato con ♯. La scala *maggiore* di *do*, con un *Gruppetto diretto* sopra ogni grado *diatonico*, senza indicazione di alterazione darebbe in conseguenza la disposizione seguente:

Scala diatonica maggiore con Gruppetti senza indicazioni d'alterazione.

Es. 153.



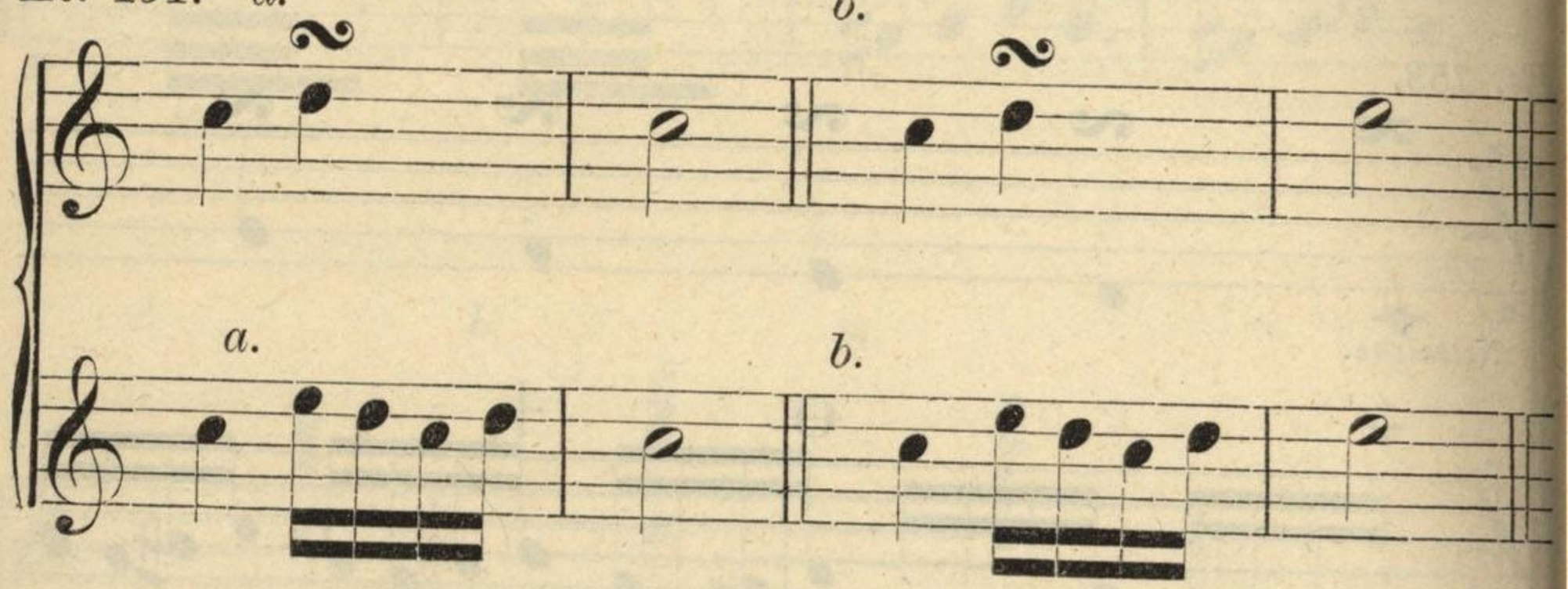
Esecuzione più corretta.

Nell'*Es. 153* si vede che tutti i suoni *ausiliarii* di *sotto*, salvo i due segnati con +, cioè quelli dei *Gruppetti* sul *1°* e *4° grado*, hanno dovuto essere alterati con ♯; però sarebbe cosa migliore e più regolare non alterar quelli, la cui distanza dal *suono vero* è naturalmente quella d'un *mezzotono*, come i *Gruppetti* sul

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

3° e 7° *grado*, segnati ⊕, perchè coll'alterazione il *Gruppetto* diviene *cromatico*, ciò che rende meno chiara la percezione o sensazione *diatonica* degli altri. L'istessa eccezione può farsi per il *Gruppetto diretto* sul 2° *grado* quando la nota che segue il *Gruppetto* è la *tonica* o la *mediante* (1° o 3° grado). Sarà meglio la disposizione seguente in tali casi, per evitare che se ne abbia la sensazione d'una *falsa relazione*:

Es. 154. *a.* *b.*



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nel *Gruppetto rovesciato* invece, specialmente nella scala *discendente*, in cui il *suono ausiliario* di *sotto* fa da *Appoggiatura*, e l'alterazione in conseguenza si trova separata da *tre* suoni dal prossimo *Gruppetto* ed anche dalla *tonica* e *mediante*, non è necessario far alcuna eccezione alla regola. In fatti, negli esempii seguenti *155 a, b, c*, non vi è nulla che impedisca la percezione e sensazione *diatonica*.

Es. 155. *a.*



ZENEAKADÉMIA
.LISZT MÚZEUM



Nel *modo minore* occorrerebbe sempre l'alterazione del suono *ausiliario* di *sotto* nel *Gruppetto diretto* sul *5° grado*, nonostante la relazione di contiguità *cromatica* fra i suoni componenti; la scala *discendente* essendo poi quella *melodica*, converrà lasciar senza alterazione il *sol* nel *Gruppetto diretto* e *rovesciato* sul *7° grado* della scala di *la minore*, mentre quello *rovesciato* sulla *tonica* sarà più gradevole all'udito coll'alterazione del *sol;* la ragione in quest'ultimo caso è, che gli altri *Gruppetti* avendo ciascheduno un *mezzotono* di distanza fra l'*ausiliario* di *sotto* e la *nota buona*, la simmetria e l'eufonia esigono una distanza eguale anche in questo. Nel caso del *Gruppetto diretto* sul *2° grado* nella scala *discendente minore* invece, sarà forse più corretto *non* alterare il suono *ausiliario* di *sotto* (V. il segno + nell'*Es. 156 b*, p. *254*) perchè non ne abbia la sensazione d'una *falsa relazione*, ma rimarrà sempre una questione di gusto e d'eufonia.

Es. 156. a.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM





ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

S'intende poi che queste regole non servono che per l'esecuzione di *Gruppetti* successivi sopra gradi contigui della scala *diatonica* oppure sopra gradi d'un *Accordo*. Per gli altri casi di questo genere sarà lasciato al gusto dell'esecutore la scelta se si debba o no alzare l'ausiliario di *sotto*, quando non sia specialmente indicato.

Come si eseguisce il Gruppetto riguardo al valore ritmico?

Quando il segno ∾ si trova sopra una nota *lunga*, — abbastanza lunga cioè per ammettere la possibilità di variare la durata delle note del *Gruppetto*, — si dovrà eseguire come è indicato negli *Es. 151* e *152*, p. *248* e *249* facendo sentire le *prime tre* note rapidamante e tenendo l'*ultima* (la nota *buona*). Se invece il segno ∾ sta sopra una nota troppo *corta* per ammettere che si possa variare il valore dei suoni, allora il *Gruppetto* si dovrà eseguire come negli *Es. 153, 154, 155*, cioè in note d'*egual* valore.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Quando il segno ∾ invece di trovarsi *sopra*, si trova *dopo* una nota *lunga* non prolungata con un *punto* o con una *legatura*, che ha il valore di una battuta *intera* o almeno d'una *mezza* battuta, si usa eseguire il *Gruppetto* nella durata dell'*ultimo quarto* del valore intero della nota *lunga* precedente (V. gli *Es. 157 a, b,* p. *255*, salvo i casi in cui l' andamento generale del pezzo fosse assai *lento* e *sostenuto*, perchè la nota *lunga* avendo in tale circostanza relativamente maggior durata, ammetterà più facilmente un'interruzione. Nei momenti *gravi* sarà preferibile eseguire il *Gruppetto* nella durata della *metà* della nota *lunga* ed in note *eguali* di *doppio* valore (V. l'*Es. 157 c*).

Es. 157. Beethoven. *Sonata Op. 10.* *idem. Op. 2. N. 1.*



idem. Sonata Op. 78. c.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Come si deve eseguire il Gruppetto quando il segno ∾ si trova dopo una nota lunga prolungata sia con un punto, sia con una legatura e quando non è seguito da altre note nella medesima battuta o mezza battuta?

Si eseguirà in questo caso nella durata esatta del *punto* o della *nota legata* che fa da punto, ed in note d'*egual* valore. Vuol dire che in questo caso la durata della nota lunga che precede il *Gruppetto* si dividerà in *tre*, e che il *Gruppetto* le leverà un *terzo* del suo valore ritmico, quando cioè la nota prolungata ha la durata d'una battuta o almeno d'una *mezza* battuta (V. l'*Es. 158 a, b, c*).

Gruppetto con una nota prolungata in misura tripla.

Es. 158. *a.* *b.* MOZART. *c.*



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Come si deve eseguire il Gruppetto, allorchè si trovi sopra un punto, ossia sopra una legatura di prolungamento se questa è seguita da altre note nella medesima battuta?

Nel caso in cui la nota che segue il *Gruppetto* abbia un valore ritmico *eguale* a quello del *punto* o della *nota legata*, si eseguirà il *Gruppetto* nel modo seguente: prima la nota *buona prolungata*, e poi l'Abbellimento, levando tanto del valore della nota *buona*, quanto occorre perchè l'*ultima* nota del *Gruppetto*, (quella *buona* stessa), corrisponda al *punto* e dando a quest'ultima nota il *medesimo* valore del *punto*, e della *nota seguente*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

(V. l'*Es.* 157 *a. b. c.* e 158 *a. b. c. d.*); oppure si eseguirà in molti casi, specialmente d'esecuzione strumentale, secondo la regola data da F. E. Bach, cioè: si dividerà la durata della *nota prolungata* (escludendone il *prolungamento*, sia *punto*, sia *nota legata*) in *due* parti *eguali* e si eseguirà la nota *buona* sulla *prima* metà, ed il *Gruppetto* (fuori che l'*ultima* nota) sulla *seconda* metà, in modo da far coincidere l'*ultima nota* del *Gruppetto* col *punto* (ossia colla *nota legata*); poi, invece d'eseguire la replica della *nota buona* che termina il *Gruppetto* nel medesimo valore della nota che segue, si prolungherà la durata della *nota buona* della metà, e si eseguirà la nota che segue, abbreviandone il valore della *metà*. In altre parole, la relazione *metrica* di queste due note si dovrà riprodurre esattamente nella *metà* del suo valore *dopo* l'esecuzione del *Gruppetto* (V. l'*Es. 161 a. b.*, p. 257).

