

METODI POPOLARI

C. MUNIER

LA MUSICA

STUDIO PROGRESSIVO DI ELEMENTI

SVILUPPO DELLA TEORICA

PRINCIPI DI ARMONIA

CENNI DI ESTETICA E STORIA

N° 2169 - Parte seconda (op. 256) Sviluppo della Teorica

netto L. 250

PROPRIETÀ DELL' EDITORE

CASA MUSICALE

P U C C I

PORTICI - (Provincia di Napoli)

GARRO MUNIER

LA MUSICA

Studio progressive di elementi - Sviluppo della teorica

Principi di armonia - Cenni di estetica e Storia



2169 — PARTE SECONDA (Op. 256) Sviluppo della Teorica Netto L. 2 —

PROPRIETA DELL' EDITORE

ADOLFO LAPINI

FIRENZE — Via del Giglio 9 — FIRENZE

(Printed in Italy)

S O M M A R I O

CAPITOLO	I. -- Della Musica e sue definizioni	Pag. 1
>	II. -- Dei Suoni (Diapason)	> 2
>	III. -- Delle figure - delle pause - dei punti - del rigo delle note.	> 8
>	IV. -- Delle chiavi - del registro - delle voci - degli strumenti.	> 12
>	V. -- Delle alterazioni del suono	> 19
>	VI. -- Del tempo - del ritmo - del Metronomo	> 20
>	VII. -- Della Scala - dei toni e semitoni - dei commi - dell' enarmonia	> 25
>	VIII. -- Degli intervalli - del loro rovescio - delle consonanze e dissonanze	> 26
>	IX. -- Della tonalità - della Scala diatonica - dei suoni concomitanti - dei gradi della Scala - del tetracorda - della formazione delle Scale - dei modi - delle Scale relative - cromatiche - enarmoniche (omologhi)	> 33
>	X. -- Della Sincope - della legatura - del contrattempo - delle terzine, sestine e note sovrabbondanti.	> 43
>	XI. -- Degli abbellimenti	> 46
>	XII. -- Dei generi diversi di composizione	> 50

PARTE SECONDA

SVILUPPO DELLA TEORICA

CAPITOLO I.

DELLA MUSICA E SUE DEFINIZIONI

Nella Parte Prima del mio lavoro *La Musica*, esponendo i primi elementi, dettai, come primo articolo, questa semplice definizione: « La Musica è l'arte di esprimere per mezzo dei suoni i diversi sentimenti dell'anima. »

Molte altre definizioni sono state date alla musica ed io vorrei poterle raccogliere tutte pel complemento dello studio teorico; ma mi limito alle più importanti che possono spiegare con chiarezza il concetto di questa grande arte.

La Musica, linguaggio universale. — È un'arte bella come esecuzione, è una scienza profonda come composizione. — (*Novalis*) La Musica è un'architettura dei suoni, come l'architettura è una musica delle pietre, che plasmano un motivo. — La madre dell'amore - la chiamò *Shakespeare*. — (*Goëthe*) Dove s'inalza un canto puoi sostare; i malvagi non ebbero mai canzoni.

Molti dicono che *musica* proviene dalle Muse, altri da *mosai* che significa investigare. — Il Kircher ritiene che dalla parola egizia *mos* sia derivata *musica*, affermando infatti che quest'arte deriva più che altra dall'Egitto.

(*Spencer*) La musica non è che una idealizzazione del linguaggio naturale. — (*Massimo d'Azeglio*) La musica è un mistero! — (*Lutero*) Arte celeste che dissipa le inquietitudini e le pene del cuore. — (*Beethoven*) È il presentimento delle cose celesti. — (*Cesari*) La musica è stata sempre il diletto e il conforto di ogni popolo in ogni tempo: essa dovrebbe entrare a far parte dell'educazione in ogni famiglia. — (*Mazzini*) La musica è un'armonia del creato, un'eco del mondo invisibile. - La musica è un'aura del mondo moderno: essa è nata in Italia nel XVI secolo con Palestrina.

« La Musica è la più bella fra le arti, ed è nata per affratellare gli uomini nell'estasi di un godimento comune. » Infatti, ad illustrare questa bella definizione, si può constatare questo: che nello svolgersi di uno squarcio bellissimo di musica, qualunque sia il genere (se l'esecuzione è perfetta) noi vediamo che tutte le persone, convenute ad assistere a quella data esecuzione, si animano, si guardano, si sorridono, si compiacciono l'un coll'altra, si parlano magari e pare che vogliano comunicarsi con confidenza e convinzione le sensazioni che provano: eppure non si conoscono e, usciti dal teatro o dalla sala di concerto, prendono tutti la loro via con la consueta indifferenza della vita. Oh miracolo di affratellamento che solo può compiere la Musica!

CAPITOLO II.

DEI SUONI (DIAPASON)

La definizione semplice dei suoni data nella prima parte di questo lavoro era: « I suoni musicali vengono prodotti generalmente dall'urto dei corpi elastici o sonori. »

Ecco ora altre definizioni più estese dei suoni e tutte quelle note ed appunti che possono spiegare con chiarezza il concetto di questa parte importante della musica, sia nella pratica che nella teorica (parte scientifica).

Il suono è una sensazione prodotta sull'organo dell'udito per mezzo del movimento vibratorio dei corpi sonori, servendosi dell'aria come veicolo più adatto.

Il *Suono musicale* si distingue da tutti gli altri suoni in generale (rumori ecc.) in questo: che esso può essere misurato esattamente in tutta la sua intensità; mentre che il *rumore* non è alla portata di misura per il nostro udito.

•Il *suono musicale* ha tre qualità speciali: l'*altezza*, l'*intensità*, il *timbro*.

L'*altezza* è il risultato di un maggiore o minor numero di vibrazioni prodotte in un tempo determinato: più è il numero delle vibrazioni e più il suono è alto (acuto).

L'*intensità* o forza del suono, dipende dalla modalità delle vibrazioni.

Il *timbro* è il carattere particolare del suono. Per mezzo del timbro noi distinguiamo bene uno strumento dall'altro, una voce dall'altra.

Il suono si può suddividere anche nelle seguenti 4 specie: *Intonazione*: dal grave all'acuto. — *Intensità*: dal forte al debole. — *Durata*: dal lento al presto (misura). — *Timbro*: dall'aspro al dolce.

Graziosa la comparazione dei suoni coi colori fatta da un francese. Egli dà un colore ai diversi strumenti a seconda del loro timbro. *Flauto* - rosso, *clarinetto* - giallo, *trombone* - verde, *corno* - scarlatta, *basso* - nero, *fagotto* - bruno-tabacco, *violino* - rosa, *arpa* - azzurro, *mandolino* - violetto, *chitarra* - dorato.

Il suono percorre da 330 a 340 metri al minuto secondo, in relazione della temperatura dell'atmosfera. Si può quasi stabilire che percorre 337 metri al secondo con temperatura di 10.°.

La trasmissione del suono nei liquidi è assai più rapida che nell'aria: essa fa 516 di miglio in un secondo, eguale a quattro volte più che nell'aria. La trasmissione nei solidi poi è massima. Sono ottimi conduttori il vetro, l'acciaio, il legno di cipresso e di abeto.

Pitagora, 500 anni prima dell'Èra Cristiana, inventò il *monocordo* o *sonometro*, per misurare i rapporti fra l'acutezza e la rapidità delle vibrazioni.

Delle Vibrazioni.

Per comprendere ciò che vuol dire vibrazione, basta ideare una molla di acciaio che abbia un capo fisso ad una tavola, l'altro capo abbandonato a se stesso e messo in movimento mediante una percussione: la molla oscillerà nel senso di giù e su, producendo un suono. Questo movimento di oscillazione chiamasi *vibrazione*.

Le oscillazioni di questa molla di acciaio sono a centinaia in un secondo e, se si potessero contare, si direbbe che quel suono è il prodotto di quel tal numero di vibrazioni.

Due suoni che hanno lo stesso numero di vibrazioni si dicono *all'unisono*.

Raddoppiando il numero delle vibrazioni di un suono, avremo l'effetto dello stesso suono, ad un' *ottava* più alta.

Teoria del Suono.

Il suono, come già definimmo nella 1.^a Parte, è il risultato delle vibrazioni che noi facciamo sortire dagli strumenti in generale per mezzo dell'urto dei corpi elastici o sonori. In questo ramo di strumenti vanno notati quelli *a corda*, per mezzo dello sfregamento dell'arco — *a percussione*, come il Pianoforte, per l'urto dei martellini sulle corde di acciaio — *a pizzico*, per l'urto che fa la mano toccando via via le corde — *a plettro*, per i colpi che dà la penna nel lavoro continuo di tremoli e staccati.

La voce umana invece produce i suoni come gli strumenti a fiato e, proprio, come quelli ad ancia.

Le corde vocali che trovansi nella laringe sono come delle anse membranose che possono a volontà allungarsi e scorcirsi. In seguito alla tensione di queste corde vocali, fatta con maggiore o minore rapidità, si può ottenere la cosiddetta *agilità*, merito speciale delle voci femminili, avendo la donna una elasticità maggiore nelle corde vocali.

Le casse risonanti sono i riproduttori delle diverse vibrazioni. Ogni strumento ha la sua cassa armonica nel vuoto della quale le onde sonore circolano e fanno moltiplicare le diverse vibrazioni che, fuse insieme, riproducono il suono in tutta la sua intensità.

Per la voce umana sono casse risonanti i *seni frontali*, le *fosse nasali*, le *cavità boccale e faringea*, i *seni laringei*, i *bronchi*, la *trachea*, ecc. Se si mette la mano sul petto di un uomo che canta, al momento di emettere dei suoni gravi, si potranno percepire le diverse vibrazioni in quelle pareti.

Dell' Intensità.

L' *intensità* del suono dipende dalla forza con la quale il detto suono viene emesso. Si possono avere suoni più forti o più deboli, restando sempre gli stessi suoni. Se noi infatti diamo un colpo di penna leggerissimo sulle corde del mandolino, o tocchiamo lievemente quelle della chitarra, otterremo un suono debole; spostando invece con forza la stessa corda, abbandonandola a se stessa, il suono sarà più forte e intenso. Le vibrazioni della corda nel primo caso hanno un'ampiezza limitata, nel secondo caso assai maggiore.

L' *intensità* di una voce dipende dall' *ampiezza* delle vibrazioni delle corde vocali. Il suono cresce d' *intensità*, di forza e di volume a seconda della più o meno perfetta costruzione delle casse risonanti.

Un buono strumento deve avere una buona cassa risonante e più ancora una tavola armonica della migliore specie.

Occorre all' *intensità* del suono un corpo più voluminoso per la migliore emissione delle onde sonore, come occorre indispensabilmente un ambiente di ottima acustica per l' *effetto* di sonorità che devono produrre le molteplici vibrazioni ben fuse fra loro e circolanti nell' *aria*.

L' *effetto* di qualsiasi strumento o voce è ben poca cosa in uno dei moderni salotti, ove la moda antimusicale ha introdotto tanta esuberanza di stoffe, tappeti e mobili, e più che altro ove è meschinità di altezza e ampiezza delle stanze; tutte cose che soffocano le vibrazioni del suono e fanno più che altro risultare un rumore sgradevole e meschino. Il timbro degli strumenti risulta così solamente in asprezza, e più si vorrebbe ottenere l' *intensità*, mediante lo sforzo delle corde, più il suono sorte a stento debole e aspro.

Io ho sempre ripetuto agli esecutori in generale: badate, per carità, all' *ambiente* ove sonate, tutto il prestigio dei vostri strumenti sta appunto nell' *effetto*

di sonorità di una sala, come per il vostro strumento sta nella cassa e tavola armonica.

Una sala fatta a volta, con pavimento al disotto vuoto, ove l'altezza è in proporzione dell'ampiezza, il mandolino ad es., sonato bene, è di un effetto bellissimo. Per la facilità della riproduzione delle onde sonore nell'aria, tutte le fitte vibrazioni, ottenute per mezzo del tremolo, si identificano così bene l'una coll'altra, da non far quasi più udire il ribattere della penna, producendo così un suono unito e continuo da parere quello emesso dall'arco negli strumenti a corda.

Del Timbro.

Il *timbro* è quella data qualità di un suono che ci fa riconoscere alla prima impressione lo strumento o la voce che lo produce. Infatti noi distinguiamo le persone dal timbra della loro voce, la quale varia a seconda dell'individuo, dell'età e del sesso. Così per gli strumenti, il timbro varia a seconda della loro specie e nella specie stessa vi può essere anche una varietà di timbri.

Sulla percezione dei suoni e loro vibrazioni molto vi sarebbe da dire; dipende dalla varia sensibilità fra persona e persona, dal timbro stesso del suono, dalla intensità, dal grado di acutezza o gravità. Felici quelle persone che sanno apprezzare con facilità le minime differenze delle vibrazioni dei suoni: queste, direi quasi, intuiscono un millesimo di vibrazione, mentre che altre non arrivano a distinguere la differenza di un intero semitono.

La questione è complessa, ma pure è così; e allora addio musica! È un torto il voler tormentare la povera diva al mondo tanto prediletta; è quasi un volerla calunniare.

Il buon orecchio (il miglior maestro) è la dote più bella di un musicista e ne va tenuto conto come cosa di somma importanza. Un orecchio mediocre però può migliorare colla buona educazione, e sta quindi alla continua assistenza del maestro coscienzioso il far penetrare gradualmente quelle sensibili percezioni che mancavano naturalmente.

Percezione dei Suoni.

I suoni più percepibili al nostro orecchio sono quelli acuti. Per es.: un trillo fatto con due note alte, per quanto eseguito con rapidità, arriva sempre chiaro al nostro udito. Al contrario un trillo su due note gravi non risulta che confuso, quasi da sembrare che i due suoni siano battuti simultaneamente e non successivamente.

Le leggi della fisica stabiliscono che qualunque sensazione, anche dopo cessata la causa, persiste sempre più o meno in noi. I suoni gravi restano più impressi, a differenza di quelli acuti che passano con più facilità e lasciano la

sola sensazione del momento. Una sequela di accordi fatta con rapidità nel registro acuto, forma un'armonia chiara che il nostro orecchio ascolta con gradevole sensazione, mentre che una progressione di accordi alla parte grave, fatta colla stessa celerità, produce una tale confusione da non potere più distinguere nè la tonalità nè la specie di progressione armonica che si è inteso di fare.

Per la stessa legge fisica che riguarda l'intensità del suono, noi osserviamo l'effetto che si riceve dall'allontanarsi di una banda: i suoni più acuti degli strumenti contralti o soprani via via si perdono per i primi dal nostro orecchio, solo continuiamo ad avvertire le note dei bassi o i colpi della gran cassa.

Alla teoria delle vibrazioni del suono va annessa quella della lunghezza delle corde: la diversa tensione e grossezza di queste influisce sul diverso grado di intensità del suono. Più una corda è tesa e sottile, più acuto è il suono: più una corda è grossa e lenta, più il suono è grave.

Per gli strumenti a fiato la relazione è uguale a quella degli strumenti a corda, il suono dipende dalla differente capacità del tubo. Un diametro più grande produce un suono più grave, a differenza dei suoni più acuti, prodotti da tubi di più piccola dimensione.

L'estensione media della voce umana è di due ottave, ma essa può variare a seconda degli individui, dell'età e del sesso. Il limite proprio delle voci è definito nel capitolo assegnato alle *chiavi*, al *registro* ecc. Qui faccio constatare le eccezioni a questo limite generale dell'estensione della voce umana.

La celebre Nilsson (soprano) emetteva fino a un *fa* sopracuto nell'Opera *Il Flauto Magico* di Mozart. Il celebre tenore Rubini aveva note di estensione straordinaria, come il *re* alto, al di sopra del famoso *do* che tutti sanno di essere la nota più spavalda dei tenori. Nei *Puritani* di Bellini, opera scritta espressamente per lui, troviamo appunto delle note che i tenori ordinari non possono più emettere. E così per le voci basse il Lablache, il Farinelli ed altri arrivavano a note molto gravi. In Germania gli *Indebass*, in Francia i *Basses de Juifs* sono uomini tali da emettere delle note un'ottava sotto i bassi ordinari; si possono quindi chiamare uomini controbassi - Così pure ricordo di aver udita alla Sala Filarmonica di Firenze, una Società Corale russa nella quale erano appunto dei colossi di uomini con voci gravissime, ma di timbro distinto e di una gran sonorità.

Per la trasmissione del suono è cosa assai comune il fenomeno del tempo che esso impiega per attraversare l'aria. Il rumore di un colpo di fucile si ode dopo di aver veduto il fumo e il fuoco che sorte dall'arma, immediatamente dopo lo sparo: più distante noi siamo dall'arma che genera il colpo, più è lo

spazio di tempo impiegato a riprodurre il rumore. — Il battaglio di una campana lo vediamo percuotere prima che il suono arrivi al nostro orecchio. — Altro fenomeno della lontananza che ritarda i suoni è quello di vedere ad una certa distanza un uomo che con un mazzuolo batte dei colpi ad uguale intervallo sopra del legno o pietra che sia; il rumore di quei colpi arriva al nostro udito solo quando quell' uomo risolleva il mazzuolo e non quando lo abbassa.

Il suono si propaga sotto la forma di sfere concentriche uscenti tutte dal punto ove vien prodotto il suono. Questa continua riproduzione di sfere dà luogo alle cosiddette *onde sonore*, e chiamasi raggio sonoro la linea orizzontale che percorre un suono per giungere da un punto all'altro.