Es. 159. Beethoven. *Op. 5. N. 2.* Mozart. *Rondò.*



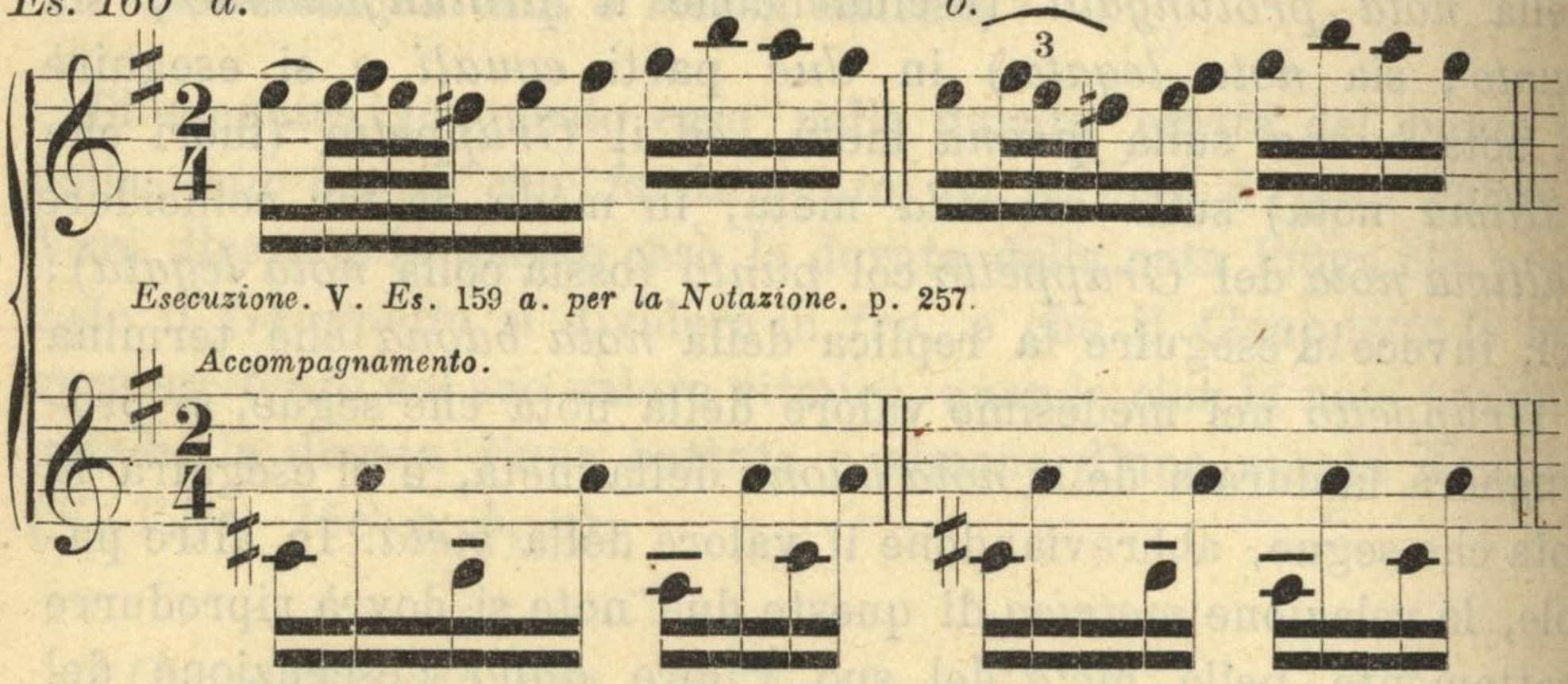
Hummel. *Op. 13.*



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Quattro diversi modi d'esecuzione dell'*Es. 159 a.*

Es. 160 a. *b.*



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Es. 161. a. BEETHOVEN. *Op. 81. ediz.* Bülow, *p. 142.*



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Come si hanno da eseguire le singole note del Gruppetto sopra il punto e la nota legata, riguardo alla loro ripartizione *ritmica?*

Il valore *esatto* che si dovrà dare a ciascheduna fra esse sarà sempre più o meno una questione di gusto, come lo sarà egualmente la scelta fra i due modi d'eseguire l'intera Figura. Il passaggio dell'*Es. 159 a.* ammette la possibilità di una varietà infinita nella repartizione *ritmica* dei suoni del *Gruppetto*, di cui diamo *quattro* esempii, *Es. 160 a. b. c. d., p. 258*, e toccherà all'esecutore *di 2° grado* il determinare in quali casi si debba preferire l'uno oppure l'altro modo d'esecuzione.

Il Gruppetto è sempre indicato in modo chiaro riguardo al posto che occupa, oppure vi sono dei casi in cui vi possa essere incertezza su questo punto?

Questo genere d'Abbellimento è generalmente indicato abbastanza esattamente, però vi sono alcuni casi in cui l'esecutore può trovarsi nell'imbarazzo.

I principali sono i seguenti, benchè se ne potrebbe trovare anche altri, ciò che però ci porterebbe troppo lontano, se volessimo segnarli tutti.

Es. 162. BEETHOVEN. *Op. 78.* ed. Bülow, pag. 116.

a.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

HAYDN. *Sonata.* HAYDN. *Trio.*



Si osservi che nell'*Es. 162 a.*, p. 259, il segno ∾ si trova sopra una nota *diversa* da quella *lunga* che precede. Eseguendo il *Gruppetto* secondo la regola generale, la nota *buona* sarebbe di durata così corta, che il *Gruppetto* si confonderebbe colla nota seguente e sturberebbe il contorno del disegno della Figura.

In questi e simili casi giova la regola: che gli *Abbellimenti*, di qualunque genere siano, si debbano sempre trattare come un *accessorio*, che non deve in nessun caso oscurare il contorno *melodico* e *ritmico* del disegno della Figura o Frase in cui si trovano. Osservando nel caso *a.* questa regola, è evidente che il *Gruppetto* abbia da eseguirsi *prima* della nota che ne porta il segno ∾, contrariamente alla regola quasi universale: che ogni Abbellimento si debba eseguire *nella durata della nota buona*, Per far ben sentire qui la nota *principale*, è necessario introdurla come nel *Gruppetto* a 5 note, prima del *Gruppetto* (V. l'*Es. 165 a.*, p. 262).

Nell'*Es. 162 b.* il segno si trova sopra una *seconda* nota identica alla *prima* lunga, accentata, e legata a questa. In questo caso ed in altri simili, la nota *legata* si ha da riguardare come un *punto*, e l'esecuzione del *Gruppetto* seguirà la regola data per i casi, in cui il segno ∾ si trova sopra un punto (V. l'*Es. 158 b.*, p. 256). Nell'*Es. 162 c.* la posizione del segno ∾ è identica a quella che occupa nell'*a.*, ma la seconda nota non è diversa dalla prima, bensì è la replica di questa; in questo caso il *Gruppetto* si deve eseguire regolarmente, a *quattro* note e

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

senza aggiungere la nota principale prima del Gruppetto, la quale essendo la medesima che la precedente, si fa abbastanza sentire senza che occorra questa ripetizione. Riguardo alla ripartizione *ritmica*, si eseguirà il *Gruppetto* in questo caso nel modo indicato p. 257 (V. *Es. 159*), oppure altrimenti, secondo l'andamento generale del pezzo. Nel caso seguente (*Es. 163*) sarà più difficile determinare quale sia l'esecuzione da preferirsi. Quella

Es. 163. Beethoven. *Op. 2. N. 3.* *b.*



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

regolare dell'*a.* non è ammissibile, perchè guasta il contorno del disegno della Figura; quella del *b.*, in cui è aggiunta una nota *buona* per ristabilire il contorno *melodico*, è ritmicamente poco gradevole, perchè altera il carattere tranquillo della Figura, benchè sia accettata da molte autorità come la più corretta; quella del *c.*, ormai adottata da molti, e specialmente da alcuni maestri autorevolissimi, ci pare che convenga meglio e sia più nell'intenzione dell'Autore, perchè non sturba il contorno della Frase, mentre orna la nota che dev'essere ornata, ed è eseguibile nel tempo del pezzo senza alterarne il carattere tranquillo; ma non è corretta secondo le indicazioni.

Come si deve eseguire il Gruppetto quando la nota che ne porta il segno è la prima nella battuta?

In questo caso si eseguirà nella durata della nota *buona*, e com'è indicato nell'*Es. 164* seguente:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

MOZART. *Sonata con Violino.*

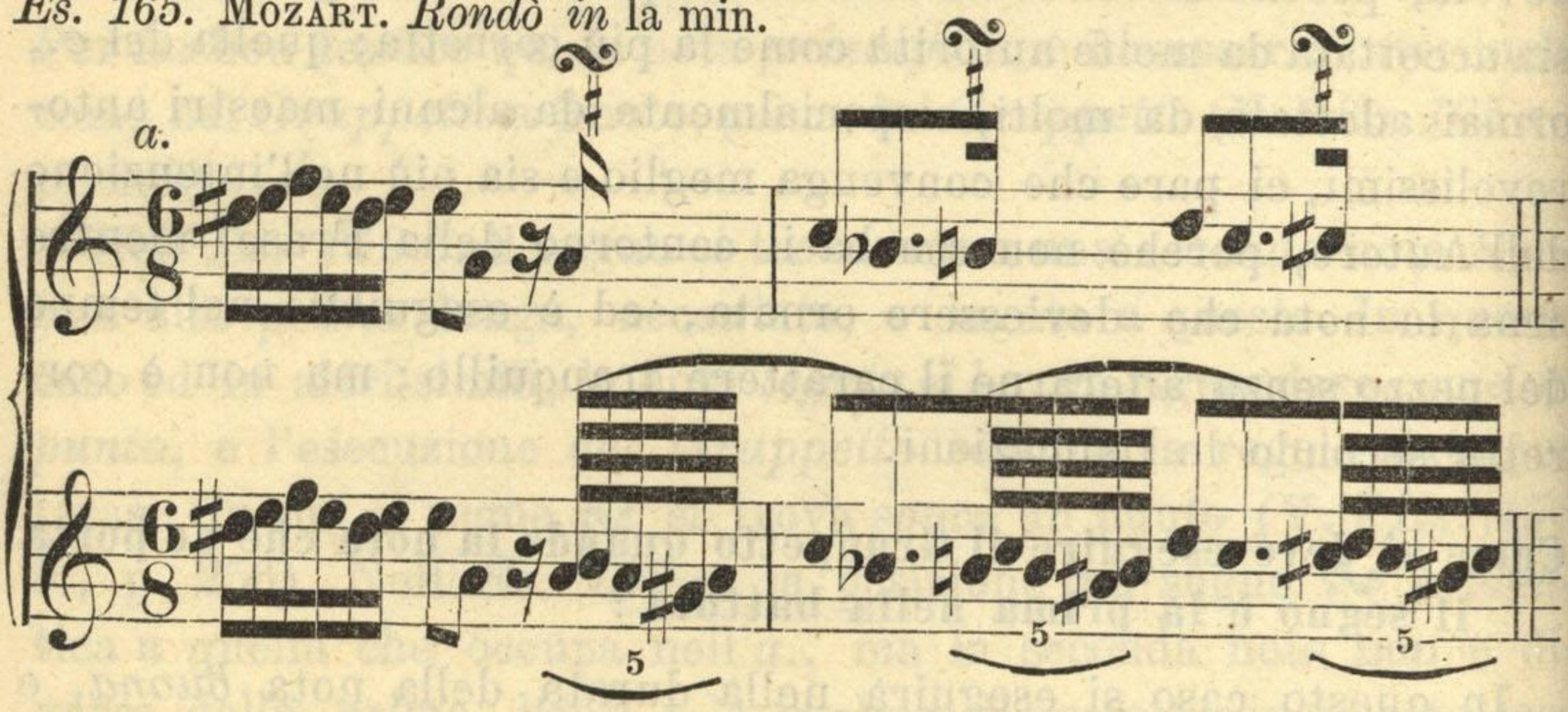
Es. 164.



Quali sono i casi in cui il Gruppetto debba consistere in cinque suoni invece di quattro, e come si aggiunge il quinto suono?

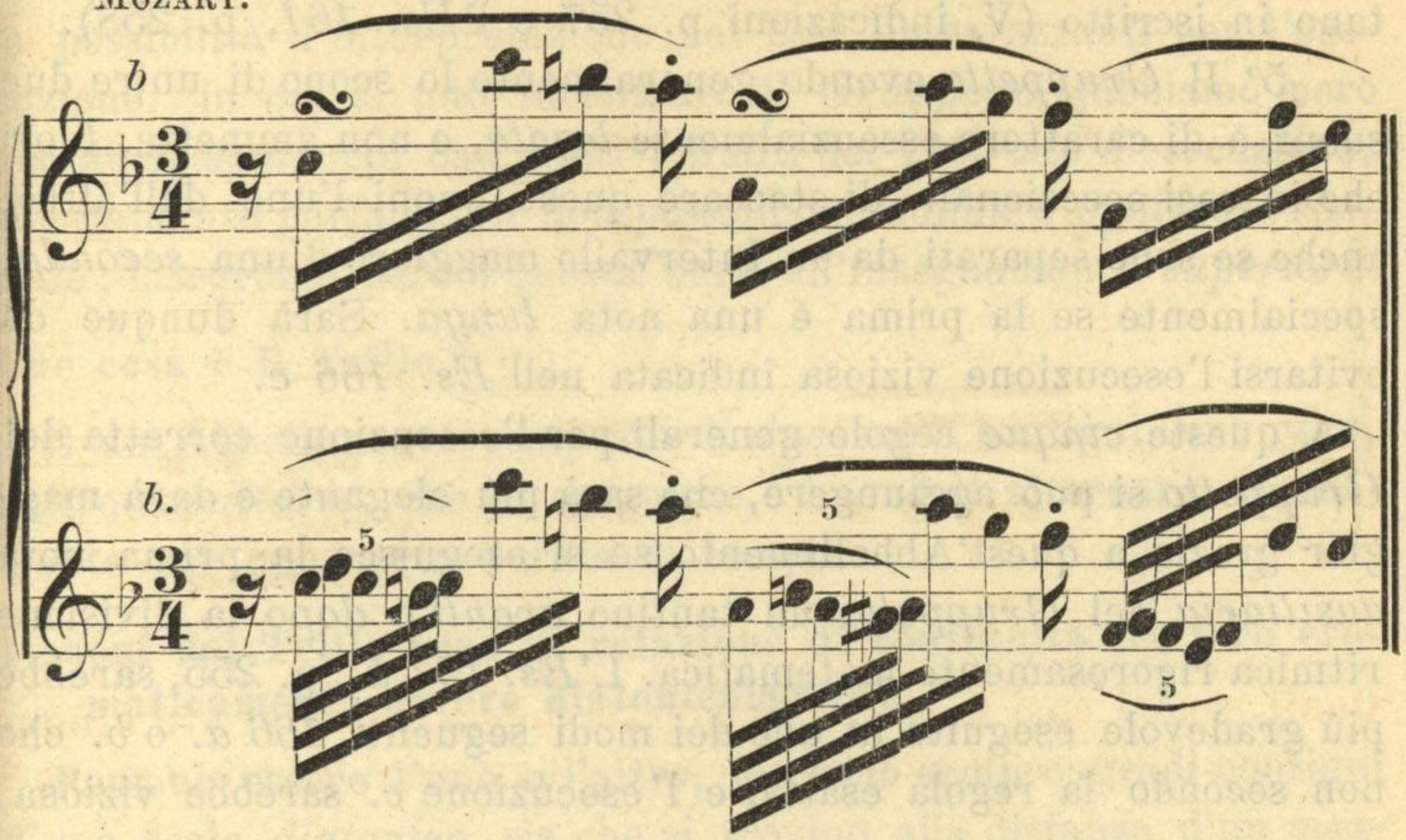
Si usa eseguire il *Gruppetto* con *cinque* suoni allorchè la nota *buona* è preceduta da una *pausa* o da un'altra nota *staccata*, oppure anche in un passaggio *legato*, quando la nota che ne porta il segno è caratteristica per la Melodia, sia *ritmicamente*, sia *melodicamente*, oppure *armonicamente*, e quando conviene per questa ragione farla sentire chiaramente e non lasciarla perdersi fra le note *ausiliarie* del *Gruppetto*.

Es. 165. MOZART. *Rondò in* la min.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

MOZART.



Riassumiamo ciò che si è detto riguardo all' esecuzione del *Gruppetto* nelle seguenti *cinque* regole generali;

1° Il *Gruppetto* segnato *sopra* una *nota lunga* si deve eseguire sul *principio* della durata della nota.

2° Il *Gruppetto dopo* una *nota lunga* sarà eseguito invece alla *fine* della durata della nota.

3° Il *Gruppetto sopra* una *nota corta* sarà eseguito in *quattro* o *cinque suoni* di valore eguale, ripartiti nella durata *intera* della nota che porta il segno 𝄐.

4° Il *Gruppetto* sopra una *nota prolungata*, sia con un *punto*, sia con una *legatura*, o *dopo* di essa e *sopra* il *punto* di prolungamento, oppure *sopra* la *seconda nota legata* stessa, sarà eseguito nella durata della nota *lunga*, in note di valore *diverso*, ed in uno dei due modi seguenti, cioè: 1° dividendola in due metà, di cui la nota *principale* prende la *prima*, e terminando la *seconda* in modo da far coincidere la nota *buona* di chiusa col *punto* di prolungamento o colla *nota legata*, ed eseguendola nel medesimo valore della nota seguente, oppure: 2° eseguendo la nota *buona* dopo il *Gruppetto*, e la nota se-

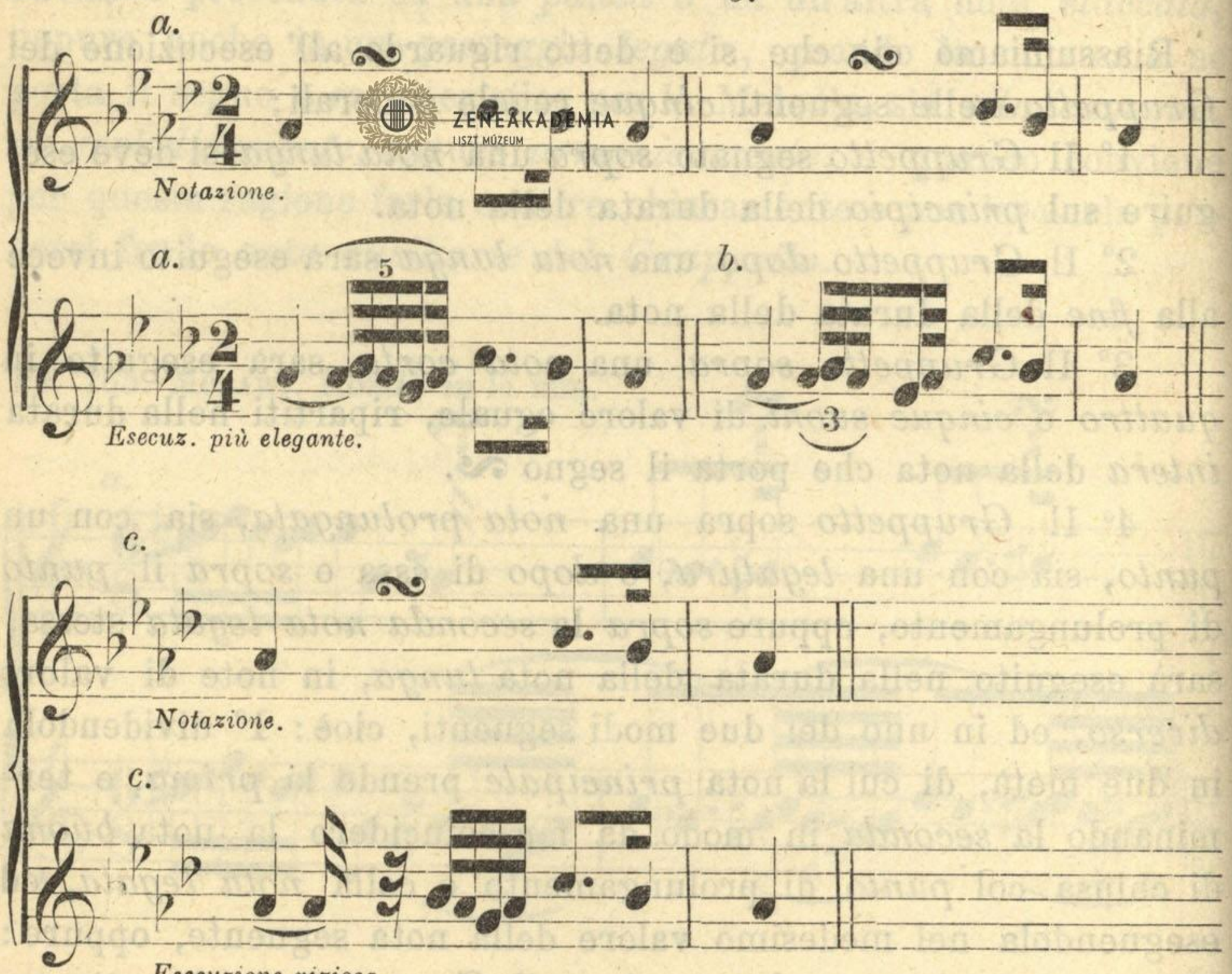
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

guente in riproduzione istretta della Figura esatta che presentano in iscritto (V. indicazioni p. 257 e l'*Es. 161*, p. 258).

5° Il *Gruppetto* avendo generalmente lo scopo di unire due suoni, è di carattere essenzialmente *legato*, e non ammette, fuori che in casi eccezionali, di staccare questi suoni l'uno dall'altro, anche se sono separati da un Intervallo maggiore d'una *seconda*, specialmente se la prima è una nota *lunga*. Sarà dunque da evitarsi l'esecuzione viziosa indicata nell'*Es. 166 c.*

A queste *cinque* regole generali per l'esecuzione corretta del *Gruppetto* si può aggiungere, che sarà più elegante e darà maggior grazia a quest'Abbellimento se si eseguisce la prima nota *ausiliaria* del *Gruppetto* un tantino *avanti* o *dopo* la divisione ritmica rigorosamente matematica. L'*Es. 157 a.*, p. 255, sarebbe più gradevole eseguito in uno dei modi seguenti *166 a.* o *b.* che non secondo la regola esatta, e l'esecuzione *c.* sarebbe viziosa.

Es. 166.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Colle regole ed osservazioni di sopra non sono ancora esaurite le possibilità d'interpretazione nei casi, imbarazzanti per l'esecuzione, in cui si può incontrare il *Gruppetto*, abbiamo però già oltrepassato coi casi citati i limiti del *1° grado* d'esecuzione, strettamente parlando, e non possiamo esaminare ogni caso speciale; lasceremo perciò questa cura all'insegnamento *superiore*.

Che cosa è il Trillo?

È un Abbellimento composto di *due* suoni contigui, uno *vero*, l'altro *ausiliario*, che si eseguisce, facendoli alternare rapidamente per una certa durata di tempo.

I suoni del Trillo sono in relazione di contiguità fra loro cromaticamente ovvero diatonicamente?

Possono essere l'uno o l'altro, ma sono sempre gradi contigui d'una scala *diatonica*, sia che si trovino alla distanza d'un *mezzotono*, oppure a quella d'un tono *intero* l'uno dall'altro. Il suono *ausiliario* è sempre quello di *sopra*. Il *Trillo* è il più brillante fra tutti gli Abbellimenti usati nella musica, ed è difficile ad eseguire, specialmente per Canto. L'esecuzione del *Trillo* con Istrumenti *a corda* ed *a tastiera* esige una perfetta indipendenza delle dita, per rendere ciascheduno dei due suoni con forza e sonorità eguale; gli Strumenti *a fiato*, quelli *non temperati* e la Voce hanno la difficoltà addizionale dell'intonazione, che è specialmente grande nel *Trillo*.

Qual è il segno con cui s'indica il Trillo?

Esso s'indica con *tr*. oppure tr~~~~ collocato sopra la nota *buona*. Il *Trillo* ha sempre l'*intera durata* della nota che ne porta il segno, principiando e terminando *esattamente* con essa.

Quale dei due suoni deve eseguirsi prima?

Non vi è unanimità su questo punto, nè fra gli scrittori di nazioni diverse, nè fra quelli delle epoche diverse, nemmeno fra le diverse autorità artistiche della medesima nazione e della medesima epoca. Alcuni sostengono che il *Trillo* si debba principiare colla nota *ausiliaria* ed eseguirsi discendendo; altri in-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

vece ritengono che abbia da principiarsi colla nota *buona* ed eseguirsi ascendendo.

Il *primo* metodo si usava e si usa ancora generalmente in Italia, ed è probabilmente il modo tradizionale d' eseguire dei grandi Cantanti antichi italiani. Infatti, benchè i grandi maestri di Canto raccomandino di *studiare* il *Trillo* nei due modi, è uso praticarlo assai più in questa che nell'altra maniera. Anche gli strumentalisti tedeschi del secolo passato la raccomandavano, primo di tutti il F. E. Bach, e la stimavano la migliore. Gli strumentalisti *moderni* invece, specialmente alcuni pianisti, inchinano verso il modo contrario dal Hummel e dallo Czerny in poi. Oggidì è generalmente ammesso in principio, che un *Trillo*, non preceduto da un'*Acciaccatura* sul grado di sopra, si abbia da eseguire principiando colla nota *buona*.

Beethoven e Chopin indicano sempre il modo contrario coll'*Acciaccatura*, per cui sarà meglio adottare la regola, che nelle opere di quegli Autori che usano indicare specialmente il *Trillo discendente* ed in generale nella musica *moderna*, si abbia da eseguire il *Trillo* non appoggiato in modo *ascendente*. Nei *due* modi, la nota, con cui si principia, porta l'accento. Il *Trillo ascendente* si chiama: *diretto*, quello *discendente*: *rovesciato*, oppure: *appoggiato*.