L'idea di questi cerchi o sfere (*onde sonore*) è resa dal fenomeno di un sasso gittato in una massa di acqua stagnante: immediatamente dopo il tonfo che fa il sasso, noi vediamo una gran quantità di cerchi concentrici che dal punto del colpo via via si allargano e si diradano. Il suono produce nell'aria il fenomeno della riproduzione di tutti questi cerchi o sfere sonore.

Il suono dà l'*onda riflessa*, quando, incontrando un ostacolo, le onde sonore sono obbligate a ritornare sopra se stesse: esse formano nuove onde eccentriche che sembrano emanate da un secondo centro situato al di là dell'ostacolo. (*Ganot*).

Dalla riflessione dei suoni contro gli ostacoli nasce il fenomeno dell'*eco*. Se gli ostacoli sono diversi e l'uno all'altro paralleli, il suono si riflette tante più volte ed abbiamo i cosiddetti *echi multipli*. La troppa ampiezza e la troppa altezza, come pure le pareti curve e le volte possono riprodurre questi echi multipli, e spesse volte si è costretti di attutire tanta sonorità con stoffe, arazzi ecc. In quelle sale ove è molta sonorità, i suoni che vengono emessi si rinforzano e si sostengono per un certo periodo di tempo. Se per esempio colla voce o con uno strumento si emettono successivamente i suoni di un accordo (Do, Mi, Sol), questi suoni rimbalzando fra le pareti si fondono fra di loro e restano così sensibili al nostro orecchio da darci l'effetto di un accordo completo, coi suoni emessi simultaneamente, come da un organo: questo fenomeno di risonanza è dovuto alla riflessione delle onde sonore. Uno degli ambienti così speciali per sonorità ed eco è il Battistero di S. Giovanni in Pisa.

Del Diapason.

Il diapason o *corista* in forma di forchetta è uno strumento composto di una molla ripiegata nella sua metà, al disotto della quale è un piccolo riporto

per l'impugnatura. Esso rende una sola nota (La) perchè dà quel determinato numero di vibrazioni, appena dopo ricevuta la percussione. La migliore risonanza si ottiene nel battere un lato solo, in punta, una delle lamine, e appoggiando immediatamente il manico sulla parte più risonante di uno strumento o mobile qualsiasi. Un buon diapason è inalterabile e si può esser sicuri che il suo *la* è sempre esatto.

Il diapason cosiddetto a fiato è in forma di piccolo tubo: entro vi è una laminetta di ottone che vibra per l'emissione del fiato e che pure dà il La, allorchè si soffia dentro il tubo dal lato ove è marcata la nota. Questo sistema di diapason a fiato è il meno adoperato, perchè spesso imperfetto e facile a guastarsi.

L'uso del diapason è di molta importanza, esso regola le diverse voci e pone ad un grado esatto l'accordo dei diversi strumenti. L'orecchio che percepisce sempre lo stesso *la*, addiventa perfetto, le voci si sviluppano nella loro giusta estensione, gli strumenti migliorano nella loro sonorità e le corde hanno costantemente quella esatta tensione voluta dal provetto esecutore. Il diapason è il termine di paragone universale per la composizione dei suoni musicali.

Dopo moltissime prove ed osservazioni fatte, in Francia specialmente, da una commissione dei più rinomati Maestri, fu stabilito di adottare un *diapason normale* obbligatorio: questo diapason dà 870 vibrazioni al minuto secondo.

Molto prima degli europei, i chinesi, cercando una unità di lunghezza e di capacità, avevano, nel loro empirismo ingegnoso, trovato un tubo la cui lunghezza ed il cui diametro dovevano servire di base per ogni misura, nello stesso tempo che il suono che esso produceva era il suono fisso sul quale tutti gli altri suoni dovevano essere proporzionati. Questo tubo che dava il *fa*, era ad un tempo il *diapason* (suono tipo o corista), il *metro* ed il *litro* dei chinesi. In Europa, nel medio evo non si ebbe nessun *corista*. In Francia, dal Souver (1715 al 1855) il diapason salì di un tono, da 810 a 898 vibrazioni per minuto secondo. Abbisognò quasi un secolo per crescere di mezzo tono, perchè nel 1823, al teatro italiano il diapason dava 848 vibrazioni, al Feydeau 855, all'Opéra 863. Nel 1865 all'Opéra 898. Oggi in Italia 864 vibrazioni (semplici)

CAPITOLO III.

DELLE FIGURE - DELLE PAUSE - DEI PUNTI - DEL RIGO DELLE NOTE

La notazione adoperata per indicare i suoni, prima del Secolo X, era fatta per mezzo di segni convenzionali detti *neumi*, dal greco *pneuma* alito, fiato. Via

via questi segni si trasformarono per venire poi fino a quelli adoperati nel canto fermo e quindi fino agli ultimi adottati nella musica moderna.

Per indicare quali di questi neumi erano più alti o più bassi, si adoperava una linea orizzontale che attraversava i segni convenzionali: in seguito si aggiunse alla linea una lettera che indicava all'esecutore la corrispondenza di quel dato suono ai diversi neumi posti su quella linea; così ebbero origine le *chiavi* e si stabilì la misura più esatta delle voci. I nostri antichi però non erano affatto scrupolosi e ognuno cantava nel grado di acutezza che più gli accomodava.

Si deve a S. Gregorio la trasformazione dei primitivi neumi complicatissimi colle 7 prime lettere dell'alfabeto. Fu stabilito di scrivere le note per mezzo di 15 lettere: prima le 7 maiuscole (da A a G) per la 1.^a ottava, poi altre 7 minuscole per l'ottava della stessa scala. Per la 3.^a ottava poi una serie di minuscole doppie *aa - bb - cc* ecc.

Un altro riformatore della prima scrittura fu S. Ambrogio: egli compose in regola la sua musica (dal IV al V Secolo) scrivendo i suoi canti, detti *ambrosiani*, in maniera chiara e facile, a differenza dei *canti gregoriani* che non avevano misura ordinata.

Il *canto gregoriano* si chiamò pure *canto fermo* pel suo carattere severo e pomposo. Nei canti ambrosiani troviamo invece già l'applicazione del *ritmo*, ossia della sistematica misura delle frasi.

Prima di arrivare al glorioso Guido di Arezzo, la musica si mantenne ai suoi neumi che formavano una stenografia musicale ed erano tanto numerosi quanto difficili a decifrarsi. Essi aveano la forma di punti, virgole, di linea dritta o torta, uncini all'insù o all'ingiù, accenti circonflessi ecc. Coll'unione di questi segni si rappresentavano gruppi di note, frasi, cadenze musicali, e simili. A questi neumi si dava il nome di *virgula, actus, clinis, scandicus, cefalicus* ecc.

Dalle varie modificazioni apportate via via alla notazione musicale, arriviamo poi al celebre monaco benedettino del monastero di Pomposa: *Guido di Arezzo*, che si può chiamar bene il riformatore della musica. Egli migliorò tutto il sistema di scrittura e perfezionò la grammatica in generale (955). Aggiunse al rigo unico, adoperato fino allora, un altro rigo e poi ancora degli altri. Cambiò la forma dei punti che allora indicavano le note, in figure quadrate e lunghe, come si vedono scritte nei libri di canto fermo. Ideò di far cantare ai suoi allievi una melodia, prendendo per punto di appoggio i suoni di essa, abituantoli così ad intonare altri suoni ed altri canti che avessero fra di loro corrispondenti intervalli: si servì quindi dell'Inno di S. Giovanni Battista, scritto da Paolo Diacono di Cividale nel 730, per dar nome alle diverse note.

Ut queant laxis

Re-sonare fibris

Mi-ra gestorum

Fa-muli tuorum;
Sol-ve polluti
La-bii reatum
Sancte Joannes



(riprodotto da un antico manoscritto)

Abbandonati i neumi per la notazione musicale, si sostituì la *nota mensuralis* (nota nera quadrata) da cui venne il nome di musica *plana* o *quadrata*. Colle legature si univano gruppi di note, stringendole l'una all'altra senza intervallo, in modo da formare delle figure, donde il nome di musica *figuralis* che fino ad oggi si mantiene. La musica *figuralis* o *mensuralis* si può stabilire al Secolo XII.

Contemporaneamente alla musica *mensuralis* venne il *discanto* (doppio canto). Per discanto (che sembra sia venuto in uso primieramente in Francia) si intende quel canto a due voci di cui una, il tenore (da *tenere*) continuava il canto fermo (*cantus firmus*) e ad essa se ne aggiungeva una superiore, il *discanto*. Coll'andar del tempo alle due voci del discanto furono aggiunte una terza ed una quarta voce, donde il nome di *duplum*, *tripulum*, *quadruplum*. Da questi modesti principii derivò il contrappunto (*punctus contra punctus*). Le note bianche (vuote) vennero in uso soltanto nel Secolo XIV in Francia.

Oltre alle 7 figure usate nella notazione moderna fo rimarcare l'uso dei 128^{mi} che trovansi nella musica di Bach, in quei tempi ove la divisione è lunga e raddoppiata. Ma, che io sappia, in nessun altro autore ho ritrovato questa ottava figura, puramente casuale.

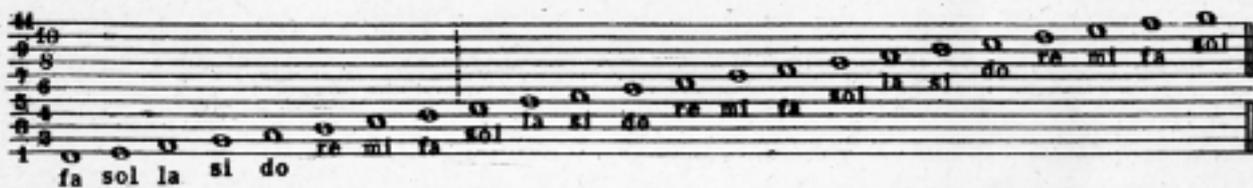
L'attuale figurazione dei suoni prende per unità di misura la *semibreve* (1 intero - 4 quarti), però essa rappresenta la metà di una antica figura, oggi affatto in disuso: la *breve* che valeva 8 quarti. Con maggior chiarezza il valore di questa figura viene ora sostituita con due semibrevi legate.



Riguardo alla segnatura dei punti, fo qui notare un antico sistema, oggi pure in disuso, ma che trovasi alcune volte adoperato nella musica classica. Il punto si trova segnato fuori della battuta ove è la figura, continuando così un movimento di note puntate, mentre oggi, per maggior chiarezza si marcano colla legatura.



Le cinque linee adottate nella notazione moderna, chiamate con una voce greca *pentagramma* (5 misure), non è che una frazione dell'antica segnatura di 11 linee, sulle quali erano segnati quasi tutti i suoni della voce umana, dai più gravi ai più acuti. Oltre alle 5 linee ora adottate, le altre linee si sono ristrette ai cosiddetti tagli addizionali, come abbiamo veduto nella Prima Parte di questo lavoro.



Il *do* della nostra Scala moderna fu sostituito all'*ut* degli antichi perchè più facile a pronunciarsi e di suono non gutturale. I francesi però seguitano a dire *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*. I tedeschi pure si servono dell'*ut* ed hanno, come gli inglesi, le lettere per nominare i suoni.

Come abbiamo già osservato, fu Guido di Arezzo che stabilì un nome per ciascun suono della scala, servendosi delle prime lettere (monosillabi) dei versetti di S. Giovanni. L'antica denominazione dei suoni era talmente complicata, che la lettura della musica riusciva così difficile da non esser più sicuri della intonazione stessa dei suoni. Infatti per esprimere un suono era invalso l'uso di indicare colla stessa parola gli altri suoni che avevano relazione di tonalità, formando in tal modo i cosiddetti *nomi composti*. Es.:

<i>lettere</i>	<i>nomi composti</i>	<i>Monosillabi</i>
A	Alamirò	la
B	Bemi	si
C	Cisolfaut	do
D	Delasolre	re
E	Elami	mi
F	Fafaut	fa
G	Gesolfaut	sol

Al principio del XV Secolo la musica liturgica subì un forte decadimento. Il Canto Gregoriano erasi del tutto perduto. Si sostituivano parole latine ai canti profani e anche ad oscene canzoni popolari. Il Concilio di Trento (1563) operò la riforma di tutta questa decadenza e apparisce in quest'epoca appunto la bella figura di Pier Luigi da Palestrina, il vero restauratore del canto gregoriano e il creatore della vera musica sacra dallo stile solenne.

Ma da quell'epoca fino ai nostri giorni quante altre parabole ha subite la musica ecclesiastica? È solo col giovane Perosi che oggidì la musica sacra si può dire che ha ripreso il suo vigore: dopo di lui altri lampi di genio pure vediamo sorgere, delle cappelle riformarsi e forse ritornare all'antico culto per questo genere di musica che è gloria della scuola italiana e per la quale scrissero canti sublimi il Palestrina, il Cherubini, il Marcello, il Durante, il Leo e quel cuore dolcissimo del Pergolesi che col suo *Stabat Mater* faceva piangere un'altra anima divina: Vincenzo Bellini!

Altri grandi compositori di musica sacra furono: Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven. Il Gounod soavissimo e contemplativo, il Rossini geniale e imponente, però forse un po' teatrale, e infine il glorioso Verdi colla sua celebre *Messa da Requiem* e i *Canti Sacri*, suo ultimo lavoro.

CAPITOLO IV.

DELLE CHIAVI - DEL REGISTRO - DELLE VOCI - DEGLI STRUMENTI

Delle Chiavi.

Tutti i suoni, dai più gravi ai più acuti, come abbiamo già detto, potrebbero essere segnati su di un complesso generale di 11 linee; ma la lettura di

tutte queste note sarebbe stata troppo difficile, se non impossibile. Alle diverse voci poi, avendo un'estensione assai più limitata, riuscirebbe inutile il resto di tutte le altre linee. Si attribuì quindi un dato numero di linee a ciascuna voce, ma fu necessario però un mezzo per riconoscere le diverse frazioni di linee e si piazzò al principio di ognuna di queste frazioni una lettera. Così un C per il *do*, un F per il *fa* e un G per il *sol*. Queste lettere presero per metafora il nome di *chiavi* e per loro mezzo si poteva riconoscere la posizione delle note. Le figura di queste chiavi via via si è modificata e sono poi addivenute quelle che ora adoperiamo per la lettura delle note nelle diverse voci.



Per l'ultima chiave di sol, 1.^a linea, affatto in disuso oggidì, è convenuto aggiungere un'altra linea superiore.

Del registro.

La *Scala Musicale* è il complesso di tutti i suoni che il nostro orecchio può percepire, dal più grave al più acuto, potendo essere eseguiti dalle diverse voci o strumenti. Essa si divide in tre parti principali: ciascuna di queste parti chiamasi *registro*.

S'intende per registro la posizione di una voce o suono relativa del grado di estensione rispetto ad un suono fisso, quale può essere il *La* (diapason).

Il *registro acuto* comprende i suoni di maggiore altezza.

Il *registro medio* comprende i suoni nè troppo alti nè troppo bassi.

Il *registro grave* comprende i suoni più bassi.

Parlando delle voci si dice anche: *tessitura acuta, centrale, bassa*, ossia la disposizione delle diverse voci che compongono il periodo o semplice frase musicale.

Le sette chiavi che abbiamo già esaminate, stabiliscono la differenza di queste diverse voci o registri e delle quali raccomando di fare più tardi uno studio accurato.

La più adottata delle chiavi è quella di Violino che sostituisce generalmente le chiavi di Do. Si avverta però che per la voce di Tenore, le note scritte nella chiave di Violino corrispondono nell'effetto all'ottava sotto di quelle segnate. Così per la Chitarra e la Mandòla attualmente in uso, l'effetto delle note scritte in chiave di Violino corrisponde all'ottava più bassa.

Le chiavi meno adoperate sono quelle di Mezzo Soprano e Baritono: la prima si serve della chiave di Soprano, se non legge in quella di Violino; l'altra della chiave di Basso.

Lo studio di tutte le 7 chiavi, detto *Setticlavio*, è della massima importanza, allorchè devesi adoperare lo sposto, ossia il cambiamento di tonalità per la lettura all'improvviso. Per l'applicazione di questa parte così importante nella musica, darò in seguito le regole e i consigli più adatti. Lo studio dello sposto è sufficientemente complesso e difficile e va quindi trattato con cautela; è bene perciò che l'allievo vi pervenga con un buon corredo di cognizioni teoriche, quali andrò via via esponendo in tutta questa seconda parte e al principio della terza.

Delle voci.

Vi sono voci di uomini, di donne e di fanciulli.

Le voci di fanciulli (voci bianche) sono un'ottava più acute di quelle degli uomini.

Questi diversi generi di voci si dividono in gravi ed acute.

Per donna o fanciullo: voce acuta, Soprano.

» » » voce grave, Contralto.

Per uomo: voce acuta, Tenore.

» » » voce grave, Basso.

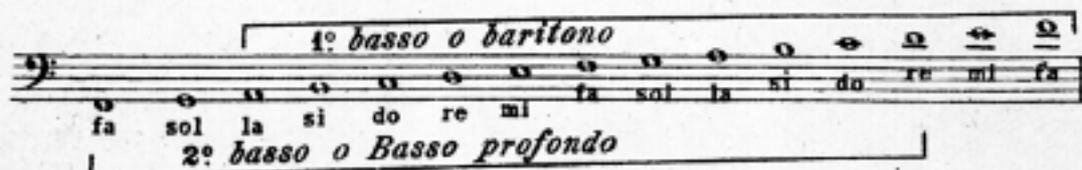
La voce acuta di donna si suddivide in *Soprano assoluto*, con un massimo di acutezza; e in *Mezzo Soprano*, con un grado di acutezza inferiore. Quest'ultima voce si trova più comunemente.

La voce acuta di uomo si divide in primo e secondo *Tenore*.