Es. 167.



Esecuzione moderna.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Sono questi i soli modi, in cui si possa eseguire il Trillo?

No, il *Trillo* può essere *preparato* e *terminato*, o solamente *terminato*. La *preparazione* consiste in una *doppia Acciaccatura*, che precede ed introduce il *Trillo*, composta della nota *ausiliaria* contigua *sotto* la nota *buona* e della stessa nota *buona*. Queste due note (*di preparazione*) si eseguiscono però, dando loro il medesimo valore di quello del *Trillo* che segue; esse formano un *Gruppetto* colla prima alternazione del *Trillo*.

La *terminazione* del Trillo è anch'essa un semplice *Gruppetto* composto delle medesime note della *preparazione*. Il *Trillo senza terminazione* si chiama: *incompleto*, quello terminato invece: *completo*.

Il *Trillo preparato* è sempre un *Trillo rovesciato*, quello *completo* può essere *diretto* o *rovesciato*. Nella musica moderna si usa generalmente indicare la terminazione d'un *Trillo completo* per intero, ma con notine più piccole.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

TRILLO ROVESCIATO, COMPLETO E PREPARATO.

Es. 168.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Trillo diretto completo

Es. 169.



Notazione.

Esecuzione.

Perchè nell'Es. *169.* del Trillo diretto completo vi sono cinque note, invece di quattro, nel Gruppetto di Chiusa?

Perchè ogni *Trillo*, sia *diretto* o *rovesciato*, sia *completo* o *incompleto*, *preparato* o *non preparato*, deve terminare sulla nota *buona;* per cui in quei casi ove col numero regolare di note si terminerebbe coll'*ausiliaria,* conviene aggiungere una replica della nota *buona*, onde evitare questa falsa terminazione. Con questa nota addizionale il *Gruppetto* di chiusa diviene una *quintina*, in cui però la *terzina* cade generalmente sulla *penultima* ripresa delle alternazioni del *Trillo*, per lasciare nella loro integrità le due note della chiusa.

È sempre indicata la terminazione da farsi al Trillo?

Generalmente sì, ma non sempre. Si dovrà eseguire, anche quando non è indicato, allorchè la nota che segue il *Trillo* è sopra un tempo *forte* della battuta. Nel caso contrario, se cioè la nota seguente è sopra un tempo *debole*, si eseguirà in molti casi, specialmente nei movimenti vivaci, *senza* terminazione.

Quante volte hanno da ripetersi le alternazioni o riprese del Trillo relativamente al valore della nota che porta il segno *tr* ~~~ ?

La relativa rapidità d'un *Trillo* dipende dalle circostanze in cui si trova; in generale però si ammette, che più il *Trillo* è

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

rapido, meglio vale, se cioè la rapidità non nuoce alla chiarezza. Quando il *tr.* si trova sopra una nota di *lunga durata*, importa poco che il numero delle riprese sia più o meno grande; quando invece si trova sopra una nota *corta*, conviene determinarne la quantità esattamente, dividendo la durata della nota *buona* matematicamente, secondo il tempo più o meno corto che occupi, ed il movimento più o meno vivace del pezzo che si eseguisce.

Qual è la suddivisione generale che s'adopera, dupla o tripla?

Generalmente si usa quella *dupla*, e si divide la durata che deve avere il *Trillo* sia in *due*, sia in *quattro*, sia in *otto* riprese. L'*Es. 168 a.*, p. 267, dà una divisione in *otto*, l'*Es. 169* un'altra in *quattro riprese* d'un *quarto* (*semiminima*). Vi sono anche dei casi, in cui sarà preferibile la divisione in *tre*, p. e., quando la durata della nota segnata con *tr.* è troppo corta per ammettere *due* riprese, e che il *Trillo* è *diretto* e *completo*; perchè in questo caso la prima alternazione terminerebbe coll'ausiliaria di *sopra*, la quale si troverebbe alla distanza d'una 3ª dall'ausiliaria di *sotto*, ciò che necessiterebbe un salto; mentre il *Trillo*, ha sempre da legare intimamente i suoi due suoni coll'ausiliario della terminazione (V. l'*Es. 170 a. d. g. h.*, p. 270 e 271).

Qualchevolta però la terminazione d'un Trillo è segnata in note di valore reale e che occupano il loro posto regolare nella battuta, mentre in altri casi sono segnate in notine simili a quelle del Gruppetto. Vi è una differenza nell'esecuzione in questi due casi?

Sì. Quando è segnata in note del *vero* valore, questo determina la rapidità relativa delle riprese del *Trillo* e ne regola la divisione, ogni ripresa dovendo consistere di *due* note del medesimo valore esatto di quello delle note della terminazione. In questo caso la durata del *Trillo* si suddividerà in altrettante riprese, quante sarebbero le repliche delle due note della terminazione. In un *Trillo* che dura un *quarto*, e che termina con *due sedicesimi*, p. e., ogni ripresa avrà il valore d'un *ottavo*,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

(*croma*). Un altro *Trillo* della durata d'una *croma*, che terminerebbe con *due* 32^{mi} sarà eseguito in 32^{mi} nell'intera durata, e via discorrendo.

Quando invece la terminazione d'un *Trillo* è indicata con *notine* (16^{mi} e 32^{mi}), sarà da eseguirsi dividendo la durata della nota *buona* secondo il numero delle note dell'Accompagnamento, dando sia *due*, sia *tre*, sia *quattro* note del *Trillo* a ciascheduna dell'Accompagnamento. Questa regola vale anche per il *Trillo incompleto*.

Es. 170.

BEETHOVEN. *Op. 111.*

a.

Notazione.

Esecuzione.

Id. *Op. 109.*

b.

Id. *Op. 2. N. 3.*

c.

Notazione.

Esecuzione.

HUMMEL. *Trio.*

d.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



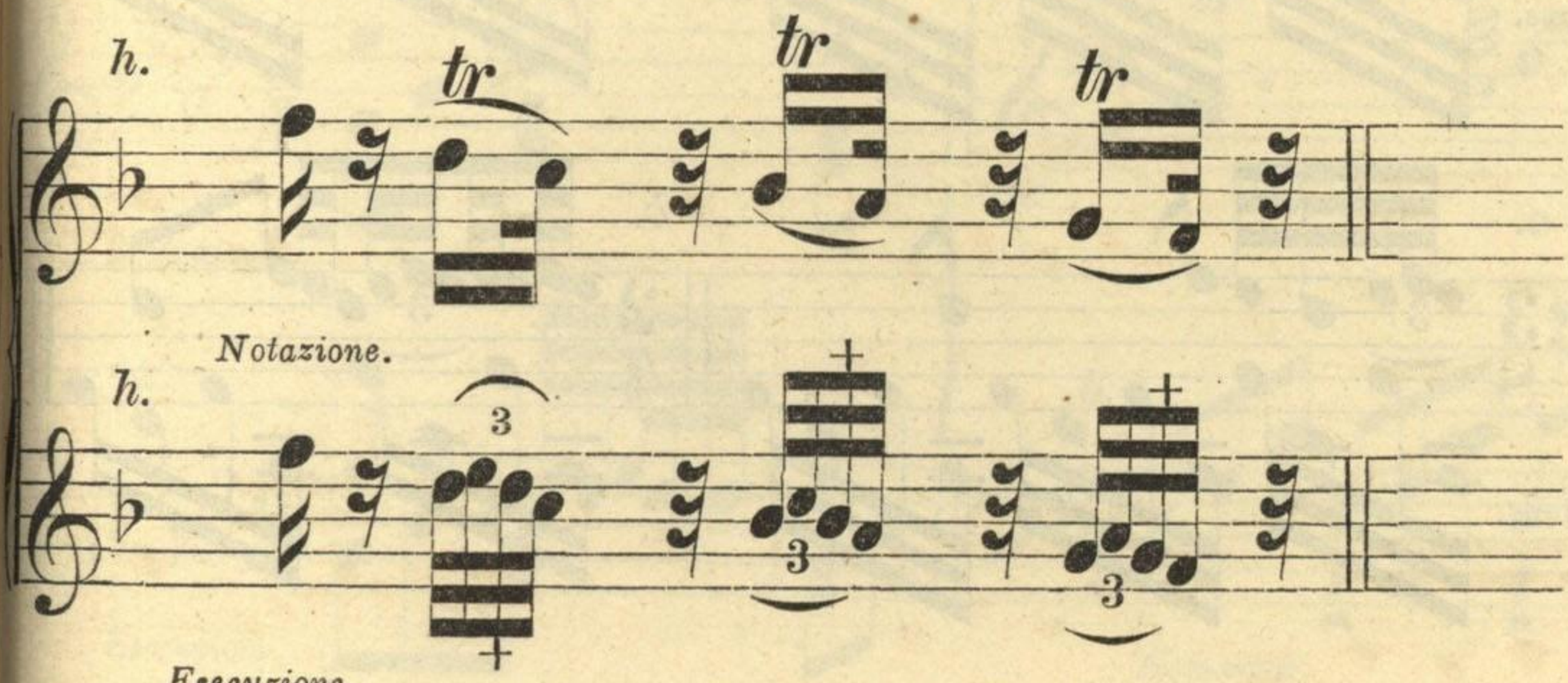
Notazione.

Esecuzione.

MOZART. *Rondò.*



MOZART. *Rondò.*



Esecuzione.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Negli *Es. a. b. c. d.* si vedono alcuni casi della divisione secondo le note di *vero* valore della terminazione. Nell'*a*, la nota aggiunta segnata × è spiegata dalla regola data p. 268, *Es. 169.* L'*Es. e.* dà una divisione in *quattro* riprese d'una *semiminima* in tempo *moderato* o *andante*. L'*Es. f.* ne dà una in *due* d'una *croma*, in cui la nota aggiunta alla prima si spiega colla presenza della nota che segue il *Trillo* sopra un tempo *forte*, la quale necessita una terminazione là ove non è specialmente indicata.

Gli *Es. 169 g.* e *h.* dànno due modi d'eseguire un passaggio di Mozart. L'*Es. 171* seguente dà tre diverse divisioni ritmiche della medesima battuta secondo le note dell'Accompagnamento. Conviene osservare che se nel *Trillo diretto*, *completo*, la *terzina* che si forma, aggiungendo la nota *buona* prima della terminazione (V. p. 268 *Es. 169*), coincide colla *penultima* ripresa, nell'*Es. a.* coincide anzi colla *prima*, perchè in questo caso è la *sola* vera alternazione del *Trillo*, l'ultima non essendo che la terminazione, conseguentemente si trova essere e la *prima* e la *penultima*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Es. 171.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Nell'*a.* il *Trillo diretto* è eseguito con *una* nota per ognuna dell'Accompagnamento, cioè con una ripresa per ogni *due* note dell'Accompagnamento. Nel *b.* si dànno *due note*, ossia una ripresa per *ogni nota* dell'Accompagnamento. Nel *c.* sono eseguite *quattro note*, ossia *due riprese* con *ogni nota* dell'Accompagnamento. La scelta del modo da adoperare per ogni caso speciale dipenderà dal movimento più o meno rapido del pezzo. Quello indicato nel *c.* è più adattato ai movimenti *moderati* e *lenti*, quello dell'*a.* da preferirsi nei movimenti *vivaci*.

Es. 172. BEETHOVEN. *Op. 26*, ediz. Bülow. Id. *Op. 31. N. 1.*



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

b.



Esecuzione.

Come si deve eseguire il Trillo indicato sopra una nota prolungata, sia con un punto, sia con una legatura?

In questo caso il *Trillo* si eseguirà diversamente, secondo che si tratti di musica *antica* oppure *moderna*. Per la musica *antica* giova la regola data per il *Gruppetto* (V. p. 256): cioè che l'*ultima* nota del *Trillo* abbia da coincidere col *punto* o colla *nota legata*. Nella *moderna* invece si usa spesso continuare il *Trillo* sul *punto*, quando è seguìto da una nota d'*egual* valore, e dare alla nota che segue il medesimo valore delle altre note del *Trillo*.

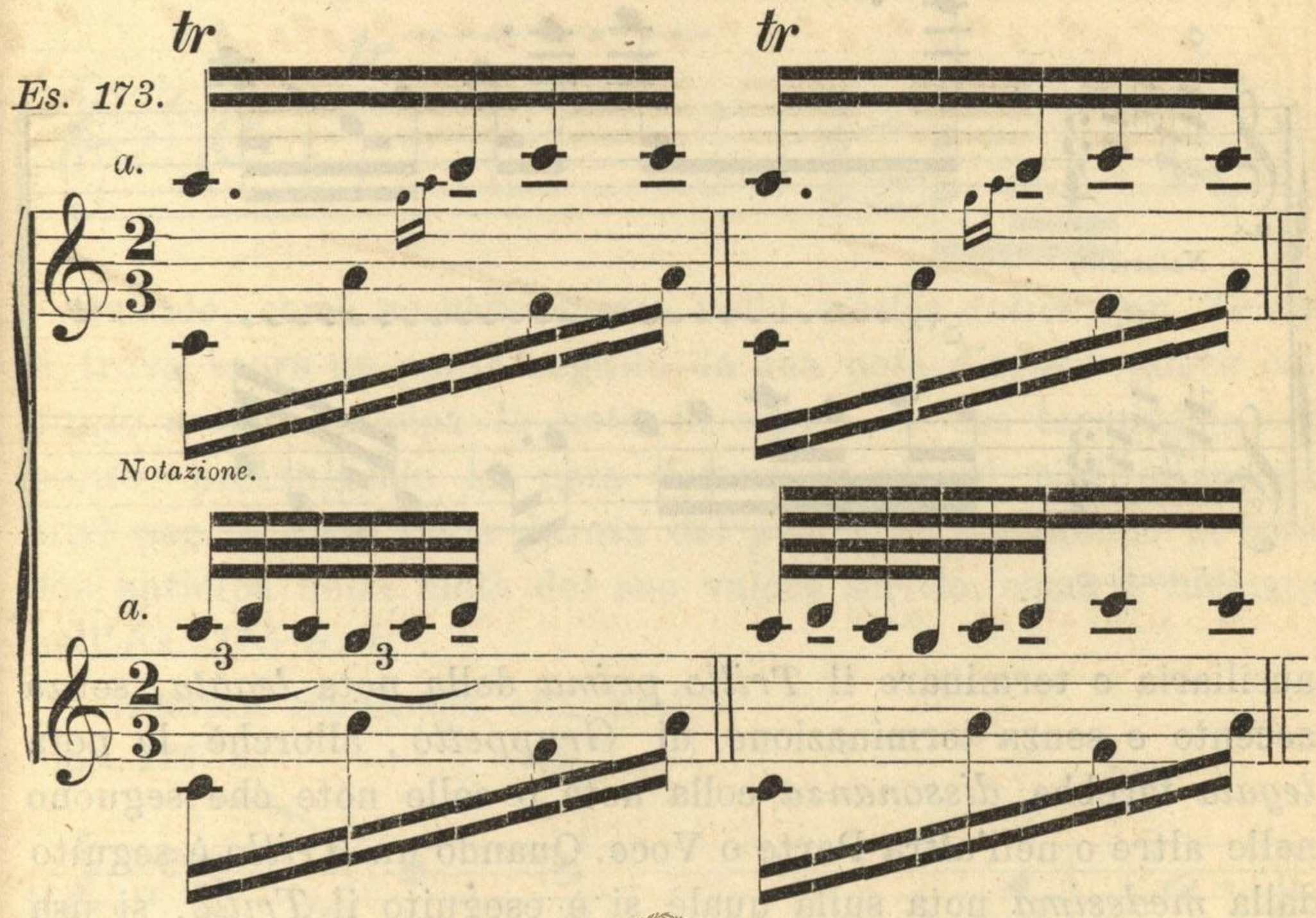
Conviene però osservare che non tutti sono d'accordo su questo punto, e che non tutti i casi si devono trattare egualmente; vuol dire che in casi di questo genere rimarrà qualchevolta una questione di gusto il modo in cui si eseguirà il *Trillo*. Alcuni, p. e., eseguirebbero il *Trillo* sul principio della Polacca in *mi maggiore* di Weber secondo l'*Es. 173 b*, V. p. 275, altri lo vorrebbero eseguito invece secondo il *c.*, p. 276. Anche per l'esecuzione corretta nell'*Es. a.* vi potrebbe essere diversità d'opinione. Il primo modo d'esecuzione indicato dimostra la divisione *tripla*, di cui diamo un esempio, benchè in questo caso si può riguardare il *Trillo* come un semplice *Gruppetto*. Alle regole sopra indicate occorre aggiungere l'osservazione: che nel *Trillo* sopra una nota *prolungata con legatura*, si usa spesso introdurre una nota

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

MOZART.

Es. 173.

a.



Notazione.

a.

Esecuzione 1ª. *Esecuzione* 2ª.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

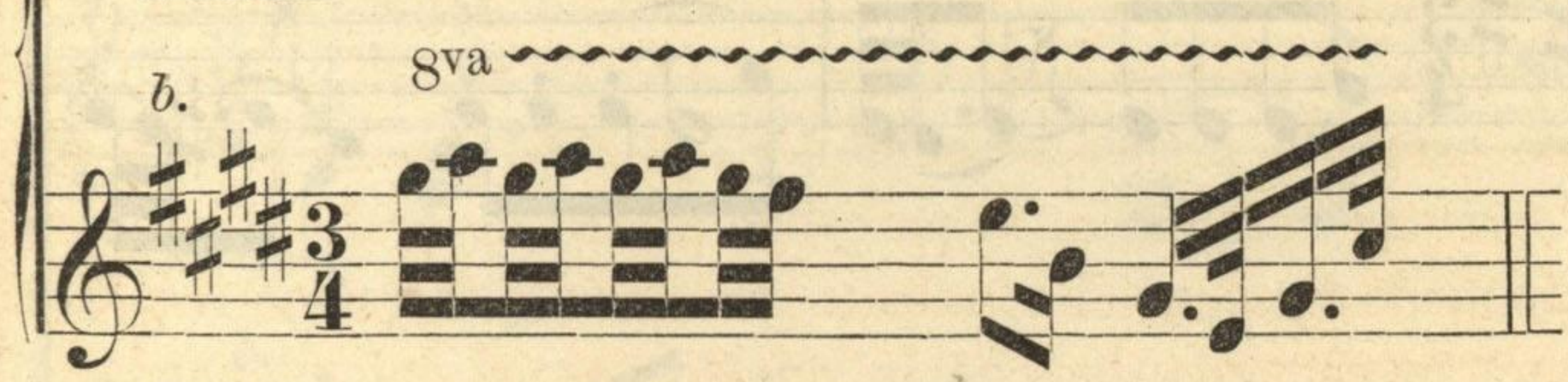
WEBER. *Polacca.*

b.



Notazione.

b.



Esecuzione.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Notazione.

Esecuzione.

ausiliaria e terminare il *Trillo prima* della nota *legata*, senza accento e senza terminazione di *Gruppetto*, allorchè la nota *legata* farebbe *dissonanza* colla nota o colle note che seguono nelle altre o nell'altra Parte o Voce. Quando un *Trillo* è seguìto dalla *medesima* nota sulla quale si è eseguito il *Trillo*, si usa generalmente introdurre una nota *ausiliaria* e renderlo *completo*, anche nei casi in cui non è specialmente indicato con una notina oppure con note di valore reale, come nel Concerto in *mi* ♭, e nella Sonata Op. 109, *Var.* 2 di Beethoven (V. l'*Es.* *174 a* e *b*).

Es. 174. Beethoven, *Op. 109.*



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Idem. Concerto in mi ♭.



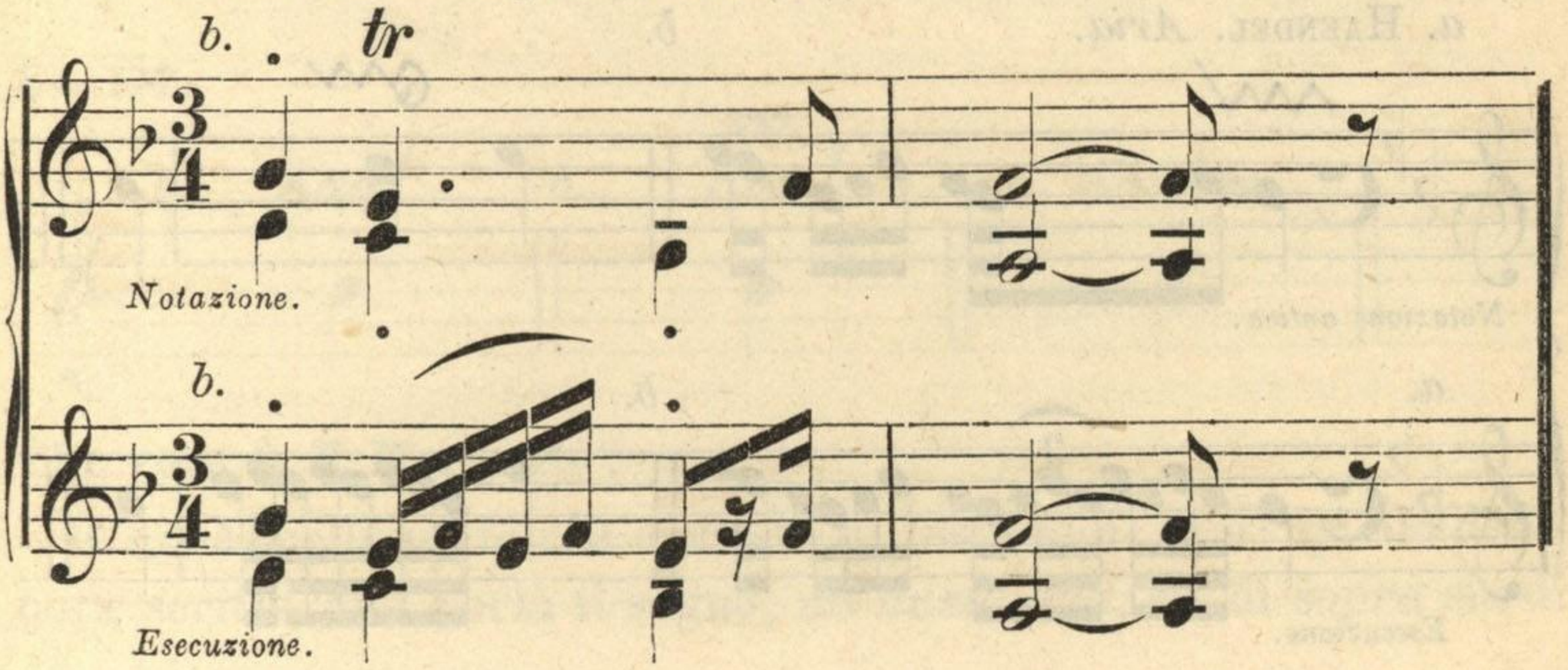
Quando, come succede spesso nella musica *antica*, un *Trillo* si trova sopra un punto seguìto da una nota d'*egual* valore col *punto* e che anticipa la nota di chiusa, è uso terminarlo col *punto*, prolungando la nota *buona* in alcuni casi e non in altri per la *metà* della durata del *punto*, ed eseguendo la nota che anticipa nella metà del suo valore scritto, come è indicato nell'*Es. 175 a. b.*

HAENDEL. *Sarabande*, ediz. Kroll.

Es. 175. a.



HAENDEL. *Menuetto*, ediz. Bülow.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Sono queste tutte le forme conosciute del Trillo e tutti i segni che si trovano nella musica stampata?