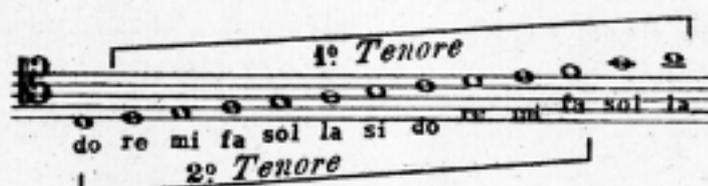
La voce grave in 1.º basso o *Baritono* e 2.º basso o *Basso profondo*.

Queste differenti specie di voce hanno un'estensione ordinaria di 12 o 13 note successive; ognuna di esse prende una chiave differente per la lettura delle sue note. Gli strumenti pure si servono delle diverse chiavi, e anzi qualcuno di loro ne adopera due e qualche volta anche tre.

La chiave di Fa (4.^a linea) ha per il 1.^o e il 2.^o Basso la seguente estensione:

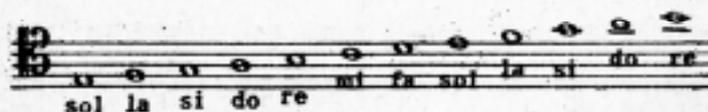


Estensione della voce di 1.^o e 2.^o Tenore nella chiave di Do (4.^a linea).



Un primo tenore o *tenore assoluto* sale al Si bemolle, ed anche fino al Do naturale. È questo il famoso *do* (detto erroneamente *di petto*) che elettrizza le platee, quando è emesso da un bravo artista e con quell'arte che crea i veri cantanti.

Estensione ordinaria della voce di Contralto nella chiave di Do (3.^a linea).



Estensione ordinaria della voce di Soprano e Mezzo Soprano nella chiave di Do (1.^a linea).



Il Soprano cosiddetto sfogato può anche arrivare al Si, al Do e Re acuto e fino al Mi, per voci veramente estese.

Degli Strumenti.

Gli strumenti musicali si dividono in 6 specie: *a tastiera, ad arco, a pizzico, a plettro, a fiato, a percussione.*

Gli strumenti a tastiera sono: l'*Organo*, l'*Harmonium*, la *Fisarmonica*, il *Pianoforte*; ad arco: il *Violino*, la *Viola*, il *Violoncello*, il *Contrabasso*; a pizzico: l'*Arpa*, la *Chitarra*, il *Liuto (antico)*; a plettro: il *Mandolino*, la *Mandòla*, il *Liuto moderno* o *Mandoloncello*; a fiato: l'*Oboe*, il *Flauto*, l'*Ottavino*, il *Clarinetto*, il *Fagotto*, il *Corno*, la *Tromba*, il *Trombone* ecc.; a percussione: il *Sistro*, il *Triangolo*, il *Tamburo*, i *Timpani*, i *Piatti*, la *Gran Cassa*, il *Tam-Tam*.

Queste diverse specie di strumenti possono suddividersi in altre sezioni. Gli strumenti a fiato per esempio sono di legno e di ottone. Quelli di legno sono: il *Flauto* (che è pure costruito in metallo), il *Clarinetto*, l'*Oboe*, il *Corno inglese*, il *Fagotto*; quelli di ottone sono: la *Tromba*, il *Trombone*, l'*Oficleide*, il *Corno*, il *Saxofono*, il *Bombardino*, il *Bombardone* ed altri.

Si dicono poi strumenti a suono fisso: il *Pianoforte* e l'*Arpa* che hanno una corda sola per ogni nota, e l'*Organo* e l'*Harmonium* che hanno una canna o voce per ogni tasto.

Gli strumenti ad arco ed a plettro si chiamano a suoni mobili perchè hanno minor numero di corde, le quali si possono accorciare a piacere dell'esecutore.

Sono strumenti pure a suoni mobili la *Chitarra* ed il *Liuto antico*.

Gli strumenti che si servono della chiave di Violino sono: il *Violino*, il *Mandolino* e il *Violoncello* per le note molto acute, e il *Flauto*, l'*Oboe*, il *Clarino*, il *Corno inglese*, la *Cornetta*, la *Tromba*, il *Saxophone*.

Il *Liuto antico*, suonato a pizzico come la *Chitarra*, legge in chiave di Violino. Il *Liuto moderno (Mandoloncello)* legge come il *Violoncello* nelle tre chiavi di Violino, Tenore e Basso. Per i pezzi di concerto tanto il *Mandoloncello* che il *Violoncello* spesso adoperano la sola chiave di Violino, eseguendo le note coll'effetto all'ottava bassa. Il *Mandoloncello* anche nelle parti di quartetto o di orchestra è scritto spesso in chiave di Violino, ma disapprovo questo sistema troppo esclusivamente per dilettanti.

La *Mandòla* legge in chiave di Violino ed è accordata un'ottava più bassa del *Mandolino*. Vi è anche la *Mandòla* accordata in *do*, come la *Viola*, e legge in chiave di Contralto.

La *Chitarra* legge in chiave di Violino, ma l'effetto delle note corrisponde all'ottava sotto di quelle scritte.

La *Viola* e il *Trombone contralto* leggono in chiave di Contralto.

Il *Trombone tenore* e il *Violoncello* adoperano la chiave di Tenore.

Il *Contrabasso*, il *Corno* (per qualche nota), il *Trombone basso*, l' *Oficleide*, il *Violoncello* si servono della chiave di Basso.

Metto qui per semplice curiosità dello studente una classifica di altri strumenti italiani e stranieri, antichi e moderni, alcuni di questi sempre in uso e gli altri, in Italia specialmente, affatto ignoti.

A pizzico: *mandolone*, *colascione*, *tiorba*, *epigonio*, *mogandi*, *banduria* (*mandolino spagnolo*), *trigonio*, *barbitos*, *assor*, *balalaika* (russo), *cistre*, *kissur*, *zither*, *tambur*, *vina*, *tahigoto*, *magade*, *pectis*, *arpanetta*, *kin*, *lira*, *cetra*, *banjo*.

La *Zither*, il *Banjo* e la *Banduria* sono tuttora in molta voga. In Germania la *Zither* (*cetra*, derivata dal vecchio salterio) è studiata con passione. In America del Nord il *Banjo* va alla pari del Mandolino e della Chitarra, strumenti che hanno preso un considerevole sviluppo. In Spagna la *Banduria* tiene il posto del nostro Mandolino.

A fiato, di terra cotta: *ocarina*, *bisen*, *ching*.

A fiato, di legno e pelle: *sampogna*, *musetta*, *piva*, *arghul*, *bagpipe*.

A fiato, di metallo: *pelittone*, *bassoficorno*, *eufonio*, *tuba*, *genis*, *saxhorn*, *ficorno*, *bass-tuba* (strumenti ora in uso per la banda), *buccina*, *bugle*, *saquebut*, *ja*, *kerena*, *salpina*, *lituus*.

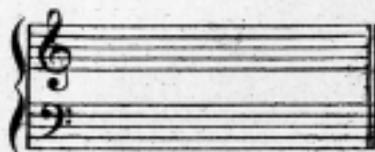
A fiato, di metallo: *contrafagotto*, *oboè d' amore*, *clarone*, *cialamello*, *piffero*, *flagioletto*, *dolzina*, *chalit*, *calamus*, *shalur*, *galombet*, *zarn*, *nagassaran*, *zurma*, *nay*, *monaulo*, *policalamo*, *plagiaulos*, *aulos*, *bathipon*, *calumeau*, *arigot*.

Ad ancia e tastiera (pneumatici): *melofono*, *ninfale*, *positivo*, *regale*, *clavicordo*, *spinetta* (l' antico Pianoforte), *clavicembalo*, *arpicordo*, *bonaccordo*, *manicordo*, *orchestron*, *cheng*, *timpanon*, *sieng*, *zimbalon*, *carillon*.

Ad arco: *viola d' amore*, *viola da gamba*, *viola pomposa*, *violone*, *ribeca*, *keman*, *kit*, *sciè*, *saurigan*, *sarinda*, *bin*, *gondol*, *crut*, *omerti*, *rebab*, *ravanostron* e l'attuale *melodion*, violino da tavolo con tasti uso mandolino, di buon effetto e molto in uso in Svizzera e Germania.

A percussione: *tamburo basco* (tamburello), *cappello cinese*, *cromo*, *campane*, *nacchere*, *silofono*, *staccado*, *aduf*, *rabana*, *crotali*, *kussier*, *atabale*, *daul*.

La musica in generale per tutti gli strumenti in uso si scrive su di un solo pentagramma, meno che per l' Arpa, il Pianoforte, l' Organo e l' Harnium che si servono di due pentagramma uniti assieme da un segno di abbracciamento.



Sul pentagramma superiore va segnata la chiave di Violino per il canto e tutti i suoni acuti eseguiti colla mano destra; sul pentagramma inferiore, la chiave di basso per l'accompagnamento e tutti i suoni gravi eseguiti colla mano sinistra.

Questi due pentagrammi ora in uso non sono altro che l'antico rigo musicale di 11 linee. Infatti le 5 linee superiori sono per la chiave di Violino, le altre 5 inferiori per il basso: la linea che si fa passare nel mezzo corrisponde al primo taglio addizionale per le note sopra e sotto ai due pentagrammi.



CAPITOLO V.

DELLE ALTERAZIONI DEL SUONO

I più antichi segni di alterazione erano il \flat *rotundum* (*bemolle*) e il \natural *quadratum* (*bequadro*). Verso la fine del XV Secolo il *diesis* segnava si con due lineeette a forma di \times e chiamavasi *la diesis*.

Nel XVI Secolo i *diesis* e *bemolli* non erano segnati che solamente accanto a tutte le note che si volevano alterare; si adottò più tardi l'uso di segnarne pochi soltanto vicini alla chiave e marcandoli più volte sui rigi, come ad es.: il 1.^o \sharp al fa, accanto alla chiave di Violino, segnato sul 5.^o rigo e ripetuto al 1.^o spazio, uno sull'altro. Nei modi minori poi si soleva scrivere un \flat di meno, così ad es.: nella 1.^a Sonata per Violino solo di Bach il tono originale è Sol minore, ma porta un solo bemolle in chiave invece dei due obbligatori. E così pure l'effetto del \sharp era tolto per mezzo del \flat invece che del \natural , come oggi giustamente vien fatto; il \flat invece si distruggeva regolarmente col \natural .

Per aumentare o diminuire di un tono intero le note non si adoperavano, come in oggi, il \times o $\flat\flat$, ma si soleva mettere accanto alle note un nuovo segno di alterazione in più di quelli segnati in chiave.

Dalla metà del Secolo XVII in poi i cinque segni di alterazione presero la loro giusta scrittura e tali fino ad oggi si sono conservati.

CAPITOLO VI.

DEL TEMPO - DEL RITMO - DEL METRONOMO

Dei tempi forti e deboli.

Con una semplice definizione, nella 1.^a parte di questa teorica dicemmo che il tempo determina in generale la misura della cantilena musicale e si accennò alle due specie principali di tempi *pari* e *dispari*.

Nell'andamento dei diversi movimenti il tempo dicesi *forte* e *debole*.

Tempo forte è sempre il primo movimento di qualsiasi misura pari o dispari: esso va battuto con forza per marcare la divisione di ogni battuta.

Il terzo movimento del tempo ordinario pure chiamasi *forte*. Gli altri movimenti, specialmente in levare, diconsi a *tempo debole*.

Nella misura tripla, se l'andamento è poco mosso, sono a *tempo forte* il 1.^o e 3.^o movimento, il 2.^o è debole. Nell'andamento assai mosso è forte solo il 1.^o movimento. Così ad es. il tempo di Valzer che si batte in un sol movimento forte, ha gli altri due movimenti a tempo debole e sono sottintesi nella misura.

Del ritmo.

Prima di esporre altre qualifiche del tempo e della misura, occorre che lo studente si formi un esatto concetto di quella misurazione ordinata che chiamasi *ritmo*. Qui riporto la bella definizione del Bucheron, come la più esatta ed esplicativa.

« Il *ritmo* è l'elemento così necessario alla musica, come è necessario il suono stesso; sicchè basta quasi da se solo a costituire un principio, come bastano i colpi ordinati di un tamburo a regolare il passo di una moltitudine. Quando i suoni si succedono a tempi eguali e nasce il *ritmo*, chiunque abbia il senso di questo elemento, si sente spinto a battere o a secondare in qualsiasi modo o con qualsiasi movimento la misura. »

Melodia, Armonia, Ritmo, ecco la vera triade musicale, l'ispirazione completa, tutta la grande arte.

« Noi diremo che il *ritmo* sta alla misura come il disegno o giro melodico di una frase musicale sta al suono. Qualche volta il ritmo è più caratteristico del giro melodico: il semplice accenno di un ritmo, astrazione fatta dal suono, può spesso far riconoscere un canto, mentre che l'audizione di un giro melodico non basta che raramente a far riconoscere lo stesso canto. Il ritmo

Tempi semplici - pari (duple).

♢ alla breve - duple di semibrevi	vale	♢	♢
♢ a cappella - duple di minime	>	♢	♢
2 4 duple di semiminime	>	♢	♢
2 8 duple di crome	>	♢	♢

Tempi semplici - dispari (triple).

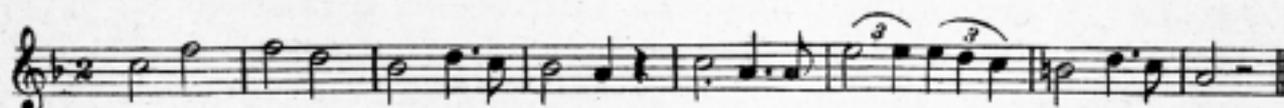
3 2 tripla di minime	vale	♢	♢	♢
3 4 tripla di semiminime	>	♢	♢	♢
3 8 tripla di crome	>	♢	♢	♢
3 16 tripla di semicrome	>	♢	♢	♢

I tempi composti, che derivano dai suddetti tempi semplici, sono diversi e qui li accenno tutti perchè l'allievo abbia l'idea generale di tutte le figurazioni antiche e moderne. I tempi esposti nella 1.^a Parte sono però quelli più in uso.

Tempi pari composti:

♢ ordinario, col valore di 4 quarti, scritto pure 4|4 e spesso con un solo 4. Questo tempo alcune volte va suddiviso in due soli movimenti, come quello tagliato, e si trova contrassegnato con un 2, cioè da portarsi in due soli movimenti. Generalmente si adopera questo tempo quando vi sono delle terzine di quarti da suddividere.

(Meyerbeer)



6 4 sestupla di semiminime	vale	6 quarti
6 8 sestupla di crome	>	6 ottavi
6 16 sestupla di semicrome	>	6 sedicesimi
12 4 dosdupla di semiminime	>	12 quarti
12 8 dosdupla di crome	>	12 ottavi
12 16 dosdupla di semicrome	>	12 sedicesimi

Tempi dispari composti:

9 4 nonupla di semiminime	vale	9 quarti
9 8 nonupla di crome	>	9 ottavi
9 16 nonupla di semicrome	>	9 sedicesimi

In qualche autore antico, a preferenza nel grande Bach, padre della musica, troviamo segnate altre specie di tempi.

C doppio ordinario o alla breve che vale 2 interi, suddiviso generalmente in due soli movimenti.

18|16 adoperato assieme al tempo 3|4 per notare il movimento di sei sedicesimi sopra ciascun quarto.

Si possono pure annoverare i tempi formati a interi: 3|1, 4|1, 6|2, 9|1, 12|2; ma questi tempi sono quasi mai adoperati.

Troviamo pure spesso marcati 2 tempi assieme: 2|4 e (6|8) per indicare che le battute possono liberamente alternarsi con questi 2 tempi, dividendole però in due movimenti. Raff ha scritto un movimento di Tarantella in questo modo e torna benissimo il ritmo, tanto eseguendo i 6 ottavi della sestupla, quanto i 4 ottavi della dupla.

Vi sono anche i tempi: C (12|8); 3|4 (9|8); 3|8 (9|16) e simili, e ci si serve dello stesso andamento di alternazione delle figure.

È stato pure adoperato il tempo 5|4 con ottimo effetto (vedi la stretta dell'Aria della *Dama Bianca* di Boieldieu e la Canzone di *Magali* nella *Mirella* di Gounod). Questo tempo si alterna con una misura di 3|4 e una di 2|4 e, per quanto artificiale, può essere abbastanza ritmico e adoperabile.



A mio modo di vedere però non hanno veruna ragione di essere le altre derivazioni di simili tempi, come ad es.: il 7|4, il 9|4 e altri della specie. Il ritmo in queste misure risulta troppo difficile e l'orecchio non discerne più con prontezza i vari movimenti; mi pare quindi inutile di occuparsene e tirar giù dei lunghi solfeggi, come in qualche metodo ho purtroppo notato.

Del Metronomo.

Parlando di tempo, misura e movimento, credo opportuno accennare qui al *Metronomo* (misuratore del tempo). Questo strumento è composto di una scatola a forma conica e di un pendolo a uso orologio, ma all'inverso, oscillante all'insù. Internamente vi è un congegno di orologeria che fa agire il pendolo. L'asta oscillante porta un contrappeso mobile che va portato più in su o in giù della scala segnata sul fondo, in relazione dei movimenti più mossi o meno mossi. La divisione di questa scala è basata sul numero di oscillazioni che il pendolo compie in un minuto. Piazzando ad esempio il contrappeso all'altezza del N. 60, il pendolo fa 60 oscillazioni in un minuto; ogni oscillazione misura quindi la durata di un secondo. Se invece il contrappeso si abbassa al N. 120, il pendolo fa 120 oscillazioni al minuto e ogni oscillazione dura conseguentemente mezzo secondo.