No, vi sono ancora dei *Trilli* con terminazione più complicata di quelle sopraindicate; poi nella musica *antica strumentale* si trova spesso il segno ∿∿ invece del *tr.* per indicare il *Trillo* ed anche una forma di preparazione che non è più in uso, cioè quella dell'*Es. 176 c.* Nel secolo passato si usava indicare i diversi modi d'eseguire il *Trillo* con varianti nella forma del ∿∿. Una linea curva *sul principio* ed *in giù* indicava che si dovesse prepararlo coll'ausiliario di *sotto*, la stessa linea curva *in su* indicava invece la preparazione coll'ausiliario di *sopra;* la linea curva *alla fine* indicava la terminazione e si dirigeva sempre *in su*. Diamo qui una Tavola con tutti questi segni ed esempii dei modi in cui si devono eseguire:

a. ∿∿ Trillo semplice *diretto*.

b. ∿∿ Trillo variato in modo da principiarlo coll'ausiliario di *sotto*.

c. ∿∿ Trillo *rovesciato*, preparato con *Gruppetto al principio*.

d. ∿∿ Trillo *diretto completo*.

e. ∿∿ Trillo *rovesciato*, *completo*, *preparato*, *terminato* nel modo usuale.

f. ∿∿ Trillo *rovesciato, completo, preparato* con *Gruppetto* e *terminato* nel modo usuale.

Es. 176.

a. Haendel. *Aria.* *b.*



Notazione antica.

a. *b.*

Esecuzione.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM





ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Altri modi di segnare il *Gruppetto* di chiusa nel *Trillo completo* nella musica antica sono: una stanghetta trasversale *alla fine* del ∿∿ (da non confondersi con quella che si usa *nel mezzo* nei *Mordenti*, V. p. 280) ed un segno da *Gruppetto* collocato sopra o dopo il ∿∿ (V. l'*Es. 177 b.* e *c.*). L'esecuzione di queste tre indicazioni è la medesima che quella dell'*Es. 176 d.*

Es. 177.



Che cosa è il Mordente?

È un Abbellimento che consiste in *tre* suoni, cioè: quello della nota scritta che porta il segno, un *ausiliario*, sia di *sopra* sia di

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sotto, e la prima nota ripetuta. Il *Mordente* s'indica col segno ᴖ quando deve eseguirsi coll'ausiliario di *sopra*, e con ᴗ quando invece deve eseguirsi con quello di *sotto*.

I Tedeschi distinguono questi due modi d'esecuzione con un nome speciale: il primo, cioè quello coll'ausiliario di *sopra*, si chiama da loro: *Pralltriller* oppure: *Schneller*, mentre l'altro vien chiamato: *Beisser*, oppure: *Mordent*. Nel passato il *Mordente* era chiamato dai Francesi: *Pincè*. Sarebbe da desiderare che vi fosse un nome distintivo per queste due forme del *Mordente*, che differiscono abbastanza tra loro, giacchè l'ausiliaria nel Mordente di *sotto*, come lo chiameremo volentieri, si trova di rado a maggior distanza d'un *mezzotono* dalla nota scritta o principale, mentre il Mordente di *sopra* ha un carattere piuttosto *diatonico*. Questo genere di Abbellimento si eseguisce sempre sopra gradi contigui, e la distanza fra i due suoni non è mai più grande d'una *seconda maggiore* o *minore*.

Come si eseguiscono i Mordenti riguardo al loro valore ritmico?

Si eseguiscono *rapidamente* nella durata della nota che ne porta il segno, fermandosi poi sulla nota ripetuta per il rimanente della sua durata.

Il Mordente non sarebbe dunque altro che un Trillo incompleto abbreviato, o che un'Acciaccatura doppia?

Sarebbe lo stesso che un *Trillo incompleto abbreviato* senza una differenza essenziale, cioè: il *Trillo* ha sempre l'*intera durata* della nota che ne porta il segno, mentre i Mordenti non ne occupano che una piccola parte, e quanto meno ne prendono, tanto migliore ne sarà l'esecuzione, la quale dev'essere rapidissima. La durata d'una nota segnata con *tr.*, anche se troppo corta per ammettere più d' una sola ripresa, la quale, nel *Trillo* diretto e incompleto, si trasforma in *terzina* coll'aggiunta della nota *buona* ripetuta, dev'essere divisa in *tre* porzioni *eguali*, mentre una nota segnata o ᴖ ᴗ, qualunque ne sia la brevità, deve farsi sentire distintamente *dopo* l'esecuzione del *Mordente*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Es. 178 c. d. Il *Mordente* differisce dall'*Acciaccatura doppia* poi in ciò, che le due note, che lo compongono, si trovano sempre in contiguità stretta, mentre l' *Acciaccatura doppia* si usa anche con suoni a maggior distanza dal suono *vero*.

Es. 178.



(franc.: *Pincé*, ted.: *Pralltriller*, oppure *Schneller*.)

(franc.: *Mordant*, ted.: *Beisser*.)

Mordente.

Trillo incompleto.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

È sempre chiaramente indicata l'alterazione da farsi nel Mordente allorchè occorre farne?

Non sempre. Nei casi in cui l'andamento *diatonico* del pezzo esigerebbe un'alterazione, si dovrà farla, anche se non è indicata, col *Mordente* di *sopra;* il *Mordente* di *sotto*, essendo di carattere *cromatico* fuori che ne' casi eccezionalissimi, deve sempre

ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

avere il suono *ausiliario* ad un *mezzotono* di distanza dal suono *principale;* occorre dunque, in ogni caso in cui ciò non avverrebbe naturalmente, alzare la nota di *sotto* sia con ♯ sia con ♮.

Qual è la regola per la ripartizione delle singole note del Mordente riguardo al loro valore ritmico?

Il valore *ritmico* da darsi alle note del *Mordente* è sempre *relativo*, e, fino ad un certo punto, è una questione di gusto. Nei movimenti *lenti* sarà sempre più gradevole se si eseguisce meno rapidamente. Nei tempi *moderati* si potrà generalmente ammettere, che le *due prime* note abbiano insieme *un quarto* della durata della nota *buona*, e la *terza* gli altri *tre quarti;* V. l'*Es. 178 a. b. c.* In movimenti *più lenti* avranno spesso le *prime due* un *terzo* della durata della nota *buona* ed in movimenti *assai vivaci*, in cui riesce difficile mantenere la differenza caratteristica fra il *Mordente* ed il *Trillo incompleto*, le *due prime* avranno la *metà* del valore della nota *buona*. Alcuni maestri ritengono, che in quest'ultimo caso sia permesso confondere il *Mordente di sopra* col *Trillo incompleto*, eseguendolo in *terzina* (V. l'*Es. 179 b*).

Presto.

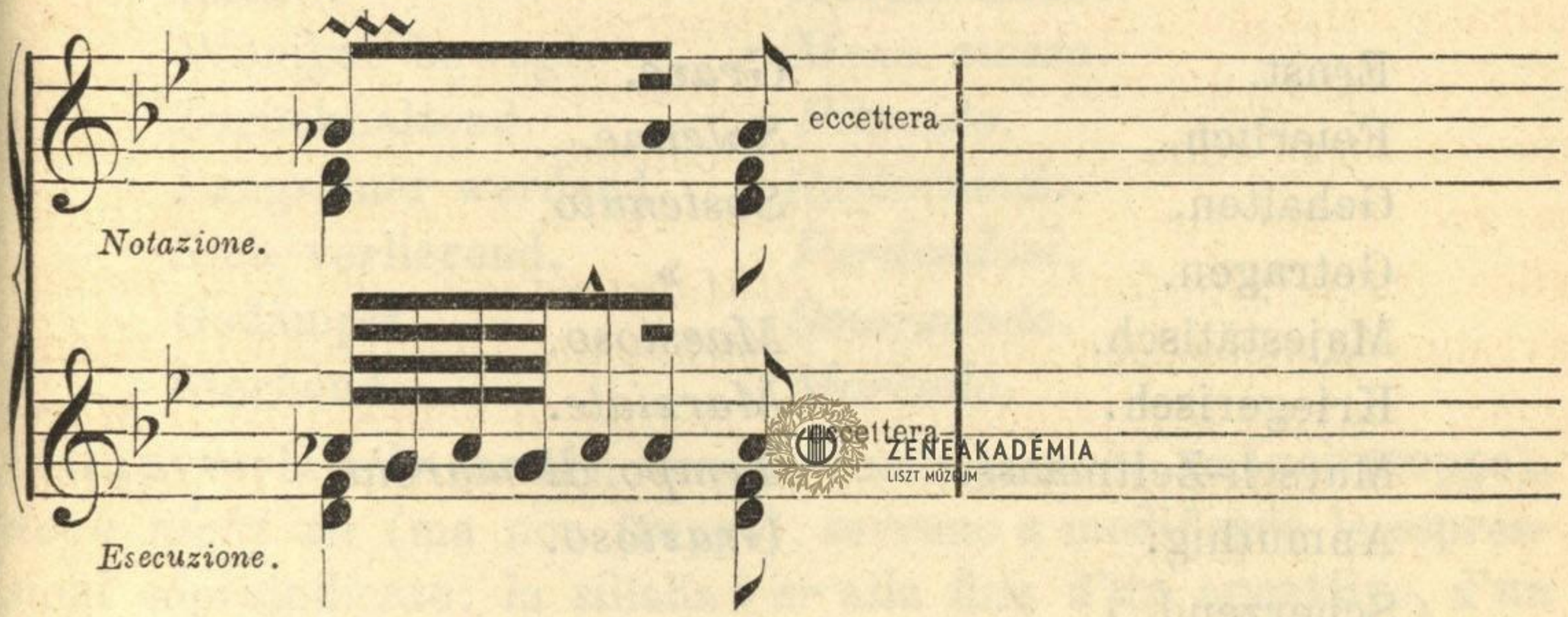
Es. 179. a.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Conviene osservare che il *Mordente di sotto* si trova qualchevolta col segno seguente ~~~, e che allora deve consistere in *cinque* suoni invece di *tre*, cioè, deve avere una ripresa del *Trillo* di più (V. l'*Es. 180*). Questa specie di *Mordente* però non si usa che con note *assai lunghe*, e in esso, come nei precedenti, l'*ultima* nota dev'essere più lunga delle altre. Il *Mordente* insieme col *Gruppetto* ~ si eseguisce come il *Gruppetto* a *cinque* suoni (V. Gruppetto p. 262) e quando si trova con un suono che fa parte d'un Accordo, deve seguire la regola data in simile caso per l'*Appoggiatura*, e non ritardare gli altri suoni dell'Accordo.

Es. 180. Bach. *Sarabanda.*



§ 54. *Termini non italiani tradotti.*

A.

Espressioni tedesche che indicano il movimento assoluto coi loro equivalenti italiani.

Sehr langsam.	*Assai lento.*
Langsam.	*Lento.*
Breit.	*Largo.*
Mässig langsam.	*Adagio.*
Etwas breit.	*Larghetto.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Etwas gehend.	*Andantino.*
Gehend.	*Andante.*
Etwas lebhaft.	*Allegretto.*
Mässig.	*Moderato.*
Lebhaft.	*Allegro.*
Sehr lebhaft.	*Allegro assai, Vivace.*
Rasch, Schnell.	*Presto.*
Sehr rasch.	*Prestissimo.*

B.

Espressioni che indicano modificazioni del carattere di quelle sopraindicate dalla categoria A.

Ernst.	*Grave.*
Feierlich.	*Solenne.*
Gehalten.	*Sostenuto.*
Getragen.	»
Majestätisch.	*Maestoso.*
Kriegerisch.	*Marziale.*
Marsch-Zeitmaass.	*Tempo di marcia.*
Anmuthig.	*Grazioso.*
Scherzend. / Tändelnd.	*Scherzando.*
Feurig.	*Con fuoco.*
Ruhig.	*Tranquillo.*
Unruhig.	*Agitato.*
Leidenschaftlich.	*Appassionato.*
Weich.	*Dolce.*
Zart.	*Con delicatezza.*
Innig.	*Con sentimento.*
Energisch.	*Con energia.*
Bestimmt..	*Deciso.*
Mit Ausdruck oppure ausdrucksvoll.	*Con espressione.*
Mit Empfindung.	*Con sentimento.*
Mit Wärme.	*Con fuoco.*

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

C.

Espressioni che indicano una modificazione nel movimento ossia il ritorno al movimento generale dopo un cambiamento.