A tale ingegnoso strumento, perfezionato da Mäelzel, dal quale prende il nome, non nego la utilità, specialmente per stabilire gli andamenti della portata del tempo; ma non posso chiamarlo un mezzo unico per acquistare la percezione del giusto movimento nella musica.

Vi è un gran maestro nella musica ed è l'orecchio colla sua maggiore o minore sensibilità. Per un buon musicista è dote essenziale il buon orecchio, e questo strumento vale assai più del metronomo, quando deve discernere il movimento giusto dei tempi. La pratica, il gusto naturale, l'intuito del buon musicista sono un ottimo metronomo per l'interpretazione della musica; e se tanta sensibilità di orecchio manca, non credo che lo strumento del Mäelzel vi possa supplire.

Ho vedute delle persone affette da sordità musicale (vi sono i sordi della parola e quelli del suono) ostinarsi a voler imparare il cosiddetto tempo, facendo gli esercizi giornalieri accanto ad un metronomo in movimento. Ah! se bastasse un talè strumento a fare entrare in certe teste quel benedetto tempo, incubo dei poveri maestri educatori di scolari dall'orecchio grosso!

Non intendo che il mio apprezzamento sia assoluto, ma dico che un vero musicista (*musicus nascitur*), educato a buona scuola, fa di meno facilmente del metronomo e si serve dell'orecchio e del gusto come regolatori esatti di tempi e movimenti; a quelli che hanno la disgrazia di sentire all'ingrosso, il metronomo non giova affatto.

Il metronomo può avere un'importanza essenziale nella misura dei tempi marcata dall'autore, specialmente riguardo alla partitura di opera o di orchestra. Il buon direttore discarica la sua coscienza, mandando i diversi movimenti a seconda dell'accenno fattogli dal compositore per mezzo del Metronomo, e, ammettiamo anche, per staccare con scrupolosità l'andamento dei pezzi in generale, mai però può servire per imparare il tempo.

L'indicazione metronomica va messa dopo la qualifica del movimento, in cima al pezzo. Essa si esprime per mezzo di figura puntata o no, a seconda del tempo, ed è separata da un numero mediante un doppio tratto orizzontale. Incontrando ad esempio ($\text{♩} = 60$), oppure segnato in quest'altro modo, ma più raramente (*m. m.* $\text{♩} = 60$), l'autore vuole indicare che ogni semiminima deve corrispondere ad un'oscillazione del pendolo, quando il contrappeso è segnato al N. 60. In un minuto quindi avremo 60 semiminime, ossia un quarto di movimento per minuto secondo.

Allegro con brio ($\text{♩} = 60$) *Allegro maestoso* ($\text{♩} = 120$)
Allegro moderato ($\text{♩} = 80$) *Andante non troppo* ($\text{♩} = 60$)

Nel primo tempo $3/8$ *Allegro con brio* abbiamo 60 minime in un minuto e cioè 3 oscillazioni per battuta.

Nel 2.° tempo C *Allegro maestoso* abbiamo 120 semiminime al minuto e quindi 2 quarti al secondo o movimento.

Nel 3.° tempo ♩ *Allegro moderato* vi sono 80 minime al minuto: 2 oscillazioni per battuta.

Nel 4.° tempo $12/8$ *Andante non troppo*, vi sono 60 semiminime al minuto: 4 oscillazioni per battuta.

CAPITOLO VII.

DELLA SCALA - DEI TONI E SEMITONI - DEI COMMI - DELL'ENARMONIA

Della Scala.

La scala (gamma) fu già definita la più semplice delle melodie, appunto perchè è una successione di suoni disposti sistematicamente e nelle leggi della tonalità.

Le diverse note che compongono la scala chiamansi *gradi*.

I gradi della scala si succedono per movimento congiunto e con quella distanza maggiore o minore che già definimmo per tono o semitono.

Dei toni e semitoni.

Ogni tono si divide in due semitoni detti *diatonici* e *cromatici*.

Semitono diatonico è quello che sta fra due note dissimili e presenta suono e nome diverso.

Semitono cromatico è quello che sta fra due note eguali e presenta suono diverso, ma nome identico.



Ogni tono contiene quindi due semitoni di natura differente.

Il semitono diatonico è di una distanza più piccola del semitono cromatico, e ciò in conseguenza della divisione del tono che è formato di nove parti uguali, detti *commi*.

Dei commi.

Il semitono diatonico vale 4 commi, ossia $4/9$ del tono: il semitono cromatico vale 5 commi ossia $5/9$ del tono

Su questa divisione del suono nei diversi commi, alcuni fisici sono un po' discordi; ma io credo che si possa accettare come la più regolare delle definizioni quella dei 9 commi da noi esposta.



Dell' enarmonia.

Oltre al semitono cromatico e al diatonico, troviamo nello scambio delle due alterazioni un nuovo semitono di un sol comma detto *enarmonico*. Questa insensibile differenza dovrebbe ritenersi solamente in teoria, riguardo al temperamento degli strumenti a tasto fisso, come il pianoforte, l'organo, il mandolino, la chitarra ecc. e coi quali il diesis e il bemolle si eseguono allo stesso modo. Ma con gli strumenti ove bisogna formare la nota, quali il violino, la viola, il violoncello ecc., l'esecutore, spinto dal sentimento melodico, naturalmente si sottomette a questa differenza.

In seguito dunque a questa differenza abbiamo quel nuovo genere di musica detto *Enarmonia*, di cui tanto si servono i moderni compositori.

Dicesi *enarmonia* quella specie di sinonimia che esiste fra due note di suono eguale e nome diverso. Le note che formano l' enarmonia diconsi suoni *enarmonici* e cioè il complesso di altrettanti semitoni enarmonici detti anche suoni *omologhi* od *omofoni*.



CAPITOLO VIII.

DEGLI INTERVALLI - DEL LORO ROVESCIO DELLE CONSONANZE E DISSONANZE

Degli intervalli.

Nella Scala, la distanza che separa un suono dall' altro chiamasi *intervallo*. Esso si misura dal numero dei gradi che contiene e si calcola generalmente dal

basso in alto, formando così il vero intervallo *ascendente*. Se l'intervallo si calcola invece dall'alto in basso (dall'acuto al grave) chiamasi *discendente*, ma bisogna specificarlo.

Se si parla semplicemente d'intervallo, senz'altra qualifica, s'intende che devesi considerare come ascendente.

A seconda del numero dei gradi contenuto negli intervalli abbiamo: la *seconda*, la *terza*, la *quarta*, la *quinta*, la *sesta*, la *settima* e l'*ottava* e cioè la distanza di 2 a 8 gradi.



Gl'intervalli sono di due specie: *semplici* e *raddoppiati*.

Gl'intervalli già esaminati dalla 2.^a all'8.^a sono semplici; quelli che eccedono l'estensione di un'ottava si chiamano *intervalli doppi*, quali la *nona*, la *decima*, l'*undecima* ecc.

Un intervallo può esser raddoppiato a più di un'ottava.



Per ricercare con facilità un intervallo semplice da uno raddoppiato, basta sottrarre il numero 7 una o più volte dal numero dei gradi contenuti in questo intervallo; così, avendo una 16.^a per ridurla ad intervallo semplice, dobbiamo sottrarre 2 volte la cifra di 7 ed avremo una 2.^a.



Per trovare invece il raddoppio degli intervalli semplici, si aggiunge la cifra 7 al numero dei gradi contenuti in questo intervallo; così una 3.^a addiventa 10.^a alla prima ottava e 17.^a alla seconda.

Gl'intervalli compresi nell'estensione di una sola ottava sono i più adoperati e percepibili al nostro orecchio, e lo studio dell'armonia insegna appunto di non allontanar troppo le diverse parti. Un buon complesso armonico sta infatti nel saper raccogliere il più possibile i diversi intervalli che formano gli accordi.

Alterando i diversi gradi compresi negli intervalli, si dà luogo alle quali fiocche di *giusto*, *minore*, *maggiore*, *diminuito* e *aumentato*, colle quali l'intervallo si può determinare con esattezza.

La *seconda* può essere minore, maggiore e aumentata.
 La *terza* può essere diminuita, minore, maggiore e aumentata.
 La *quarta* può essere diminuita, giusta e aumentata.
 La *quinta* può essere diminuita, giusta e aumentata.
 La *sesta* può essere diminuita, minore, maggiore e aumentata.
 La *settima* può essere diminuita, minore e maggiore.
 L'*ottava* può essere diminuita, giusta e aumentata.

L'intervallo doppio prende le stesse qualifiche dell'intervallo semplice dal quale nasce.

Si osservi che la seconda è l'intervallo che non può essere diminuito e la settima quello che non può essere aumentato.

Gli intervalli giusti non possono avere la qualifica di maggiore o minore e così, all'incontrario quelli che prendono tali qualifiche non sono mai giusti.

L'intervallo aumentato è sempre più grande di un semitono cromatico dello stesso intervallo maggiore o giusto.

L'intervallo diminuito è conseguentemente più piccolo di un semitono cromatico di quello minore o giusto.

L'intervallo prende il suo nome dal numero dei gradi che contiene, e la sua qualifica dai toni e semitoni che separano questi gradi.

Quadro degli intervalli e loro qualifiche

Intervallo	Qualifica	Descrizione
seconda	minore	(1 semit. diat.)
	maggiore	(1 tono)
	aumentata	(1 tono e 1 sem. crom.)
terza	diminuita	(1 sem. diat.)
	minore	(1 tono e 1 sem. diat.)
	maggiore	(2 toni)
	aumentata	(2 toni e 1 sem. crom.)
quarta	diminuita	(1 tono e 2 sem. diat.)
	giusta	(2 toni e 1 sem. diat.)
	aumentata	(2 toni, 1 sem. diat. e 1 crom.)
quinta	diminuita	(2 toni e 1 sem. diat.)
	giusta	(3 toni e 1 sem. diat.)
	aumentata	(3 toni, 1 sem. diat. e 1 crom.)
sesta	diminuita	(2 toni e 3 sem. diat.)
	minore	(3 toni e 2 sem. diat.)
	maggiore	(4 toni e 1 sem. diat.)
	aumentata	(4 toni, 1 sem. diat. e 1 crom.)
settima	diminuita	(3 toni e 3 sem. diat.)
	minore	(4 toni e 2 sem. diat.)
	maggiore	(5 toni e 1 sem. diat.)
ottava	diminuita	(4 toni e 3 sem. diat.)
	giusta	(5 toni e 2 sem. diat.)
	aumentata	(5 toni, 1 sem. diat. e 1 crom.)

È da notare che qualche teorico di molta autorità assegna alla 4.^a e alla 5.^a la qualifica di maggiore e minore, in luogo di aumentata e diminuita.

La differenza di ques e altre qualifiche è la seguente :

- la 4.^a minore corrisponderebbe alla 4.^a giusta
- la 4.^a maggiore corrisponderebbe alla 4.^a aumentata
- la 5.^a minore corrisponderebbe alla 5.^a diminuita
- la 5.^a maggiore corrisponderebbe alla 5.^a giusta.

Il sistema però da noi prima esposto è dai più generalmente accettato, e noi ci atteniamo senz' altro a quello.

Per conoscere con facilità gli intervalli, bisogna tener conto delle note se sono alterate o no. Se non sono alterate si rammenterà che la scala naturale non ha che due semitoni diatonici: *mi-fa*, *si-do*; si osserverà quindi il numero dei gradi per dire se l'intervallo è una terza, una quinta o altro, e le alterazioni poi per indicare le qualifiche di maggiore, minore, giusto, ecc.

seste

minore (2 sem. diat.) maggiori (più grandi di 1 sem. crom.) aumentata (più grande di 2 sem. crom.)

settime

maggiore (1 sem. diat.) minori (più piccole di 1 sem. crom.) diminuita (più piccola di 2 sem. crom.)

Alterando ambo le note di un intervallo, la sua qualifica resta invariata.

quinte giuste

(1 sem. diat.)

Per ritenere facilmente la composizione degli intervalli si può adottare questa regola.

Per gli intervalli minori, maggiori e giusti, i toni e semitoni, addizionati assieme, devono formare un totale inferiore di 1 alla cifra che indica l'intervallo. Una quinta per esempio è rappresentata dal totale di 4, inferiore di 1 al n. 5 dell'intervallo. Nella quinta abbiamo infatti 3 toni e 1 semitono.

semit.

tono tono tono

Una settima è rappresentata dal totale di 6, inferiore di 1 al n. 7 dell'intervallo. Nella settima si hanno 5 toni e 1 semitono diatonico.



Per gli intervalli aumentati dovendo aggiungere un semitono cromatico alla composizione dell'intervallo stesso, si ottiene un totale eguale alla cifra che indica l'intervallo, e cioè il numero dei toni e semitoni più l'aggiunta di 1 semitono cromatico.

Una quinta aumentata ha 3 toni, 1 semitono diatonico e 1 cromatico, e cioè la cifra 5 eguale a quella dell'intervallo.



Una sesta aumentata ha 4 toni, 1 semitono diatonico e 1 cromatico e cioè la cifra 6 eguale a quella dell'intervallo.



Per gl'intervalli diminuiti, dovendo sottrarre 1 semitono cromatico alla composizione dello stesso intervallo, si ottiene un totale inferiore di 1 alla cifra che indica l'intervallo, e cioè il numero dei toni e semitoni meno 1 semitono cromatico.

Una quinta diminuita ha 2 toni e 2 semitoni diatonici, resta quindi la cifra 4 inferiore di 1 ai 5 gradi dell'intervallo.



Una settima diminuita ha 3 toni e 3 semitoni diatonici: totale di 6, inferiore di 1 ai 7 gradi dell'intervallo.



Indicare gli intervalli che si trovano fra le note qui contrassegnate.



Indicare le note che formano gl' intervalli su queste qui segnate.

36

5^a giusta 6^a min. 7^a magg. 3^a min. 7^a dim. 8^a giusta 5^a dim.

6^a aum. 5^a aum. 3^a magg. 6^a min. 2^a aum. 3^a dim.

5^a giusta 5^a dim. 7^a magg. 7^a min. 6^a magg. 6^a min.

Rovescio degl' intervalli.

Portando il suono più basso di un intervallo alla sua parte più alta o viceversa, si opera il cosiddetto *rovescio degl' intervalli*.

Solo gl' intervalli semplici possono essere rovesciati. Gl' intervalli doppi, avendo un' ottava in più di differenza, non vanno rovesciati; perchè se ciò si praticasse, la nota più alta o quella più bassa resterebbe sempre al suo posto.

37

unisono 8^a 2^a 7^a 3^a 6^a 4^a 5^a

38

5^a 4^a 4^a 5^a 6^a 3^a 7^a 2^a 8^a unisono

L' unisono, abbenchè non calcolato come intervallo, nel rovescio genera la ottava, abbassando o elevando una delle sue note.

Nel rovescio le qualifiche degl' intervalli si scambiano nel modo seguente:

l' intervallo <i>diminuito</i>	addiventa	<i>aumentato</i>
» <i>minore</i>	»	<i>maggiore</i>
» <i>maggiore</i>	»	<i>minore</i>
» <i>aumentato</i>	»	<i>diminuito.</i>

Solo gl' intervalli *giusti* restano invariati.

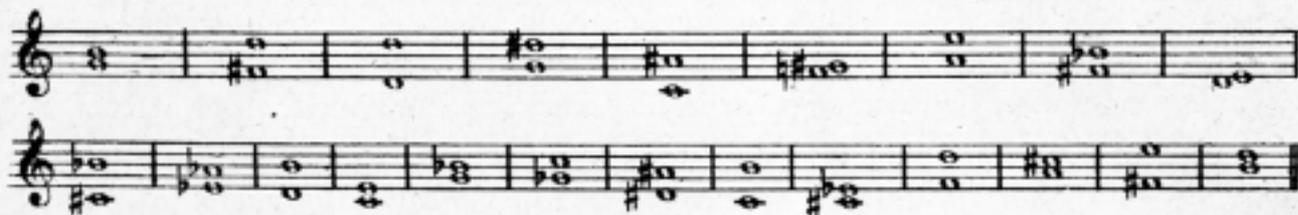
Nel rovescio degl' intervalli troviamo sempre la cifra 9 per totale delle due note addizionate.

Intervalli	1	2. ^a	3. ^a	4. ^a	5. ^a	6. ^a	7. ^a	8. ^a
	unisono							
Rovescio	8. ^a	7. ^a	6. ^a	5. ^a	4. ^a	3. ^a	2. ^a	1
								unisono
	9	9	9	9	9	9	9	9

Dall' esempio suesposto è facile ritenere l'operazione del rovescio, calcolando sempre che la cifra dell' intervallo da rovesciare e quella del rovescio, sommate assieme, devono formare il totale di 9.

Per familiarizzarsi sempre più colla pronta conoscenza del rovescio degli intervalli, trovo opportuno di esercitarsi con altri esempi, prendendo per punto di partenza altre note differenti dal Do.

Esercizio per la ricerca del rovescio degli intervalli e loro qualifiche.



Delle Consonanze e Dissonanze.

Due note udite simultaneamente formano un *intervallo armonico* che al nostro orecchio però non produce sempre l'effetto di dolce quiete, dirò così. Alcuni intervalli sono di piacevole effetto, altri ci urtano, e da ciò le *consonanze* e *dissonanze* che qui accenniamo.

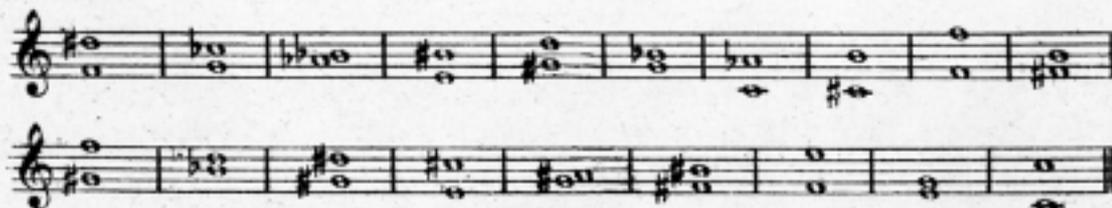
Intervalli consonanti sono l'*ottava* e la *quinta* che vanno considerate anche come *consonanze perfette*.

La 3.^a maggiore, la 3.^a minore, la 6.^a maggiore e la 6.^a minore si dicono *consonanze imperfette*: esse entrano nella categoria delle *consonanze miste* o *attrattive*, come le chiama il Bazin, unendovi la 4.^a giusta, la 4.^a aumentata e la 5.^a diminuita.

Tutti gli altri intervalli sono dissonanti.

Nella composizione musicale le consonanze rappresentano lo stato di quiete, di calma, di riposo all'orecchio; mentre che le dissonanze sono una momentanea perturbazione, ma molto utile per dare vita e colore all'armonia dei suoni. Una successione di consonanze senza lo stacco sapiente delle dissonanze, sarebbe di effetto languido e monotono, come la luce senza ombre nell'arte dei colori.

Indicare le consonanze e le dissonanze su gl'intervalli qui segnati, e accennare alle loro qualifiche di perfette e imperfette:



A titolo di curiosità riporto qui un aneddoto sulla scoperta delle consonanze fatta da Pitagora.

« Pitagora passando a caso davanti alla bottega del fabbro - ferraio Pan
« Maleatore, il quale batteva un ferro infuocato con diversi suoi lavoratori, so-
« vra un'incudine, sentì dalla percossa di quei metalli un ordine di suoni che
« lo diletta. Riflettendo poi seriamente, si accorse che la varietà dei suoni
« era prodotta dal peso minore o maggiore dei martelli; cosicchè pesatili e
« rinnovando l'esperimento con corde tese per mezzo di pesi, riuscì a scoprire
« e a stabilire matematicamente le proporzioni delle consonanze 8.^a, 5.^a e 4.^a
« giuste, non numerandovi allora altre consonanze fuori di queste. Da quel mo-
« mento la musica incominciò ad essere considerata sotto il doppio aspetto di
« arte e di scienza.

CAPITOLO IX.

DELLE TONALITÀ - DELLA SCALA DIATONICA DEI SUONI CONCOMITANTI - DEI GRADI DELLA SCALA DEL TETRACORDA - DELLA FORMAZIONE DELLE SCALE - DEI MODI DELLE SCALE RELATIVE - DELLE SCALE CROMATICHE DELLE SCALE ENARMONICHE (omologhi).

Delle tonalità. - Della scala diatonica.

S'intende per tonalità il complesso delle leggi che costituiscono la composizione delle scale, o, più semplicemente detto, è l'insieme dei suoni che formano una scala diatonica.

Nella scala i suoni devono succedersi per soli gradi congiunti: nel *tono* o tonalità i suoni s'intendono per gradi congiunti o disgiunti, e cioè una melodia che non esce dall'ordine di note appartenenti a quel tono.

La scala tipica e di base a tutte le altre scale è quella di Do, che chiamasi *diatonica naturale*, perchè ha due semitoni diatonici naturali: essa presenta la distanza di 5 toni e 2 semitoni.



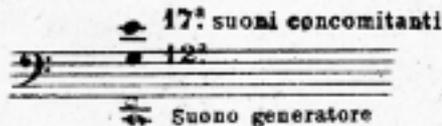
Mi - Fa e Si - Do sono i due semitoni diatonici naturali.

La disposizione dei diversi gradi di questa scala non è che il risultato della risonanza naturale dei corpi sonori: dall'esame di queste risonanze vedremo come viene generata la scala diatonica di Do.

Per quanto si possa discutere la teoria della generazione delle scale, io la espongo qui, rilevandola dal Danhauser, perchè mi pare assai chiara e razionale.

Dei suoni concomitanti.

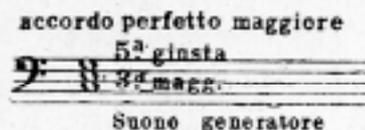
Da un corpo sonoro messo in vibrazione, si ottiene sempre un suono generatore (nota principale della scala) e 2 altri suoni secondari detti *armonici* o *concomitanti*. Questi due suoni corrispondono alla 12.^a e 17.^a al di sopra del suono generatore.



I due intervalli di 12.^a e 17.^a ridotti a intervalli semplici addiventano 3.^a maggiore e 5.^a giusta del suono generatore: questi tre suoni uditi contemporaneamente costituiscono l'*accordo perfetto maggiore*.

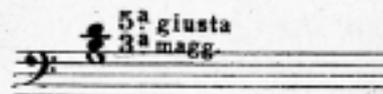
Dicesi *accordo* l'unione di diversi suoni uditi simultaneamente: l'*accordo perfetto maggiore* si compone di una 3.^a maggiore ed una 5.^a giusta calcolata su di una nota bassa detta *fondamentale*.

La teoria degli accordi trovasi sviluppata in altro capitolo.

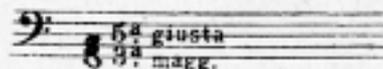


Oltre a questo accordo nel quale abbiamo trovato sviluppato il 3.^o e 5.^o grado della scala, occorre ricercare altri accordi e suoni generatori in relazione del primo accordo perfetto, e dai quali vedremo nascere gli altri gradi che completano la scala.

Facendo quindi del *Sol* (5.^a giusta di Do) un nuovo suono generatore, otterremo il nuovo accordo perfetto maggiore di *Sol*.



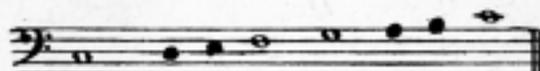
E così facendo di Do (suono generatore principale) la 5.^a giusta di un nuovo suono generatore che è *fa*. otterremo l'altro accordo perfetto maggiore di *Fa*.



Tutta la scala dunque vien generata dai seguenti tre accordi perfetti maggiori.



Scrivendo per movimento congiunto i suoni ottenuti da questi 3 accordi, cominciando dal *do* (suono generatore principale) avremo la scala diatonica naturale di *Do modo maggiore*.



Possiamo dire quindi che questa scala è generata dai tre suoni fondamentali *Do - Fa - Sol*. Questi tre suoni prendono il nome di *note tonali* e occupano il 1.°, 4.° e 5.° grado della scala, stabilendo così la cosiddetta *cadenza modale o plagale*, come in seguito più estesamente spiegheremo.

Del gradi della Scala.

Ogni grado della scala prende un nome speciale che serve per determinare con esattezza la posizione che occupa e la funzione che compie nella scala

- | | |
|-----------|------------------------------|
| 1.° grado | - <i>tonica</i> |
| 2.° | » - <i>sopratonica</i> |
| 3.° | » - <i>mediante</i> |
| 4.° | » - <i>sottodominante</i> |
| 5.° | » - <i>dominante</i> |
| 6.° | » - <i>sopradominante</i> |
| 7.° | » - <i>sensibile</i> |
| 8.° | » - <i>ottava (tonica)</i> . |

Il 1.° grado dicesi *tonica* perchè dà il nome alla scala e quindi alla tonalità.

Il 5.° grado prende il nome di *dominante*, perchè, dopo la tonica, occupa il posto più importante e si può dire che *domina* il tono, trovandolo assai spesso nello sviluppo della tonalità.

Il 3.° grado chiamasi *mediante*, perchè trovandosi in mezzo alla tonica e alla dominante completa l'accordo perfetto, generatore della scala e possiamo dire anche che *mediante* questo 3.° grado si può definire il *modo* maggiore o minore del tono, come vedremo in seguito.

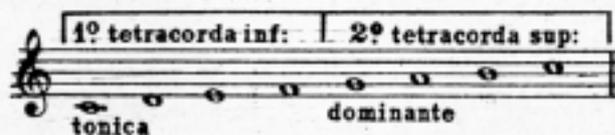
Il 7.° grado dicesi *sensibile* per la sua tendenza immediata verso la tonica, dalla quale non è separato che da un semitono diatonico.

Gli altri gradi prendono pure il nome di seconda, quarta e sesta, in relazione del posto che occupano.

Del tetracorda.

Dal greco *tetra* - quattro e *chorda* - corda, il tetracorda è una successione di 4 suoni disposti per gradi congiunti.

Nella scala abbiamo due tetracorde. Il 1.° detto *tetracorda inferiore* composto delle 4 note più basse; il 2.° delle 4 note più acute, detto *tetracorda superiore*.



Questi due tetracorde sono perfettamente eguali per la loro disposizione di note, formando due 4.° giuste: *do-fa*, *sol-do* e con i due semitoni diatonici dal 3.° al 4.° grado rispettivamente.

La prima nota del 1.° tetracorda è la tonica, la prima nota del 3.° tetracorda è la dominante. I due tetracorde sono separati da una 2.° maggiore.

Presentando le stesse distanze ed egual disposizione di note, i due tetracorde esposti si possono facilmente scambiare: il tetracorda superiore può addiventare inferiore e dar luogo ad una nuova scala, per la quale poi va aggiunto un altro tetracorda; e così il tetracorda inferiore si può trasportare a superiore di un'altra scala e aggiungere un nuovo tetracorda inferiore.

Formazione delle scale (*tonalità diesate*).

Della scala diatonica di Do prendiamo il secondo tetracorda (*sol-la-si-do*) e stabiliamolo per primo tetracorda inferiore di una nuova scala: seguirà il secondo tetracorda (*re-mi-fa-sol*) che non presenta però la stessa disposizione di gradi del primo tetracorda. Infatti noi abbiamo stabilito che i due tetracorde devono essere uguali; ma nel secondo non ritroviamo il semitono diatonico dal 3.° al 4.° grado come nel primo; occorre quindi una modificazione al *fa* che precede il *sol*, ultima nota del secondo tetracorda, e stabilire così il semitono occorrente. Per ottener questo, conviene avvicinare il *fa* al *sol* per mezzo di 1 diesis. La scala in tal modo sarà perfetta e si chiamerà scala diatonica di *sol*.



Le note tonali generative di questa scala sono: *sol*, tonica — *do*, sottodominante 4.° grado — *re*, dominante 5.° grado.

In seguito alla modificazione accennata, noi osserviamo che per ogni scala nuova che si vuol comporre, è sempre necessario un nuovo suono che è il 7.^o grado (sensibile) della scala, alzato di 1 semitono cromatico.

Scale maggiori diesate

scala naturale di Do scala di Sol (4 #) scala di Re (2 #)

scala di La (3 #) scala di Mi (4 #) scala di Si (5 #)

scala di Fa# (6 #) scala di Do# (7 #)

Dall'incatenamento delle scale che abbiamo esposto, osserviamo che i diesis aggiunti via via per la modificazione degli intervalli, si succedono colla progressione ascendente di 5.^a in 5.^a: di qui l'ordine già enunciato nella Prima Parte di questo lavoro e la intavolatura sul pentagramma.

successione intavolatura

Formazione delle scale (tonalità bemolizzate).

Come ci siamo serviti del tetracorda superiore della Scala di Do, trasportandolo a tetracorda inferiore della scala di Sol, così possiamo trasportare il tetracorda inferiore (Do, Re, Mi, Fa) a tetracorda superiore di una nuova scala e completare la tonalità con un altro tetracorda inferiore. Per questo nuovo incatenamento di scale occorre ricorrere all'uso dei bemolli per stabilire il primo semitono diatonico fra il 3.^o e 4.^o grado della scala, e la distanza di 2.^a maggiore fra i due tetracorde.

1° tetracorda 2° tetracorda

4° giusta 2° magg. 4° giusta

Per questa scala di Fa le note tonali corrispondono: alla tonica *Fa*, 1.^o grado - alla sottodominante *Si b*, 4.^o grado - alla dominante *do*, 5.^o grado.

Per la formazione delle altre scale, usando la stessa regola dei diesis, abbiamo sempre un tetracorda superiore trasportato a tetracorda inferiore di una nuova scala, e la necessità di diminuire con un nuovo bemolle il 4.^o grado del 2.^o tetracorda aggiunto.

Scale maggiori bemolizzate

scala di Do b (7 b) scala di Sol b (6 b) scala di Re b (5 b)

scala di La b (4 b) scala di Mi b (3 b) scala di Si b (2 b)

scala di Fa (1 b) scala naturale di Do

I bemolli aggiunti via via per la modificazione degli intervalli, tenendo conto dell'andamento all'incontrario della Scala di Do, ultimo esempio dell'incatenamento suesposto, hanno fra loro la disposizione di quarta, e la intavolatura sul pentagramma è quella già esposta nella 1.^a Parte di questa teorica.

successione intavolatura

Dei modi.

La tonalità, che noi definimmo l'insieme dei suoni che formano una scala diatonica, si completa colla parola *modo* che esprime la maniera di essere di una scala diatonica.

I modi sono due: *maggiore* e *minore*.

Tutte le scale già esposte vanno nella categoria del modo maggiore e portano i due semitoni fra il 3.^o e 4.^o grado e fra il 7.^o e l'8.^o.

La scala di modo minore presenta invece altre distanze.

Nella scala di modo maggiore sappiamo che la 3.^a (mediante) e la 6.^a sono intervalli maggiori: nella Scala minore la 3.^a e la 6.^a sono invece intervalli minori.

Scala di Do modo magg. 3.^o magg. 6.^o magg. 6.^o min. 3.^o min. Scala di Do modo min.

Nelle modificazioni della Scala minore troviamo tre semitoni diatonici situati:

- il 1.^o semitono fra il 2.^o e il 3.^o grado
- » 2.^o » » 5.^o » 6.^o »
- » 3.^o » » 7.^o » 8.^o »

Il 3.^o e 6.^o grado delle scale maggiori o minori prendono il nome di *note modali*, perchè è per loro mezzo che noi stabiliamo il modo di una scala.

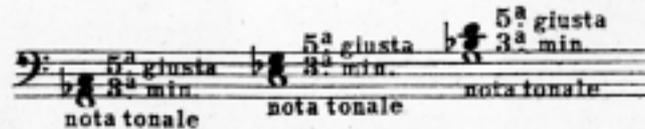
Le tonalità prendono quindi il nome assoluto di 3.^a maggiore o 3.^a minore e più sinteticamente: scala maggiore o minore; si può dire perciò: Tono di Do modo maggiore o minore (che è il più proprio), oppure: Tono di Do 3.^a maggiore o minore e assolutamente: Do maggiore e Do minore.

Generazione della scala minore.

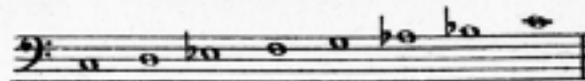
Per la scala maggiore noi abbiamo già osservato i tre accordi perfetti sviluppati sulle note tonali: Fa, Do, Sol e dai quali vedemmo nascere i 7 gradi della Scala di Do.

Nella Scala minore la 3.^a di ciascuno di quei tre accordi deve essere abbassata di un semitono cromatico, e ciò in relazione del modo.

Abbiamo allora 3 accordi perfetti minori che sono l'unione di 3.^a minore e di 5.^a giusta sulle note tonali.



Tutte le note dei tre accordi suesposti, scritte per movimento congiunto, cominciando dal Do suono generatore principale, costituiscono la scala di Do modo minore.



Però notiamo un difetto essenziale in questa scala, ed è il 7.^o grado in distanza di tono e non di semitono coll' 8.^a, come per legge deve essere, stante che la sensibile non è separata che per un solo semitono diatonico.

Nella suesposta scala di Do minore, come risulta dai suoni generatori, ridotti ad accordi minori, abbiamo le stesse note che ritrovansi nella scala relativa maggiore di Mi bemolle.



Occorre quindi alterare il 7.^o grado, per eliminare tale confusione: il *Si* della scala di Do minore va elevato di un semitono cromatico, ridotto a nota sensibile.

Scala minore armonica.



La scala minore porta i due semitoni diatonici fra il 2.° e 3.° grado e fra il 7.° e l' 8.°.

Questa scala è la più regolare, riguardo alle leggi della teorica, e chiamasi *armonica* a differenza di quella detta *melodica* comunemente accettata, perchè più scorrevole nel canto.

La scala armonica presenta la difficoltà dell'intervallo di 2.° aumentata fra il 6.° e 7.° grado, il quale risulta duro all' orecchio e punto melodico. Per rettificare tale inconveniente, alcuni teorici hanno adottata la *scala melodica* per la quale il 6.° e 7.° grado sono entrambi alterati con un semitono cromatico nell' ascendere, e rimettendo tutte le note naturali nel discendere.

Scala minore melodica



Per quanto questa scala presenti degli inconvenienti riguardo alle *note modali* e alla sensibile che nel discendere, tolta l'alterazione, perde la sua qualità di nota sensibile, è pure la scala generalmente usata, anche tenendo conto dei più antichi e celebri autori: essa è quella che stabilisce il carattere quasi assoluto di scala di modo minore.

Scale relative.

Ogni scala minore, in confronto della scala maggiore, colla quale ha gli stessi rapporti di tonalità, chiamasi *relativa*, e, per ricambio, la scala maggiore dicesi *relativa* della minore.

Ogni scala minore si parte una 3.ª minore al disotto della maggiore, avendo così per tonica la sopradominante (6.ª) della scala maggiore. Conseguentemente ogni scala maggiore ha per tonica la medianta (3.ª) della scala minore.