Sich belebend.	*Animandosi.*
Bewegt.	*Animato.*
Bewegter.	*Più mosso.*
Gedrängt.	*Stretto.*
Gedrängter.	*Più stretto.*
Eilend.	*Accelerando.*
Weniger bewegt.	*Meno mosso.*
Zurückhaltend.	*Ritenuto.*
Langsamer werdend.	*Rallentando.*
Sich verlierend.	*Perdendosi.*
Gedämpft.	*Smorzando.*
Sterbend.	*Morendo.*

Gli avverbi *sehr* (assai), *weniger* (meno), *nicht zu* (non troppo), *doch nicht zu* (ma non troppo), servono a modificare le espressioni sopraindicate; la sillaba: *er* alla fine d'un aggettivo, d'un avverbio o d'un participio è il *comparativo* tedesco, ed ha il senso della parola *più* in italiano. È difficile indicare *tutte* le espressioni *tedesche* usate nella musica, perchè quasi ogni compositore si serve d'un'altra parola per indicare la medesima cosa, l'uso della lingua *tedesca* per le indicazioni musicali essendo modernissimo, e per conseguenza i termini non essendo ancora stabiliti e tradizionali come era il caso nella lingua *italiana*, finora universalmente adottata per questo scopo.

Succede anche spesso che i compositori *tedeschi* moderni, anche i più distinti, non mantengano le indicazioni *tedesche* in tutto il corso d'una composizione ed in tutti i casi, e mentre scrivono le indicazioni del *movimento* in *Tedesco*, si servono dell'*Italiano* per quelle *dinamiche* o che indicano il *modo* d' eseguire (*forte, piano, crescendo, diminuendo, staccato, legato, vibrato, coll'arco, ecc. ecc.*).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

D.

Espressioni in uso per nominare certe forme di composizione.

Vorspiel.	*Preludio.*
Zwischenspiel	*Interludio.*
Nachspiel.	*Postludio.*
Einleitung.	*Introduzione.*
Lied.	*Canzone.*
Uebung.	*Esercizio.*

E.

Espressioni che indicano il modo d'eseguire.

Gebunden.	*Legato.*
Abgestossen.	*Staccato.*
Gesangvoll.	*Cantabile.*
Anwachsend	*Crescendo.*
Allmälig Anwachsend.	*Gradualmente crescendo.*
Abnehmend.	*Diminuendo.*
»	*Calando.*
Mit Dämpfern.	*Con sordini.*
Ohne Dämpfer.	*Senza* »
Mit Verschiebung.	*Una corda.*

F.

Nomi tedeschi e francesi per alcuni Strumenti che differiscono dai nomi italiani.

Posaune.	*Trombone.*	
Pauken.	*Timpani.*	Timbales.
Becken.	*Piatti.*	Cymbales.

ossia
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Grosse Trommel.	*Gran cassa.*	Grosse Caisse.
Flügelhorn.	*Fliscorno.*	Bugle à pistons.
Ventilhorn.	*Corno a pistoni.*	
Ventiltrompete.	*Trombone a pistoni.*	
Geige.	*Violino.*	
Bratsche.	*Viola.*	
Klavier.	*Pianoforte.*	
Flügel.	*Pianoforte a coda.*	
Orgel.	*Organo.*	

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

3
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

INDICE ALFABETICO

A.

	pag.
Abbellimenti della melodia	235
Abbreviature	41
A Capella (canto a coro)	223
» (misura)	34
Accelerando (accel.)	45
Accento metrico	109-11
» ritmico	31
Acciaccatura semplice e doppia	238
» intermedia	241
Accidenti	18
Accordi, definizione degli	66
» derivati, estratonali	82
» » tonali	78
» fondamentali estratonali	76
» » tonali	66
Accords plaqués	243
Adagio, Tempi d'	161
Adagio (movimento)	283
Agitato	284
Agréments	235
Allargamento	120
Allegretto	284
Allegro	*ivi*
Allemande	130
All' 8va	14
Alterazione	8
Analisi	1
Anapestico (piede)	110
Andante	284
Andantino	284
Animato	285
Anticipazione	87
Antitesi	106
Appassionato	284
Appendice sulle Forme musicali	172
» (Sonata)	165
Appoggiatura	237
Arco istrumenti ad	185
» coll'	189
Aria	174
Arietta	*ivi*
Arioso	175
Armonia elementare	66
Armonia (banda militare)	220
Armonie ossia Accordi	66
Armonie figurate	101
» irregolari	86
» transitorie	*ivi*
Armonica (scala minore)	57-8
Armonici del Violino	189
» dell'Arpa	194
Arpa	192
Arpeggio	242
Artistica (esecuzione)	229-30
Aumentati (intervalli)	48
Aumentata (triade)	75
Aumentazione	122
Ausiliarie (note)	92
Azioni sacre	180

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

B.

	pag.
Ballata	173
Ballo	183
» musica da	129
Barcarola	177
Baritono, chiave di	17
Bassetto, corno di	201
Basso, chiave di	15
Basso continuo	148-9
» fondamentale	67
» numerato	79 e segg.
» ostinato	148-9
Batifono	202
Battuta	31
» in	*ivi*
Battuta incompleta	40
Beethoven	266
»	183
Beisser	280
Biquadro	18
Bimolle	*ivi*
Binarie, combin[i]. ossia Intervalli	46
Biscroma	23
Bis	42
Bolero	130
Bourrée	129
Bratsche	287
Breve ossia Doppia intera	21-23
Buona (nota)	236

C.

	pag.
Cabaletta	175
Cachucha	130
Cadenza	102
» autentica	103
» finale	*ivi*
» finta	105
» imperfetta	103
» perfetta	*ivi*
» plagale	*ivi*
Calando (cal.)	286
Camera, musica da	161 e 178
Cambio, note di	92
Cancarizzato, canone	144
Canone	141
» chiuso	145
» enimmatico	146-7
» finito	142
» infinito	*ivi*
» perpetuo	141-2
» retrogrado	144
Cantabile	286
Cantata	178
Canto fermo	21-148
» figurato	148
Cantus firmus	21
Cantus planus	21
Canzone, forma della	128
» senza parole	173
Carattere delle tonalità	59
Carillon	214
Capriccio	170
Cassa, gran	213
Cavatina	174
Castagnette	214
Cherubini	IV-V
»	89
»	145-6
»	213
Chiavi	14
Chiesa, Sonata da	161 e 177
Chiusa, gruppo finale di	164
Chitarra	190-1
Chopin (pianista)	231
» (compositore)	266
Ciacconna	130
Clarinetto	199
Clarino	205
Clavicembalo	217
Coda d'un Canone	142
» d'una Fuga	150
» d'uno Scherzo	155
Coll'arco	189

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

C.

	pag.
Combinazioni binarie	46
Comes	150
Commune	25
Compagno	150
Concatenazione	97
Concerto	168
Concertino	170
Consonanza	55 e 69
Contrabbasso	186
» ottava di	10-11
Contrafagotto	202
Contralto, chiave di	16
Contrapposto	106
Contrappunto	133-7
Controsoggetto	137 e 150-1
Corda, istrumenti a	185
Cornetta	204
Corno naturale	205
» di Bassetto	201
» inglese	198
» basso inglese	202
» Sax	209
Corona	25
Cosacca	130
Coulé	239
Courante	*ivi*
Croma	21 e 23
Cromatica (scala)	5-6
Cromatici (accordi)	76 e 82
Crescendo	44 e 286
Csardas	129

D.

	pag.
Da capo, segno del (D. C.)	42
Dal segno (D. S.)	41
Dattilico, piede	110
Debole, tempo	31
Decrescendo (diminuendo)	44
Diminuita triade	68
Diminuiti intervalli	48
Diminuzione (*Lavoro tematico*)	122
Dissonanza	55-69
Divertimento nella Fuga	150-1
» (pezzo)	168
Do	7
Do, chiave di	16
Dodiciupla	32 e 37
Derivati (accordi)	78 e 82
Dialettico (svolgimento)	162
Diatonica (scala)	6
Diesis	8 e 18
Diminuendo (dim.)	44 e 286
Dominante	56
» settima di	71
Doppia acciaccatura	239
Doppia alterazione	9 e 18
» intera (nota)	21 e 23
» Fuga	153
Doppio Contrappunto	136
» movimento, Arpa a	194
» Periodo	117
Durchgangsnoten	92

E.

	pag.
Eccedenti, note	36
Elicon	210
Elisione	83
Enarmonici, intervalli	49
» suoni	10
» cambiamenti	95
Enimmatico (Canone)	146
Episodio (Fuga)	150-1
» (Rondò)	159
Espressione, con	284
Estratonali (accordi)	76 e 82
Eufonio	210

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

F.

	pag.
Fa, chiave di	7 e 15
Fagotto	201
» russo	202
False relazioni	103
Fandango	130
Fanfara	220
Fantasia	166
Fermata	25
Figura	121
Figurata, armonia	101 e 113
Figurati, accordi	101
Figurato, canto	148
Figurazione melodica	102
» armonia	101
» ritmica	102
Finale, cadenza	102-4
Finta »	105
Flauto	198
Fondamentale accordo	66
» basso	67
Forma della Canzone	128
» della Sonata	154 e 160
» dello Scherzo	154 e 155
» del Rondò	154 e 159
Forme libere	165
Frase melodica	106-8
Frottole	177
Forte, segno grafico del	44
» tempo	31
Fortepiano	217
Fuga	149
Fugato	153
Fughetta	*ivi*
Fuoco (con)	284
Fusa	22

G.

	pag.
Gaillarde	130
Galop	129
Gambo	12
Gambi (in su o in giù)	27
Gavotte	129
Generale, pausa	29
Giga	131
Gloria, messa da	180
G. P.	29
Gradi di parentela fra le tonalità	62-5
Gran Cassa	213
Gran pausa	29
Grappa	45
Gruppi di periodi	126 e 163
Gruppetto	247-265
Guida (*dux*)	150
Guido d'Arezzo	7

H.

	pag.
Harmonium	219
Haydn	IV, 119-156
Hornpipe	129

I.

	pag.
Iambico (piede)	109
Imitazione	137-141
Imperfetta, cadenza	103
Imperfetti, accordi	68
Impromptu	172
Indic^{i}. supplem^{i}. alla notazione	27
Individuale (esecuzione)	231
Infinito (canone)	142

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

I.

	pag.
Intera, nota	21
Interludio	148 e 286
Intermezzi	182
Intervalli diretti	46
» rovesciati	54
Intermedia, acciaccatura	241
Iota aragonese	130
Irregolari, ritmi	36-40
» armonie	86-92

K.

	pag.
Krakowiak	129

L.

	pag.
Ländler	130
Larghetto	283
Largo	283
Lavoro tematico	118
Laudi spirituali	180
Legato	42
Legatura	23-42
Leggenda	180
Lento	283
Libere (forme)	165
Linee del rigo	13
Liszt	167
Liuto	194
Logio (I.)	14
Loure	131
Lunga	22

M.

	pag.
Madrigale	177
Maestoso	284
Maggiore, scala	56 e 7
» intervallo	47
Malibran	231
Mandola	191
Mandolino	*ivi*
Manuale dell'Organo	217
Marcia	128 e 131
Maxima	22
Mazurka	130
Mediante	56
Melodia	106
Melodica (scala minore)	58
Melodramma	183
Mendelssohn	231
Meno	285
Menuetto	130 e 155
Messa	180
Metrico (ordine)	108
Metronomo	20
Mezza cadenza	104
» frase	111
» voce (m. v.)	44
Mezzo forte (m. f.)	*ivi*
Mezzi per isviluppare il periodo	116
Mezzo piano	44
Mezzotono	6
Minima	21-23
Minore, scala	56-7
» semitono	52
Misure, tavola delle	34-5
Miste (forme)	154
Modi	56

*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

M.

	pag.
Modulazione	93
Morendo	285
Mordente	279
Motetto	176
Motivo	109-163
Moto contrario	98-9
Moto misto	*ivi*
Moto retto	98-9
Moto obliquo	*ivi*
» opposto	*ivi*
Movimento	I e 20
Mozart	231
Multiplo, contrappunto	137
Musette	129

N.

	pag.
Neri (S. Filippo)	180
Nona, intervallo di	46-48
» accordo di	74
Nonetto	163
Non troppo	285
Nota buona o vera	236
Notazione	12-19
Note ausiliarie	92
» eccedenti	36
Notturno (Serenata)	163
» (pezzo per Pianoforte)	173
Numerati (bassi)	79 e segg.