La scala minore armonica si può trasformare in scala maggiore col solo cambiamento del 7.° grado, abbassandolo di un semitono cromatico, perchè addiventi quinta giusta del tono maggiore. Adoperando la scala minore melodica, oltre al 7.° grado bisogna abbassare anche il 6.° grado.

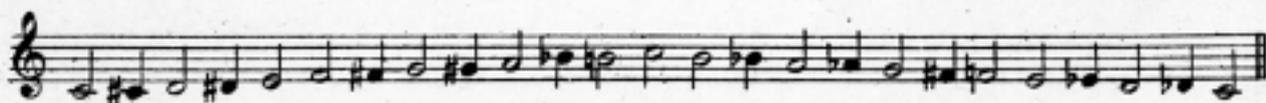
La scala maggiore invece si trasforma in scala minore armonica, elevando di un semitono cromatico la dominante che addiventa sensibile della scala minore e alterando altresì la sottodominante, se melodica.



Scala cromatica.

Nella scala cromatica la successione dei suoni si opera per soli semitoni: essi sono in tutto dodici: sette diatonici e cinque cromatici.

Molti impiegano indifferentemente i diesis e i bemolli nell'ascendere o discendere della scala cromatica; ma noi diamo quì il modello esatto di una cromatica che presenta le giuste alterazioni, secondo i veri principi della tonalità.



Ogni scala maggiore o minore può essere trasformata in cromatica ed è perciò che noi la ritroviamo tanto nell'uno che nell'altro modo.

La scala cromatica ha molta importanza in musica: essa varia ed abbellisce la melodia e dà molta finezza e anima all'armonia, considerando che le note cromatiche (cosidette di passaggio) non cambiano l'andamento armonico.

Diversi autori hanno trattato perfino dei pezzi interi col sistema cromatico, tanto per avere un carattere nuovo e brillante. Esiste infatti una sonata cromatica di Beniamino Godard, un Valzer cromatico ed altre.

Negli strumenti a corda noto la difficoltà del retrocedere eseguendo una cromatica rapidamente, quindi il continuo esercizio necessario in questo meccanismo. Le strisciate fatte su di una corda con un dito solo a base di cromatiche, per la celerità con cui il dito scivola sui tasti, più che cromatiche, si devono ritenere per semplici *strisciate* di solo abbellimento meccanico.

Tutti gli strumenti e le voci possono eseguire delle cromatiche più o meno veloci, solo l'Arpa non ha questo meccanismo (salvo se in tempo assai lento) a causa della complicazione dei pedali adibiti alla formazione dei semitoni.

Di recente invenzione vi sarebbe l'*Arpa cromatica* senza pedali e con l'incrocciamento delle corde (toni da un lato, semitoni dall'altro); ma questo nuovo strumento è molto discutibile ancora e non pare che possa colmare le lacune di cromaticità che offre l'arpa diatonica di Erard.

Scale enarmoniche (omologhi).

Come accennammo nel capitolo che trattava dell' enarmonia, i suoni si possono scambiare nella scrittura, restando però gli stessi nell' effetto: così noi diciamo scale enarmoniche quelle che hanno i gradi corrispondenti in rapporto enarmonico.

Do # magg. (7 #)
64
Re b magg. (5 b) enarmonia)

Per mezzo dell' enarmonia, le scale, potendosi scambiare l' una con l' altra, si riducono molto di numero, eliminando così molte alterazioni e facilitandone la lettura.

Le tonalità di 7 diesis si scambiano con 5 bemolli e viceversa: scambio di molta utilità per la facilità dell' esecuzione.

Le tonalità di 6 diesis si scambiano con quelle di 6 bemolli, e ciò pure è utilissimo per gli strumenti che preferiscono più quelle che queste alterazioni.

Gli strumenti a corda, come il violino, il mandolino e la chitarra, suonano con più facilità nei toni diesati, a causa delle corde a vuoto che più spesso si possono incontrare e che facilitano molto l' esecuzione.

Quadro di modi enarmonici (omologhi).

<i>Do # magg:</i> (7 #)	<i>omologo di</i>	<i>Re b magg:</i> (5 b)
<i>La # min:</i> (7 #)	„ „	<i>Si b min:</i> (5 b)
<i>Do b magg:</i> (7 b)	„ „	<i>Si magg:</i> (5 #)
<i>La b min:</i> (7 b)	„ „	<i>Sol # min:</i> (5 #)
<i>Fa # magg:</i> (6 #)	„ „	<i>Sol b magg:</i> (6 b)
<i>Re # min:</i> (6 #)	„ „	<i>Mi b min:</i> (6 b)

Sulla enarmonia in gran parte si basa il sistema tonale moderno. Mercè lo scambio delle alterazioni si può dare alla melodia e all' armonia uno sviluppo assai ricco e ottenere effetti bellissimi di modulazioni (cambiamento di tonalità) brillanti e di sorpresa.

CAPITOLO X.

DELLA SINCOPE - DELLA LEGATURA - DEL CONTRATTEMPO DELLE TERZINE, SESTINE E NOTE SOVRABBONDANTI

Della Sincope.

Come una delle buone definizioni, nella 1.^a Parte di questa Teorica, fu data la seguente: per sincope s'intende quel movimento cosiddetto di contrattempo, ossia un andamento di note contrario all'ordine naturale del tempo.

L'effetto che noi osserviamo nella sincope è: che la nota sincopata si articola sulla parte debole di un tempo e si prolunga sulla parte forte.

Gli antichi esprimevano la sincope tagliando la nota sincopata colla stanghetta della battuta; però oggi, con maggior chiarezza, adoperiamo la nota intera fra le due di minor valore, servendoci spesso della legatura.



Altro esempio di sincopato irregolare (detto così perchè le due parti estreme della sincope non hanno la stessa durata), è quello che gli antichi esprimevano per mezzo dei punti: oggi adoperiamo egualmente la legatura.



Come già dissi nella 1.^a Parte, è assai malagevole il voler definire esattamente la sincope, e sarebbe più malagevole ancora il voler dire come essa va eseguita. In musica la sincope è l'espressione ritmica più difficile, ed è solo col continuo esercizio, applicato sui più svariati esempi e colla viva voce del maestro, che si può arrivare ad eseguirla con esattezza. Nel Metodo per la Divisione che fa seguito a questa Teorica, il movimento sincopato è sviluppato assai gradualmente e l'allievo troverà così il mezzo di poter acquistare questa forma di ritmo, senza troppo divagare e confondersi.

Nelle forme larghe di sincopi e nei sincopati regolari, ove le due parti che racchiudono la sincope sono di durata eguale, il movimento non riesce difficile. La difficoltà maggiore è per i sincopati più estesi e con note di breve durata;

occorre quindi il massimo studio e la continua pratica per acquistare la giusta interpretazione.



Nella moderna composizione, i bravi musicisti fanno della sincope un continuo uso, ed è spesso adoperato nell'accompagnamento al canto. Il ritmo moderno, tanto per la parte melodica che per la parte armonica, non è più così sistematico come pel passato. Vi è moto, inquietezza, nervosità, dirò quasi. Forse è la vita che si fa sempre più eccitata e nevrastenica! Il movimento sincopato ha grande importanza quindi in tanta agitazione.

Col sincopato si esprimono benissimo i sentimenti più accentuati: il pianto, il riso, l'affanno. Un esempio bellissimo è nel finale della *Lucrezia Borgia* di Donizetti: tutta un'intera melodia ritmata a sincopi. È l'affanno che sopraffà Gennaro (il tenore) nell'inseguire Lucrezia Borgia per ghermirla ed ucciderla, dopo che ha compreso il suo tradimento.

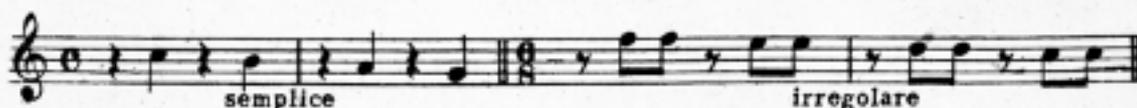
La sensazione del riso invece è stupendamente espressa in un'altra pagina immortale, nel *Mefistofele* di Boito (scena del giardino). Nel quartetto vocale fra Faust e Margherita, e fra Mefistofele e Marta è uno scoppietto di note brillanti a ritmo sincopato e di misura breve: una vera trovata. Quel movimento esprime benissimo il rincorrersi affannoso, il riso che soffoca le parole e infine la stanchezza dopo tanta agitazione.

Molti altri esempi potrei citare di sincopati celebri, ma l'allievo ha ben compreso, dalla mia esposizione, che questo movimento ha grande importanza e che va espresso con sicurezza. Lo esorto perciò all'applicazione da farsi praticamente nella 2.^a e 3.^a Parte del mio *Metodo per la Divisione*.

Del Contrattempo.

Può considerarsi come forma di sineopato anche il cosiddetto *contrattempo*, e cioè il suono articolato su di un tempo debole, ma che non si prolunga sul tempo forte, essendo questo invece raffigurato da una pausa.

Si possono avere anche due tempi deboli contro una parte di tempo forte e si dirà allora *contrattempo irregolare*.



Il contrattempo è usatissimo come forma ritmica per gli accompagnamenti.

Delle terzine, sestine e note sovrabbondanti.

All' espressione di metà, quarti, ottavi ecc. noi già osservammo che per semplice abbellimento si potevano aggiungere delle note in più del valore stabilito, dando luogo così alle terzine e sestine per tutte le figurazioni.

Nel tempo alla Breve si possono avere anche tre semibreve.



Ma in oggi ben raramente troviamo adoperato questo tempo, e si può stabilire che le figurazioni a terzine cominciano dalla minima e le sestine dalla semiminima.

Sono considerate per terzine e sestine anche tutte le espressioni di note miste o calcolate assieme alle pause, purchè formino la somma voluta. Dò qui degli esempi di terzine in forme differenti.



Le note esuberanti o sovrabbondanti sono quelle che oltrepassano l' espressione di terzine e sestine e, per abbellimento speciale, sono messe a piacere del compositore nel numero che più gli talenta: questo numero però vien sempre indicato colle cifre 5, 7, 9, 10, 11 ecc. e colla legatura superiore.

Tutti gli autori adoperano queste note esuberanti e in special modo Chopin per la meccanica del pianoforte in cui è sommo Maestro. Nella scuola di Violino si ha un bellissimo studio di Kreutzer. Nella mia Scuola di Mandolino ho pure trattato uno studio sulle note esuberanti. Queste note più che altro servono a mostrare la virtuosità dell' esecutore e indicano quelle tali *volatine*, come volgarmente si sogliono chiamare.

Per stabilire l' esatto ritmo di terzine e sestine, occorre fare una pratica speciale quale va insegnata nel Metodo di ciascuno istrumento. Qui possiamo raccomandare a preferenza di accentuar bene la prima nota di ogni movimento. Data con precisione la mossa del ritmo, il proseguire in quell' andamento è cosa di più facile esecuzione. E ben a ragione, sul punto del ben marcare il ritmo, va sempre raccomandato di accentuare con forza ogni principio di movimento.

Un andamento difficile da trattare è l' incontro a due parti delle terzine colla misura pari di 2 o 4 note, e così per le sestine colle quartine ecc. In tal caso l' esatta accentuazione delle singole parti può far bene riunire il contrasto dei due movimenti. Che ogni parte calcoli bene il suo ritmo, e l' unione non

presenterà troppe difficoltà. Solo per l'organo, il pianoforte e l'arpa, strumenti che leggono a due parti contemporaneamente, il movimento suddetto riesce di una certa difficoltà.

CAPITOLO XI.

DEGLI ABBELLIMENTI

Qui vorrei poter definire la vera questione di *appoggiatura* e *acciaccatura*, ma mi limito a dire la mia opinione, lasciando con delicata riserva il posto alle cose come furono e sono, almeno per ora. In arte, come nelle scienze, il movimento di evoluzione deve imporsi col tempo. Non si può dire: questo non avverrà mai, come non sarebbe giusto il dire: questo avverrà oggi. L'evoluzione avverrà, checchè ne pensino i conservatori di ogni specie.

Sulla questione dell'*appoggiatura* vorrei quindi che si potesse stabilire la sola esistenza di quella *breve*, come la chiamano i francesi, e cioè l'attuale *acciaccatura*. I francesi infatti danno il nome di *appoggiature* a tutte le piccole note semplici, doppie, di valore reale o no, e nel Danhauser trovo l'osservazione giustissima: che nella notazione moderna, l'antica *appoggiatura* col valore espresso dalla sua figurazione non è più usata, ma le note si scrivono in grandezza naturale e l'andamento melodico si svolge con più chiarezza.

Restano solo le doppie *appoggiature* e quelle che ora chiamiamo *acciaccature* col taglio superiore a traverso della piccola nota, e che si eseguono con celerità, non dando importanza al valore della figura.

A mio modo di vedere si dovrebbe dunque ritenere per *appoggiatura* superiore ed inferiore quella che ora dicesi *acciaccatura*; *appoggiature* doppie quelle fatte con due note. Dell'antica *appoggiatura* a valore determinato non farne più parola, visto che l'uso l'ha soppressa.

Ad ogni modo io lascio le cose al loro posto e rimando il mio intelligente allievo alla 1.^a Parte di questa Teorica per la questione di tali abbellimenti.

Il gruppetto, che ha conservato il segno delle antiche neume, dovrebbe essere molto esattamente osservato. Si adopera generalmente e con indifferenza il piccolo segno $\underset{\cdot}{\sim}$ in una sola maniera, trascurando l'esattezza dell'esecuzione. È perciò merito speciale del buon musicista il fare esatta applicazione dei segni per gli abbellimenti.

Se i due segni ∞ ∞ si trovano marcati sopra le note, il gruppetto si compone di tre di esse, come una terzina e comincia di sopra o di sotto la nota reale a seconda che il segno indichi in giù o in su. dalla sua conformazione.



Questo gruppetto di tre note è generalmente scritto per esteso, però lo troviamo anche marcato a questo modo e va distinto dal segno stesso che si mette ordinariamente fra due note differenti,

Oltre alla esecuzione già indicata, farò osservare una maniera ritmica del a 4 note.

Quando il segno trovasi dopo una nota puntata o fra due note eguali si eseguisce così:



Possiamo trovare il gruppetto segnato sopra una nota preceduta da pause, per indicare un certo portamento fra una nota e l'altra della melodia.



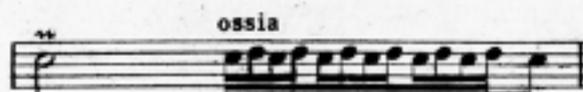
Nell'esempio suesposto il gruppetto è di 5 note, ripetendo a preferenza la nota buona del canto.

Per la più estesa conoscenza degli abbellimenti, riporto qui le diverse segnature di G. S. Bach, l'autore che più di tutti ha adoperato segni e abbreviazioni speciali, oggi però non più in uso.

∞ mordente semplice, usato ancora oggi.

∞ ∞ doppio  ossia 

Il segno del mordente posto sopra una nota lunga, sta come un trillo.



Il trillo si trova spesso segnato con un *t* oppure *tr* ~, come attualmente si adopera. Altre segnature del trillo erano una crocetta + o *tr* oppure ~ sulla nota lunga.

Sulle note di breve durata il segno del mordente è sempre di tre note.

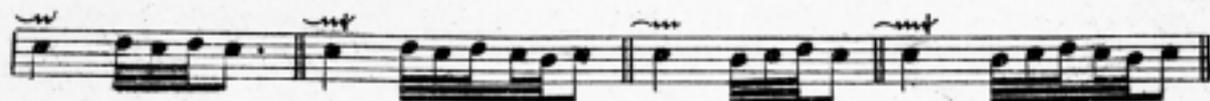
Il segno del mordente tagliato da una lineetta si eseguisce colla nota inferiore.

Nella musica di Bach il mordente è sempre alla distanza di un semitono, anche per la scala minore, adoperando Egli la scala melodica.

Il doppio mordente era pure di due modi:



Il mordente era pure preparato e si trova segnato in diversi modi.



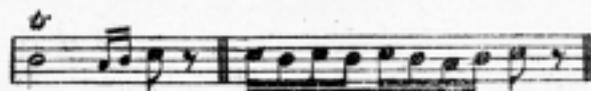
Il mordente si trova pure scritto fra mezzo alle note ed ha un' esecuzione speciale.



(*Sul Trillo*) — Il trillo comincia colla nota superiore quando risolve per grado congiunto.



Si eseguisce egualmente colla nota superiore quando risolve colla doppia appoggiatura.



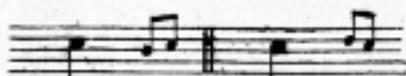
Quando la nota trillata è seguita da un punto e il trillo termina allorchè comincia il valore del punto, il movimento delle note si inizia con quella già scritta.



Il trillo segnato sopra note legate e quando non ha risoluzione, va pure cominciato colla nota scritta.



L'appoggiatura era segnata in modo diverso dalla moderna notazione



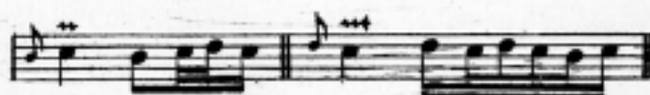
e anche colle note posticcie, come l'appoggiatura semplice conservata fino ad oggi.



L'appoggiatura breve si trova segnata come è attualmente e si eseguisce con rapidità (acciaccatura).



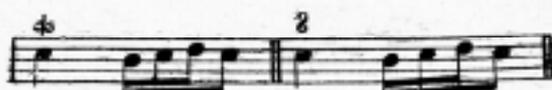
L'appoggiatura si accoppiava spesso col mordente e il trillo.



Il gruppetto serbava il solito segno ∞ e si metteva su di una nota, oppure fra due di esse, cominciandolo colla nota superiore.



Per l'esecuzione colla nota inferiore si segnava in due modi:



Per altre specie di trilli vi erano diverse segnature convenzionali.

- ∞ trillo diretto.
- ∞ trillo inverso.
- ∞ trillo diretto preparato colla nota inferiore.
- ∞ » » » » superiore.
- ∞ » » completo (cioè con preparazione e risoluzione).
- ∞ » inverso completo.

CAPITOLO XII.

DEI DIVERSI GENERI DI COMPOSIZIONE

Dò qui sommariamente le spiegazioni dei diversi generi di composizioni antiche e moderne, perchè lo studente ne sappia valutare il differente stile, il giusto andamento e il vero carattere.

Della Suite.

Fra le forme più antiche di composizioni abbiamo la *Suite*, ossia una raccolta di vari pezzi di uno stesso carattere, collo stesso stile e stessa tonalità, antecedente alla *Sonata*.

La Suite era composta generalmente di questi tempi:

Allemanda, tempo pari, moderato espressivo.

Sarabanda, origine spagnuola. Grave, lenta, declamata; tempo dispari.

Corrente, carattere gaio e brillante; tempo dispari.

Gavotta, tempo vivace, grazioso; misura pari. È seguita dal *Trio* (composto generalmente di 3 parti contrappuntistiche). Come Trio troviamo spesso la *Musetta*, imitazione dello strumento pastorale. Qui il tempo rallenta un poco, perchè dopo, la ripresa del movimento più gaio della Gavotta fa uno stacco maggiore.

Questo movimento di Gavotta si è molto conservato e anche oggi viene scelto dai nostri compositori come tipo di danza originale e delicata. Essa però non si eseguisce più tanto vivace, ma con un movimento più marcato e grazioso. Sono celebri la *Gavotta di Luigi XIII*, quella d' *Ifigenia* di Gluck, e fra le moderne quella di Resch, la genialissima *Stephany Gavotte* di Ozibulka ed altre.

Aria. Cantabile espressivo, seguita spesso da variazioni o *doubles*.

La mania di queste variazioni era grandissima per lo passato. Vi sono delle *arie* che hanno perfino 30 e 40 variazioni! Generalmente brevi, ma sempre troppe!

Giga. Finale della Suite, origine scozzese; tempo pari o dispari con terzine, carattere brillante, vivace molto. Nella Giga possiamo dire di trovare l'origine della moderna *Tarantella*.

Nella Suite antica si potevano intercalare gli altri tempi: *Minuetto*, *Chaconne*, *Bourré*, *Rigaudon*, *Passapied*, *Preludio*, *Fuga*.

Il *Minuetto* più di tutti i generi di composizione ha resistito nelle diverse epoche, cambiando via via il carattere a seconda della evoluzione musicale.

L'antico *Minuetto* lento, patetico, ballato con una infinità di figure, inchini e lunghe cadenze (come similmente nella *Gavotta*), ha preso in seguito un carattere più spigliato. Nelle Sonate e Quartetti di Haydn (gran fabbricatore di celebri *Minuetti*), e in quelli più moderni del grande Beethoven, il *Minuetto* ha un movimento assai vivace a tempo *Allegretto*, ma piuttosto mosso. Si è poi trasformato nell'attuale *Scherzo*, tempo assai spigliato e bizzarro.

Nel *Minuetto* va molto osservato il suo carattere che, come dico, può andare dal movimento lento dell'antica danza a quello mosso di un *Allegretto* vivace. Faccio qui notare ad esempio il carattere di diversi celebri *Minuetti*.

Nell'opera *Don Giovanni* di Mozart, il *minuetto* famoso è di movimento lento, cadenzato: il prototipo dei *minuetti* figurativi.

Il *Minuetto del Bove* di Haydn (detto così perchè scritto dal celebre maestro per le nozze del suo macellaio, il quale, in compenso del *Minuetto* nuziale richiesto, regalò un bove intero all'autore) va eseguito lento quasi grave, come dice la stessa indicazione del pezzo.

Il *Minuetto aureo*, dirò così, del Boccherini, il celebre lavoro che resterà tipo unico in tutte le epoche, è di movimento piuttosto vivace.

E così molti tempi di *Minuetti* nei Quartetti di Haydn, Mozart e Beethoven vanno eseguiti a preferenza con movimento gaio, specialmente trovando l'indicazione di *Allegretto*.

Chaconne, è pure un movimento vivace, ma ha più del *Cantabile* ed è seguita spesso da *Variazioni*.

Bourré, come la *Corrente* è un movimento molto allegro.

Preludio, era il tempo d'introduzione alla Suite e variava di movimento a seconda del carattere, dall'*Allegro* al *Vivace* ecc.

Passapied, movimento di *Allegro vivo*.

Toccata, specie di *Preludio*, precedente sempre la *Fuga*. La *Toccata* era veramente una composizione che formava parte da se e da non includersi nella Suite.

Della Fuga e del Canone.

La *Fuga* è un genere speciale di composizione: la forma più dotta che vi sia in musica. Essa consta di un tema che viene proposto da una parte e poi si sviluppa via via in altre parti, ripetendosi all'8.^a, alla 5.^a, alla 4.^a e concate-

nandosi colle altre parti a controsoggetto. Dopo lo sviluppo dei temi seguono i *divertimenti*, gli *stretti* ossia il tema sempre più conciso e abbreviato, fino alla *Coda* o *stretta finale*.

La Fuga può essere a 2, 3 e 4 parti e ne troviamo esempi splendidi a preferenza nelle opere del grande tedesco G. S. Bach.

Questo genere di composizione così complesso di leggi e formule di armonia e contrappunto, è il prototipo di qualunque genere di pezzo si voglia comporre, che sia completo in tutte le sue parti. In esso troviamo lo svolgimento logico dei temi, le perifrasi di questi temi stessi e cioè lo sviluppo fantastico delle frasi a proposta e risposta, il rinnovarsi dei soggetti sempre più animando l'andamento musicale, e infine la chiusa che è la *Stretta finale*. Tutto ciò forma il vero esemplare per la condotta di un buon pezzo di musica, qualunque ne sia il genere. Il buon musicista che ha studiato coscienziosamente la *Fuga* non può essere a meno di un bravo compositore, e i suoi lavori porteranno sempre l'impronta dell'arte vera, se, beninteso, ha la fortuna di avere della genialità.

Nota quì, per cognizione del mio studente, due celebri Fughe: quella *del Gatto* di Scarlatti, composta sulle sei note che il suo gatto una sera toccò a sbalzi, per mera combinazione, scorazzando sul clavicembalo.



Queste sole sei note formano il soggetto della fuga e vengono poi svolte in tutto il pezzo scritto, originalmente per pianoforte, con perizia e genialità tale, da fare di questo scherzo una pagina bellissima di musica classica.

L'altra Fuga assai originale è quella di Bach che ha per soggetto le 4 lettere del suo nome, in tedesco però



I tedeschi dicono B il Si bemolle e H quello naturale.

Qualunque altro genere di musica che si impronta alla fuga chiamasi *Fugato* o di *Stile fugato*. In questa forma classica di composizione va notato il *Canone* che consta di un tema piuttosto breve proposto da una parte, che viene ripetuto ad imitazione nelle altre parti che seguono ritmicamente e melodicamente, alla stessa distanza. I *canoni* possono essere alla distanza di tutti gl'intervalli: alla 2.^a, 3.^a, 4.^a, 5.^a ecc. superiore o inferiore al tema, per moto retto o contrario, finiti o infiniti, detti anche *Canoni perpetui*. Muzio Clementi nelle sue composizioni celebri per pianoforte ha spesso adoperato questo genere di musica.

Nei miei *Duetti* per due mandolini ho pure voluto introdurre delle *imitazioni a canone* e dei *fugati*, applicazione utilissima per lo studente, specialmente per la esatta divisione ritmica del tempo.

Nel campo della *Suite* antica eccellono i due grandi compositori Bach e Händel. Del Bach abbiamo le *Suites inglesi* e *francesi*, veri gioielli musicali per l'arte pianistica.

Simile alla *Suite* era la *Partita*, altra forma di insieme di pezzi adoperata da Bach. Essa consta di un *Preludio*, un' *Allemanda*, una *Corrente*, della *Sarabanda*, del *Minuetto*, della *Giga* e simili tempi. Questi diversi pezzi sono sempre nella stessa tonalità e indipendenti l'uno dall'altro. Spesso si trovano intercalati il *Capriccio*, il *Rondò*, la *Burlesca*, lo *Scherzo*, e per introduzione il *Preambolo*, l' *Ouverture*, la *Toccata*, la *Fantasia*.

Il seguito dei diversi pezzi che erano nell'antica *Suite* si è andato scambiando via via e la *Suite moderna* si compone di tutt'altri tempi e forma di pezzi. Si può quindi introdurre la *Barcarola*, il *Notturmo*, lo *Scherzo*, la *Tarantella* ecc. È tutto un genere libero di composizioni con stile e tonalità differenti, e si può dire più che altro una raccolta di diversi tempi senza un vero legame nel complesso dei pezzi che la compongono.

La *Suite moderna* però può avere anche una forma più unica, prendendo un soggetto solo di fantasia e svolgendolo in diversi tempi, sempre col carattere voluto. Così possiamo avere ad esempio la *Suite Villegeoise*, la *Suite espagnole* ecc. trattando tutto un tipo speciale di musica.

Nella *Suite espagnole* troviamo la *Sevillana*, l' *Habanera*, il *Bolero*, la *Seguidilla* e simili tempi del carattere nazionale.

Della Sonata, Trii, Quartetti ecc.

La *Sonata*, invenzione attribuita a Filippo Emanuele Bach, fu continuata con grande sviluppo e progresso da Haydn, Mozart, Beethoven, Clementi.

Fino alla fine del 1600 si dicevano *Sonate* quei pezzi di musica strumentale che servivano di preludio o interludio (intermezzo) ai pezzi vocali.

Dalla metà del 1600 si cominciò a scrivere la *Sonata* propriamente. I primi tentativi furono fatti da Giovanni Kuhnau, predecessore di Bach; ma in quell'epoca destava più interesse la *Suite* e la *Partita*, resa ad alto grado di perfezione da G. S. Bach.

Più tardi Alessandro Scarlatti portò la *Sonata* a miglior concetto e forma, e dopo Scarlatti altre modificazioni vi apportò Durante, napoletano.

Al figlio di Giovanni Sebastiano Bach, Carlo Filippo Emanuele, secondo alcuni storici, spetta il merito di aver creata la Sonata in tutte le sue parti, come fino ad oggi si ritiene. Haydn vi aggiunse il Minuetto e Beethoven trasformò questo nello Scherzo.

La *Sonata* forma un tutto omogeneo nei suoi diversi tempi (4 generalmente). Mentre che la *Suite* aveva temi brevi e distinti, in gran parte tratti da arie da ballo, senza relazione fra di loro nè tonale nè ideale. La *Sonata* si compone di una breve introduzione lenta o grave che precede un *Allegro* (1.° tempo), segue per 2.° tempo l' *Adagio* o l' *Andante*, oppure un *Tema con variazioni*, 3.° tempo è il *Minuetto-Scherzo*. Alcune volte però il Minuetto precede l' *Adagio*. Per 4.° tempo finale il *Rondò*, il *Vivace* o *Presto*.

La Sonata è spesso di soli 3 tempi: *Allegro*, *Adagio*, *Rondò*.

Sul concetto della Sonata vanno a conformarsi i pezzi di Fantasia che in generale si compongono nello stile libero. Un buon pezzo, qualunque sia il genere, consta di un primo tempo mosso, un tempo lento e patetico, un finale vivace seguito generalmente da una stretta, come l'ultima parola di conclusione. Questi diversi tempi, ancorchè collegati fra di loro, svolti e variati a capriccio, hanno sempre per base il concetto della Sonata classica.

I tre o quattro tempi della Sonata devono essere completi e distinti l'uno dall'altro. Si trova però alcune volte uno dei tempi meno svolto e sospeso, per riattaccar subito il nuovo movimento; questo è alla libera invenzione del compositore. Così pure è nella *Sonata-Fantasia* svolta con più libertà di forma, collegando fra loro i diversi tempi e formando una sola struttura di pezzo. Haydn, Mozart, Beethoven e Clementi, della grande Scuola italiana, hanno lasciato capolavori di Sonate per pianoforte. Fra le celebri noto quella di Beethoven: *Al chiaro di luna*, la *Patetica*, di cui tutti conoscono lo splendido *Adagio* * la bellissima *Sonata in Fa min.* dedicata ad Haydn, l' *Appassionata* ed altre.

Oltre alle Sonate per piano, abbiamo quelle per Violino e Piano o Violoncello e Piano colla stessa forma e sviluppo classico. Vi sono anche le Sonate per Violino solo di Bach e per Violoncello solo di Boccherini e di altri autori.

Colla forma di Sonate (3 o 4 tempi completi) vanno pure trattati i *Trii*, *Quartetti*, *Quintetti* ecc. per strumenti ad arco ed anche col Pianoforte.

I *Trii* sono generalmente formati con l'insieme di Violino, Violoncello e Piano. Il *Quartetto* cosiddetto *ad arco* con due Violini (1.° e 2.°), Viola e Violoncello. I *Quintetti* con il *Quartetto ad arco* assieme al pianoforte. I *Sestetti* con l'aumento del Contrabasso.

Spesso si formano trii, quartetti ecc. col flauto, il clarino e altri strumenti a fiato, ma sono i più raramente eseguiti e con un repertorio meno esteso.

* L'Adagio della *Sonata Patetica* trovasi ridotto per Mandolino e Chitarra: un mio tentativo assai ben riuscito.

Nel genere di composizione per Trii e Quartetti bisogna dar la palma ai tedeschi; essi danno il più ricco contributo a tale repertorio classico ed eccellono per genio, profondità di dottrina e speciale correttezza: qualifiche essenziali di questo genere di musica.

Di Haydn, Mozart e Beethoven abbiamo trii e quartetti celebri che resteranno come grandi monumenti d' arte.

Gli italiani e i francesi hanno pure tentato questo genere di composizione e a preferenza i nostri sommi del 1700, come il Boccherini e il Cherubini. Dei moderni vi è poca cosa di notevole ed è un genere quasi del tutto trascurato.

Il genio multiforme del Verdi dettò pure un quartetto per archi, ma credo che fosse un semplice tentativo e si arrestò infatti a questo solo Quartetto in Mi bemolle.

Altro complesso di tre o quattro tempi, come la Sonata, è la *Sinfonia*, dal latino *synphonia*, consonanza: parola derivata da *syn*, insieme e *phoni*, voce (dal greco).

La Sinfonia più che altro si scrive per orchestra completa. Di Beethoven saranno sempre inarrivabili le *celebri Sinfonie*, lavori addirittura colossali che fanno pensare e scuotono qualsiasi organismo.

Nella Sinfonia fu grande pure il Cherubini, fondatore della musica in Francia e gloria della fiorente toscana. In questo ramo di composizione, i moderni compositori sono più versati e abbiamo infatti bellissime Sinfonie di autori celebri francesi, tedeschi, russi e anche inglesi (caso più raro).

Movimenti di Danze.

A volerli enumerare tutti sarebbe un lavoro troppo esteso, mi limito quindi ai più importanti.

Sono sempre in voga e si continuano a comporre *Minuetti* e *Gavotte* più o meno lenti e di stile. L' andamento di questi pezzi lo abbiamo già esaminato nella Suite.

Il carattere spagnolo ci fornisce molti tipi speciali di danze.

Il *Bolero* a preferenza, movimento di 3/4 animato, spesso con fuoco.

La *Seguidilla* nel genere del bolero, un po' più cantato, allegretto, 3/4.

L' *Habanera* piuttosto lenta e languida, movimento di dupla con un ritmo fisso di accompagnamento come il Bolero.

The image shows two musical examples on a single staff in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The first example, labeled "Moderato espressivo" and "(ritmo dell' Habanera)", shows a rhythmic pattern of eighth notes with a dotted quarter note, repeated twice. The second example, labeled "Allo" and "(ritmo del Bolero)", shows a rhythmic pattern of eighth notes with a dotted quarter note, repeated twice, but with a different phrasing and dynamics.

La *Sevillana*, specie di Valzer lento.

La *Tarantella* movimento di dupla o sestupla, spesso l'uno e l'altro assieme; carattere napoletano, quindi cadenzato come le loro canzoni, piuttosto nei toni minori e con un certo languore caratteristico dei popoli meridionali. Questo genere di composizione è assai sfruttato e dirò quasi che non v'è buon compositore il quale non abbia scritto la sua brava tarantella. Fra le celebri è quella nei *Vespri Siciliani* di Verdi, l'altra nel *Fra Diavolo* di Auber e le tarantelle originali per pianoforte di Rubinstein, Ketten, Listz, Raff e altri ancora.

Il *Valzer* è di origine tedesca (1787); tempo di 3/4 Moderato. Si porta al movimento solo in battere. Questo ritmo, trattato per la prima volta nell'Opera *Una cosa rara* di Martin, si diffuse subito dappertutto.

Dei movimenti di Valzer li troviamo pure nei lavori di Mozart e Beethoven con parti assai brevi, spesso di sole 8 battute. La vera e propria forma del Valzer si è venuta via via arricchendo, e tutto un Valzer può formare un'intera composizione colla *Introduzione*, sviluppata ampiamente, melodica nella forma e spesso in diverso movimento e ritmo del Valzer. Seguono poi le diverse parti del Valzer che spesso si sogliono numerare colle cifre 1, 2, 3, ecc. fino alla *Coda*, ossia riepilogo di tutti i temi in uno sviluppo più rapido e con stretta finale.

Il Valzer alla tedesca è piuttosto mosso e per lo passato si ballava con un movimento quasi vorticoso. Ora è assai più moderato, cosiddetto a *Boston*, (città dell'America dove forse si modificò) battuto in tre movimenti, molto più lento e cantato pianamente.

Lo Chopin ha fatto del Valzer una forma di composizione bellissima e lo ha trattato non come movimento di danza, ma come pezzo di concerto e con impronta speciale di originalità.

Il Valzer propriamente da ballo è, bisogna dirlo, di puro sangue tedesco; infatti le migliori composizioni di tal genere ci vengono dalla Germania. Sono noti e celebri quelli degli Strauss, tutta una famiglia di autori di Valzer; quelli bellissimi di Waldteufel coi suoi canti dolci, chiari, spiegati, ispirati, originali, di un'impronta speciale.

Il ritmo del Valzer attira molto i compositori e troviamo infatti assai sviluppato questo genere anche in Italia, in Francia e altrove. Non così il ritmo della Polka.

La *Polka* è di origine boema, inventata nel 1855, si vuole, da una contadina di Elberteinitz.

Il primo che scrisse proprio una polka, detta *Polka Esmeralda*, fu Francesco Hilmar di Bøemia. Il movimento di questa danza è piuttosto vivace in 2/4 e porta un ritmo assai cadenzato.

Nella polka assai pochi eccellono e non pare il movimento preferito dalla massima parte dei compositori. Spesso la polka degenera nel triviale; occorre quindi uno studio accurato per scansare questa trivialità.

A titolo di cronaca cito il famoso pezzo per Pianoforte di Raff, la *Polka de la Re'ne*, una vera trovata di temi e sviluppo meccanico.

La Polka consta generalmente di una breve introduzione, una prima e seconda parte e del *Trio* o 3.^a parte, la più melodica e disposta a tre parti concertanti.

La *Mazurka* di origine polacca, in 3 movimenti, è assai ritmata e di andamento Moderato.

In questo genere di danza vi è profusione di caratteri e molte composizioni. Il movimento assai più facile e scorrevole della Polka, invita gli autori a svilupparne con maggior facilità la cadenza che tende al languido, al flessuoso.

Lo Chopin ha tutta una raccolta di splendide Mazurke. Sono melodie originalissime, di tipo speciale, ora cantabile, ora malinconico, ora brioso, ora vivacissimo.

La Mazurka che si eseguisce per la danza ha un ritmo misurato e, come ho già accennato, un movimento giusto - Moderato.

Fra i generi di composizioni di Concerto, la Mazurka ha un bel posto, per la sua movenza ricca di ritmi vivaci e melodici. Sono celebri le Mazurke per Violino di Wieniawski, veri gioielli musicali che ogni buon concertista ha nel suo repertorio.

La *Polonese* o *Polacca* ha il movimento un po' più animato della Mazurka, pure in 3/4 e si avvicina assai al carattere del Bolero, specialmente per il movimento tipico del basso.

La Polonese ha difficilmente dei cantabili patetici come la Mazurka: il suo ritmo è quasi sempre brillante e saltellante.

Riguardo poi a tutti i ballabili di carattere figurato, come oggidì sono richiesti nelle Società danzanti, rimando il mio lettore al dizionario del ballerino moderno. Quì la musica fa la parte di cortigiana alla leggera Tersicore e l'arte non ha più nulla che vedere colle mollezze della mondanità. Quindi *Lanciers*, *Dancings*, *Quadriglie* ecc., sono robe da gambe e non generi speciali di composizioni.

Accenno solo al *Galopp*, movimento assai animato (Presto-Prestissimo) di dupla. Un tempo di polka accelerata; la stretta finale dei ballabili concertanti.

Nella splendida *Danza delle ore* nell'Opera *La Gioconda* di Ponchielli, il Galopp è l'ultimo tempo e anima molto tutta la composizione, trascinandola in un vortice di frasi agitate di buon effetto.

Ed ecco altri nomi di danze più o meno in uso oggidì:
italiane: *Bergamasca*, *Passamezzo*, *Siciliana*, *Saltarello*; slave: *Kranowiak*, *Redova*; spagnuole: *Chachnca*, *Fandango*, *Jota*, *Passacaglia*, *Ole*, *Pavana*; francesi: *Gagliarde*, *Leure*, *Passapied*, *Pastorale*, *Rigaudon*, *Tambourin*; tedesche: *Czardas*, *Mancira*, *Tyrolienne*.

Forme diverse di pezzi.

Madrigale: nello stile della musica antica, prende origine dai mottetti e villanelle (canto dei pastori). Faceva parte della polifonia usata in quell'epoca, ed era trattata con 3, 4, 5 e fino 7 e 8 voci.

Come composizione moderna è piuttosto un componimento breve, con movimento giusto: tempo pari. Esso è fatto con eleganza e semplicità, come il madrigale che trattasi in poesia e che ha la forma concisa, arguta, espressiva. È un saluto, un omaggio alle dame gentili dalle incipriate parrucche del settecento.

Nella musica abbiamo un bell'esemplare di madrigale in quello di Simonetti per Violino e Piano, in Re magg. ed è di ottimo effetto pure per mandolino e chitarra. Nella *Manon* di Giacomo Puccini è un altro bel madrigale per canto (Solo e Coro) e rammenta appunto lo stile polifonico sumenzionato.

Notturmo: forma bellissima di pezzo in stile piuttosto patetico: movimento di Andante Cantabile di misura pari o dispari, indifferentemente.

Il Notturmo ha la forma puramente melodica, spesso intercalata con passaggi più rapidi o variazioni, ma il tema principale è sempre di canto lento e appassionato.

Esemplari bellissimi di Notturmi sono quelli di Chopin e di Field, del quale è tanto noto quello in Si bemolle maggiore.

Barcarola : Andamento non troppo lento, misura di 6/8: è l'eco del mare, il canto del pescatore, del barcaiolo, del gondoliero. Nella forma di Barcarola va annoverata la *Marinaresca*, forse un po' più vivace.

Sono celebri le *Gondole Veneziane* di Mendelssohn che ne ha trattate diverse nella raccolta delle *Romanze senza parole* per pianoforte, e quasi a tempo Allegro. Esiste anche nel campo pianistico una falange di celebri Barcarole di Fesca, Rubinstein, Chopin, Thomè ecc.

Stornello : composizione piuttosto breve, generalmente per canto. Ha un carattere speciale e un movimento per lo più vivace, civettuolo. Diversi autori lo hanno trattato anche nel genere patetico, ad esempio quelli celebri del Gorgigliani, fiorentino, col famoso: "Tutti i sabati avrete il lume acceso,,.

Il vero tipo dello stornello popolare ci viene dalla Toscana ed è musicato (spesso improvvisato) sul ritmo poetico dello stornello a 3 versetti; ad esempio il noto "Fior di giaggiolo,, che il M.^o Mascagni introdusse nella *Cavalleria rusticana*.

Canzone : è un tipo speciale di composizione, e sarebbe assai ricercato e di un certo interesse, se disgraziatamente non fosse degenerato nel triviale, per la invasione di barbari scribacchini, concorrenti alla pancia dei concorsi a premio annuali di Piedigrotta.

L'antica canzone napoletana ha tradizioni bellissime. Abbiamo dei veri gioielli nel repertorio di canzonette in stile patetico o brioso. Ve ne sono perfino di autori ignoti, ma bellissime, come l'appassionata "Fenesta che lucive,, che rimonta quasi al '600. Maestri celebri, come il Mercadante, il Donizetti ed altri non hanno dispregiato di comporre tali canzoni. Fra le moderne bisogna pure accennare a qualche buona trovata del Di Capua, Costa, De Leva ecc.

Nel genere strumentale la *Canzone* ha pure il tipo di pezzo piuttosto breve, con un tema spiccato e sviluppato melodicamente in una forma elegante e piana.

La *Canzonetta*, che spesso sta in luogo di scherzo nei Quartetti e Trii, è trattata con un tema di carattere più vivace, intercalata da una piccola parte cantabile e patetica: noto la celebre *Canzonetta* del Quartetto in Sol min. di Mendelssohn.

Delle cosiddette canzonette da Caffè-Concerto non ci ricordiamo che con raccapriccio! La musica è trascinata nel fango e, come una povera vittima, pubblico e artisti (Dio ci liberi!), commettendo seralmente un obbrobrioso delitto, la immolano, disonorandola nella più barbara maniera.

La *Chansonnette* francese, che pure avrebbe il suo merito, se eseguita con arte da brave *diseuses* (parlata più che cantata), ha degenerato anch'essa nel triviale ed ha fatto imbastardire la nostra vera e tipica canzone: informi l'enorme repertorio napoletano del Bideri.

Romanza: Il tipo della Romanza in forme diverse, dalla patetica alla vivace, ci vien dato dalla celebre raccolta di Mendelssohn (*Lieder ohne worte* - Romanze senza parole). Il movimento e il carattere è sempre vario, ma il canto vi predomina chiaro, spiegato; la forma del pezzo è generalmente breve.

Serenata: La Serenata classica è in forma di Sonata, comprendendo più tempi: Allegro, Andante, Finale-Vivace o simili. Haydn, Beethoven ed altri grandi hanno lasciato delle Serenate di tal genere per Pianoforte solo, per Trii, Quartetti ecc. La forma è forse un po' più libera e i tempi in una misura più breve che nella Sonata.

La *Serenata* moderna invece è un pezzo di forma affatto libera: un tempo solo. Generalmente ha un carattere spiccato alla spagnola, alla napoletana, alla veneziana, e viene quindi trattata come un bolero, un' habanera, una barcarola, un notturno ecc. È una composizione di carattere fantastico e tende a preferenza al movimento spigliato.

Fra le celebri Serenate abbiamo quella di Gounod con degli intermezzi di pizzicato al canto, che poi è addiventata il prototipo di tante altre Serenate. Ma per onor del vero va notata, come prima e più caratteristica, la famosa Serenata del *Don Giovanni* di Mozart per canto con parte obbligata, originalmente scritta per mandolino. Altre celebri Serenate sono nelle opere *Faust*, *Fra Diavolo*, *Vespri Siciliani* e delle più moderne: la originalissima e classica serenata del *Mefistofele* (unica, ma immortale opera del Boito), quella dei *Pagliacci* di Leoncavallo e della *Cavalleria Rusticana* di Mascagni.

In tutte queste serenate fa capolino quasi sempre il mandolino, come è affidato l'accompagnamento alla chitarra nella serenata del *Barbiere di Siviglia* di Rossini. Trattandosi di tal genere di musica, i due strumenti sono al loro posto e non si possono certamente rimpiazzare con altri.

Non saprei dire poi quante mai serenate furono e sono continuamente sciorinate per mandolino solo e con altri strumenti; uno sciame addirittura di strimpellate alla bianca luna, salvo alcuni esemplari apprezzabili e degni di lode.

Berceuse: Grazioso movimento, imitante il cullare del bébé; carattere determinato, quasi sempre languido, appassionato: misura in 6/8 o 2/4; Allegretto,

Andantino o simili. In italiano si può tradurre con *Ninna-Nanna* ed è una forma di composizione più che altro moderna. Fra le celebri noto quelle per piano di Chopin, di Thomè e per Violino di Nernda (*Berceuse Slave*), di Sivori (*Berceuse de l'Enfantelet*), di Simon ed altri.

Un pezzo di buon effetto e che accenno a titolo d'informazione per il mio studente è: *Dolce sonno!* una Berceuse di mia composizione per Mandolino e Piano, sviluppata su di un tema di Händel.

Ballata: come la Barcarola, ma di una forma più fantastica. Movimento di sestupla molto cadenzato e come di danza; varia dall'Andantino all'Allegretto, e spesso con intermezzi; assai mosso e agitato. La Ballata consta generalmente di una specie di preambolo *lento*, declamato, indi il tema a 6/8 con un movimento giusto e suo sviluppo animato. Segue un finale mosso, tratto sempre dal tema principale. Spesso la Ballata viene intercalata da altri movimenti lento-cantabili, messi con libertà dal compositore, stante la forma fantastica a cui il pezzo può improntarsi. Lo Chopin ha dei bellissimi esemplari nel suo delizioso repertorio pianistico. È pure assai bella, e la noto ad esempio, la Ballata di Pierotto nella *Linda di Chamounix* di Donizetti, che io ho ridotto a duetto per mandolino e mandòla.

Impromptu: Improvviso; pezzo di forma assai fantastica. Comincia generalmente con un movimento assai mosso e come di sorpresa (di qui il suo titolo); segue un tempo largo, sostenuto, ben spiegato e cantabile, riattaccando poi per chiusa il 1.° tempo mosso. Lo sviluppo della composizione è alla completa libertà dell'autore, la forma è piuttosto breve, la misura indifferentemente pari o dispari. Uno dei migliori esemplari è lo splendido *Impromptu-Fantasia* op. 66 (lavoro postumo) di Chopin.

Nello stile di musica sacra abbiamo pure diversi generi di composizione: La *Pregghiera*, l'*Ave Maria*, la *Meditazione*, l'*Inno Sacro*. Troviamo in tutte queste composizioni sempre lo stile solenne, severo e la stessa esecuzione deve conformarsi al detto carattere. Qui non licenze di composizione libera o fantasia di esecuzione: siamo nella casa di Dio e bisogna star raccolti e contemplativi.

Tutti i più celebri compositori vollero trattare il genere sacro e sono anzi i più antichi che cominciarono a dettare le prime pagine di tal musica. Si può dire quasi che dalla madre chiesa nacque la musica vera e propria. Vi fu un'epoca infatti in cui molto era coltivato lo stile sacro; oggidì è assai meno trattato, salvo i tentativi che opera il valoroso Don Perosi. Dipenderà forse dallo spirito dei tempi e dalla evoluzione di tutte le cose.

Nel genere di musica sacra, oltre ai pezzi a cui abbiamo accennato, vanno notati i lavori di più grande mole: La *Cantata*, la *Messa*, l'*Oratorio*, il *Mistero*. Questi lavori vanno considerati addirittura come interi spartiti e spesso si eseguono nei teatri, come se fossero delle opere.

Sarebbe un troppo largo assunto il voler parlare qui partitamente di questi lavori: li ho voluti accennare per essere il più possibile completo nella mia rapida rassegna dei generi diversi di composizione.

Nella forma di pezzi da Concerto, specialmente per Violino e Piano o con accompagnamento di intera orchestra, abbiamo il *Concerto*.

Il *Concerto* è come la Sonata classica, diviso in tre tempi, collegati però fra loro e non distinti e completi come nella Sonata. La forma del Concerto è più libera, abbondano le cadenze e i passi di bravura per il concertista. Spesso la composizione musicale è artificiosa e vien così trattata per dar agio all'esecutor di sfoggiare la sua bravura. La parte di accompagnamento è semplice e poco concertante: resta solo al primo il vantaggio dell'intera padronanza del tema.

Il Concerto consta quasi sempre di un Allegro d'introduzione, un Adagio oppure un tempo meno lento e un finale: Rondò o Vivace. Da un tempo all'altro troviamo un attacco quasi sempre affidato all'accompagnamento.

Sono celebri i Concerti di Mendelssohn, Rhode, Kreutzer, De Beriot e quelli di più grande difficoltà dei nostri moderni autori: Wieniawski e Max Bruch.

L'*Aria Variata* va pure annoverata fra i pezzi di concerto e consta di un'Introduzione (sostenuto); del Tema, seguito dalle diverse variazioni di bravura e dalla *Stretta finale* (vivace).

Questo genere di composizione è meno trattato del Concerto. Fra le celebri *Arie Variate* per pianoforte (spesso intercalate nelle Sonate) abbiamo quelle di Bach, Mozart, Beethoven, Clementi e di altri sommi. Per violino e piano o con orchestra, quelle di Rhode, Dancla, De Beriot.

L'*Aria Variata* e il Concerto sono pure composti per pianoforte e orchestra o violoncello e orchestra.

Fine della Parte Seconda

NUOVI METODI POPOLARI

CARLO MUNIER

2086 LA MUSICA Metodo Elementare per lo studio della Musica

Parte Prima L. 1 —

2087 METODO PER LA DIVISIONE *Parte Prima* 1 —

2128 METODO ELEMENTARE PER CHITARRA con testo Italiano
e Francese 2.50

Questo Metodo, oltre ad essere il più completo dei Metodi per Chitarra esistenti, con la sua praticità, fa dell'allievo un buonissimo esecutore, portandolo dal semplice al complesso senza che esso incontri alcuna difficoltà.

Sommario: I Prefazione — II Regole ed Osservazioni — III Studi progressivi per la lettura delle note — IV Scatoppo del meccanismo nelle diverse tonalità — V Studi complementari di perfezionamento — VI Applicazione e diletto — VII Applicazione e diletto.

PIETRO GAGNA

2106 METODO ELEMENTARE PER CLARINETTO L. 2 —

DOMENICO NOCENTINI

Accademico residente e Professore nella Scuola di Clarinetto del R. Istituto Musicale di Firenze

2107 50 STUDI DI MECCANISMO PER CLARINETTO L. 2 50

Approvati e adottati dal R. Istituto Musicale di Firenze.

PIERONI CAV. PROF. LEOPOLDO

TAVOLE

delle posizioni della scala semitonata, delle posizioni di compenso e dei trilli
pel

FLAUTO SISTEMA BRICCIALDI.

con l'aggiunta delle posizioni dei Tremoli di 3.^a maggiore e minore, sino ad ora non dimostrate da altri, e della tavola degli armonici.

N. 2108

Nette L. 2 —