O.

	pag.
Oboe	198
» da caccia	199
Oficleïde	203
Omofone (forme)	127
Omofonia	*ivi*
Opera	181
Operetta	182
Oratorio	180
Orchestra	220
Ordine armonico	106
» metrico	108
» ritmico	106
» degli strum[i]. nella partit[a].	225
Organo	217
Orientale (scala minore)	58-9
Origine dei suoni	3
Ornamenti della melodia	235
Ottava	10
Ottave (registri) Tavola delle	11
Ottavino	198
Ottavo	21 e 23
Ottetto	163
Ottone, istrumenti naturali d'	203
» » cromatici d'	208
Ouverture	163

P.

	pag.
Paganini	231
Partitura	223
Passaggio	115
» (note di)	91-122
Passacaglia	130
Passamezzo	131
Passe-pied	130
Pastorale	131
Pause	26
Pavane	129

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

P.

	pag.
Pedale (Armonia)	88
» (Pianoforte)	216
» suono di	88
Pedaliera (Organo)	218
Pentagramma o rigo	13
Percussione, istrumenti a	210
Perdendosi	285
Perfetta, triade	67
» cadenza	103
Perfetti, accordi	68
Periodo semplice	111
» composto	123
Perpetuo, Canone	141-2
Pianissimo	44
Piano	*ivi*
Pianoforte	215
Piatti	214
Piede metrico musicale	109
Piston	209
Pistoni, istrumenti a	208
Pincé	280
Più	285
Pizzicato (pizz.)	189
Plagale, cadenza	103
Polacca	130
Polifonia	133
Polka-Mazurka	130
Posizione degli Accordi	83
Postludio	148 e 286
Pot-pourri	167
Pralltriller	280
Preludio	148
Preparazione	93
Presto	284
Prolungazione ritmica	23
Proposizione	106
Punto	23

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Q.

	pag.
Quadriadi	71
Quadriglia francese	131
Quarta, intervallo di	48
Quartetto	163 e 176
Quarto	21 e 23
Quadruplo Contrappunto	137
Quinta, intervallo di	48
Quintetto	163 e 176
Quintiadi	74
Quintina	37

R.

	pag.
Raddoppio	83
Rallentando (rallent. rall.)	45 e 285
Rapsodia	168
Reale Fuga	152
Recitativo	175
Redowa	130
Registro degli strumenti	184
Registri (ottave)	10 e 11
» (Organo)	219
Relativa maggiore	63
Relativa minore (scala)	63
Relazione dei suoni fra loro	46
Requiem, messa da	181
Retrogrado, canone	144
Riduzione del piede	120
Riepilogo	150
Rigaudon	129
Rigo	13
Ripercussione (Euga)	152
Ripetizione melodica	121
» ritmica	122
Riprese del trillo	268

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

R.

	pag.
Risposta	137-139 e 150
Risoluzione	97
Ristringimento del piede	120
Ritardo	86
Ritenuto	45
Ritmico, accento	31
Ritornello	41
Romantica (Opera)	182
Rondino	160
Rondò, forma del	159
Rossini	112
Rovescio degli intervalli	54
» » accordi	78
» melodico del piede	119

S.

	pag.
Saltarello	131
Sarabande	130
Sax, istrumenti	208
Saxofono	203
Sbarra, doppia	33
Scala maggiore	5
» minore	56
Scena ed aria	175
Scherzando	284
Scozzese	129
Scherzo, forma dello	159
Schleifer	239
Schneller	180
Schumann	125
Seconda, intervallo di	48
» maggiore	47
Seconda minore	47
Sedicesimo	21-23
Seguidilla	130
Segni d'abbreviatura	41-45
» di prolungazione ritmica	23
Semibiscroma	21 e 23
Semibreve	*ivi*
Semicroma	*ivi*
Semifusa	22
Semiminima	23
Semitono	6
Senza pedale (s. p.)	216
Senza sordino (s. s.)	189 e 216
Sequenza	121
Serenata (Notturno)	163
Serpentone	202
Sesta, intervallo di	48
Sestetto	163
Sestina vera	37
Sestina falsa ossia doppia terzina	37
Settima, intervallo di	48
» accordo di	71
Settimetto	163
Severa (Fuga)	153
Sincope	38
Sinfonia	161
» -Cantata	179
Siciliana	131
Sintesi	1
Sistro	214
Smorzando	285
Soggetto	137,139,141,150
Sol, chiave di	15
Solfeggio	7
Sonata, forma della	162
Sonata-serie	163
Sonatina	165
Soprano, chiave di	16
Sotto dominante	56
Spartito	223
Spostamento	118
Staccato	43
Stanghetta	33
Stretto (nella Fuga)	152
Stretto	285
Struttura melodica	106
» del periodo	111
Studio	170
Suite	161
Suono di pedale	88
Sviluppo del periodo	115
Svolgimento dialettico	164
Svolgimento (Fuga)	152

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

T.

	pag.
Tagli addizionali	13
Tambourin	129
Tamburino	213
Tamburo	212
Tam-Tam	213
Tarantella	131
Tavola delle misure	34-5
» degli intervalli	51
» delle danze	129-30
» delle ottave	11
» del circolo di parentela	63-4
Tartini (violinista)	231
Tastiera, istrumenti a	215
Tema o Soggetto della Fuga	149-150
» variato	132
Tematico, lavoro	118
Tempi d'aspetto	23
Tempo il, e le misure	30
Terza, intervallo di	48
Terzetto	176
Terzina	37
Tesi	106
Timpani	211
Toccata	171
Toccatina	*ivi*
Tonale (fuga)	152
Tonali (accordi)	66 e 78
Tonalità le	59
Tonica	56
Trasformazione	120
Traspositori (istrumenti)	199
Trentaduesimo	21-23
Triangolo	214
Trillo	265-279
Triplo, Contrappunto	137
Trio	128
Trio (serie)	163
» della Marcia	131
» dello Scherzo	155
Trocaico (piede)	110
Tufate (note)	206
Tyrolienne	130
u. c.	45 e 216
Ut	7

V.

	pag.
Valore ritmico delle note	21-23
» » » pause	23
» assoluto e relativo	20
Vaudeville	183
Vilanelle	177
Villote	*ivi*
Violino	188
Viola	*ivi*
Violoncello	187
Vivace	284
Vocale, musica	174
Vuoto, corde a	186

W.

	pag.
Walzer	130
Walzer russo	129
Wechselnoten	92
Weber C. M. de	274-5 e 231

Z.

	pag.
Zither	194

MAGYAR KIR. ZENE-AKADÉMIA 1875
ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

T. 18.

ERRATA-CORRIGE

Pagina	32	linea	11	da sotto	leggi	dodiciupla	invece di	dodicupla
»	53		10	da sopra	»	*Es.* 37	»	*Es.* 36
»	»	»	9	da sotto	»	*la* ♯	»	*la.*
»	63	»	ult.	sotto l'esempio	»	*sol* ♭	»	*sol.*
»	81	»	2	da sopra	»	§ 25	»	§ 24.
»	83	»	13	»	»	*Es.* 66.	»	*Es.* 65.
»	84	»	13	»	»	l'*Es.* 67.	»	l'*Es.* 66.
»	92	»	5	da sotto	»	l'*Es.* 76.	»	l'*Es.* 75.
»	»	»	7	»	»	l'*Es.* 75.	»	l'*Es.* 74.
»	94	»	5	»	»	§ 28.	»	§ 27.
»	»	»	2	»	»	§ 30.	»	§ 29.
»	96	»	1	»	»	*Es.* 82.	»	*Es.* 83.
»	102	»	6	»	»	§ 53.	»	§ 52.
»	104	»	all'*Es.* 91. *e.*		»	♭ al *la*	»	al *do.*
»	113	»	8	da sopra	»	*Es.* 75.	»	*Es.* 74.
»	»	»	13	»	»	*Es.* 53.	»	*Es.* 52.
»	119	all'*Es.* 102 mancano le alterazioni *fa* ♯ e *do* ♯.						
»	123	linea	4	da sopra	leggi	*Es.* 92. *b.*	»	*Es.* 90. *b.*
»	»	»	6	»	»	*Es.* 102.	»	*Es.* 92
»	148	»	11	da sotto	»	*Es.* 126.	»	*Es.* 124.
»	152	»	14	»	»	*p.* 137.	»	§ 37.
»	154	»	9	da sopra	»	§ 33.	»	§ 32.
»	160	»	4	»	»	*p.* 161.	»	§ 156.
»	162	»	14	»	»	§ 33.	»	§ 38.
»	198	»	ult.	(sopra l'*Es.*)	»	*Es.* 134.	»	*Es.* 131.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LA BIBLIOTECA

SCIENTIFICO-POPOLARE

della quale è questo l'8° volume forma una **COLLEZIONE DI OPERETTE**, il cui scopo si è di promuovere la coltura generale, porgendo a coloro che non possono di proposito attendere agli studii, un modo poco dispendioso e facile per acquistare cognizioni indispensabili ad una ordinata ed utile coltura.

Essa accoglierà piccoli trattati di scienze, lettere, arti e mestieri con esposizione facile e chiara, fatta con metodo dommatico, senza apparato d'erudizione e di critica.

Possibilmente ogni trattatello sarà compreso in un sol volume di 250 a 350 pagine, del formato del presente, ed a raggiungere lo scopo della Biblioteca, gli autori provvederanno con un'ordinata esposizione dell'argomento, e con un indice esatto per ogni volume.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ognuno si vende separatamente.

I seguenti sono pubblicati:

VOLUME I.

Stili di architettura di **E. von Sacken,** versione con note ed aggiunte di RICCARDO BRAYDA, assistente nella R. Scuola di

---

FIRENZE-ROMA — ERMANNO LOESCHER, EDITORE — **TORINO**

Altre pubblicazioni dello stesso Editore.

Applicazione per gli Ingegneri in Torino. Un vol. in-8° di pag. VII-294, con 159 inc. intercalate nel testo ed un Dizionario d'Architettura L. 3 —

VOLUME II.

Locomotiva (La), sua costruzione ed arte di guidarla. Manuale compilato sulla 4ª edizione dell'opera di Brosius e Koch dagli ingegneri **A. Olivetti** e **S. Fadda,** corredato di numerose modificazioni ed aggiunte ad uso del Personale delle Strade Ferrate e dei Tramways, delle Scuole industriali e ferroviarie, degli Ufficiali dell'Esercito, ecc. Parte I. **Della caldaia.** Un vol. di pag. XI-244, con 162 incisioni e 4 tavole litografate . . . . . L. 3 —

(NB. — La parte seconda è in corso di stampa; la terza in preparazione).

VOLUME III.

Zoologia (Manuale di), di **C. G. Giebel,** traduzione del Prof. Michele Lessona. Un vol. in-8° piccolo di pag. XII-304, illustr. da 124 fig. intercal. nel testo, e corredato d'un indice alfab. L. 3 —

VOLUME IV.

Giardinaggio ornamentale, dei **Fratelli Roda,** ossia coltivazione delle piante per la decorazione dei giardini, delle verande, degli appartamenti, dei balconi e delle finestre. Un vol. di pagine VIII-111, con 68 figure intercalate nel testo . . . . L. 1 50

VOLUME V.

Giardinaggio utile, dei **Fratelli Roda,** ossia della coltivazione delle principali piante d' ortaggio e fruttifere, del raccolto e della conservazione dei loro prodotti. Un vol. di pag. VIII-103, con 49 incisioni nel testo . . . . . L. 1 50

VOLUME VI.

Coltivatore di piante ornamentali (Il), tanto da serra quanto da aria aperta di **Cazzuola e Nencioni.** Un bel vol. di pag. XII-468, con 125 incisioni nel testo . . L. 5 —

VOLUME VII.

Macrobiotica o l'arte di conservare la salute, di **E. Klencke,** con introduzione del Dott. Alberto Gamba. Un vol. di pag. XI-207, illustrato da 62 incisioni nel testo . . . . . L. 3 —

Altri volumi sono in preparazione.

TORINO — ERMANNO LOESCHER, Editore — **ROMA-FIRENZE**

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1982

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Orsz. M. Liszt Ferenc ?. [illegible]

Leltári szám 1 p.

Zeneművészeti Főiskola

Leltári szám:

Hollóssy

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM