



ACHILLE SCHINELLI

TEORIA E PRATICA DI CANTO CORALE

AD USO DEGLI ISTITUTI MAGISTRALI

SCUOLE DI AVVIAMENTO, SCUOLE MEDIE, ISTITUTI DI EDUCAZIONE E SCUOLE CORALI

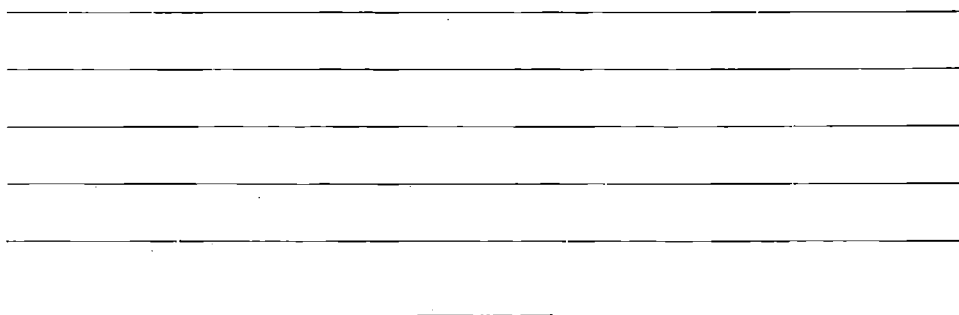
PRIMO FASCICOLO

NUOVA EDIZIONE

CARLO SIGNORELLI - EDITORE - MILANO

MELOPLASTO

(RIGO MUSICALE)



Per esercitare individualmente gli allievi nella conoscenza delle note, si consiglia l'Insegnante di riprodurre il Meloplasto su cartellone murale, oppure tracciarlo sulla lavagna.

Con una bacchetta toccherà saltuariamente le linee e gli spazi e farà pronunciare dall'allunno il nome delle note corrispondenti.

L'allievo volenteroso si servirà del Meloplasto qui riprodotto per riepilogare gli esercizi di lettura fatti con l'Insegnante.

ACHILLE SCHINELLI

TEORIA E PRATICA DI CANTO CORALE

AD USO DEGLI ISTITUTI MAGISTRALI

SCUOLE DI AVVIAMENTO, SCUOLE MEDIE, ISTITUTI DI EDUCAZIONE E SCUOLE CORALI

PRIMO FASCICOLO

CON 50 CANTI CORALI E RICHIAMI AD AUDIZIONI MUSICALI

VIII TAVOLE ILLUSTRATE FUORI TESTO

NUOVA EDIZIONE

RITMICA MUSICALE (facilissima) NEI TEMPI SEMPLICI (fondamentali) $\frac{2}{4}$ - $\frac{3}{4}$ - $\frac{4}{4}$ - ESERCIZI DI DIVISIONE; DI LETTURA MISURATA E DI SCRITTURA con l'impiego dei valori musicali fino al quarto (semiminima) col punto.

INTONAZIONE DEI SUONI (facilissima) SULLA SCALA DIATONICA NATURALE (DO MAGGIORE). - ESERCIZI D'INTONAZIONE con l'impiego degli intervalli diatonici più semplici (uso del corista).

SOLFEGGI MELODICI E CANTI CORALI RIASSUNTIVI ad una e due voci (facilissimi). — APPENDICE.

CARLO SIGNORELLI - EDITORE - MILANO

VIA S. LATTUADA, 7

VIA C. BOTTA, 16

PREMESSA

*È indispensabile precisare i limiti del ridimensionamento apportato a questa nuova edizione della **Teoria e Pratica di Canto corale**. Dovendosi effettuare con serietà l'insegnamento corale in qualsiasi ordine e grado della scuola italiana, è sempre necessario partire dalla conoscenza delle note musicali, ossia dall'apprendimento dell'alfabeto del linguaggio dei suoni, e via via passare allo studio teorico-pratico di quei pochi basilari elementi di musica, che devono costituire un minimo di preparazione tecnica individuale, atta a rendere possibile la formazione di un decoroso complesso vocale, nel quale ciascun componente trovi la gioia del **cantare in coro**.*

*Quindi, nella presente edizione le modifiche — pur mantenendo sostanzialmente inalterato l'originale impianto didattico ideato anche a sussidio dell'autoinsegnamento — sono state rivolte a sveltire e a chiarire le limitate, indispensabili nozioni teoriche, che immediatamente vengono vivificate da un'ampia applicazione pratica collegata ad una nuova, abbondante distesa di **canti corali** di vario argomento.*

*Mentre l'effettivo aggiornamento è stato rivolto ad introdurre nel testo un nuovo prezioso elemento didattico squisitamente artistico: l'**audizione musicale**. Le indicazioni ed i suggerimenti dati da pag. 8 a pag. 43 e in seguito a pag. 78 e 79, precisano i criteri seguiti nella graduale inserzione delle audizioni musicali nello svolgimento della materia disposta nelle diverse lezioni, dove, tuttavia, la musica viene sempre mantenuta in primo piano nella sua espressione più semplice e suadente: il **canto collettivo o corale**.*

Si consiglia di abituare gli allievi fin dai primi canti per imitazione (ved. da pag. 8 e seguenti) a scorrere con l'occhio la musica scritta che eseguono. Questa lettura, anche se fatta in primo tempo empiricamente, per intuizione, servirà tuttavia a tenere desta l'attenzione degli allievi, e nello stesso tempo avviarli a prendere un progressivo contatto diretto con i simboli grafici del linguaggio musicale.

La lettura cosciente della musica è tale da sollecitare nei giovani il desiderio di approfondire sempre più la conoscenza delle basilari nozioni grafiche del linguaggio dei suoni e serve pure ad annullare un pericoloso pregiudizio, purtroppo assai diffuso in qualche nostro ambiente scolastico imprecipitato: che non occorre studiare la musica per poterla veramente capire, e soprattutto per poterla degnamente eseguire.

*Pertanto si richiama l'attenzione sulla necessità di indugiare, anche individualmente, con costante buona volontà nello studio delle esercitazioni pratiche comprese in questo primo fascicolo, le quali vengono presentate deliberatamente sulla esclusiva intonazione della **scala diatonica naturale**.*

Si vedrà nei successivi fascicoli l'importanza di questa scala, che costituisce effettivamente la base del sistema musicale moderno nei riguardi della intonazione dei suoni. Non è quindi azzardato affermare che, conosciuta ed assimilata l'intonazione degli intervalli e degli accordi principali compresi nella scala-tipo, viene oltremodo facilitata tanto la conoscenza, quanto l'intonazione dei suoni compresi nelle altre scale più acute o più gravi dell'attuale sistema musicale.

Con le precisazioni ed i riferimenti dati nell'Appendice e nei Canti corali riassuntivi, l'allievo viene praticamente posto a contatto con altri fondamentali argomenti ritmici e melodici, che costituiranno materia di sviluppo negli anni successivi.

INTRODUZIONE

LA MUSICA - IL LINGUAGGIO MUSICALE E LA SUA GRAMMATICA - MUSICA VOCALE (CANTO) E STRUMENTALE - CANTO CORALE - RITMICA MUSICALE INTONAZIONE DEI SUONI

La **Musica** è una scienza e un'arte nello stesso tempo, poichè scientificamente comprende la trattazione dei suoni secondo principi e leggi determinate, mentre esteticamente è l'arte di esprimere i sentimenti dell'animo per mezzo dei suoni ⁽¹⁾.

La musica — unico linguaggio comune a tutti i popoli — non conosce frontiere ed è quindi vera fonte di universale fusione degli spiriti e di ideale solidarietà umana.

Lo studio elementare della musica è disciplinato da una *grammatica speciale*, la quale — a somiglianza di quella in uso per il *linguaggio parlato* — ha il compito di guidare gli allievi ad apprendere gradualmente gli elementi (simboli) che formano il *linguaggio musicale*, ossia il linguaggio dei suoni ⁽²⁾.

Quando le combinazioni dei suoni sono prodotte da una o più voci, la musica è **vocale**; mentre la musica è **strumentale** quando le combinazioni dei suoni sono prodotte da uno o più *strumenti musicali* (pianoforte, violino, flauto, ecc.).

Il **canto** è la più naturale espressione della musica, essendo la voce umana il più semplice mezzo col quale l'arte dei suoni si manifesta. Il canto dicesi *corale* quando viene eseguito da più voci insieme.

L'**educazione corale**, oltre a rendere più attraente e serena la vita scolastica, sviluppa indubbiamente nei giovani il senso della disciplina del singolo verso la collettività, ed è quindi potentissimo fattore di ordinato vivere civile.

Per giungere ad una buona esecuzione *corale*, è indispensabile che le *singole voci* formanti il *coro*, siano bene educate nella **ritmica musicale** e nella **intonazione dei suoni**.

L'*intonazione dei suoni* viene determinata dalla diversa posizione delle note sul *rigo musicale* (Ved. Lezione 1^a, Notazione musicale), mentre la *ritmica musicale* viene espressa da simboli grafici, ossia da *figure* o *note musicali* (Ved. Lezione 2^a, Figurazione musicale).

Le note **do, re, mi, fa, sol, la, si**, corrispondenti ad altrettanti suoni, rappresentano in certo qual modo le *lettere dell'alfabeto musicale*.

(1) Alcune definizioni estetiche sulla Musica:

« Una reminiscenza di celestiale beatitudine » (Platone, 429 av. Cristo).

« Il profumo dell'universo, un'armonia del creato, un'eco del mondo invisibile, una nota dell'accordo divino che l'universo è chiamato ad esprimere, ispiratrice di forti fatti, angelo di santi pensieri » (Mazzini, 1805-1872).

(2) Gli allievi studieranno in seguito ampiamente l'origine del suono (*acustica*). Il suono è prodotto dalle vibrazioni di un corpo elastico. I suoni più acuti derivano dal maggior numero di vibrazioni; mentre i suoni più gravi provengono dal minor numero di vibrazioni (nello stesso periodo di tempo).

LEZIONE PRIMA

LA NOTAZIONE MUSICALE

Simboli grafici dell'altezza dei suoni musicali - Le note - Pentagramma o rigo musicale - Chiave - Chiave di sol (o di violino) - Tagli aggiuntivi.

PARTE TEORICA

I suoni musicali sono sette: **do, re, mi, fa, sol, la, si**, e vengono espressi con segni speciali, che si chiamano *note*:  ecc.

Le note, ossia i simboli grafici rappresentanti i suoni musicali, si scrivono sopra un complesso di cinque linee e quattro spazi (interlinee), detto **pentagramma** o **rigo musicale**. Le linee e gli spazi si contano *dal basso all'alto*.

RIGO	5 ^a linea →	← 4 ^o spazio
MUSICALE	4 ^a " →	← 3 ^o "
	3 ^a " →	← 2 ^o "
	2 ^a " →	← 1 ^o "
	1 ^a " →	

In capo al pentagramma, sopra una data linea, si mette un segno speciale detto **chiave**, che serve a fissare la posizione delle note sul rigo nell'ordine naturale della scala.

Le chiavi sono sette, come le note musicali; ma per ora ci eserciteremo su quella più usata nella pratica del linguaggio musicale: la *chiave di sol*  collocata sulla seconda linea del pentagramma.

NOTE SULLE LINEE



NOTE NEGLI SPAZI (interlinee)



Gli allievi dovranno imparare come formula mnemonica il gruppo delle *note sulle linee*: *mi sol si re fa*; e il gruppo delle *note negli spazi*: *fa la do mi*.

Successivamente l'Insegnante eserciterà i suoi allievi alla lettura delle note sopra indicate, per mezzo del **meloplasto** (rigo musicale riprodotto in grande sulla lavagna, o su cartellone murale; vedi 2^a pagina della copertina) toccando con una bacchetta le diverse posizioni delle note.

Il rigo musicale non è sufficiente a segnarvi tutti i suoni impiegati nella musica; perciò, quando occorre, si pongono sopra e sotto il rigo, delle porzioni di linee, detti *tagli* o *lineette aggiuntive*. Su questi tagli e fra di essi si scrivono le note che non possono essere contenute nel rigo.

Per ora, ci fermeremo all'impiego di un solo taglio aggiuntivo sotto il rigo:

NOTE SOTTO IL RIGO

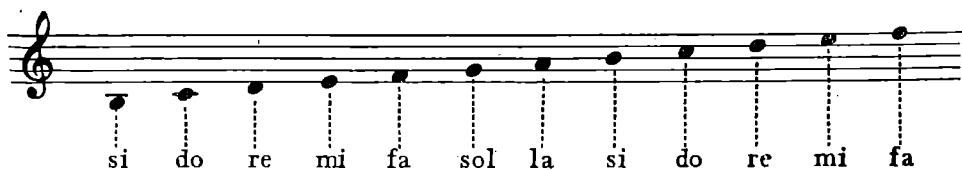


(1) Le note scritte col sussidio dei tagli aggiuntivi si chiamano comunemente *note col taglio in testa* e *note col taglio al collo*. Esistono altre note sopra e sotto il rigo:



ma quelle già indicate sono più che sufficienti per le esercitazioni pratiche presentate in questo fascicolo.

RIEPILOGO DI TUTTE LE NOTE IN CHIAVE DI SOL (O DI VIOLINO) INDICATE PRECEDENTEMENTE



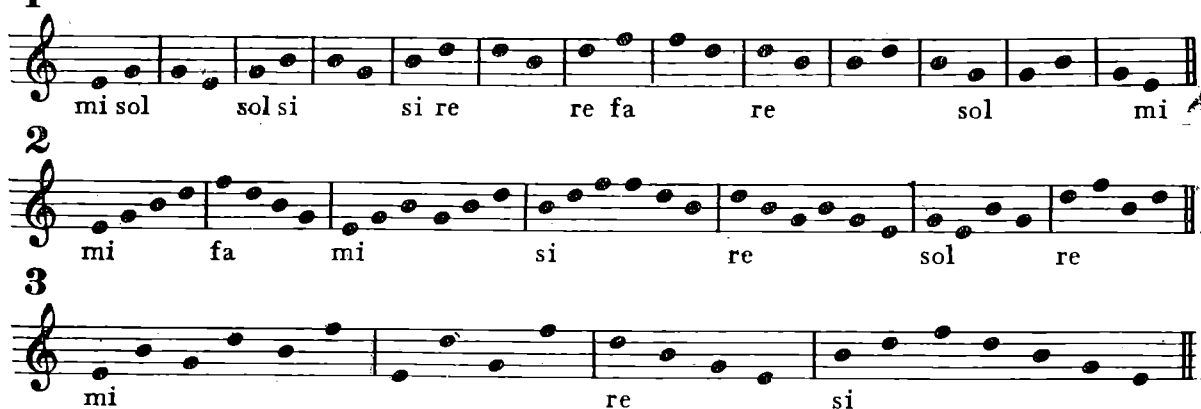
PARTE PRATICA

a) Quesiti per l'allievo:

1. Che cos'è la *musica*? — 2. Il linguaggio musicale ha una sua *grammatica*? — 3. Quando abbiamo la *musica vocale*? — 4. E la *musica strumentale*? — 5. Quanti e quali sono i *suoni musicali*? — 6. Come si esprimono i suoni nella *scrittura musicale*? — 7. Che cos'è il *rigo* o *pentagramma musicale*? — 8. Come si contano le *linee* e gli *spazi* che formano il rigo? — 9. Che cos'è la *chiave*? — 10. Sopra quale linea si scrive la *chiave di sol*? — 11. Quanti e quali sono le *note sulle linee*? — 12. E quelle negli *spazi*? — 13. Quali sono le *note sotto il rigo*? — 14. A che servono i *tagli addizionali*?

b) Esercizi per la lettura delle note:

1 NOTE SULLE LINEE



4 NOTE NEGLI SPAZI



7 NOTE SULLE LINEE, NEGLI SPAZI E SOTTO IL RIGO





Altri esercizi. L'Insegnante eserciterà i suoi allievi nella lettura di tutte le note studiate, per mezzo del *meloplasto* (ved. Tavola in seconda pagina di copertina).

c) **Primi esercizi di scrittura musicale:**

Esercizi per la scrittura della chiave di sol



Scrivere alternativamente frammiste, tutte le note studiate segnandole, per ora, con un grosso punto, come negli esercizi dati in questa lezione.

d) **Canto corale per imitazione e audizioni musicali:**

1. - *Imparare* un breve canto, facile e ben ritmato, per es. « O Roma nobilis » (pag. 64).
2. - *Ascoltare* (se è possibile) la riproduzione discografica di un facile brano di musica vocale o strumentale, scelto tra le composizioni indicate nel *Programma generale delle audizioni* (pagg. 78 e 79).

OSSERVAZIONE IMPORTANTE. Si raccomanda di dedicare possibilmente una parte d'ogni lezione, sia all'apprendimento di un canto corale (eseguito, per ora, ad imitazione) scelto fra quelli presentati più avanti; sia alle audizioni musicali, allo scopo di suscitare nei giovani l'interesse e l'amore per la musica.

Come oggi si usa nella conoscenza delle varie lingue vive, anche nello studio del linguaggio musicale è necessario che la pratica del canto proceda contemporaneamente con la conoscenza della teoria musicale, la quale — con visione pedagogica aggiornata — dev'essere ritenuta conseguente alla pratica. Anche nelle lezioni successive l'accorto Insegnante farà rilevare che i canti imparati per imitazione, forniscono continuamente preziosi elementi pratici, atti ad avvalorare le dimostrazioni teoriche che via via vengono presentate.

LEZIONE SECONDA

LA FIGURAZIONE MUSICALE

Simboli grafici della durata del suono (valori musicali) - Figure di durata: intero (semibreve), metà (minima), quarto (semiminima), ottavo (croma), sedicesimo (semicroma), ecc.

PARTE TEORICA

La diversità di durata dei suoni è determinata dalle varie forme (simboli grafici) nelle quali si presentano le note: queste diverse forme, che esprimono il valore di un suono, si chiamano **figure di durata (valori musicali)**.

Le figure di durata più usate nel Canto corale sono le seguenti:

FIGURE DI DURATA DEL SUONO (1)

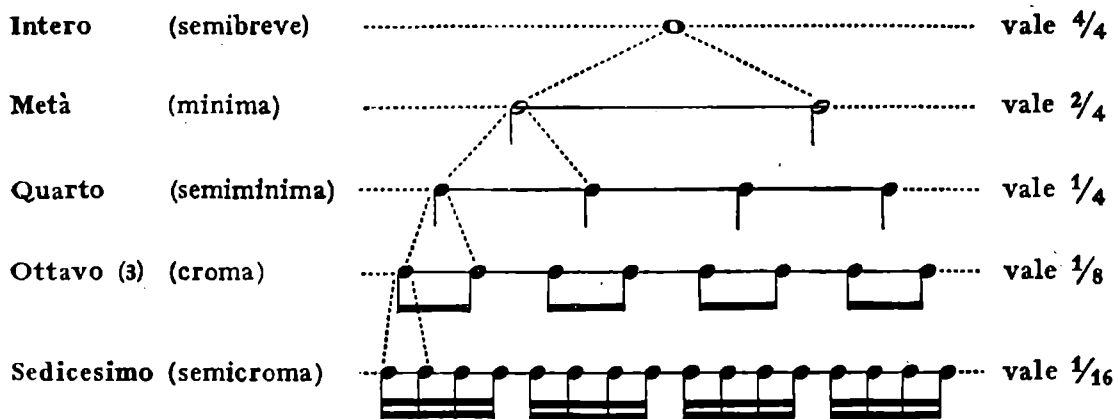
Intero	(semibreve)		vale $\frac{4}{4}$
Metà	(minima)		vale $\frac{2}{4}$
Quarto	(semiminima)		vale $\frac{1}{4}$
Ottavo	(croma)		vale $\frac{1}{8}$
Sedicesimo	(semicroma)		vale $\frac{1}{16}$

(2)

Osservazione. La semibreve è dunque divisibile in 2 minime, o in 4 semiminime, o in 8 crome, o in 16 semicrome. La minima è divisibile in 2 semiminime, o in 4 crome, o in 8 semicrome. Occorreranno 2 minime per formare il valore di una semibreve; 2 semiminime per formare il valore di una minima, ecc.

Confrontando il rapporto di valore che esiste tra le diverse figure di durata, viene spontanea la presentazione, a guisa di riepilogo, della seguente:

TAVOLA COMPARATIVA DELLE FIGURE DI DURATA DEL SUONO



Oltre le suddette figure di durata, ve ne sono altre che si usano prevalentemente nella musica strumentale o nel canto solistico. Esse provengono sempre dalla scomposizione dei valori di metà in metà:  biscroma o trentaduesimo;  semibiscroma o sessantaquattresimo.

(1) Nella terminologia dei valori musicali ci siamo serviti tanto dei nomi classici italiani: *semibreve*, *minima*, ecc., quanto delle definizioni aritmetiche: *intero*, *metà*, ecc.

(2) La parte rotonda della nota chiamasi *testa*; la lineetta verticale *gambo*; le piccole appendici al gambo, nella croma e nella semicroma, si chiamano *codette*.

(3) Quando si presentano almeno due crome o semicrome consecutive, per facilitarne la lettura, si usa sostituire le codette con altrettante lineette orizzontali che uniscono le note.

Esempio:   =  ;   =  Nella musica per canto, queste figure si lasciano disgiunte, quando ciascuna di esse porta una sillaba o una parola.

PARTE PRATICA

a) Quesiti per l'allievo:

15. Come viene indicata la *durata del suono*? — 16. E l'*altezza*? — 17. Che valore ha l'*intero* o *semibreve*? — 18. Che valore ha la *metà* o *minima*? — 19. E la *semiminima*? — 20. Quante *minime* occorrono per formare il valore di una *semibreve*? — 21. Quanti *ottavi*, ossia *crome* occorrono per formare una *semibreve*? — 22. E una *minima*? — 23. E una *semiminima*? — 24. Quante *semicrome* (*sedicesimi*) per formare un *quarto* (*semiminima*)? — 25. E una *croma* (*ottavo*)? ecc.

b) Esercizi di lettura per la conoscenza delle figure di durata.



Altri esercizi. Per acquistare una perfetta conoscenza delle figure di durata, l'allievo dovrà leggere — oltre questi esercizi e quelli proposti dall'Insegnante alla lavagna — le figure di durata che troverà nei *Solfeggi* e nei *Canti corali* presentati più avanti. L'allievo dirà il nome delle note, il nome delle figure, il loro valore ed eventualmente il rapporto che esiste con le altre figure.

c) Esercizi di scrittura musicale:

Trascrivere le diverse figure musicali frammiste (come negli esempi dati alla lettera b), che presenterà alla lavagna l'Insegnante.

È opportuno far rilevare che scrivendo le figure sul rigo, si usa generalmente volgere il gambo dal basso verso l'alto per le note gravi sino al *la* nel secondo spazio:



e dall'alto verso il basso, da questa nota, alle note più acute:



d) Canto corale per imitazione e audizioni musicali, come nella Lezione precedente.

LEZIONE TERZA

LA FIGURAZIONE MUSICALE

(Continuazione)

Simboli grafici della durata del silenzio (altri valori musicali) - Figure di silenzio (pause o segni d'aspetto): battuta d'aspetto, mezza battuta, quarto, ottavo, sedicesimo d'aspetto.

PARTE TEORICA

Per indicare il silenzio e la sua durata, si usano segni chiamati **pause** o **segni d'aspetto**. Ogni *figura di durata* ha la sua equivalente *figura di silenzio* o *pausa*, espressa da un segno speciale:

1

vale $\frac{4}{4}$ di silenzio o d'aspetto

vale $\frac{2}{4}$ ” ”

vale $\frac{1}{4}$ ” ”

vale $\frac{1}{8}$ " "

vale $\frac{1}{16}$ " "

Altri esercizi. Per acquistare una perfetta conoscenza delle figure di silenzio, l'allievo dovrà leggere oltre questi esercizi e quelli proposti dall'Insegnante alla lavagna, tutte le figure di silenzio che troverà nei Solfeggi e nei Canti corali presentati più avanti.

c) Esercizi di scrittura musicale:

Scrivere le diverse figure di *durata* e di *silenzio* imparate, confrontandole fra di loro, come agli esempi dati alla lettera b).

d) Canto corale per imitazione e audizioni musicali:

1. - *Imparare* il Canto: « *Cielo clemente* » di G. Donizetti (pag. 66 e la Tav. VII).

2. - *Ascoltare* (se è possibile) la riproduzione discografica della breve, brillante Sinfonia (Introduzione) dell'opera buffa « *Don Pasquale* » di Gaetano Donizetti, comprendente alcuni brani musicali che si ritrovano poi nel corso dei tre atti del popolare lavoro teatrale (composto in soli 11 giorni!), rappresentato a Parigi per la prima volta nel 1843.

LEZIONE QUARTA

IMPIEGO PRATICO DEI VALORI MUSICALI

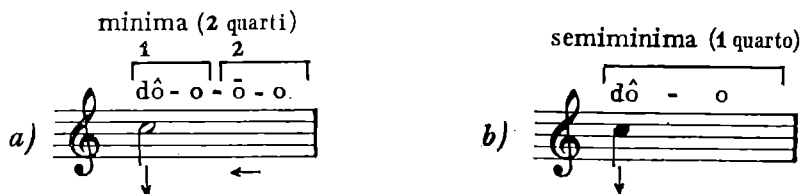
Ritmo - Battere il tempo - Misura o battuta - Movimenti - Tempo 2/4.

PARTE TEORICA

La musica è tecnicamente costituita da due elementi fondamentali: il **suono** e il **ritmo**. L'impiego delle figure di durata e di silenzio dà origine al *ritmo musicale*, basato sui vari movimenti cadenzati che si susseguono in un determinato periodo di tempo.

I *valori musicali*, cioè le figure di durata e di silenzio, si esprimono praticamente con *movimenti* della mano in *battere* (↓) e in *levare* (←), i quali, nel loro insieme, costituiscono il cosiddetto *battere il tempo*.

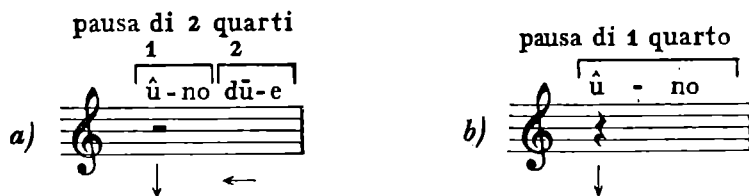
Volendo esprimere una *figura di durata*, si dovrà «battere il tempo» pronunciando contemporaneamente il nome della nota, mantenendo (senza interruzione) il suono per tutto il valore della nota stessa, scomponendo la figura in ottavi di semibreve (*), così:



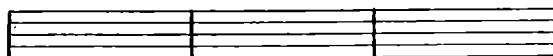
(*) Lo studio elementare della teoria musicale, secondo un concetto moderno, richiede sempre la *scomposizione* in ottavi dei valori studiati, espressa con *leggere inflessioni regolari della voce*, come si può rilevare negli esempi che presentiamo in questa Lezione e nelle successive. Si vedrà in seguito l'importanza di questa scomposizione in ottavi, la quale *distribuisce con esattezza matematica le più svariate combinazioni ritmiche*.

Si badi però di dare continuità al suono durante la scomposizione in ottavi delle diverse figure, evitando assolutamente di interrompere la voce fra una inflessione e l'altra.

Per esprimere una *figura di silenzio* si batte il tempo contando in ordine numerico il valore delle pause stesse:



La riunione dei diversi movimenti costituisce la **misura** (o **battuta**), la quale risulta formata da una determinata quantità di figure di durata e di silenzio contenute tra due *stanghette* di divisione, che attraversano il rigo.



Per stabilire la quantità delle figure di durata e di silenzio che devono essere contenute fra le due stanghette, ossia nella misura, si usano numeri frazionari ($\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$, ecc.) che si segnano in principio di qualunque pezzo musicale.

Questi numeri frazionari sono chiamati **tempi** (*) e indicano col numero superiore (numeratore), di quanti movimenti o gesti della mano, si compone la misura (*unità di misura*); col numero inferiore (denominatore), da quali figure i movimenti sono rappresentati, cioè il valore di ciascun movimento (*unità di movimento*).

I *movimenti* regolano la durata delle figure e possono essere *forti* e *deboli*. Il primo movimento della misura è sempre forte $\downarrow$ e si eseguisce in *battere*; l'ultimo è sempre debole $\leftarrow$ e si eseguisce in *levare*.

L'accento musicale, ossia l'appoggio della voce sopra una data nota, cade sui movimenti forti.

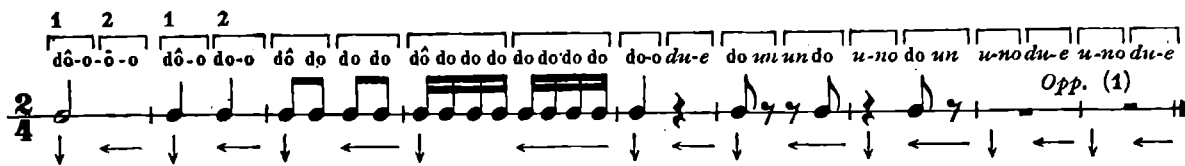
Quando il numero dei movimenti è divisibile per due ($\downarrow \leftarrow$ oppure $\downarrow \downarrow \leftarrow \rightarrow$), si hanno i tempi *pari* o *binari* ($\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$, ecc.); quando invece il numero dei movimenti è divisibile per tre ($\downarrow \downarrow \leftarrow$ oppure $\downarrow \leftarrow \rightarrow$) il tempo è *ternario* o *dispari* ($\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, ecc.).

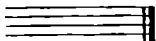
IL TEMPO $\frac{2}{4}$ (TEMPO BINARIO A DUE MOVIMENTI)

Nel tempo $\frac{2}{4}$ la misura si divide in due movimenti, l'uno in battere e l'altro in levare: $\downarrow \leftarrow$; è, quindi, un tempo pari. Il movimento in battere è forte, quello in levare è debole. Come indica il numero frazionario $\frac{2}{4}$, ciascun movimento corrisponde al valore di un quarto; perciò l'*unità di movimento* è la semiminima, e l'*unità di misura* è la minima. Nella misura del tempo $\frac{2}{4}$ si può comprendere: o una minima, o 2 semiminime, o 4 crome, o 8 semicrome; oppure figure di silenzio o di durata frammiste in quantità tale da formare complessivamente il valore di due quarti.

(*) Nella teoria musicale il significato della parola *tempo* subisce diverse interpretazioni. Difatti, comunemente, si dicono *tempi* i *singoli movimenti* della misura. Noi, però, seguendo la terminologia musicale, generalmente accettata dai teorici moderni, e per evitare confusione, chiameremo *movimenti* le diverse particelle di tempo formanti la misura, lasciando la parola *tempo* per indicare i numeri frazionari ($\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, ecc.) che determinano il complesso della misura.

DIMOSTRAZIONE



Si osservi che la *doppia stanghetta*  indica la fine del brano musicale, mentre le *stanghette semplici* (come si è detto più sopra) indicano la formazione delle diverse *misure*.

PARTE PRATICA

a) Quesiti per l'allievo:

33. Che cosa intendiamo per *ritmo musicale*? — 34. Come si esprimono praticamente i *valori musicali*? — 35. E le *figure di durata*? — 36. E quelle di *silenzio*? — 37. Che cosa s'intende per *misura*? — 38. A che serve la *stanghetta di divisione*? — 39. Come si stabilisce la quantità dei valori musicali che devono essere compresi nella *misura*? — 40. Dove si segna il *tempo*? — 41. Che cosa indica il *numeratore* nella frazione del tempo? E il *denominatore*? — 42. Come si eseguisce il *primo movimento* di una misura e come si chiama? — 43. Come si eseguisce l'*ultimo movimento* della misura e come si chiama? — 44. Dove cade l'*accento musicale* (appoggio della voce)? — 45. Quando abbiamo i *tempi pari*? — 46. E i *tempi dispari*? — 47. Come si presenta il *tempo 2/4*? — 48. Qual'è l'*unità di misura nel tempo 2/4*? — 49. E l'*unità di movimento*? — 50. Come si indica la fine di un pezzo musicale? ecc.

b) Esercizi di ritmica in tempo 2/4 ⁽²⁾.

Per avviare gradatamente gli alunni ad eseguire con esattezza la *divisione del tempo binario* (tempo pari), l'Insegnante, se lo terrà opportuno, farà loro eseguire diversi esercizi preparatori nel seguente ordine:

1) Ripetere a più riprese e con esattezza, lentamente e ben sillabati, i numeri **u-no, du-e**.

2) Accompagnare, sempre a più riprese, la numerazione con due gesti della mano, prima entrambi in battere: **u-no, du-e**, poi con un gesto in battere e l'altro in levare: **u-no, du-e**.

3) Eseguire i due movimenti, l'uno in battere e l'altro in levare, contando *mentalmente* i numeri **u-no, du-e**.

S'intende che l'Insegnante, oltre a curare l'*esecuzione collettiva* di questi movimenti, s'interesserà anche delle esecuzioni *individuali* ⁽³⁾.

(1) Come abbiamo detto, la pausa della battuta d'aspetto si uniforma alla segnatura del tempo posto in chiave. Così, nel tempo 2/4, la pausa segnante la battuta d'aspetto avrà il valore di due quarti. Però, nella scrittura musicale corrente, si usa anche la pausa della *mezza battuta* per indicare una misura completa nel tempo 2/4.

(2) Questi *esercizi di ritmica* sono della massima utilità, anzi sono indispensabili per avviare gli allievi a battere il tempo indipendentemente dalla lettura delle note.

(3) Nel periodo iniziale dell'impiego pratico dei valori musicali, un difetto, molto comune negli allievi, è quello di alzare subito la mano, dopo il gesto in battere. In altre parole gli allievi non tengono abbassata la mano per *tutta la durata* del 1° quarto, ossia dei *due ottavi sottintesi*. Sarà facile correggerli, abituandoli a fare una leggera pressione con la mano al 2° ottavo: **u-no**.

c) **Esercizi di divisione** in tempo 2/4, da eseguirsi, per ora, come *solfeggio parlato*, ossia pronunciando solo il nome delle note col loro esatto valore, senza intonazione.

1 *û-no dũ-e dô-o-ô-o rê-e-ê-e ecc.*

2 *û-no dũ-e dô-o rê-e mî-i fã-a sô-ol ecc. dô-o sî-i lâ-a sô-ol ecc.*

3 *û-no dũ-e dô-o-ô-o rê-e-mî-i ecc.*

4 *dô-o dô-o ecc.*

5 *û-no dũ-e dô-o-ô-o û-no rê e ecc.*

d) **Esercizi di lettura misurata** (solfeggio parlato, senza intonazione, in tempo 2/4).

I *û-no dũ-e dô-o-ô-o ecc.*

II *dô-o sô-ol ecc.*

III *ecc.*



Osservazione. Si ricorda di dare continuità al suono durante la scomposizione in ottavi delle diverse figure, evitando assolutamente di interrompere la voce tra un'inflexione e l'altra. Nel proseguo si giungerà a scomporre *mentalmente* i valori in ottavi.

e) **Esercizi di scrittura musicale:**

Trascrizione e correzione di misure sbagliate o incomplete in tempo $\frac{2}{4}$ proposte dall'Insegnante alla lavagna.

f) **Canto corale per imitazione e audizioni musicali** come nella Lezione precedente.

LEZIONE QUINTA

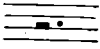
IL PUNTO DI VALORE

Impiego del punto di valore - Il tempo $\frac{3}{4}$

PARTE TEORICA

Un punto posto a destra di qualunque figura musicale, ne aumenta il valore di una metà, e prende il nome di *punto di valore*. In tal modo una semibreve col punto (♩•) vale sei quarti; una minima col punto (♩•) vale tre quarti; una semiminima col punto (♩•) vale un quarto e un ottavo, ossia un quarto e mezzo.

Come alle figure di durata, così a quelle di silenzio (pause) si può applicare il punto di valore con lo stesso effetto:

Pausa di 6 quarti  Pausa di 3 quarti  Pause di $\frac{1}{4}$ più $\frac{1}{8}$   

IL TEMPO $\frac{3}{4}$ (TERNARIO)

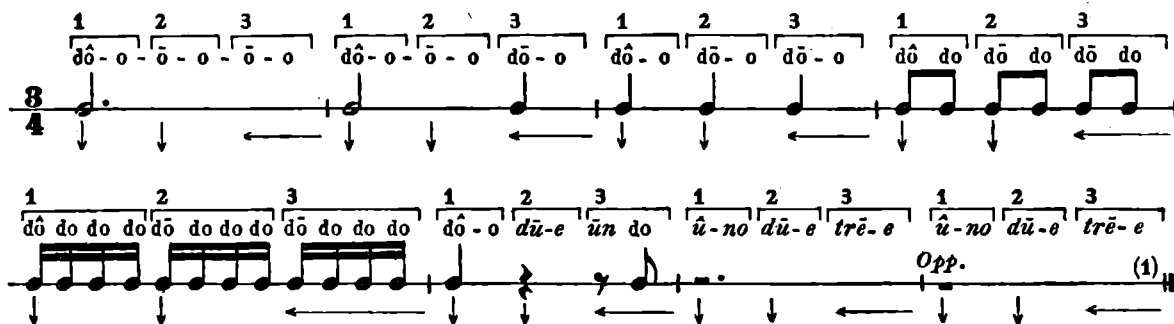
Conosciuto l'impiego del punto di valore, possiamo incominciare lo studio del tempo ternario. Nel tempo *tre quarti* ($\frac{3}{4}$) la misura si divide in tre movimenti: due in battere e uno in levare: $\downarrow \downarrow \leftarrow$ oppure uno in battere e due in levare: $\downarrow \leftarrow \rightarrow$ (*). Il *primo* movimento è *forte*, il *secondo* e il *terzo* sono *deboli*. Talvolta *però*, i primi due sono forti, mentre l'ultimo è sempre debole.

(*) Quantunque il secondo modo di battere il tempo $\frac{3}{4}$, *uno in battere* e *due in levare*, si presti all'interpretazione ritmica della maggior parte dei pezzi musicali scritti in tempo $\frac{3}{4}$, tuttavia si consiglia, nello studio elementare della divisione del tempo, di usare la prima maniera: *due movimenti in battere* e *uno in levare*, perchè più facile e più evidente. Inoltre questo modo di battere il tempo prepara ottimamente alla esecuzione del tempo $\frac{4}{4}$, $\downarrow \downarrow \leftarrow \rightarrow$ che vedremo alla Lezione settima.

Ciascun movimento corrisponde al valore di un quarto e l'unità di misura è la minima col punto; l'unità di movimento è la semiminima.

Nella misura in tempo $3/4$ si possono comprendere figure musicali il cui valore complessivo risulti uguale ad una minima col punto.

DIMOSTRAZIONE



PARTE PRATICA

a) Quesiti per l'allievo:

51. Quale effetto ha il *punto di valore* nelle figure musicali di durata e di silenzio? — 52. Una minima col punto che valore ha? — 53. E una semiminima col punto? — 54. Come si presenta il tempo *tre quarti*? — 55. Perchè è un tempo *dispari*? — 56. Qual'è l'*unità di misura nel tempo 3/4*? — 57. Qual'è l'*unità di movimento*? — 58. Nel tempo 3/4 dove si trova il *movimento forte*? — 59. E il *movimento debole*? — 60. La *battuta d'aspetto* come si segna nel tempo 3/4? ecc.

b) Esercizi di ritmica in tempo 3/4.

L'Insegnante, basandosi sugli esempi dati per il *ritmo binario*, potrà far eseguire alcuni esercizi preparatori al tempo ternario.

Diamo qualche esempio di *divisione ternaria*:

- 1) Contare lentamente **u-no, du-e, tre-e** a più riprese.
- 2) Accompagnare la numerazione, fatta sempre a più riprese, con tre gesti della mano: prima *tutti in battere*, e poi con *due* movimenti della mano in battere e *uno* in levare: $\downarrow \downarrow \leftarrow$; indi con *un* movimento in battere e *due* in levare $\downarrow \leftarrow \rightarrow$.
- 3) Eseguire a più riprese due movimenti in battere e uno in levare, contando mentalmente i numeri: **û-no, dū-e, trē-e**.

Si potranno fare altri esercizi ritmici con accenti diversi.

c) Esercizi di divisione in tempo 3/4 da eseguirsi, per ora, senza intonazione.



(1) La battuta d'aspetto in tempo $3/4$ è generalmente segnata dalla pausa dell'intero; si usa talvolta anche la pausa della minima, alla quale viene applicato il punto di valore.

7 *û-no dû-e trê-e dô-o-ô-o-ô-o ecc.*

8 *dô-o rē-e mī-i ecc.*

9 *dô-o rē-e mī-i ecc.*

10 *dô-o rē-e trê-e ecc. û-no*

ESERCIZI DI LETTURA MISURATA IN TEMPO 3/4

I *dô-o sô-ol dô-o mī-i-i ecc.*

II *sô-o-ô-ol dô-o ecc.*

III

IV

d) Esercizi di scrittura musicale:

Trascrizione e correzione di misure sbagliate o incomplete in tempo 3/4 proposte dall'Insegnante alla lavagna.

e) Canto corale per imitazione e per lettura e audizioni musicali.

1. - *Imparare il Canto: « Cantate voi... »* (pag. 75).

2. - *Ascoltare* (se è possibile) la riproduzione discografica della Sinfonia (Introduzione) dell'opera « *Il Signor Bruschino* », scritta da GIOACCHINO ROSSINI (ved. Tav. VII) appena venutene. In questa vivacissima composizione, il Maestro introdusse un curioso effetto fonico costituito da ripetuti colpi d'archetto dei violini sui leggii. Alcuni biografi affermano che il giovane musicista intendesse con questa singolare sonorità richiamare l'attenzione del suo impresario inadempiente al contratto. L'opera venne rappresentata per la prima volta a Venezia nel 1813.

L'ESTASI DI SANTA CECILIA



RAFFAELLO SANZIO (1483-1520). — Pinacoteca di Bologna. (Foto ALINARI)
Cecilia, eroica fanciulla romana, subì il martirio sotto l'imperatore Alessandro Severo (229 d. Cr.) per aver rifiutato di abbandonare la religione cristiana. La leggenda narra che la Santa, la notte antecedente al suo sacrificio, cantava lodi al Signore, mentre intorno a Lei si effondevano canti e suoni paradisiaci.

61. Cos'è la *legatura di valore*? — 62. Come si eseguono le note legate? — 63. La *legatura* può sostituire il *punto di valore* e viceversa? — 64. Tre *semiminime legate* equivalgono a quale figura? — 65. Come si potrebbe scrivere il valore di una minima legata ad una semiminima? — 66. Com'è possibile prolungare la durata di un suono da una misura ad un'altra contigua? — 67. Come si può prolungare la durata di un suono in una quantità non ottenibile con il punto di valore? — 68. Quali sono i valori *principali* o *fondamentali*? — 69. Quali i *secondari* o *derivati*? ecc.

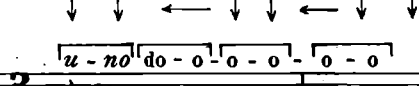
11

dô-o - ô-o - ô-o dô-o ecc.

12

dô-o rē-e fa-a fa-a a-a

13 

14 

15 

Osservazione. Al n. 11, tra la 1^a e la 2^a misura (e in altre successive e specialmente tra la 6^a e la 7^a) esiste, nella forma più semplice, un movimento ritmico detto **sincope**. Riservandoci di trattarne in seguito più diffusamente, diamo qui una definizione generica. La **sincope** è prodotta da un valore che incomincia sul *tempo debole* e si prolunga sul *tempo forte successivo*, spostando quindi l'accento ritmico della misura. Anche negli esercizi dati in seguito, esistono *figurazioni sincopate* che l'Insegnante avrà cura di far rilevare.

d) Esercizi di scrittura musicale:

L'alunno trascriva gli esercizi di divisione presentati in questa Lezione, sostituendo, dove è possibile, i valori principali con quelli secondari (punto e legatura) o viceversa.

Il n. 12 potrebbe incominciare così:



Il n. 13 così:



A proposito della trascrizione di questi esercizi con la sostituzione del punto alla legatura e viceversa, è il caso di far rilevare l'antica notazione, ancora in uso in qualche paese (per esempio in Germania), in cui si trova impiegato il punto di valore con effetto oltre la misura. Il n. 11 si potrebbe scrivere così:



L'Insegnante troverà certamente altri esempi di trascrizione da proporre all'allievo, scelti tra gli esercizi di divisione e quelli di lettura misurata.

Il n. 11 si potrebbe trascrivere nel modo seguente:



Il n. 12 così:



e) Canto corale per imitazione e per lettura e audizioni musicali come nella Lezione precedente.

LEZIONE SETTIMA

TEMPO ORDINARIO: C, o 4/4

PARTE TEORICA

Nel tempo *ordinario*, segnato C, o con la frazione 4/4, la misura si divide generalmente in quattro movimenti, due in battere e due in levare: $\downarrow \downarrow \leftarrow \rightarrow$ oppure, più raramente, uno in battere e tre in levare: $\downarrow \leftarrow \rightarrow \uparrow$

Il 1° movimento è forte, il 3° mezzo forte, il 2° e il 4° sono deboli.

Come indica il numero frazionario, ciascun movimento corrisponde al valore di un quarto, quindi l'*unità di misura* è la semibreve (intero) e l'*unità di movimento* è la semiminima (quarto).

Ogni misura in tempo C contiene, dunque, tante figure musicali equivalenti al valore di una *semibreve*.

a) Quesiti per l'allievo:

b) Esercizi di divisione in tempo 4/4 da eseguirsi, per ora, senza intonazione.

c) **Esercizi riassuntivi di lettura misurata in tempo 2/4, 3/4 e 4/4, con l'impiego di tutte le figure musicali studiate.**

[illegible]

d) Esercizi di scrittura musicale secondo le norme date precedentemente.

e) Canto corale per imitazione e per lettura e audizioni musicali.

1. - *Imparare il Canto: « Mi aiuti Dio la tua bontà », di G. S. Bach (pag. 65).*

2. - *Ascoltare la riproduzione discografica di un facile brano musicale (ved. Audizioni pagine 78 e 79). Se è possibile, la Sinfonia (Introduzione) dell'opera « Nabucco » di GIUSEPPE VERDI (ved. Tav. VII). Con questo lavoro teatrale rappresentato con enorme successo al Teatro alla Scala di Milano nel 1842, si affermò in modo decisivo la potenza del genio verdiano.*

Nella Sinfonia riecheggiano le note del famoso « Va pensiero », ripreso poi dal Coro nel 4° atto dell'opera.

LEZIONE OTTAVA

SCALA DIATONICA NATURALE

Scala ascendente e discendente - Gradi congiunti e disgiunti - Intervalli

PARTE TEORICA

La **scala musicale** è una successione di note disposte per ordine graduale. Come vedremo più avanti, nel sistema musicale moderno, abbiamo diverse forme di scale. La più importante è la **scala diatonica naturale**, formata dalla successione delle sette note musicali: *do, re, mi, fa, sol, la, si*, alle quali è aggiunto un ottavo suono, il *do* (più acuto del primo), che serve come nota finale della scala, o come prima nota di altre scale, le quali si succedono sempre nel medesimo ordine della prima.

Quando le note della scala procedono dal grave all'acuto, si ha la *scala ascendente*; quando procedono dall'acuto al grave, si ha la *scala discendente*.

Le note della scala si chiamano **gradi** e si distinguono con numeri d'ordine dal grave all'acuto; si dice perciò che *do* è il *primo grado* della scala naturale diatonica, che *re* è il *secondo grado*, *mi* il *terzo grado*, ecc.

SCALA DIATONICA NATURALE



Quando le note si succedono nello stesso ordine della scala, tanto ascendendo quanto discendendo, si dice che i gradi sono *congiunti*.



I gradi, invece, sono *disgiunti* quando le note si succedono per salti.

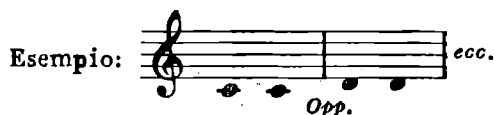


La distanza o relazione che esiste tra due suoni si chiama **intervallo**.

Gli intervalli, salvo indicazione contraria, si misurano dal basso all'alto, e dal numero dei *gradi congiunti* compresi tra le due note che formano l'intervallo, si determina il nome dell'intervallo stesso.



Due note prodotte da un uguale numero di vibrazioni, danno luogo all'*unisono*, detto anche *intervallo di prima* ⁽¹⁾.



L'intervallo più piccolo tra due note diverse è il **semitono** ⁽²⁾. Nella scala diatonica naturale abbiamo due semitoni: l'uno fra il 3° e il 4° grado e l'altro fra il 7° e l'8°. Il semitono è chiamato anche *intervallo di seconda minore*.

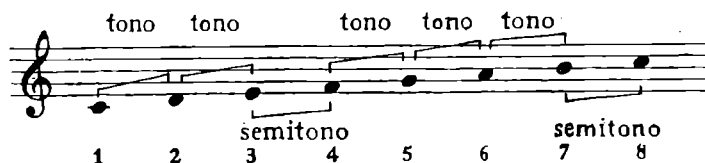


Il **tono** risulta dall'unione di due semitoni. Il *tono* è detto anche *intervallo di seconda maggiore*. Nella scala diatonica si hanno *cinque toni*, che si trovano fra il 1° e il 2° grado (*do-re*), fra il 2° e il 3° (*re-mi*), fra il 4° e il 5° (*fa-sol*), fra il 5° e il 6° (*sol-la*), fra il 6° e il 7° (*la-si*).

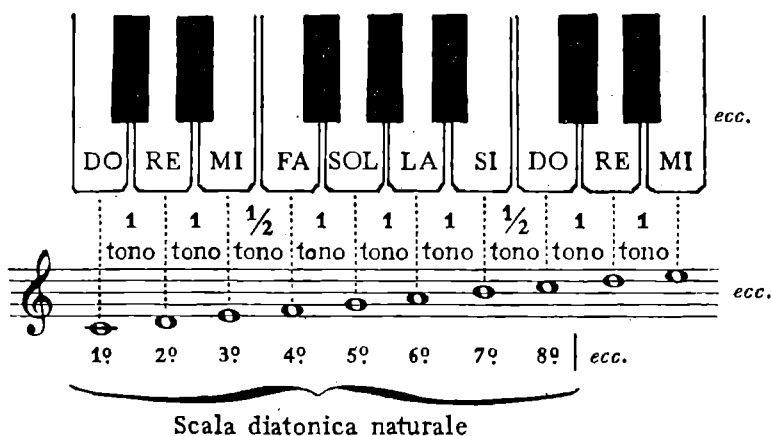
(1) L'esecuzione di un canto corale ad una voce può dare all'allievo un'idea dell'unisono.

(2) Nella musica greca antica esisteva il quarto di tono. Nella musica modernissima si è delineato un sistema detto *dodecafonico*, basato sulla equivalenza dei 12 semitoni.

La scala naturale si dice *diatonica*, perchè composta di toni e semitoni, che sono rispettivamente in numero di cinque e di due, disposti nel seguente ordine: due toni, un semitono, tre toni, un semitono.



DIMOSTRAZIONE DELLA SCALA DIATONICA NATURALE SULLA TASTIERA DEL PIANOFORTE



PARTE PRATICA

a) Quesiti per l'allievo:

78. Cosa s'intende per *scala musicale*? — 79. Qual'è la scala musicale più importante? — 80. Com'è formata la *scala diatonica naturale*? — 81. Quando la scala è *ascendente*? — 82. Quando è *discendente*? — 83. Come si distinguono le *note della scala*? — 84. Qual'è il primo grado della scala e successivamente tutti gli altri? — 85. Quando abbiamo i *gradi congiunti*? — 86. Quando i *gradi disgiunti*? — 87. Come si definisce la distanza o relazione che esiste fra due note? — 88. Come si contano gli *intervalli*? — 89. Come si determina il nome dell'*intervallo*? — 90. Quando abbiamo l'*unisono*? — 91. Partendo dalla nota *do*, qual'è l'intervallo di 2^a? — 92. Partendo dalla nota *do*, qual'è l'intervallo di 3^a, di 4^a, di 5^a, ecc.? — 93. Prendendo come base la nota *mi*, qual'è l'intervallo di 2^a, di 3^a, di 4^a, ecc.? — 94. Qual'è l'intervallo più piccolo nella scala diatonica? — 95. Dove si trovano i *semitoni* nella scala diatonica? — 96. Il *semitono* ha un'altra definizione? — 97. Che cosa intendiamo per *tono*? — 98. Il *tono* ha un'altra definizione? — 99. Dove si trova nella scala diatonica l'intervallo di un tono? — 100. Quanti toni e quanti semitoni compongono la scala diatonica e come sono disposti? ecc.

b) Primi esercizi d'intonazione sulla scala diatonica naturale.

1) Far eseguire *lentamente* parecchie volte la scala diatonica **intonata**, ossia **cantata**, da tutta la scolaresca unita e successivamente da gruppi di pochi allievi.

2) Far eseguire la scala diatonica da ogni *singolo allievo*.

Osservazione. In questa Lezione si potrebbe incominciare un primo accurato esame delle attitudini musicali dei singoli allievi riguardo alla *intonazione dei suoni*. L'esecuzione individuale di qualche canto già imparato per imitazione, oppure l'intonazione della *scala*

diatonica naturale (do maggiore), eseguita individualmente, può già offrire sufficienti elementi per giudicare le attitudini dei singoli allievi ⁽¹⁾.

c) Canto corale per imitazione e per lettura e audizioni musicali:

1. - *Imparare* il « *Canto di Natale* » (pag. 66).

2. - *Ascoltare* (se è possibile) la riproduzione discografica di un facile brano musicale (ved. *Audizioni*, pagg. 78 e 79).

LEZIONE NONA

NOME E CARATTERE PARTICOLARE DI ALCUNI GRADI DELLA SCALA DIATONICA

Tonica - Mediante o caratteristica - Dominante - Sensibile - Sottodominante
Accordo della tonica

PARTE TEORICA

Alcuni gradi della scala diatonica, oltre ad essere distinti dal numero d'ordine progressivo, hanno per la loro importanza un nome particolare. Il 1° grado (**do**) si chiama **tonica**, ed è la nota più importante, poichè dà nome alla scala. Serve come **punto principale di riposo**, e, molte volte, di chiusa ad un pezzo musicale.

Dopo la tonica, le note più importanti sono: il 3° grado (**mi**) chiamato **mediante** o **caratteristica** ⁽²⁾; il 5° grado (**sol**) detto **dominante**, punto di **riposo** di maggiore importanza dopo la tonica; il 7° grado (**si**) detto **sensibile**. La sensibile ha una marcata tendenza a salire alla tonica, specialmente perchè la distanza fra i due suoni è soltanto di un semitono. Il 4° grado (**fa**), ultimo per importanza, si chiama **sottodominante**, e serve, generalmente, a preparare il passaggio alla dominante o alla caratteristica.

(1) A questo proposito molte volte si può errare classificando senz'altro *negativi* quegli allievi che non dimostrano un « orecchio » pronto. Un alunno non può essere dichiarato sfornito di attitudini musicali, se non dopo esperimenti diligenti e ripetuti a intervalli di tempo.

Chi ha esperienza, avrà notato che vi sono allievi, i quali, ad un primo esame, danno l'impressione che siano privi di quella facoltà che si chiama *orecchio musicale*, mentre in seguito, con l'esempio, con l'esercizio e, soprattutto con la buona volontà, acquistano una discreta padronanza delle loro modeste attitudini musicali.

In questi casi si consiglia di *valersi del pianoforte o dell'armonium per guidare col tasto la loro voce*.

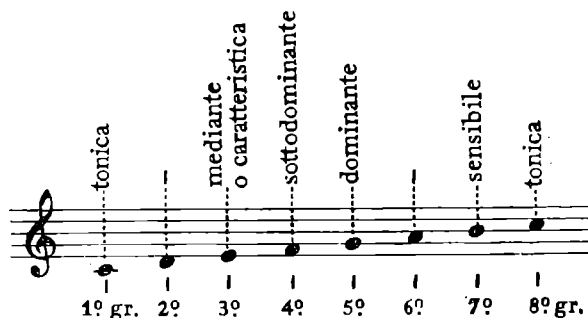
Intanto bisogna sempre tener presente che finora molti allievi entrano nella Scuola secondaria affatto digiuni di musica e tanto più di canto. Inoltre i maschi si possono trovare ancora nel periodo della *muta di voce*, cioè nel trapasso dalla *voce infantile* a quella *virile*.

Naturalmente, in quest'ultimo caso è necessario far cantare piano, con voce di testa, evitando assolutamente di sforzare la voce e non oltrepassando mai il *do in terzo spazio*.

Infine preme che l'allievo si persuada fin dall'inizio che non è il caso di fare « *sfoggio di voce* », o, in altre parole, che nella Scuola (come d'altra parte in tutti i Conservatori e Scuole musicali, nelle classi di *teoria*, *solfeggio* e *dettato musicale*) non si tratta di educare propriamente la voce in sè, ma di educare l'orecchio, e quindi sviluppare l'educazione musicale per mezzo dell'*intonazione dei suoni*. Ad essere esatti più che di educazione vera e propria nel canto, si dovrebbe dunque parlare di *educazione dell'orecchio per mezzo dell'intonazione dei suoni*.

(2) Vedremo più avanti l'importanza di questa *nota caratteristica* nella modalità della scala.

Il 2° e il 6° grado nella scala diatonica si considerano note di passaggio. Presentiamo la scala diatonica con le note che hanno un carattere particolare:



L'unione di tre, quattro o più suoni, che nella disposizione fondamentale si presentano sotto forma di terze sovrapposte, dicesi **accordo**.

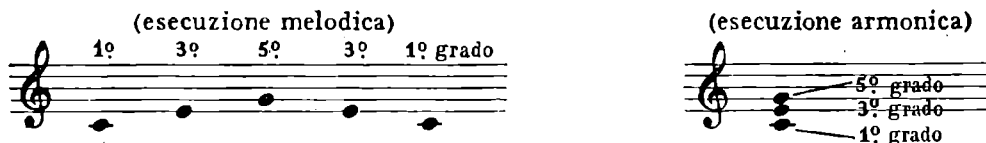
ACCORDI



L'unione del 1°, 3° e 5° grado della scala produce l'**accordo di tonica**, il quale si può presentare in forma **melodica** e **armonica**.

È in forma **melodica**, quando le note si succedono l'una dopo l'altra; **armonica**, quando le note vengono eseguite simultaneamente:

ACCORDO DELLA TONICA



L'esecuzione **armonica** di un accordo presuppone l'impiego di tante voci quanti sono i suoni che lo compongono, mentre per l'esecuzione **melodica** basta una sola voce.

L'**accordo della tonica** può assumere diverse forme (come vedremo in seguito) e, poichè comprende i gradi più importanti della scala diatonica, può da solo dare l'impressione completa, diremo **riassuntiva**, della scala diatonica, ossia della **tonalità**, di cui parleremo diffusamente più avanti ⁽¹⁾.

Per convincersi dell'importanza dell'**accordo della tonica**, basterebbe analizzare l'inizio di molti pezzi musicali, che presentano subito, alle prime misure, le note di questo accordo, le quali indicano e definiscono con esattezza la **scala**, ossia la **tonalità** su cui il pezzo musicale è basato ⁽²⁾.

Nel corso di questo lavoro svolgeremo, mano mano, nella teoria e nella pratica, i principi che abbiamo dato in questa Lezione, affinchè si sviluppi negli alunni il **senso tonale** e **armonico**.

(1) Per ora ci limitiamo ad una definizione generica della **tonalità**, la quale risulta dal complesso delle relazioni che esistono tra i diversi gradi della scala diatonica.

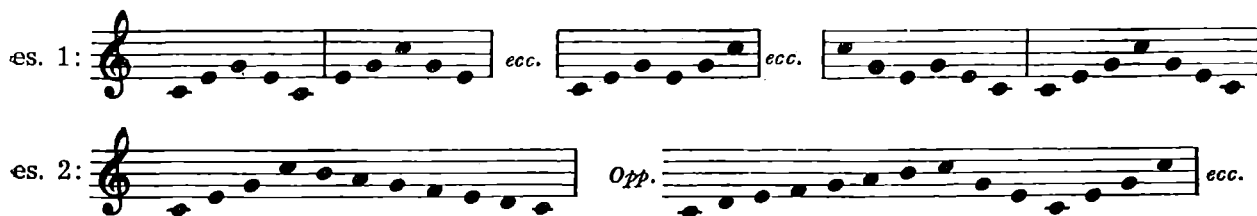
(2) Vedere l'inizio dei canti presentati nelle Lezioni successive e nell'Appendice.

PARTE PRATICA

a) Quesiti per l'allievo:

101. Quante sono le note della scala che hanno un *nome particolare* ed una *importanza speciale*? — 102. Qual'è la nota più importante della scala e come si chiama? — 103. Dopo la tonica, qual'è la nota più importante? — 104. E dopo la *mediante* o *caratteristica*? — 105. Il 2° e il 6° grado come vengono impiegati? — 106. Che cosa intendiamo per *accordo*? — 107. A quale accordo dà origine l'unione o simultaneità del 1°, 3° e 5° grado? — 108. Come si può presentare questo accordo? — 109. Quando un accordo dicesi *melodico*? — 110. Quando dicesi *armonico*? — 111. Quale importanza ha l'*accordo della tonica* nella scala? ecc.

Osservazione. Come riassunto della Lezione, si potrà: 1°) mostrare sulla tastiera del pianoforte (ved. pag. 25) i diversi gradi della scala diatonica, i quali portano un nome speciale per la loro importanza nella scala medesima; 2°) intonare l'accordo melodico della tonica (prima individualmente, poi *lentamente* a gruppi e infine dalla *scolaresca unita*) come viene indicato all'es. 1; 3°) fare esercizi di riunione con l'intonazione dell'accordo della tonica, alternata con la scala diatonica naturale, come viene indicato all'es. 2.



b) Esercizi di scrittura musicale:

Scrivere la scala diatonica segnando le note più importanti.

Scrivere l'accordo della tonica nella forma *melodica* ed *armonica*.

c) Canto corale per imitazione e per lettura: Canto popolare: « *Ma non vedi...* » (pag. 75).

d) **Audizioni musicali:** *Ascoltare* (se è possibile) di VINCENZO BELLINI (ved. Tav. VII) la Sinfonia dell'opera « *Norma* » (rappresentata per la prima volta al Teatro alla Scala di Milano nel 1831), una delle opere più belle e più perfette del repertorio italiano.

LEZIONE DECIMA

NORME CIRCA L'EMISSIONE DELLA VOCE NEL CANTO

La respirazione - L'inspirazione e l'espiazione - L'inspirazione nasale

Modo di prendere l'intonazione dal corista - Esercizi d'intonazione sui gradi congiunti

PARTE TEORICA

Lo studio pratico, sistematico della **intonazione dei suoni** richiede alcune norme elementari riguardo l'emissione della voce.

Base dell'educazione della voce è una buona respirazione. Questa si esplica in due movimenti alternati: l'uno **inspiratorio** e l'altro **espiratorio**. Con l'inspirazione l'aria s'introduce

nei polmoni rigonfiandoli e dilatando la cassa toracica. Con l'espiazione, l'aria viene ricacciata dai polmoni, che riprendono il loro primitivo volume.

Una buona respirazione consiste nel respirare tranquillamente, senza alzare le spalle e spingere all'infuori l'addome, evitando qualsiasi sforzo.

Il suono si produce con l'espiazione. L'allievo si abitui a regolare la sua inspirazione, in modo di non prendere fiato troppo di frequente.

L'inspirazione dev'essere non solo spontanea e silenziosa, ma anche molto ampia; l'espiazione invece deve essere fatta con la massima economia, usufruendo dell'aria inspirata il più possibile. È provato che l'abuso dell'inspirazione, cioè la frequente presa di fiato, stanca l'organo vocale. In molti casi l'**inspirazione nasale** offre dei vantaggi igienici non indifferenti.

Una buona emissione di voce richiede le seguenti norme:

a) cantare possibilmente in piedi, tenendo eretto il torace e il capo; evitare di alzare le spalle, di contorcere il collo o la faccia;

b) aprire moderatamente la bocca, uniformandosi alle vocali che si pronunciano e tenendo sempre disserrati i denti;

c) cantare di regola *a mezza voce*, evitando di gridare, anche quando l'interpretazione musicale esige di cantare a voce spiegata.

PARTE PRATICA

Modo di prendere l'intonazione dal corista (1)

(Formola d'intonazione della scala diatonica naturale).



In questa *formola d'intonazione* troviamo subito valorizzate le note più importanti della scala diatonica. Difatti il corista produce la nota *la* (6° grado della scala) che non ha importanza speciale nella scala diatonica. Occorre allora appoggiarsi alla nota vicina: *sol* (5° grado, ossia dominante). È quindi facile il passaggio alla tonica (*do*) a cui si fa seguire una formola tonale comprendente le note principali della scala. Seguendo questo procedimento, l'intonazione o impressione acustica della scala o tonalità di *do*, rimane ben definita.

(1) Piccolo strumento a fiato o a percussione, che produce un unico suono determinato, in base al quale si regola l'altezza di tutti gli altri suoni. È indispensabile che gli allievi siano muniti di un corista, preferibilmente a fiato, per poter studiare a casa gli esercizi d'intonazione, i solfeggi cantati, ecc. Così potranno abituarsi sin dall'inizio ad intonare i suoni nella loro giusta altezza.

(2) Si osserverà che talvolta gli allievi nei primi esperimenti, stentano ad intonare esattamente l'intervallo (salto) *do-do*, nel passaggio dall'ottava superiore all'ottava inferiore. In questi casi conviene (fin quando gli allievi non avranno acquistata sicurezza), giungere all'accordo della tonica, con la scala discendente, così:



Osservazione. Questa formola d'intonazione sarà ripetuta (con esecuzione lenta) *molte* volte in classe da tutta la scolaresca unita, prendendo come punto di partenza un'unica nota (la) dal corista, dal pianoforte, o dall'armonium. In seguito verrà eseguita individualmente dagli allievi.

È indispensabile che gli alunni imparino **da soli** al più presto a prendere l'intonazione dal corista (la) seguendo la formola data, affinché studiando a casa (se non hanno il pianoforte) si trovino in condizione d'intonare la propria voce nell'**altezza esatta dei suoni**, ossia nell'**orbita** della scala diatonica naturale.

È superfluo dire che la **base dello studio dell'intonazione dei suoni è tutta sulla scala diatonica naturale**, e che, in senso lato, quando si sono conosciuti e studiati praticamente i rapporti che esistono fra i suoni di questa scala, si conoscono anche quelli che esistono fra i suoni delle altre scale.

a) **Esercizi d'intonazione (*)** sui gradi congiunti, ossia **intervalli di 2^a** (da eseguirsi, *per ora*, leggendo solamente il nome delle note intonate). In seguito si passerà alle diverse vocali, e successivamente alle differenti gradazioni di intensità: < >

I. GRUPPO

corista **Intonazione** (da' eseguirsi con la voce)

1
a a a a a a a a

2
a a a a a a a a

3
a ecc.

4
a ecc.

(*) Gli esercizi d'intonazione devono essere eseguiti *molto adagio*, senza rigor di tempo, tenendo solamente un po' più lunga la nota che precede la stanghetta, la quale serve esclusivamente a dividere i diversi gruppi di note.

Il segno indica di ripetere l'esercizio (Ved. Lezione 16 sul Ritornello).

Si possono eseguire altri esercizi d'intonazione, oltre quelli da noi presentati, segnando le note sul *melo-plasto* e prendendo come modelli gli esercizi che diamo in ciascuna lezione. È necessario però mantenersi

nell'estensione si-mi: Infine (tanto nelle esercitazioni in classe, quanto nello studio individuale che l'allievo dovrà fare a casa) è necessario premettere sempre l'intonazione dal corista nel modo indicato.

5 *a a a a a a a ecc.*

6 *a a a ecc.*

II. GRUPPO

7 *a a a a ecc.*

8 *a ecc.*

9 *a a ecc.*

10 *a a a a a a a*

b) Canto corale per imitazione e per lettura: « *Il sole dietro ai monti...* » Canto popolare (pagina 74).

c) Audizioni musicali (Come nella Lezione precedente).

LEZIONE UNDICESIMA

NORME PER LO STUDIO DEI SOLFEGGI

Ricapitolazione dei suggerimenti dati per gli esercizi di divisione, di lettura misurata e d'intonazione.

Per **sofeggio**, intendiamo la lettura delle note musicali. Il sofeggio è *parlato* (*lettura misurata*) quando si limita all'esecuzione ritmica delle note (*divisione del tempo*) senza intonazione dei suoni. Invece il sofeggio è *cantato*, quando alla divisione del tempo è unita l'intonazione dei suoni.

Tutti gli esercizi d'intonazione, i sofeggi melodici e i canti corali devono sempre essere preceduti dalla solita formola d'intonazione dal corista.

Negli *esercizi d'intonazione* presenteremo (senza rigore di tempo) progressivamente i diversi intervalli (salti) e passaggi d'intonazione più naturali, più gradevoli all'orecchio e quindi molto usati. (*accordi principali*, ossia di *tonica*, *sottodominante* e *dominante*).

Gli esercizi di lettura misurata vanno sempre eseguiti come *solfeggio parlato*; mentre gli esercizi di divisione, che sono sempre scritti in base ai gradi congiunti della scala diatonica naturale, devono essere in seguito eseguiti con l'intonazione dei suoni.

PARTE PRATICA

a) Quesiti per l'allievo:

112. Che cosa intendiamo per *solfeggio*? — 113. Quando il solfeggio si dice *parlato*? — 114. Quando si dice *cantato*? — 115. Quando abbiamo la *lettura misurata*? — 116. Cosa intendiamo per *intonazione*? — 117. E per *solfeggio melodico*? — 118. Come si deve procedere nello studio degli esercizi di divisione e dei solfeggi melodici? ecc.

Osservazione. In questa Lezione si faranno i primi esperimenti di *divisione del tempo*, unita all'*intonazione dei suoni*. Ci serviremo degli *esercizi di divisione* presentati nelle Lezioni 4^a, 5^a, 6^a e 7^a. L'esecuzione non può essere difficile, poichè l'allievo, avendoli già studiati per la parte *ritmica*, dovrà solamente preoccuparsi dell'*intonazione dei suoni*. Tanto più che gli esercizi di divisione compresi in questo lavoro, presentano — come abbiamo detto — la *scala diatonica naturale ascendente e discendente*.

b) Esercizi di divisione intonati:

dal n. 1 al n. 5 (in tempo 2/4); dal n. 6 al n. 10 (in tempo 3/4); dal n. 11 al n. 14 (in tempo 2/4 e 3/4) con la legatura e il punto; dal n. 15 al n. 18 (in tempo 4/4).

L'Insegnante non mancherà di far eseguire parecchie volte in classe da tutta la scolaresca unita, con eventuale accompagnamento di pianoforte, gli esercizi di divisione sopra indicati, in modo da dare agli allievi un'impressione esatta riguardo all'*intonazione della scala diatonica*, presentata con figurazioni ritmiche differenti.

c) **Canto corale per imitazione e per lettura:** « *Ma chi sarà che piange* » e « *Canta il gallo* » (Canti popolari - pagg. 73 e 74).

d) **Audizioni musicali:** Ascoltare una buona riproduzione discografica di alcuni *Canti popolari italiani tradizionali* (rigorosamente selezionati per le parole) nella loro espressione più nobile.

LEZIONE DODICESIMA

ELEMENTI DI DETTATO MUSICALE

PARTE TEORICA

Nello studio elementare della grammatica musicale, il **dettato ritmico e melodico** assume grande importanza didattica, poichè, a somiglianza di quanto si pratica nello studio iniziale della lingua comune, il *dettato* deve servire a rafforzare in modo definitivo le cognizioni che l'allievo via via apprende, in modo da condurlo gradualmente a comprendere e ad esprimere *graficamente* quanto egli ascolta.

Anzi, nel vasto campo degli studi musicali, il dettato ha delle finalità ancora più importanti, poichè dovrebbe portare lo studioso a scrivere esattamente, dopo ripetute audizioni, un pezzo musicale. Così che un esperto di musica, con il progressivo perfezionamento della propria cultura musicale e col raggiungimento della piena maturità artistica, dovrebbe —

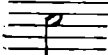
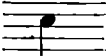
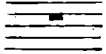
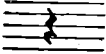
quando ascolta un brano di musica vocale o strumentale — *sentirlo e vederlo*, come se avesse davanti la partitura (*).

Naturalmente, nel nostro caso, le finalità sono molto più modeste e il dettato verrà perciò mantenuto nella più stretta e graduale elementarità, in modo che anche gli allievi meno dotati siano messi in grado di trarne il dovuto profitto.

Intanto gli esercizi di dettato ritmico, che ora proponiamo, sono in realtà *preparatori* alle vere e proprie esercitazioni di dettato ritmico e melodico che svilupperemo negli anni successivi.

PARTE PRATICA

a) Elementi di dettato ritmico.

Osservazione. Le figure musicali si realizzeranno impiegando la nota *do* in terzo spazio, e tenendo calcolo che ad ogni inflessione di voce, ossia ad ogni sillaba, corrisponde il valore di *un ottavo*. Quindi: *do-o-o-o*, corrisponde a:  ; *do-o*, corrisponde a:  ; *u-no du-e*, corrisponde a:  ; *u-no du-e tre-e quat-tro*, corrisponde a:  ; *u-no*, corrisponde a:  ecc.

L'esercizio 1) del 1° Gruppo si realizzerrebbe così:



Trascrivere sul rigo, con le figurazioni musicali corrispondenti, le seguenti proposizioni ritmiche:

I° GRUPPO (tempo 2/4)

1) *u-no du-e | do-o-o-o | do-o do-o | do-o-o-o ||* 2) *do-o du-e | do-o-o-o | u-no do-o | u-no du-e ||* 3) *do-o do-o | o-o do-o | u-no do-o | o-o du-e ||* 4) *do-o-o-o | o-o do-o | do-o-o-o | o-o du-e ||* ecc.

II° GRUPPO (tempo 3/4)

1) *u-no due-e tre-e | do-o-o-o-o-o | do-o do-o do-o | u-no du-e tre-e ||* 2) *do-o-o-o do-o | do-o-o-o tre-e | do-o du-e tre-e | u-no do-o-o-o ||* 3) *do-o-o-o do-o | o-o du-e do-o | o-o-o-o do-o | u-no do-o-o-o ||* 4) *u-no do-o-o-o | o-o du-e tre-e | u-no du-e do-o | o-o do-o-o-o ||* ecc.

III° GRUPPO (tempo 4/4 o C)

1) *u-no due-e tre-e quat-tro | do-o do-o do-o do-o | do-o-o-o do-o-o-o | do-o-o-o-o-o-o-o ||*

(*) Si narra che nel Venerdì Santo del 1770, WOLFGANG AMEDEO MOZART (1756-1791) quattordicenne, ascoltando in S. Pietro a Roma, il « *Miserere* » a doppio coro a 5 e 4 voci di GREGORIO ALLEGRI (1582-1652) — pezzo mai pubblicato prima d'allora, poichè riservato alle esecuzioni della Cappella papale — riuscisse a trascriverlo esattamente. (Vedere Tavola V).

2) u-no do-o do-o quat-tro | u-no do-o tre-e do-o | u-no du-e tre-e do-o | do-o du-e tre-e quat-tro || 3) do-o-o-o-o do-o | do-o du-e do-o-o-o $\widehat{\text{o-o}}$ do-o tre-e quat-tro | do-o-o-o tre-e do-o || 4) do-o du-e tre-e do-o $\widehat{\text{o-o}}$ do-o-o-o do-o $\widehat{\text{o-o}}$ du-e tre-e do-o $\widehat{\text{o-o-o-o}}$ do-o quat-tro || ecc.

b) Canto corale per imitazione e per lettura: « *Ninna nanna del mare* » (pag. 67).

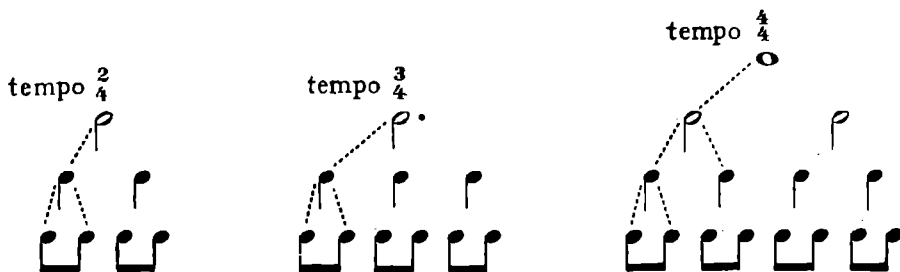
c) Audizioni musicali (Come nella Lezione precedente).

LEZIONE TREDICESIMA

IMPIEGO DELLA CROMA (OTTAVO)

PARTE TEORICA

Riprendendo la figurazione musicale (ved. dalla Lezione 2^a alla Lezione 6^a), studieremo in questa Lezione l'impiego pratico della **croma**, ossia dell'**ottavo di durata** (P) e della sua pausa corrispondente: l'**ottavo di silenzio o d'aspetto** (P). Sappiamo che queste figure rappresentano l'ottava parte dell'intero (semibreve), ossia occorrono 8 crome per formare la semibreve, 4 per la minima (metà), 2 per la semiminima (quarto).



PARTE PRATICA

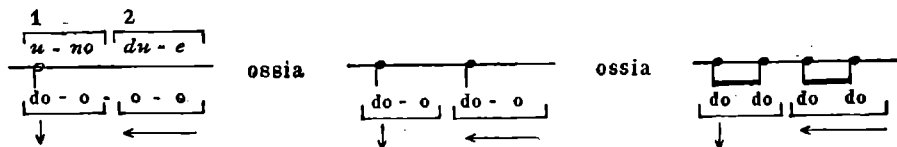
a) Quesiti per l'allievo:

119. Che valore ha la **croma**? — 120. Quante crome occorrono per formare una metà? — 121. E un quarto (*semiminima*)? — 122. E un intero (*semibreve*)? — 123. Quante crome si possono impiegare nel tempo 2/4? E nel tempo 3/4? E nel tempo 4/4? ecc.

b) Esercizi di divisione con l'impiego dell'ottavo (croma) (*).

Osservazione. Ricordare le norme date alla Lezione 11^a e studiare anzitutto la parte ritmica, passando in un secondo tempo all'intonazione dei suoni (scala diatonica naturale).

(*) Abbiamo già fatto rilevare che la scomposizione della minima (J) e della semiminima (J) in ottavi sottintende l'esecuzione delle crome:



IL CONCERTO SACRO



GIORGIONE (1478-1510). — Firenze, Galleria Pitti. (Foto Broggi)

In questo quadro famoso il pittore veneto Giorgio Barbarelli, detto il Giorgione, esprime nel modo più semplice e più evidente il fascino che esercita la musica sull'esecutore e sugli ascoltatori.

ANGELI MUSICANTI



GIROLAMO DAI LIBRI (1474-1556).

(Foto Alinari)

«La Vergine ed i Santi», nella Chiesa di S. Giorgio a Verona.
È un bellissimo, suggestivo particolare di un quadro, da cui traspare la più pura serenità, creata dalla gioia del «canto collettivo» accompagnato dal liuto.



ESERCIZI DI LETTURA MISURATA



c) Elementi di dettato ritmico con l'impiego delle crome nei tempi 2/4, 3/4 e C.

1) do do do-o | do do do do | do-o-o-o | u-no do do || 2) do do du-e | u-no do do | do-o du-e | do do do-o || 3) do do do do do-o | u-no do do tre-e | u-no do do do do | do-o du-e do do || 4) do do do do do-o-o-o | do do do-o tre-e do do | do do du-e do do do do | u-no do do do quat-tro || 5) u-no do do do do quat-tro | do do do do do do do do | do do du-e tre-e do do | do do do-o tre-e do do || 6) do do do do do do | u-no du-e do-o | u-no do do do-o | do do du-e do do || ecc.

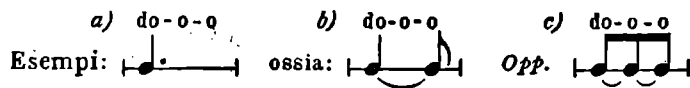
L'Insegnante proporrà certamente altri esercizi alla lavagna.

LEZIONE QUATTORDICESIMA

IL QUARTO (SEMIMINIMA) CON IL PUNTO DI VALORE

PARTE TEORICA

Riportandoci a quanto abbiamo detto riguardo al punto di valore (Lezione 5^a), se applichiamo il punto ad una semiminima, otteniamo un valore secondario uguale a un quarto e un ottavo, cioè un quarto e mezzo.



Anche da questi esempi si può rilevare che il punto può sostituire la legatura e viceversa. S'intende che il punto di valore s'impiega pure nella pausa di un quarto: (uguale a 1/4 e 1/8 di silenzio).

PARTE PRATICA

a) Quesiti per l'allievo:

124. Che valore ha la *semiminima col punto*? — 125. E il *quarto d'aspetto col punto*? — 126. In quanti modi è possibile segnare il valore di un quarto e mezzo? — 127. È preferibile l'indicazione col punto di valore o con la legatura? ecc.

b) **Esercizi di divisione** con l'impiego della *semiminima col punto di valore*, da eseguirsi per ora senza l'intonazione dei suoni.

Esempi:

a) $\overset{1}{\text{do-o}} - \overset{2}{\text{ô-do}} = \overset{1}{\text{do-o}} - \overset{2}{\text{ô-do}}$

b) $\overset{1}{\text{un do}} - \overset{2}{\text{o-o}} - \overset{1}{\text{un do}} - \overset{2}{\text{o-o}} - \overset{1}{\text{un do}} - \overset{2}{\text{o-o}}$ (1)

Osservazione. L'esempio b) presenta un ritmo detto «*contrattempo*» che, generalmente, viene prodotto da una *pausa che cade sul movimento forte*. Riprenderemo in seguito con maggiore ampiezza questo argomento. Intanto vedere il brano «*La portatrice d'acqua*» a pag. 50.

31 $\overset{1}{\text{do-o-ô}} \overset{2}{\text{re}} \overset{1}{\text{mi-i-i}} \overset{2}{\text{fa}} \text{ ecc.}$ $\overset{1}{\text{do-o-ô}} \overset{2}{\text{si}} \text{ ecc.}$

32 $\overset{1}{\text{do-o-ô}} \overset{2}{\text{re}} \text{ ecc.}$

33 $\overset{1}{\text{do-o-ô}} \overset{2}{\text{do re-e}} \text{ ecc.}$

34 ecc.

35 ecc.

36 ecc.

ESERCIZI DI LETTURA MISURATA CON FIGURAZIONI PIÙ DIFFICILI NEI TEMPI 2/4, 3/4 e C

I $\overset{1}{\text{do-o-ô}} \overset{2}{\text{sol}} \text{ ecc.}$ $\overset{1}{\text{un si-i-i}} \overset{2}{\text{un si}} \text{ ecc.}$

(1) Come si può rilevare, l'impiego di questo nuovo ritmo esige che la misura sia completata da un altro ottavo (croma o pausa relativa). Ripetiamo che con la scomposizione dei valori in ottavi (e in seguito in sedicesimi) qualunque ritmo diventa facilmente eseguibile con matematica precisione.



c) **Elementi di dettato ritmico** con l'impiego del punto o della legatura al quarto.

1) do-o-o do | do-o-o-o | do do do do | do do du-e || 2) do do do do | do-o-o do | do do do-o | do do du-e || 3) do-o-o-do | do-o do do | u-no do do | do-o-o do || 4) do-o-o do do-o | do-o-o-o do do | u-no do-o-o do | do-o-o do do-o || 5) do-o-o-o do-o | do-o-o do tre-e | do do do-o-o do | do-o du-e do-o || 6) do-o-o do do-o-o do | do-o-o do do do do do | do-o du-e do-o-o do | do-o do-o-o do quat-tro | 7) do-o-o-o do-o-o do | do-o-o-o tre-e quat-tro | do do do do do-o-o do | do-o-o-do do do do do || ecc.

L'Insegnante potrà proporre altri esercizi alla lavagna.

d) **Canto corale per imitazione e per lettura:** *Minuetto* e *Gavotta* (pagg. 68 e 69).

e) **Audizioni musicali:** *Ascoltare* (se è possibile) la riproduzione discografica di un pezzo musicale per Soli, coro e orchestra, per es. « Inneggiamo al Signore » dalla « *Cavalleria rusticana* » (1^a rappr. Costanzi, Roma, 1890) di P IETRO MASCAGNI (ved. Tav. VIII). Con quest'opera appassionata e drammatica, il Maestro conquistò fulmineamente grande popolarità.

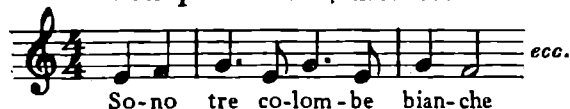
LEZIONE QUINDICESIMA

NORME CHE REGOLANO LA PRONUNCIA DELLE PAROLE NEL CANTO - LA LEGATURA DI PORTAMENTO - LO STACCATO - SEGNI DEL COLORITO E DELL'ESPRESSIONE - SEGNI DINAMICI DEL MOVIMENTO

Nel canto è condizione essenziale una corretta pronuncia. Si tenga presente che la buona articolazione delle parole facilita l'emissione dei suoni, dà vibrazione alla voce e rende meglio comprensibile all'uditore il concetto poetico e musicale del componimento.

I canti più facili sono i *sillabici*, ossia quelli in cui ogni nota porta una sillaba; nei canti *vocalizzati*, una sola sillaba è portata da due o più note.

Esempio di canto sillabico:



Esempio di canto vocalizzato:



Il canto è sempre sostenuto dalle vocali; perciò nelle sillabe e nei monosillabi che terminano con consonante, si dovrà appoggiare il suono sulle vocali.

Indicazione:



si eseguirà

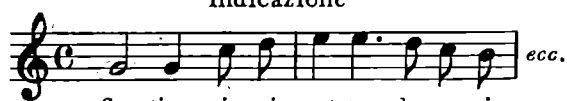
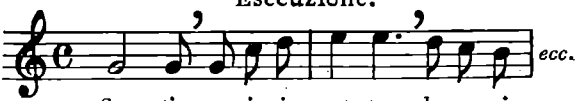
Esecuzione:



È noto che in una poesia, l'ultima sillaba di una parola che termina con una vocale, si fonde, molte volte, con la prima sillaba della parola successiva, se questa comincia per vocale, dando luogo alla così detta *elisione*. Nella musica vocale, l'elisione fa sì che due sillabe che si trovino in tali condizioni, siano portate da una sola nota.

Esempio:  ecc.
Vo - la il can - to

Si deve badare che in certi casi l'elisione non è possibile, perchè contraria all'interpretazione del testo poetico.

Indicazione:	Esecuzione:
 ecc.	 ecc.
Sen-tio gio-vi - net-ta, le vo-ci	Sen - ti, o giovi - net-ta, le vo-ci

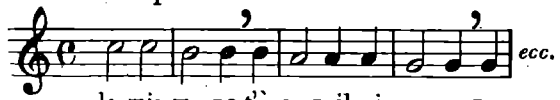
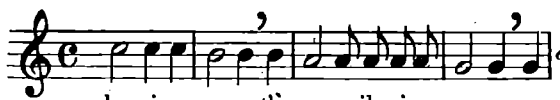
Infine abbiamo i *dittonghi*, che comprendono un solo suono, formando un'amalgama delle vocali che lo compongono; esse non devono essere divise, salvo quando per ragioni speciali di metrica, è richiesta la *dieresi*.

Esempio:  ecc.
Il cuó - re mi di - ce

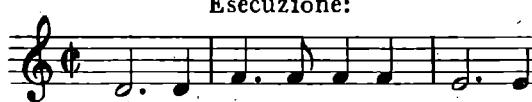
Si deve porre particolare attenzione ai dittonghi che hanno l'accento sulla prima vocale, per es. *Di-o, su-o, mi-o, tu-o*, ecc. In questi casi si dovrà distribuire a ciascuna vocale la metà del valore della nota.

Indicazione:	Esecuzione:
 ecc.	 ecc.
mio Dio	mi - o Di - o

Altri esempi:

 ecc.	 ecc.
la mia ma-no t'è sacra il mio sangue per	la mi-a ma-no t'è sacra il mi-o sangue per

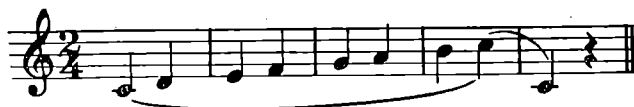
Si osservi che, quando un dittongo viene cantato sopra una nota lunga, il valore quasi totale del suono deve essere tenuto sulla vocale accentata.

Indicazione:	Esecuzione:
 ecc.	 ecc.
Ahi, che que-st'oc-chi miei	Ah - i, che que-st'oc-chi mie - i

Non si sarà mai abbastanza raccomandato di curare con la massima attenzione la pronuncia delle parole nell'esecuzione della musica per canto.

LA LEGATURA DI PORTAMENTO

La **legatura di portamento**, a differenza di quella di *valore* (ved. Lezione 6^a), serve a indicare che le note di nome differente, contenute nella curva, devono essere *legate*, cioè eseguite senza interruzione tra l'una e l'altra.



LO STACCATO

Lo **staccato** si segna con un punto (es. a) o una linguetta (es. b) sulle note che devono essere staccate.



(Come si può osservare, le note staccate perdono metà del loro valore.)

È poco usata nel Canto corale la segnatura dello staccato con la linguetta (!) che indica una forma di staccato ancor più sensibile.

SEGNI DEL COLORITO E DELL'ESPRESSIONE

Per indicare il **colorito musicale**, ossia tutte le gradazioni di forza e di sfumature che si impiegano nell'esecuzione musicale, vengono usati dei segni speciali detti d'**espressione**. I principali sono:

PP = pianissimo

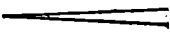
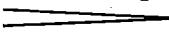
P = piano

MP = mezzo piano

MF = mezzo forte

F = forte

FF = fortissimo

Oltre a questi segni si usa il *cresc.* (crescendo), espresso anche dal segno  che indica di aumentare a poco a poco la forza del suono; il *dim.* (diminuendo), espresso anche dal segno  che indica di diminuire gradatamente la forza del suono.

Quando sopra una nota si trova uno dei segni > oppure ^ (marcato), oppure sf (sforzato), vuol dire che la nota dev'essere accentata, mentre invece il segno — indica che la nota dev'essere ben tenuta ed appoggiata.

SEGNI DINAMICI DEL MOVIMENTO

Al principio di qualunque pezzo musicale si trova l'**indicazione dinamica del movimento**, che regola l'andamento generale della composizione e determina la precisa durata delle figure di valore.

Le espressioni più usate per indicare il movimento sono:

Largo - Adagio = per i movimenti lenti

Andante = per i movimenti moderati

Allegro - Presto = per i movimenti celeri

Le gradazioni intermedie sono espresse da altri termini, come: **Larghetto, Andantino, Allegretto**, ecc.

Per il passaggio dalla maggiore alla minore velocità, o viceversa, si adoperano le seguenti espressioni:

ritenuto, indicato con **rit.**
accelerato, indicato con **acc.**

rallentando, indicato con **rall.**
affrettando, indicato con **affr.**

Segno importante di movimento è la **corona** o **punto coronato** (◡), il quale trovandosi sopra una figura, nota o pausa, ne prolunga il valore a piacere dell'esecutore. Si può trovare anche tra due misure e in questo caso richiede una pausa più o meno lunga.

Esempi di applicazione della corona:



Alle espressioni di movimento si aggiunge talvolta l'indicazione del carattere dominante del componimento, come:

Andante affettuoso, Allegro con brio, Largo religioso, ecc.

L'indicazione del movimento è della massima importanza nell'interpretazione della musica, poichè basta la più piccola alterazione di esso, per cambiare completamente il carattere di un pezzo musicale.

Per determinare con esattezza matematica il movimento di una composizione musicale, si usa il *metronomo Maelzel* (*).

- a) **Canto corale per imitazione e per lettura:** Eseguire a libera scelta un brano di un grande Maestro italiano (da pag. 70 a pag. 73).
- b) **Audizioni musicali:** *Ascoltare* (se è possibile) il poderoso Finale del 2° atto dell'« *Aida* » di GIUSEPPE VERDI (ved. Tav. VII). Tale opera, scritta in occasione dell'apertura del Canale di Suez, andò in scena al Cairo nel 1871, ottenendo un delirante successo, davanti a un eletto pubblico convenuto da ogni parte del mondo.

LEZIONE SEDICESIMA

IL RITORNELLO - CANTI CORALI SUI GRADI CONGIUNTI

PARTE TEORICA

Due stanghette precedute da due punti indicano che si deve ripetere il brano musicale contenuto fra di esse. Quest'indicazione chiamasi **ritornello semplice**. Il ritornello è **doppio** quando i due punti precedono e seguono le stanghette. In questo caso, non solo si deve ripetere il brano che precede, ma anche quello che segue.

Esempio:



(*) Se l'Insegnante ha, fra il suo materiale didattico, un metronomo Maelzel, può spiegarne facilmente il funzionamento.

Il ritornello, cosiddetto con *prima e seconda volta*, si usa per indicare quali misure si devono eseguire la prima e quali la seconda volta nell'esecuzione del brano di musica compreso tra i segni del ritornello.

Esempio:

Indicazione



Esecuzione



PARTE PRATICA

a) Quesiti per l'allievo:

128. Come viene indicato il *ritornello*? — 129. Che cosa indica? — 130. Quando il ritornello è *semplice*? — 131. Quando è *doppio*? — 132. Quando abbiamo il ritornello a *prima e seconda volta*? ecc.

b) Canti corali sugli intervalli di 2° (sui gradi congiunti, ossia sulla scala diatonica naturale).

1. SON STRANIERO IN QUESTA TERRA

È la parafrasi ritmica in italiano di un antico canto religioso con testo latino. Si dovrà eseguirlo con un andamento di recitazione solenne; con sillabazione nitida e precisa, legando bene i nomi tra di loro. Si prenderà fiato solamente dove è segnato, mentre sulla corona  si dovrà diminuire gradualmente il suono.

INTONAZIONE (*)

(corista)



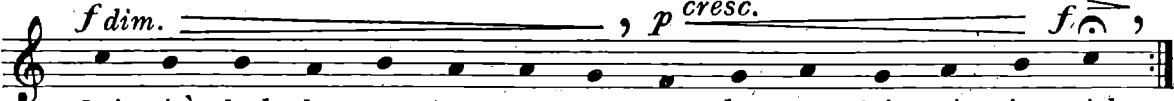
Estensione

Lentamente (a corale) *p* *cresc.* *f*



1. Son stra-nie-ro in que-sta ter-ra, La mia pa-tria sta nel ciel.
2. Di pe-ri-glio, di do-lo-re Cir-con-da-to son quag-giù!

f dim. *p cresc.* *f*



Qui vi è duol, de-ser-to e guer-ra, Sta la pa-tria mia in ciel.
Il ri-fu-gio è nel Si-gno-re Sta la pa-tria mia las-sù!

(*) Insistiamo nel raccomandare che a tutti i Canti corali, ai Solfeggi melodici ed agli esercizi di divisione, quando vengono eseguiti *cantati*, si premetta *sempre* l'intonazione dal corista.

2. TE SOLO ADORO

Versi di PIETRO METASTASIO

Andante religioso

Estensione

1. Te so - lo a - do - ro men - te in - fi - ni -
 2. In cui si muo - ve da cui di - pen -

- ta Fon - te di vi - ta di ve - ri - tà.
 - de Quan - to com - pren - de l'e - ter - ni - tà.

3. INVOCAZIONE

Andantino tranquillo

Estensione

1. Nel - le no - str'o - pre Tu ci pro - teg - gi e ci sor - reg - gi al - mo Si -
 2. La nostra pa - tria dolce ado - ra - ta, a vincer na - ta le gen - ti o -

- gnor, L'arduo la - vo - ro dol - ce ci ren - di e ci di - fen - di, ci salva o - gnor.
 - gnor, Sempre più gran - de, sempre più for - te, sia per sua sor - te per Tua mer - cè.

4. ALL'ITALIA

Versi di DOMENICO ALA LEONA

Mosso con solennità

Estensione

1. O Pa - tria no - stra Ter - ra d'in - can - ti,
 2. D'e - roi, di ge - ni Pro - ge - ni - tri - ce,

I no - stri can - ti sal - go - no a te! Di mes - si o - pi - me
 Su - sci - ta - tri - ce d'o - gni splen - dor! O be - ne - det - ta,

Tu sei fe - con - da, Il sol t'i - non - da Del suo ful - gor!
 Noi t'a - do - ria - mo, E t'in - vo - chia - mo Più gran - de o - gnor!

N.B. - Le AUDIZIONI MUSICALI devono — per quanto è possibile — inserirsi anche nelle Lezioni successive, secondo le indicazioni alle pagine 78 e 79.

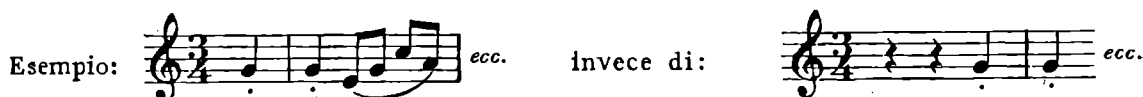
LEZIONE DICIASSETTESIMA

DELLE MISURE INCOMPLETE (IN LEVARE)

Intervalli (salti) di 3° - Solfeggi e canti corali

PARTE TEORICA

Un pezzo musicale può incominciare sul tempo debole, con la prima misura *non completa* (in levare), ossia con l'omissione delle pause che dovrebbero completare la misura.



In questi casi si riscontra che l'ultima misura del pezzo ha un valore tale da completare la misura iniziale: le due misure incomplete formano unite una misura regolare. Questo procedimento si usa particolarmente quando esiste il ritornello; mentre, negli altri casi, è consuetudine di terminare il pezzo musicale con la misura completa (ved. gli esempi a pagg. 46, 47 ecc.).

PARTE PRATICA

a) Quesiti per l'allievo:

133. Quando abbiamo le *misure incomplete*? — 134. Come si presenta l'ultima misura del pezzo musicale? ecc.

b) Esercizi d'intonazione sugli intervalli (salti) di 3°, partendo da qualunque grado della scala diatonica.



Osservazione. Si consiglia all'allievo d'imparare a memoria questi esercizi sui salti di 3°, segnando le note sul *meloplasto*. In questo modo si ottiene un'ottima preparazione agli *esercizi d'intonazione* da sviluppare sul *meloplasto* (con tema dato), come vedremo nella prossima Lezione.

Inoltre, affinché l'allievo si abitui ad intonare con sicurezza i *gradi disgiunti*, si consiglia di fare la prova, ossia il riscontro per gradi congiunti, dei diversi salti o intervalli.

Per esempio, nell'intonazione del Solfeggio n. 1 (alle misure 7 e 8), nel punto più difficile, si procede nel seguente modo  eseguendo, cioè, le note intermedie prima d'intonare direttamente l'intervallo.

Questo procedimento dev'essere mantenuto anche nella intonazione degli altri intervalli (s'intende nella esecuzione di tutti i solfeggi e canti) fin quando l'allievo non avrà la percezione *mentale* esatta del salto che deve eseguire.

c) Solfeggi melodici con l'impiego dei salti di 3^a.

S. A.

1 *Allegretto*



S. A.

2 *Andantino mosso*



S. A.

(1) *Maestoso*

3



(1) In questo pezzo, dopo l'intonazione dal corista occorre portarsi per gradi congiunti alla nota iniziale del pezzo stesso  Analogamente si procederà, in casi simili, poichè un pezzo di musica può incominciare con qualunque nota dell'accordo della tonica, ossia col *do*, col *sol*, o col *mi* 

d) Canti corali con l'impiego dei salti di 3^a.

5. CREÁTOR ALME SIDERUM (Inno)

Le parole e la musica di questo inno sono attribuite a S. Ambrogio vescovo di Milano (349-397), creatore dell'innodia popolare nelle chiese dell'Occidente. Con questo canto ancora oggi si apre l'Anno liturgico nei Vespri della 1^a Domenica d'Avvento.

Vigoroso e solenne

Estensione *mp*

1. Cre - á - tor, al - me si - de - rum, Ae - ter - na
2. Vir - tus, ho - nor laus, glo - ri - a De - o Pa -

lux cre - den - ti - um, Je - su Re - demptor om - ni - um In -
- tri cum Fi - li - o, San - cto si - mul Pa - ra - cli - to, In

1. 2. *f*

- ten - de vo - tis sup - pli - cum. la. A - - men.
sae - cu - lo - rum sae - cu -

Traduzione: Creatore benefico degli astri, — Luce eterna dei credenti, — O Gesù Redentore di tutti — Ascolta le nostre suppliche. — Potenza, onore, lode e gloria — Al Dio Padre, come al Suo unico Figlio — Nell'unità del Santo Spirito — Sovrano consolatore per i secoli dei secoli. Così sia.

6. LE TRE COLOMBE

È un canto popolare raccolto nel Piemonte. La melodia e le parole, trasmigrando da un luogo all'altro, hanno subito non poche varianti, che però hanno lasciato intatta la fragranza di questo grazioso canto sbocciato dalla ingenua, fervida fantasia del popolo.

Allegretto con vivacità

Estensione *p*

1. So - no tre colom - be bianche, so - no tre colom - be bianche, — so - no
2. Tutte e tre si bagnan l'a - li, tut - te tre si bagnan l'a - li, — tut - te

mf *rit.*

tre co - lom - be bian - che, so - no in riva al mar, sono in riva al mar, sono in riva al mar.
tre si bagnan l'a - li, poi vanno al so - le, poi vanno al so - le, vanno ad a - sciu - gar.

7. RISVEGLIO DI PRIMAVERA

(da un canto popolare tedesco)

Con allegrezza

Estensione *p*

1. Cu - cu, cu - cu, sen - to can - ta - re, cu - cu, cu - cu, sen - to can - tar.
2. Cip cip, cip cip, sen - to tril - la - re, cip cip, cip cip, sen - to tril - lar.

f



Trillangli an-gel - li, fremon i fio - ri, Pri - ma - ve - ra sta per tor - nar.
Lie-ti can - tia - mo, lie-ti sal - tia - mo, Pri - ma - ve - ra sta per tor - nar.

8. ALLA MAMMA

Elaborazione di S. A. (da un'antica canzone francese).

Allegretto affettuoso
Estensione *pp*



Nel mio co-re un fio-rel - lin che non sof-fre il cal-do nè il
gel, Per te col-se il tuo bam-bin, Ed è bel-lo, pu-ro come il ciel.
Que-sto fio-re sul tuo cuor, Mamma buo-na io vo-glio po-sar.
Ed il mio sin-ce-ro a-mor, la mia fe-de ti sa-prà sve-lar!

9. NINNA NANNA

Le poche note di questa notissima ninna-nanna romagnola contengono, nella loro toccante semplicità, un profondo sentimento espressivo.

Raccolta da F. B. PRATELLA

Andantino affettuoso
Estensione *pp dolcissimo*



1. Fa la nan - na fal-la dun-que, — fa la nan - na fal-la
2. Ei la por - ta su un gal - lo - ne, — ei la por - ta su un gal -
dun-que, — Bab-bo tuo por-ta la con-ca; — ei la por - ta sul-la
-lo - ne, — che vuol far un mu-ra - glione. — Fa la nan - na fal-la
spal-la, — ei la por - ta sul-la spal-la, — e vuol far u - na mu -
dun-que, — fa la nan - na fal-la dun-que, — fa la nan - na fal-la
1. — ra-glia; — 2. *sempre più piano e allargando* —
dunque. — Don, don, don, don, don, don, don, don, don. —

LEZIONE DICIOTTESIMA

INTERVALLI (SALTI) DI 4^a - SOLFEGGI E CANTI CORALI

PARTE PRATICA

- a) Esercizi d'intonazione sugli intervalli di 4^a, partendo da qualunque grado della scala diatonica.

1

2

- b) Temi d'esercizi d'intonazione sui salti di 4^a da sviluppare sul Meloplasto (*):

a) *ascendente* *ecc.* *discendente* *ecc.*

b) *ascendente* *ecc.* *discendente* *ecc.*

Il tema alla lettera b) sviluppato si presenterebbe così:

- c) Solfeggi melodici con l'impiego degli intervalli di 4^a.

S. A.

Andantino

1 *mf*

(*) Allo scopo di esercitare per tempo l'allievo a percepire mentalmente, con prontezza, la distanza dei diversi intervalli, sarebbe consigliabile che gli esercizi di intonazione su tutti i salti che via via andiamo presentando, venissero non solo studiati a memoria, ma che successivamente fossero sviluppati sul Meloplasto, prendendo come punto di partenza un tema dato sugli esempi offerti in questa lezione. Non sfuggirà certamente l'importanza didattica del procedimento proposto, poichè si tratta — s'intende in forma embrionale — di avviare l'allievo a comporre su tema dato. L'Insegnante, se lo crederà opportuno, potrà dare altre delucidazioni alla lavagna.



d) Canti corali con l'impiego degli intervalli di 4^a.

10. SOLDATINI DI PIOMBO

(da un canto popolare tedesco)
Elaborazione di S. A.

Tempo di Marcia

Estensione

Pron - ti at - ten - ti, pron-tia cam-mi - na - re,
tut-ti at-ten-ti in fi - la, ben al-li-ne - a - ti. Sie-te tut-ti, tut-ti con-se -
-gna - ti, se mi fa-te ap - pe - na di - spe - rar. Ma l'im - ber-be,
fie-ro ca-pi - tan, spre-ca fia-to, spre-ca tempo in - van! Stan-no
fer-mi, rit-ti ed impa - la - ti non in-fonde vi-ta l'or-di-ne se - ver!

11. BELLA PALLINA

Estensione Allegretto vivace *mf*

1. Bel-la pal - li-na so - mi-gliungat - tin Scappa lon - ta-no e
 2. Tut-ta di - pin-ta con vi - vi co - lor, Sal-ta, rim-bal-za, a

tor-na vi - cin. Bel-la pal - li-na so - mi-gliungat - tin Scappa lon -
 me torna an - cor. Tut-ta di - pin-ta con vi - vi co - lor, Sal-ta, rim-

-ta-no e tor-na vi - cin, Scappa lon - ta-no e tor-na vi - cin!
 -bal-za, a me torna an - cor Sal-ta, rim-bal-za a me torna an - cor!

12. LA PORTATRICE D'ACQUA

A proposito del canto popolare nelle Puglie, Eugenia Levi avverte che i Pugliesi dicono *sunetti* le poesie precitate, e *canzuni* quelle cantate, le quali comprendono *stornelli*, *rispetti*, *malinconie amorose*, *serenate*, ecc. La *portatrice d'acqua* è uno spigliato stornello pugliese, dove si può ammirare una perfetta fusione tra le parole e la musica.

(Canto popolare pugliese)

Estensione Allegretto spigliato *p* *mf* *rall.* *f*

1. O bel-la bim-ba do - ve vai? O bel-la
 2. Me lo da - re-sti un sor - sel - lin? Me lo da -

bim-ba do - ve vai? E va - do per ac - qua per
 - re - sti un sor - sel - lin? Oh quan - to ri - sto - ro po -

be-re e cu-ci - nar, e va - do per ac - qua per be-re e cu-ci - nar!
 - tre-sti da-re a me, oh quan-to ri - sto - ro po - tre-sti da-re a me!

13. PER IL MONTE E PER IL PIAN...

(La campana)

(Canto popolare ucraino)

Elaborazione e trascrizione di S. A.

Estensione Andante mosso *mf* *p* *f*

Per il mon-te e per il pian, La mia vo-ce va lon -
 -tan, Or con dol-ce, len-to suon La cam-pa-na fa din
 don, Or al-le-gra il cuor ti de-sta Al-la gioia ed al la - vor!

GIOVANNI SEBASTIANO BACH



ROSENTHAL. — *La famiglia di Giovanni Sebastiano Bach* - Museo di Lipsia. Questo grande musicista tedesco (1685-1750) lasciò numerose pagine imperiture nel campo della musica vocale e strumentale: Passioni di nostro Signore, Cantate sacre e profane, Corali; musica per organo, per clavicembalo e altri strumenti. Il quadro lo ritrae al cembalo, durante un concerto eseguito dalla sua numerosa famiglia.

WOLFANGO AMEDEO MOZART



BROCKMANN. — *Il piccolo Mozart e la sua sorellina Marianna suonano alla presenza dell'Imperatrice Maria Teresa d'Austria* - (BERLINO, FOTOTECA).

Wolfango Amcdeo Mozart (1756-1791) a sei anni suonava magistralmente diversi strumenti. A otto anni iniziava la sua attività di compositore di musica, creando, durante la sua breve esistenza, autentici capolavori nei più svariati generi musicali: *vocale, strumentale, operistico*.

COMMEMORAZIONE DI GIOACCHINO ROSSINI
ALLA SCALA DI MILANO



*La Scala di Milano la sera della commemorazione di Rossini.
In fondo al palcoscenico il busto del grande Maestro pesarese.*

Nel 1892, celebrandosi il centenario della nascita di Rossini, Giuseppe Verdi, che nutriva per lui una profonda ammirazione, accettò di dirigere alla Scala un grande concerto commemorativo. Oltre allo *Stabat Mater*, venne eseguita, con una poderosa massa corale ed orchestrale, anche la suggestiva preghiera del « Mosè » *Dal tuo stellato soglio*. Fu una serata memorabile, durante la quale i nomi dei nostri due grandi musicisti — Rossini e Verdi —, accomunati nella gloria, echeggiarono tra gli indescrivibili, deliranti applausi del pubblico e degli stessi esecutori. Ascoltare (se è possibile) la riproduzione discografica della celebre « *Preghiera del Mosè* » di Rossini (prima rappresentazione 1827), per solisti, coro ed orchestra.

14. TUTTI MI DICON MAREMMA

Antico rispetto popolare senese che contiene un'accorata rievocazione della desolata Maremma. Viene spontaneo un accostamento ai famosi versi danteschi dedicati alla Pia dei Tolomei.

Andante sostenuto

Estensione

1. Tut - ti mi di-con Ma - remma, Ma - rem-ma, ed a me pa-re u-
 2. Sia ma-le-det-ta Ma - remma, Ma - rem-ma, sia ma-le-det-ta

- na Ma-remma a - ma - ra. L'uc-cel-lo che ci va per-de la
 Ma - remma e chi l'a - ma. Tut-to mi tre-ma il cor quan-do ci

pen - na, il gio-vin che ci va per-de la da - ma.
 va - i, per lo ti-mor se ci ve-drem più ma - i.

15. UN INNO LEVIAMO

(frammento dell'Inno della Conciliazione)

Si osserverà che il tema del *ritornello* di quest'inno che celebra la Conciliazione tra la Chiesa e lo Stato italiano (1928) è stato intenzionalmente intessuto sul motivo del *Te Deum* tradizionale.

Parole di SALVATOR GUTTA

Musica di A. e E. SCHINELLI

Estensione

Solenne

Un in-no le-via-mo, a Te nostro Si-gno-re, poi-chè l'I-ta-lia a

Di - o, al-l'I - ta-lia Di-o tor-nò. E - sul-ti e giu - bi-li il

po-po-lo fe-de-le, poi-chè l'I-ta-lia a Di - o al-l'I - ta-lia Di-o tor-nò. — *poco rit.*

16. DICE LA PRIMAVERA (*)

Estensione

Con vita

Di - ce la pri-ma-ve-ra: "por-to a - mo - re, ghir-

* - lan - de di fio - ri e di spe - ran - za.,,

(*) Questo canto può essere eseguito anche a due voci (Canone). (Vedi le norme a pag. 60).

18. GIOITE MECO, COLLINE E PIANI

Lauda spirituale, dalla «Corona di sacre canzoni», raccolte (1675 e 1710) da MATTEO COFERATI. Questa raccolta contiene il *Travestimento spirituale* di ben 140 canzoni popolari profane (con relative melodie) del '500 e '600. Il Carducci, il D'Ancona, Severino Ferrari ed altri, la ricordano come preziosa fonte di studio della poesia popolare del sec. XVI e XVII.

Trascrizione di S. A.

Allegretto moderato

Estensione

Gio - i - te me - co, col - li - ne e pia - ni, E voi, o
gar - ru - li del ciel so - vra - ni, Che già di gio - ia giu - bi - la il co - re
Lie - to e fe - li - ce, Che pur gli li - ce la - sciar il mon - do, go - der gio -
- no - ri De' som - mi co - ri, de' som - mi co - ri.

19. LASSÙ SUI MONTI...

Canto dei soldati (1915-18)

«Canta che ti passa» era il motto che rinvigiva l'asprissima vita del soldato in trincea.

Trascrizione di S. A.

Andantino espressivo

Estensione

1. Las - sù sui mon - ti fioc - ca, Le ne - vi s'av - vi -
2. Ti scri - ve - rò u - na let - te - ra, Con le pa - ro - le
, pp come eco
- ci - na - no, Las - sù sui mon - ti fioc - ca, Le ne - vi s'av - vi -
d'o - ro, Ti scri - ve - rò u - na let - te - ra Con le pa - ro - le
, f
- ci - na - no, Ti scri - ve - rò o - gno - ra Le pe - ne del mio
d'o - ro, Ti scri - ve - rò, te - so - ro, La vi - ta del sol -
, pp come eco
cuor, — Ti scri - ve - rò o - gno - ra Le pe - ne del mio cuor!
- dà, — Ti scri - ve - rò, te - so - ro, La vi - ta del sol - dà!

LEZIONE VENTESIMA

INTERVALLI (SALTI) DI 6^a - SOLFEGGI E CANTI CORALI

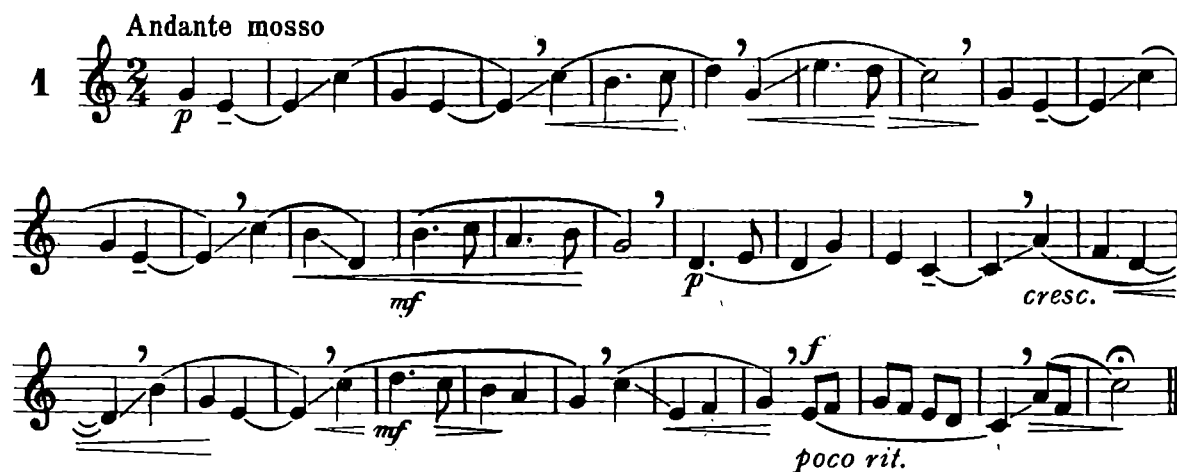
PARTE PRATICA

a) Esercizi d'intonazione sugli intervalli o salti di 6^a partendo da qualunque grado della scala diatonica.



b) Solfeggi melodici con l'impiego dei salti di 6^a.

S. A.



S. A.



Andantino espressivo

c) Canti corali con l'impiego degli intervalli di 6^a.

20. NEVICATA

Versi di EDMONDO DE AMICIS

Musica di ETTORE SILVERI

Andantino sostenuto

Estensione

1. Su la cam - pa - gna squal - li - da e pen - so - sa
2. Co - pre ca - set - te, pon - ti ac - que dor - men - ti,

Scen - de la ne - ve a lar - ghi fioc - chie len - ti, E su - i mor - bi - di
E col - ma fos - si e im - bian - ca ba - sti - men - ti, Scen - de d'un fit - to vel

stra - ti ri - lu - cen - ti, Im - ma - co - la - ta, ta - ci - ta si po - sa.
co - pre o - gni co - sa, E sen - za fi - ne scen - de, sen - za po - sa.

21. ECCO NATALE!

(da un canto popolare inglese) Elaborazione di S. A.

Maestoso

Estensione

Ec - co Na - ta - le con ne - ve e ge - lo, ma nel bian - co



cie - lo è un im - men - so splen - dor! Un co - ro d'an - ge - li,
pie - no di giu - bi - lo, sve - glia nel cuor no - stro un lin - gua - gio d'a - mor!

22. È BEN VER

Anche questo nostalgico canto popolare (e il successivo) venne cantato largamente dai nostri valorosi soldati nella guerra 1915-18.

Andantino affettuoso

Estensione

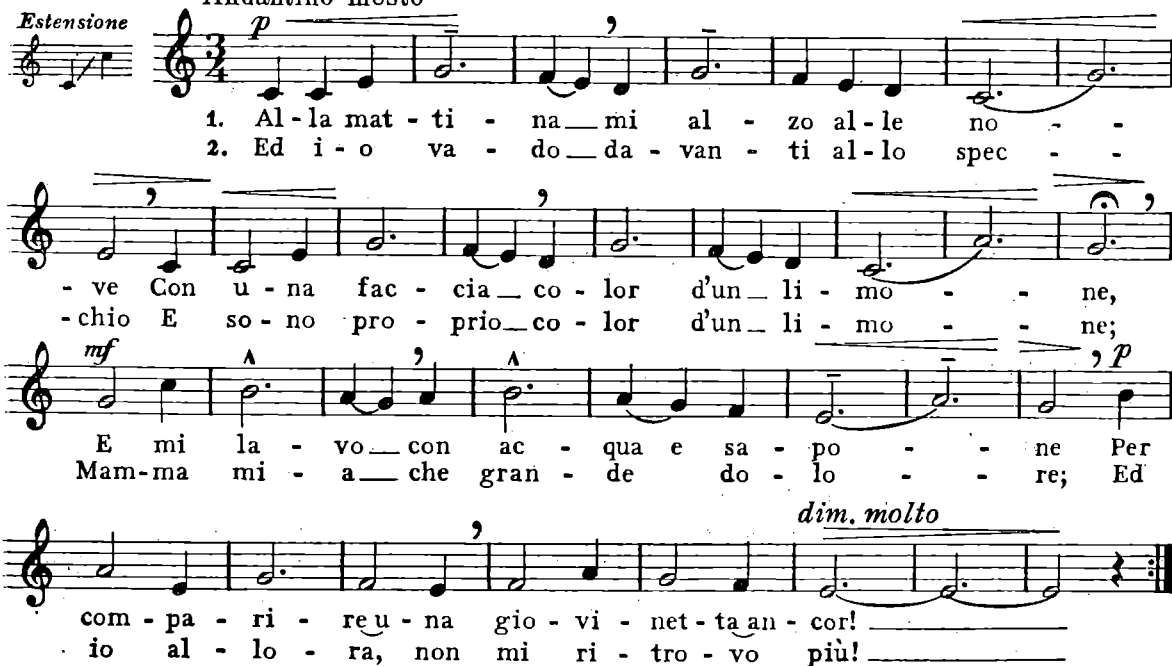


1. È ben ver, è ben ver che m'al - lon - ta - no
2. Mon - ta - gno - le, mon - ta - gno - le ab - bas - sa - te - vi,
Dal pa - e - se, dal pa - e - se non dal cuo - re; Sta tran - quil - la, sta tran -
Deh, la - scia - te deh, la - scia - te mi un ba - glio - re, Che ti ve - da, che ti
- quil - la o mi a bam - bi - na, Che io mo - ro se non tor - no qui con te!
ve - da un'al - tra vol - ta, O bam - bi - na, o bam - bi - na del mio cuor!

23. ALLA MATTINA MI ALZO ALLE NOVE

Andantino mesto

Estensione



1. Al - la mat - ti - na mi al - zo al - le no -
2. Ed i - o va - do da - van - ti al - lo spec -
- ve Con u - na fac - cia co - lor d'un li - mo - ne,
- chio E so - no pro - prio co - lor d'un li - mo - ne;
E mi la - vo con ac - qua e sa - po - ne Per
Mam - ma mi - a che gran - de do - lo - re; Ed
com - pa - ri - re u - na gio - vi - net - ta an - cor!
io al - lo - ra, non mi ri - tro - vo più!

dim. molto

LEZIONE VENTUNESIMA

LA COMPOSIZIONE MUSICALE A DUE VOCI

Moto delle parti: moto retto, moto obliquo, moto contrario

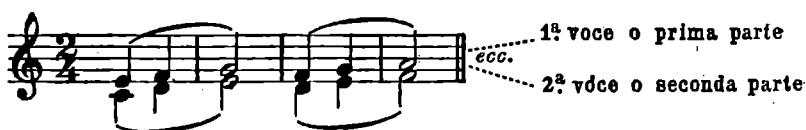
PARTE TEORICA

Un componimento musicale dove *due* o *più voci* si muovono contemporaneamente (musica corale o polifonica), si dice che è *a due* o *più parti*, perchè ciascuna di queste voci rappresenta una *parte distinta*.

Il movimento melodico di ciascuna voce formante il coro si chiama *parte*.

Il moto delle parti può essere: **retto, obliquo e contrario**.

Nel *moto retto* tutte le parti procedono nella stessa direzione, tanto ascendente quanto discendente:



Nel *moto obliquo*, una parte sta ferma sulla stessa nota, mentre l'altra si muove sia ascendendo che discendendo:



Nel *moto contrario*, le parti procedono in senso opposto: se l'una ascende, l'altra discende, e viceversa:



PARTE PRATICA

a) Quesiti per l'allievo:

135. Che cosa intendiamo per *parte*? — 136. Come può essere il *moto delle parti*? — 137. Quando abbiamo il *moto retto*? — 138. E il *moto obliquo*? — 139. E il *moto contrario*? ecc.

b) Primi esperimenti di canto corale a due voci.

Nella esecuzione dei solfeggi a due voci, la scolaresca sarà divisa in due gruppi di numero press'a poco uguale. È necessario che le voci migliori e più robuste siano ben distribuite, in modo che fra i due gruppi ci sia un certo equilibrio. È bene che nel gruppo A siano compresi gli alunni che hanno una certa facilità di esecuzione nelle note acute, e nel gruppo B siano compresi quelli che hanno una voce piuttosto grave.

SOLFEGGI A DUE VOCI IN TEMPO 2/4 (*)

1

1^a voce A

2^a voce B

< moto retto >

1. 2. per finire

2

A

B

< moto contrario >

3

A

B

< moto obliquo >

(*) Anche nei solfeggi a due voci, si deve, prima di tutto, studiare la parte ritmica; indi si studierà con l'intonazione (tutti insieme) prima la parte del gruppo A, poi quella del gruppo B. Quando l'esecuzione delle singole parti sarà ben sicura, allora si potranno eseguire i solfeggi come sono scritti.

Poichè tutti i solfeggi a due voci sono in tessitura media, si può benissimo, in seguito, scambiare le parti, e cioè: il gruppo A eseguirà la parte del gruppo B, e viceversa.

Osservazione. Molte volte un solfeggio o un canto a due voci, si scrive sopra un solo rigo. La parte della *prima voce* porta il gambo in su, mentre la parte della *seconda voce*, porta il gambo delle note nel senso opposto; quando invece le due voci hanno lo stesso movimento ritmico, le parti vengono talvolta attaccate allo stesso gambo. Si comprende benissimo che pure questi pezzi si dovranno studiare secondo le norme date.

L'allievo, come *esercizio di scrittura*, trascriverà il pezzo musicale « *O Sanctissima* » su due righe distinte. L'esecuzione corale (a 2 voci) dello stesso pezzo sarà molto agevolata, se in precedenza tale brano venne compreso fra i canti eseguiti *per imitazione*, s'intende con la sola parte superiore (1^a voce). La parte della 2^a voce è facile da eseguirsi, poichè presenta il medesimo ritmo della prima voce.

24. O. SANCTISSIMA !

(O Santissimo Natale!) (da un'antica melodia siciliana)

Andante sostenuto

Estensione

I. v. O san - ctis - si - ma, O pi - is - si - ma

II. v. O san - tis - si - mo Na - ta - le, ful - gi - do mat -

dul - cis Vir - go Ma - ri - a! Ma - ter a - ma - ta,

- ti - no di se - re - ni - tà! Niu - no è tur - ba - to,

in - te - me - ra - ta, O - ra, o - ra pro no - bis.

Cri - sto è ri - na - to, Si - a ral - le - gra - ta la Cri - stia - ni - tà.

LEZIONE VENTIDUESIMA

IMITAZIONE E CANONE

PARTE TEORICA

Nella musica a due e più voci troviamo sovente impiegati alcuni artifici musicali di grande importanza e quindi molto usati specialmente nella *musica corale* più eletta (polifonia). Riservandoci di parlarne in seguito con maggiore larghezza e con ampie esemplificazioni musicali, ci limitiamo per ora ad alcune definizioni generiche.

L'*imitazione* è un artificio musicale che si ottiene con la successiva ripetizione *esatta* o *approssimativa* di uno spunto melodico proposto dalla parte che incomincia per la prima. (Ved. Solfeggio a 2 voci N. 1 della precedente Lezione).

Quando la ripetizione dello spunto melodico proposto è approssimativa, si ha l'*imitazione libera*. (Ved. Solfeggi a due voci N. 2 e 3 della precedente Lezione).

Quando la ripetizione della parte proposta è esatta dal principio alla fine, si ha l'*imitazione continua* o *canone*.

Il *canone* (di cui daremo esempi in questa Lezione e nelle successive), quantunque presenti una sola parte (voce), offre nella sua realizzazione pratica la possibilità dell'impiego di almeno due voci, poichè l'*entrata delle parti ad imitazione* avviene a distanza di mezza o di una e più battute, nel punto indicato da un segno convenzionale: asterisco o altro.

PARTE PRATICA

a) Quesiti per l'allievo:

140. Che cosa s'intende per *imitazione*? — 141. L'*imitazione continua* suppone l'impiego di quante parti o voci? — 142. Quando si ha l'*imitazione continua*? — 143. E quella *libera*? — 144. Quando abbiamo il *canone*? ecc.

b) Canoni a due voci (*).

25. L'ASIN RAGLIA...

S. A.

Andante ritmato

Estensione

L'a - sin ra - glia, vuol fie - no e non vuol pa - glia, ma il
fie - no è trop - po ca - ro, non è per lui so - ma - ro!

26. L'INVERNO SEN VIENE

S. A.

Andantino sostenuto

Estensione

L'in - ver - no sen vie - ne, por - ta la
pa - ce, dor - mo - no i cam - pi un fe - con - do ri - po - so.

27. BATTO E RIBATTO...

(Il cuore)

S. A.

Andante mosso

Estensione

Bat - to e ri - bat - to not - te di', not - te di' sen - za po - sa!

(*) Nell'esecuzione dei canoni a due voci, scritti sopra un solo rigo, si deve in primo tempo studiare bene da capo a fondo il canto con tutta la scolaresca unita, che verrà poi divisa in due gruppi, quando il pezzo sarà perfettamente imparato.

A P P E N D I C E

LEZIONI INTEGRATIVE

La presente Appendice è stata compilata in modo succinto, al precipuo scopo di allineare questa pubblicazione con i Programmi provvisori emanati dal Ministero della Pubblica Istruzione fin dal 1945 (Circolare Ministeriale 16 ottobre 1945) in attesa della promessa Riforma generale della Scuola, finora non attuata.

Perciò l'Insegnante rileverà il carattere prettamente informativo dato alle nozioni qui esposte, che troveranno ampio sviluppo nei fascicoli successivi. Tuttavia all'allievo viene offerta l'occasione di prendere conoscenza pratica di dette nozioni con l'apprendimento per imitazione e per lettura dei **Canti corali riassuntivi** compresi in questo fascicolo.

a) NOTE DI ECCEDEZZA (Terzina)

La **terzina** è un gruppo di tre note (oppure note e pause segnate dalla cifra 3), che si eseguiscono nel tempo normalmente assegnato a due note della stessa figurazione.

Note sovrabbondanti o terzine

Equivalenti figure o valori regolari

Oppure

Esercitazioni pratiche: da effettuarsi, sia con l'esecuzione dei Canti corali presentati più avanti, per es. « *O giovani ardenti* », dove esistono le figurazioni ritmiche qui trattate; sia con l'esecuzione dei « *Solfeggi cantati dei migliori maestri italiani* » (fasc. I) a cura di A. Schinelli (Ed. Signorelli) da pag. 28 in avanti.

b) SINCOPE E CONTRATTEMPO (ved. Osservazione a pag. 20, Lezione VI, e a pag. 37, Lezione XIV)

La **sincope** è prodotta da un valore che incomincia sul tempo debole e si prolunga sul tempo forte successivo, spostando quindi l'accento ritmico della misura.

Il **contrattempo** si ottiene con una pausa sul tempo forte e una nota sul tempo debole.

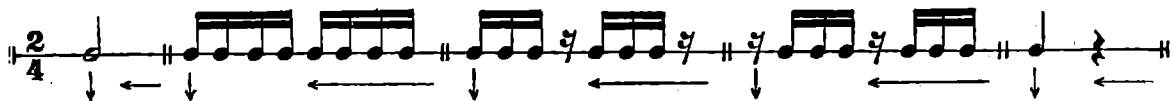
ESEMPIO di sincope

ESEMPIO di contrattempo

Esercitazioni pratiche: come al comma a); inoltre vedere: « *Solfeggi cantati dei migliori maestri italiani* » (fasc. I) da pag. 27 in avanti.

c) SEMICROMA E PAUSA RELATIVA

Abbiamo già visto che la **semicroma** è una figura musicale del valore di $1/16$ dell'intero (semibreve). La pausa corrispondente z è il sedicesimo di aspetto (ved. Lezioni 2^a e 3^a).



Esercitazioni pratiche: come al comma a); inoltre: i Cori n. 40 e n. 41 e i « *Solfeggi cantati dei migliori maestri italiani* » (fasc. I), da pag. 33 in avanti.

d) PUNTO ALLA CROMA (ottavo)

La **croma** (oppure la pausa dell'ottavo) col punto ha il valore di $1/8 + 1/16$, e cioè $3/16$.



Esercitazioni pratiche: come al comma precedente; inoltre vedere « *Solfeggi cantati dei migliori maestri italiani* » (fasc. I), da pag. 36 in avanti.

e) ALTERAZIONI (accidenti)

Il **diesis** ($\sharp$) innalza la nota di un semitono.

Il **bemolle** ($\flat$) abbassa la nota di un semitono.

Il **bequadro** ($\natural$) rimette al naturale il suono precedentemente alterato dal $\sharp$ o dal $\flat$.

Esercitazioni pratiche:



Vedere i canti riassuntivi dal N. 37 in avanti, e inoltre i « *Solfeggi cantati dei migliori maestri italiani* » (fasc. I), da pag. 38 in avanti

f) SCALA DI MODO MINORE (la minore)

La **scala di modo minore** comprende sostanzialmente gli stessi suoni della scala di modo maggiore. Si inizia una terza sotto, ossia un tono e mezzo sotto (ved. la scala di modo maggiore da pag. 18 in avanti). La costituzione della scala minore esige alcune alterazioni, come si può rilevare dall'esempio presentato.

Nei fascicoli successivi vedremo la formazione e lo sviluppo delle varie tonalità, maggiori e minori, derivate dalle scale tipiche di *do* maggiore e di *la* minore.

Scala diatonica di modo minore (la minore)



Esercitazioni pratiche: vedere il canto corale « *Ogni cuor giubili* » e i « *Solfeggi cantati dei migliori maestri italiani* » (fasc. I), a cura di A. Schinelli (Editore Signorelli, Milano), da pag. 40 in avanti.

CANTI CORALI RIASSUNTIVI

28. O ROMA NOBILIS

È un suggestivo canto dei pellegrini, che risale al 1300, quando venne promulgato l'Anno Santo. La melodia preesisteva nella canzone « *O admirabilis Veneris idolum* »: è quindi un primo saggio di *Travestimento spirituale d'un canto profano*.

Questo antichissimo brano musicale subì attraverso i secoli molte varianti ritmiche e melodiche (Ved. A. Schinelli: 4° fascicolo - 63 *Canti corali religiosi* con facile accompagnamento di pianoforte - Ed. Signorelli, Milano).

Maestoso

Estensione ***mf***

1. O Ro - ma no - bi - lis or - bis et do - mi - na
2. Ro - se - o mar - ty - rum san - gui - ne ru - be - a

Cum - cta - rum ur - bi - um ex - cel - len - tis - si - ma.
Al - bis et li - li - is Vir - gi - num can - di - da.

Più mosso

Sa - lu - tem di - ci - mus ti - bi per om - ni - a Te be - ne -
- di - ci - mus per sae - cu - la, sal - ve, per sae - cu - la sal - ve!

Traduzione - O Roma eccelsa, e Signora del mondo — d'ogni città la prima — rosseggiante del purpureo sangue dei martiri — candida dei gigli delle vergini — ti salutiamo, ti benediciamo, salve per tutti i secoli, salve!

29. LAUDA SPIRITUALE A SAN FRANCESCO D'ASSISI

del sec. XIV

Trascrizione e interpretazione di ACHILLE SCHINELLI

Allegretto assai mosso (in uno)

Estensione *solenne*

1. Si - a lau - da - to San-to Fran - ce - sco Quei
2. Quan - do fu da Di-o man - da - to San -

che ap - par - ve cro - ci - fis - so co - me Re -
- to Fran - ce - sco lo be - a - to

poco rit. **FINE || 2.**

den - - to - re. Il mon-do ch'e - ra in-te-ne-

poco rit. **D. C. al Fine**

- bra - to, ri - ce - vet - te gran splen - do - re!

30. MI AIUTI, DIO, LA TUA BONTÀ

(Corale dalla « Passione secondo San Giovanni »)

Versione ritmica dal tedesco di ACHILLE SCHINELLI - Musica di GIOVANNI SEBASTIANO BACH (1685-1750) (*).

Adagio maestoso

Estensione *p*

1. Mi a - iu - ti, Dio, la tua bon - tà, Nel - l'o - ra del do -
lo - re: Con gran fer - vo - re pre-go, Te d'ac - co - glie-re il mio
co - re. Sa - rà fe - li-ce il mio de-stin Se ri-mar-rai a me vi - cìn!

(*) Vedere Tavola V.

31. CIELO CLEMENTE

(dall'Opera « La figlia del Reggimento »)

Musica di GAETANO DONIZETTI (1797-1848) (*)

Estensione **Solenne** *pp*

I. v.
II. v. ad lib.

Cie - lo cle - men - te, Cie - lo pos - sen - te,
Pro - stra-ti a Te, Chie - diam con-si - glio, E nel pe - ri - glio
Dan - ne mer - cè, Cie - lo cle - men - te, Dan - ne mer - cè.

32. CANTO DI NATALE

(Pastorale con soli e coro)

ACHILLE SCHINELLI

(Elaborazione di un canto popolare)

Estensione **Allegretto vivace** *pp* **Soli**

1. A - do - ra - no i pa - sto - ri, Pro - stra - ti in
2. Las - sù, las - sù u - na stel - la, Ful - gen - te
at - to pi - o, Da - van - ti al Bim - bo san - to, Al
di - splen - do - re, An - nun - zia a tut - to il mon - do: È
fi - glio del buon Di - o, Al no - stro Re - den - to - re!
na - to il Re - den - to - re, È na - to il Re - den - to - re!

33. O SPIRTO MIO, SOLLEVATI...

(Deriva da una antica melodia italiana)

Elaborazione di ACHILLE SCHINELLI

Estensione **Andante** *f* *P*

O spir - to mio sol - le - va-ti, Al Pa dre un in - no can - ta, Io
vo' che di sue lau - di Ri - suo - ni l'ar - pa san - ta: Fin - chè di vi - ta un a - li - to

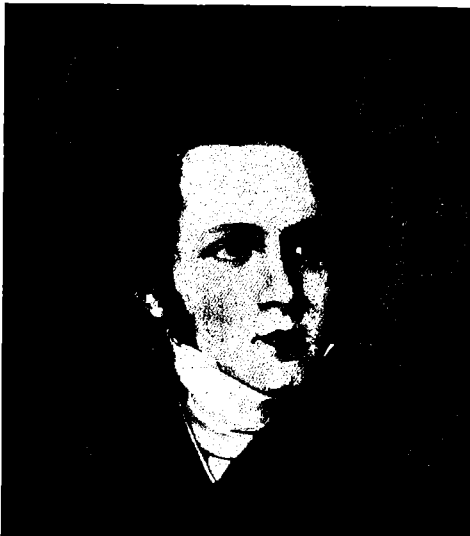
(*) Vedi Tavola VII.



GIOACCHINO ROSSINI (1792-1868). Opere principali: *Barbiere di Siviglia*, capolavoro di meravigliosa freschezza e vivacità; *Mosè*; *Guglielmo Tell*; *L'Italiana in Algeri*; *Cenerentola*; *Gazza ladra*; *Semiramide*, ecc. Inoltre, una *Messa solenne* e uno stupendo *Stabat Mater*.



GAETANO DONIZETTI (1797-1848). Opere principali: *Lucia di Lammermoor*, un capolavoro denso di ispirate melodie; *Elisir d'amore* e *Don Pasquale*, due opere giocose brillantissime; *Linda di Chamounix*; *La figlia del Reggimento*, *Favorita*, ecc.



VINCENZO BELLINI (1801 - 1835). È una delle glorie musicali italiane più pure. Le sue opere principali sono: la *Norma*, il suo capolavoro; la dolcissima *Sonnambula*; i *Puritani*, che a Parigi ottenne un enorme, memorabile successo; la *Straniera*; il *Pirata*; *I Capuleti ed i Montecchi*.



GIUSEPPE VERDI (1813-1901). Il nostro più popolare Maestro ci lasciò numerosi, immortali capolavori: *Rigoletto*; *Traviata*; *Trovatore*; *Un ballo in maschera*; *Forza del destino*; *Aida*; *Otello* e *Falstaff*. Tra le opere minori: *Nabucco*, *Ernani*, *Don Carlos*, *I Lombardi alla prima Crociata*, ecc.

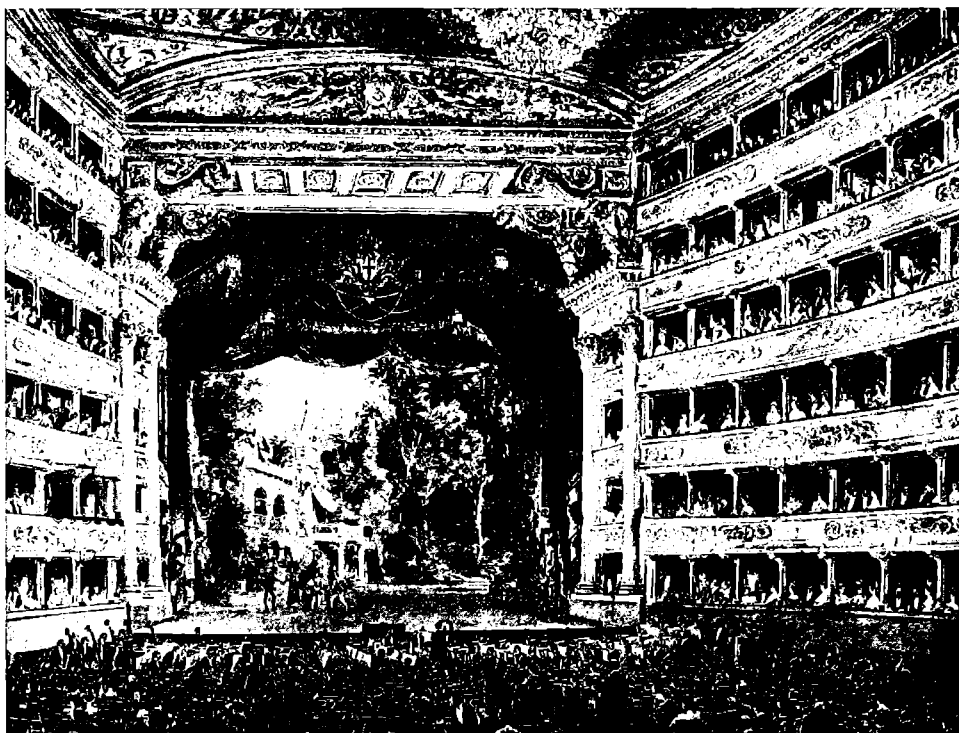


GIACOMO PUCCINI (1858 - 1924).
Opere principali: *Manon*; *Bohème* (la sua opera più popolare); *Tosca*; *Butterfly*; *Fanciulla del West*; *Trittico*; *Turandot*, ecc.



PIETRO MASCAGNI (1863 - 1945).
Opere principali: *Cavalleria rusticana* (la sua opera più rappresentata, un vero capolavoro); *Amico Fritz*; *Iris*; *Lo-doletta*; *Isabeau*, ecc.

UNO DEI PIÙ IMPORTANTI TEATRI DEL MONDO



La grande sala del Teatro alla Scala di Milano durante una rappresentazione del *Mefistofele* di Arrigo Boito (ved. pag. 79).

Ascoltare (se è possibile) la riproduzione discografica di alcuni brani del «Prologo» del *Mefistofele* (prima rappresentazione 1868), e particolarmente il Primo Tempo (*Preludio e coro*) e il Terzo e Quarto Tempo: (*Coro finale*).



34. OGNI CUOR GIUBILI

È un'antica lauda spirituale per la solennità pasquale, che, nel testo poetico, ricorda il noto canto in do maggiore: «Victoria, victoria!» (ved. n. 17) mentre la melodia presenta le inconfondibili caratteristiche della tonalità minore.

Trascrizione di S. A.

Estensione **Mosso** *p*

O-gni cuor giu - bi - li d'al - ma le - ti - zi - a, che la me -
So - na - te ce - te - re, che il Re di glo - ri - a, con gran vit -
La ter - ra in - fio - ra - si, e già s'a - dor - na - no i pra - tie

- sti - zi - a già sen'an - dò, che la me - sti - zi - a già se n'an - dò.
- to - ri - a ri - su - sci - tò, con gran vit - to - ri - a ri - su - sci - tò.
tor - na - no più lie - ti i di, i pra - tie tor - na - no più lie - ti i di.

35. LA NINNA NANNA DEL MARE (*)

Versi di A. CUMAN PERTILE

Musica di ACHILLE SCHINELLI
(Elaborazione di uno spunto popolare)

Estensione **Andantino mosso** *pp* *cullando dolcemente*

Nin - na nan - na, Nin - na nan - na, { Vie - ne
Len - ta, Non ha

l'on - da a cer - car la dol - ce spon - da; Nin - na nan - na, Nin - na nan - na, l'on - da
len - ta o - gni co - sa s'ad - dor - men - ta: dorme il vec - chio ed il bam - bi - no, dorme il
pa - ce l'ampio mare e main on ta - ce; co - me l'a - la del pen - sie - ro, sem - pre è in

cresc. *e animando*

va e mai e mai si po - se - rà! Ha la ter - ra da cul - la - re ed il
lu - po, dorme il lu - po e l'a - gnel - li - no; an - che il gu - fo dor - mi - rà, — fin chè il
mo - to, sem - pre è in mo - to "gran mi - ste - ro!", Vi - bra tre - pi - da, s'af - fan - na pur can -

poco rit. *a tempo*

ciel da ri spec - chia - re, {
so - le tor - ne - rà, — { dor - mon tut - ti l'on - da no, non può, ri - po -
tan - do nin - na nan - na, {

1. 2. **3.** *rit. molto*

- sa - re, ri - po - sa - re mai non può. - sa - re, ri - po - sa - re mai non può.

(*) Vedere il 2° fascicolo (AFFETTI E CANTI ALLA NATURA) con facile accompagnamento di pianoforte, a cura di Achille Schinelli (Editore Signorelli, Milano).

36. DAMA GENTIL

(Minuetto)

Versi di LINA SCHWARZ

Musica di CRISTOFORO GLUCK (1714-1797)
Trascrizione di S. A.

Estensione **Moderato con grazia**

Da - ma gen - til mi por - gi la tu - a man, Il
 "Mi - nu - et - to,, con te vo - dan - zar! Bel - ca - va -
 -lier. dal pas - so leg - ger, Con te il "Mi - nu - et - to,, con
 te il "Mi - nu - et - to,, dan - za - re è un pia - cer!

37. ALTRI TEMPI... (*)

(Gavotta)

Parole di LUIGI ORSINI

Musica di ACHILLE SCHINELLI

Allegretto grazioso

I. v. *II. v.* Su, cor - riamo in lie - ta frot - ta, tra la la la tra la la la la, E dan -
 - zia - mo La "Ga - vot - ta,, tra la la la tra la la la la. Ma com - po - sta si - a la
 dan - za nel - la gra - zia del - l'in - chin, Tra noi spi - ri la fra - gran - za, qual tra i
 boc - ci del giar - din! Su, cor - ria - mo in lie - ta frot - ta, tra la la la tra la la

(*) Composta per invito della R.A.I. e compresa nel repertorio del «Coro delle Voci bianche» della Radio-Televisione Scolastica: questa composizione vuole rievocare un'antica danza del Sei-Settecento. Ved. «Canti corali con facile accompagnamento di pianoforte», A. Schinelli, Fasc. 1°, *Ninne nanne, scherzi, danze ecc.* (Editore Signorelli, Milano).

la, E dan - zia-mo la — "Ga - vot-ta,, tra la la la tra la la la la. Gio-vi -

- nez-za ri-de ai cuo-ri, co-me il sol — ri-de al-la val-le, lie - ve al par de le far -

- fal-le sia la danza in mez - zo ai fior! Su, cor - ria-mo in — lie-ta frot-ta, tra la

la la tra la la la la, E dan-ziamo la — "Ga - vot-ta,, tra la la la tra la la la la!

38. UNA BIANCA FARFALLETTA (*)

(Piccolo valzer)

Musica e parole di ETTORE SILVERI (da spunti popolari)

Tempo di Valzer lento (*in uno*)

Estensione

1. U - na bian-ca far - fal - let - ta, So-pra un boc - cio - lini di
2. Pas - sa l'a - ria pro - fu - ma - ta E la don-do - la, la

ro - sa, Co-me stan-ca, sen-za fret-ta Fer-ma, fer-ma sì ri - po - sa.
cul-la: La far - fal-la ad-dor-men-ta - ta Nul-la sen-te, pro-prio nul-la.

Con vivacità

Ma se sten-do la mia ma-no, Non so dir-vi co-me si - a:

Mi sor-pren-de da lon - ta - no, A-pre l'a-li e fug-ge via! —

(*) Ved. A. Schinelli: «Canti corali con facile accompagnamento di pianoforte»: fasc. 1°, *Ninne nanne, scherzi, danze*, ecc. (Editore Signorelli, Milano).

39. DEL RAGGIANTE LAGO...

(Coro del 2° atto dell'opera *Guglielmo Tell*)

Musica di
GIOACCHINO ROSSINI (*)
(1792-1868)

Allegro vivace

Estensione

p a mezza voce *f*

I. v. *II. v. ad lib.*

Del rag - gian - te la - go in se - no

p

Ca - de il gior - no, ca - de il gior - no;

f

Il suo pla - ci - do se - re - no Già

p

spar - ve, sparve in - tor - no, Già spar - ve, sparve in - tor - no,

p *f*

La cam - pa - na del vil - lag -

- gio Di par - ten - za è a noi mes - sag - gio. Già

p *p*

ca - de il dì, Già ca - de il dì, Già ca -

p morendo

- de il dì, Già ca - de il dì!

(*) Vedere Tavola VII.

40. CELESTE UN'AURA...

Frammento di un vigoroso coro compreso nel Finale del 2° atto dell'opera *Polluto*. Il tema di questo coro viene poi ripreso nella chiusa dell'opera, in forma di corale.

Musica di GAETANO DONIZETTI (1797-1848) (*)

Allegro maestoso

Estensione

f Ce - le - ste u - n'au - ra pel tem-pio mo-ve, al sa-cri-
 - fi - zio pre-sie - de — Gio-ve che il giu-sto pre - mia, e l'empio atter -
 - ra. — ***p*** Per noi — pro - pi - zio ab - bas-sai lu - mi ret-tor del
 ful - mi-ne, pri-mier — dei — nu - mi: ***pp*** tu — del-la Pa - tria ve-glia sui
 fa - ti, qual pa- dre te - ne-ro sui fi - gli a - ma - ti: ***f*** pro-teg - gi un

Più mosso
rit. ***a tempo energico***

po - po - lo a te, a te fe - del. — Di lui non re - sti che infamia e or-
 -ror, che in - fa - mia e or -ror, che in - fa - mia e or -ror, Ah! — di lui non
 re - sti — che infamia e or -ror, Ah! — di lui non re - sti — che infamia e or-
ff ***poco rit.*** -ror, che infa - mia e or -ror, che in - fa - mia e or -ror!

(*) Vedere Tavola VII.

41. AH! IL CIEL CONSENTA...

(Preghiera dall'Opera *I Capuleti e i Montecchi*)

Musica di
VINCENZO BELLINI
(1801-1835) (*)

Estensione
I. v.
II. v.

Andante mosso
pp

Ah! Il ciel con - sen - ta che non ti sia fu - ne - sto

l'es-ser di-sce-so in que - sto al - ber-go di squal - lor,

Ah! Il ciel con - sen - ta che non ti sia fu - ne - sto

l'e - ser di-sce-so in que - sto al - ber-go di squal - lor, al -

rit.
- ber - go di squal - lor, al - ber - go di squal - lor!

42. VIVA ITALIA! SACRO UN PATTO

Versi di
SALVATORE CAMMARANO

(Dall'Opera *La battaglia di Legnano*)

Musica di GIUSEPPE VERDI
(1813-1901) (*)

Grandioso
f

Estensione

Vi - va I - ta - lia! Sa - cro un pat - to tut - ti strin - ge i fi - gli

suoi; — Es - so al - fin di tan - ti ha fat - to Un sol po - po - lo d'e -

(1) Vedere Tavola VII.

(2) Vedere Tavola VII.

-roi! Le ban-die-re in cam-po spie - ga, O Lom-bar - da in-vit - ta..

pp Le - ga, *ff* E di - scor-ra un gel per l'os - sa *pp* Al fe - ro - ce Bar-ba -

f - ros - sa! Vi - va I - ta - lia for - te ed u - na, Col-la spa - da e col pen -

-sier! — Que - sto suol, che a noi fu cu - na, Tomba fi - a — del-lo stra-

poche voci Que - sto suol! — *Uniti* *molto rit.* . . .

Tutti -nier. Que - sto suol, che a noi fu cu - na, Tomba fi - a — del-lo stranier! —

(con gentile concessione della Ditta G. Ricordi - Milano)

43. MA CHI SARÀ CHE PIANGE?

Questo canto e il successivo (*Canta il gallo*) rendono, con palpitante evidenza, il nostalgico distacco del soldato dalla mamma e dal paese natlo.

Elaborazione di S. A.

Moderato

Estensione *p espressivo*

I. v. Ma chi sa - rà che pian - ge? Sa - rà la mam - ma

II. v. mi - a ve - der - mi an - dar vi - a ve - sti da mi - li - tar!

Largo

f Tra la la la la tra la la la la

tra la la la la tra la la la la la.

44. CANTA IL GALLO

(A' chiante 'l gial)

Elaborazione di S. A.

Estensione **Andante mosso**

I. v. 1. Can - ta il gal - lo, spun - ta il gior - no,
II. v. 2. Spe - ro tor - na - re al ca - so - la - re,

Ad - di - o ca - ra, ad - di - o ca - ra. Can - ta il gal - lo,
 Ad - di - o mam - ma, o mam - ma ad - di - o. Spe - ro tor - na - re

spun - ta il gior - no, Ad - di - o ca - ra, Mi toc - ca par - tir!
 al ca - so - la - re, Ad - di - o mam - ma, Mi toc - ca par - tir!

45. IL SOLE DIETRO I MONTI...

Elaborazione di S. A.

Estensione **Allegretto mosso** *mf* SOLO

I. v. 1. Il so - le die - tro ai mon - ti è tra - mon - ta -
II. v. 2. O lu - na mi - te e ca - ra che ri - splen -

pp come eco *P* Tutti

- to, Il so - le die - tro ai mon - ti è tra - mon - ta - to! E su pel
 - di, O lu - na mi - te e ca - ra che ri - splen - di! Di rag - gio in

cie - lo che — già s'im - bru - na, Ec - co la bian - ca lu - na
 rag - gio io vor - rei sa - li - re, E con te ve - ni - re

mf

a ri - schia - re il suol! — E su pel cie - lo che — già s'im -
 ad a - bi - ta - re in ciel! — Di rag - gio in rag - gio io vor - rei sa -

poco rit.

- bru - na, Ec - co la bian - ca lu - na a ri - schia - ra - re il suol!
 - li - re, E con te ve - ni - re ad a - bi - ta - re in ciel!

46. CANTATE VOI...

(Cantate vo')

(Da uno spunto popolare)

Elaborazione di S. A.

Estensione

Allegretto mosso

Can - ta - te voi che sie - te can - te - ri - ni, —

mf

— che sie - te sta - ti a scuo - la a im - pa - ra - re.
poi - chè sa - pe - te tan - te e tan - te co - se.

Vivace (in uno la II. v. forte)

p

Tra la la la la la la la la la la la la la la la la.

47. IO VORREI...

(Da uno spunto popolare)

Elaborazione di S. A.

Estensione

Allegretto vivace

1. Io vor - rei che nel - la lu - na ci s'an - das - se
2. Io vor - rei che nel - la lu - na ci s'an - das - se

col va - po - re, Per ve - der di che co - lo - re è la
col bi - pla - no, Per po - ter ba - ciar la ma - no al - la

p

gen - te di las - sù, E la gen - te di las - sù!
gen - te di las - sù, Al - la gen - te di las - sù!

48. MA NON VEDI...

(Da uno spunto popolare)

Elaborazione di S. A.

Estensione

Allegretto spigliato

1. Ma non ve - di che l'al - be - ro pen - de, Che la na - ve sen
2. Sul - l'az - zur - ro e pla - ci - do ma - re, Bian - ca e svel - ta la

va, sen va, Se mi vo - le - vi be - ne an - cor, Se mi vo -
na - ve va, —

poco rit.

- le - vi be - ne an - cor, Non mi do - ve - vi la - sciar mai più!

49. O GIOVANI ARDENTI (*)

(Passa la ronda - 1848)

Rapsodia su motivi del
Risorgimento, elaborati da S. A.

Estensione **Marziale**

I. v.
II. v. ad lib.

f

1. O gio - va - ni ar - den - ti D'i - ta - li - co - ar -
2. Strin - gia - mo - cias - sie - me Di trom - be al - lo

-do - re, Ser - ba - te il va - lo - re Pel di - del - pu - gnar!
squil - lo, Giu - riam sul ves - sil - lo Vit - to - ria o mo - rir!

mf

Vi - va l'I - ta - lia in - di - pen - den - te, Vi - va l'u - nio - ne,

f

la li - ber - tà! — Vi - va l'u - nio - ne, la li - ber - tà! —

1. 2.

Vi - va l'u - nio - ne, la li - ber - tà! — - tà!

pp

Zit - ti, si - len - zio, pas - sa la ron - da, zit - ti, si -

ff **pp**

-len - zio: Chi va là! Plan ra - ta - plan ra - ta - plan plan plan,

p

plan ra - ta - plan ra - ta - plan plan plan, Plan ra - ta - plan ra - ta - plan plan plan,

(*) Vedere il terzo fascicolo (*Canti patriottici e canti dei soldati*) di «Canti corali con facile accompagnamento di pianoforte», a cura di Achille Schinelli (Editore Signorelli - Milano).



50. QUANDO LA TROMBA... (*)

Canzone garibaldina conosciuta col nome di «Camicia rossa». Divenne assai popolare nel 1861, dopo l'impresa di Garibaldi in Sicilia e a Napoli. La musica è del maestro PANTALEONI e le parole di Rocco Traversa.

Estensione **Marziale**

Quan-do la trom-ba suo-na-va al-là-r-mi, Con Ga-ri-bal-di,
cor-siar-ro-lar-mi; La man mi strinse con for-te scos-sa E mi diè
que-sta ca-mi-cia ros-sa. Da quel-l'i-stan-te io t'in-dos-sa-i,
E il brac-cio d'o-ro ti ri-ca-ma-i, Quan-do a Mi-laz-zo
pas-sai ser-gen-te, Ca-mi-cia ros-sa, ca-mi-cia ar-den-te!

Altre strofe

II. Quando all'appello di Garibaldi,
a un di quei Mille suoi prodi e baldi
daremo insieme fuoco alla mina,
camicia rossa garibaldina.

Se dei nemici nei fieri scontri
vien che la morte da prode incontri,
chissà qual sorte sarà serbata,
camicia rossa, camicia amata.

III. Porti l'impronta d'una ferita,
sei tutta lacera, tutta scucita:
per questo appunto mi sei più cara,
camicia rossa, camicia cara!

Tu sei l'emblema dell'ardimento,
il tuo colore mette spavento,
par che tu intenda la mia favella,
camicia rossa, camicia bella.

(*) Vedere la nota a pag. 76.

AUDIZIONI MUSICALI

Posto l'accento che nella scuola di ogni ordine e grado *l'educazione musicale corale dev'essere sempre in primo piano*, è tuttavia necessario richiamare l'attenzione dei giovani anche verso l'ascolto di buone esecuzioni musicali.

Per ragioni facilmente comprensibili, sono pochissimi gli allievi che hanno la possibilità di assistere a dignitose rappresentazioni di opere teatrali, oppure ascoltare buone esecuzioni musicali, direttamente in sale da concerto.

Quindi, tralasciando ogni pregiudizio negativo, si deve ormai riconoscere che i recenti, miracolosi progressi tecnici compiuti dalle *registrazioni discografiche* e dalle *trasmissioni Radio-Televisive*, offrono con la loro crescente diffusione nelle scuole, nelle famiglie, nei circoli ricreativi, le più svariate possibilità di un buon ascolto, sia con i dischi e con la radio, oppure con una recezione completa trasmessa da un nitido *schermo Radio-Televisivo*.

Le brevi note programmatiche, o per meglio dire, le indicazioni qui presentate, sono necessariamente sommarie e non possono seguire un criterio storico-musicale. Perciò il compito di perfezionarle e di adattarle secondo le esigenze e le possibilità locali, viene lasciato all'Insegnante, il quale certamente non trascurerà — se nella sede scolastica non esistessero le possibilità di ascolto — di consigliare e incitare i giovani a interessarsi, anche fuori della scuola, di tutte quelle manifestazioni musicali — veramente degne della divina Arte dei suoni — che vengono offerte tanto da Enti culturali, quanto da selezionate trasmissioni radiofoniche e televisive.

Agli Educatori non può sfuggire l'importanza di questa nuova iniziativa culturale, sollecitata anche come attivismo extra-scolastico, che in un certo senso vuole stabilire un contatto tra la scuola, la famiglia e la comunità.

PROGRAMMA GENERALE

- 1° Gruppo: **Musica corale.** a) Canti popolari tradizionali delle diverse regioni d'Italia; b) Facili composizioni a 3 e 4 voci, dei nostri grandi Maestri della polifonia vocale del 1500-1600, per es. le *Canzonette* del Palestrina, di O. Vecchi, del Monteverdi, del Nanino; le *Villanelle* di L. Marenzio, ecc.
- 2° Gruppo: **Musica operistica.** a) Brani dalle opere teatrali italiane più popolari (Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, fino a Puccini e Mascagni); b) Opere complete di repertorio dei suddetti Maestri, con l'aggiunta di pezzi o di opere complete dei più noti operisti stranieri: Mozart, Bizet, Massenet, Wagner (*Tannhäuser*, *Lohengrin*), ecc.
- 3° Gruppo: **Musica strumentale.** Il prospetto unito al presente fascicolo (ved. riproduzione strumenti musicali sulla copertina) può dare un'idea della innumerevole varietà di strumenti e di complessi strumentali che vengono offerti alla fantasia del compositore di musica. Esiste perciò in questo campo una così vasta, meravigliosa letteratura musicale creata dai più grandi Musicisti, che non è possibile fare un elenco, nemmeno approssimativo, delle composizioni da offrire all'ammirazione degli allievi. Senza dubbio l'Insegnante saprà scegliere e graduare per l'ascolto i pezzi musicali più adatti: dai *Ricercari* e *Toccate* per organo di G. Frescobaldi, ai *Corali* e alle *Fughe* di G. S. Bach; dalle *Sonate* di D. Scarlatti, ai *Notturmi* per pianoforte di F. Chopin; dai *Capricci* di Paganini, ai *Trii* e *Quartetti* di Boccherini, Haydn e Mozart, e via via fino alle *Sinfonie* di Beethoven, fra le quali troneggia la « IX Sinfonia », dove, nel « Finale », alla voce di tutti gli strumenti dell'orchestra si aggiunge quella del coro che canta l'« Inno alla gioia » su testo di Schiller.

4° Gruppo: **Musica strumentale congiunta a quella vocale** (Musica da camera). Esiste pure — oltre la musica operistica dove le voci sono quasi sempre sostenute dagli strumenti — una cospicua produzione musicale nella quale troviamo la *voce umana* unita agli *strumenti musicali*. A questo genere di musica si sono pure dedicati la maggior parte dei Musicisti citati precedentemente. Abbiamo quindi: a) Composizioni per canto con accompagnamento di pianoforte o di altri strumenti (*Musica da camera*); b) Lavori musicali di grande respiro, comprendenti coro, organo, solisti e orchestra: *Oratori, Messe, Poemi sinfonici* (con coro) ecc.

Naturalmente in tutte le **audizioni musicali** si avrà cura di scegliere esecuzioni realizzate da buoni complessi corali o strumentali, da rinomati cantanti o solisti e presentate dai più celebri direttori d'orchestra.

ALCUNE NOZIONI DI STORIA DELLA MUSICA

Durante lo svolgimento della materia contenuta nel presente fascicolo, si consiglia di fornire agli allievi alcune nozioni di *Storia della musica*, prendendo possibilmente lo spunto dalla esecuzione di qualche *brano corale* compreso nel testo, oppure dalle audizioni musicali indicate nel corso delle lezioni.

Si potrebbe nel 1° anno di studio illustrare nelle sue *linee generali*, l'**Ottocento** e l'inizio del **Novecento musicale italiano**, e precisamente quel glorioso periodo di Storia della musica — molto facile ed accessibile alla generalità degli alunni — che comprende i nomi dei nostri più popolari operisti: Rossini, Donizetti, Bellini e Verdi (*).

A questi grandi nomi, si possono aggiungere quelli di altri insigni musicisti, che diedero al Teatro lavori ancora oggi assai applauditi: Arrigo Boito (1842-1918), musicista e poeta, autore del *Mefistofele* e dei libretti dell'*Otello* e del *Falstaff* di Verdi; Amilcare Ponchielli (1834-1886), autore di *Gioconda*; Alfredo Catalani (1854-1893), autore di *Loreley* e di *Wally*; Giacomo Puccini (1858-1924), autore di *Manon Lescaut*, *Bohème*, *Tosca*, *Butterfly*, *Fanciulla del West*, *Turandot*; Pietro Mascagni (1863-1945), autore di *Cavalleria rusticana*. *L'amico Fritz*, *Iris*, *Le maschere*, *Lodoletta*; Umberto Giordano (1867-1948), autore di *Andrea Chénier*, *Fedora*, *Madame Sans-Gêne*, *La cena delle beffe*; Francesco Cilea (1866-1950), autore di *Adriana Lecouvreur* e di *Arlesiana*.

Quantunque l'Ottocento Musicale Italiano e l'inizio del Novecento siano caratterizzati in prevalenza da una meravigliosa e perennemente vitale produzione musicale operistica (genere rappresentativo), tuttavia l'Insegnante non mancherà di far rilevare — quando se ne presentasse l'occasione — che alcuni nostri Musicisti si sono dedicati in modo particolare alla musica strumentale. Sono da ricordare: Giuseppe Martucci (1856-1909); Giovanni Sgambati (1841-1914); Marco Enrico Bossi (1861-1925). Alcuni Maestri, oltre a comporre musica strumentale, si sono dedicati anche al genere operistico. Ricordiamo: Ottorino Respighi (1879-1936); Franco Alfano (1876-1954); Alfredo Casella (1883-1947); Ildebrando Pizzetti (1880); Francesco Malipiero (1882) e altri Musicisti ancora viventi che ritroveremo nei successivi fascicoli.

(*) *Brevi cenni di storia della musica* di A. SCHINELLI (Editore Signorelli, Milano); vedere la parte dedicata a « L'opera italiana nel sec. XIX », da pag. 53 in avanti.

INDICE DELLE LEZIONI

	Pag.		Pag.
INTRODUZIONE. - La musica - Il linguaggio musicale e la sua grammatica - Musica vocale (canto) e strumentale - Canto corale - Ritmica musicale - Intonazione dei suoni	5	ne nasale - Modo di prendere l'intonazione dal corista - Esercizi sui gradi congiunti	28
LEZIONE I. - La Notazione Musicale. - Simboli grafici dell'altezza dei suoni musicali - Le note - Pentagramma o rigo musicale - Chiave - Chiave di sol (o di violino) - Tagli addizionali	6	LEZIONE XI. - Norme per lo studio dei solfeggi. - Ricapitolazione dei suggerimenti dati per gli esercizi di divisione, di lettura misurata e d'intonazione	31
LEZIONE II. - La Figurazione Musicale. - Simboli grafici della durata del suono (valori musicali) - Figure di durata: Intero (semibreve), Metà (minima), Quarto (semiminima), Ottavo (croma), Sedicesimo (semicroma), ecc.	8	LEZIONE XII. - Elementi di dettato musicale	32
LEZIONE III. - La Figurazione Musicale (continuazione). - Simboli grafici della durata del silenzio (altri valori musicali) - Figure di silenzio (pause o segni d'aspetto): Battuta d'aspetto, Mezza battuta, Quarto, Ottavo, Sedicesimo d'aspetto	10	LEZIONE XIII. - Impiego della croma (ottavo)	34
LEZIONE IV. - Impiego pratico dei valori musicali. - Ritmo - Battere il tempo - Misura o battuta - Movimenti - Tempo 2/4	12	LEZIONE XIV. - Il quarto (semiminima) con il punto di valore	36
LEZIONE V. - Il punto di valore. - Impiego del punto di valore - Il tempo 3/4	16	LEZIONE XV. - Norme che regolano la pronuncia delle parole nel canto - La legatura di portamento - Lo staccato - Segni del colorito e dell'espressione - Segni dinamici del movimento	38
LEZIONE VI. - Legatura di valore. - Confronto tra il punto e la legatura di valore - Valori principali e valori secondari	19	LEZIONE XVI. - Il ritornello - Canti corali sui gradi congiunti	41
LEZIONE VII. - Tempo ordinario: C o 4/4	21	LEZIONE XVII. - Delle misure incomplete (in levare) - Intervalli (salti) di 3ª - Solfeggi e canti corali	44
LEZIONE VIII. - Scala diatonica naturale. - Scala ascendente e discendente - Gradi congiunti e disgiunti - Intervalli	23	LEZIONE XVIII. - Intervalli (salti) di 4ª - Solfeggi e canti corali	48
LEZIONE IX. - Nome e carattere particolare di alcuni gradi della scala diatonica. - Tonica - Mediante o caratteristica - Dominante - Sensibile - Sottodominante - Accordo della tonica	26	LEZIONE XIX. - Intervalli (salti) di 5ª - Solfeggi e canti corali	52
LEZIONE X. - Norme circa l'emissione della voce nel canto. - La respirazione - L'inspirazione e l'espirazione - L'inspirazio-		LEZIONE XX. - Intervalli (salti) di 6ª - Solfeggi e canti corali	55
		LEZIONE XXI. - La composizione musicale a due voci - Moto delle parti: moto retto, moto obliquo, moto contrario	58
		LEZIONE XXII. - Imitazione e canone	60
		APPENDICE - Lezioni integrative: Note di eccedenza (Terzine) - Sincopa e contratempo - Semicroma e pausa relativa - Punto alla croma - Alterazioni (accidenti) - Scala di modo minore (la minore)	62
		Canti corali riassuntivi	64
		Audizioni musicali	78
		Alcune nozioni di storia della musica	79

INDICE DEI CANTI CORALI

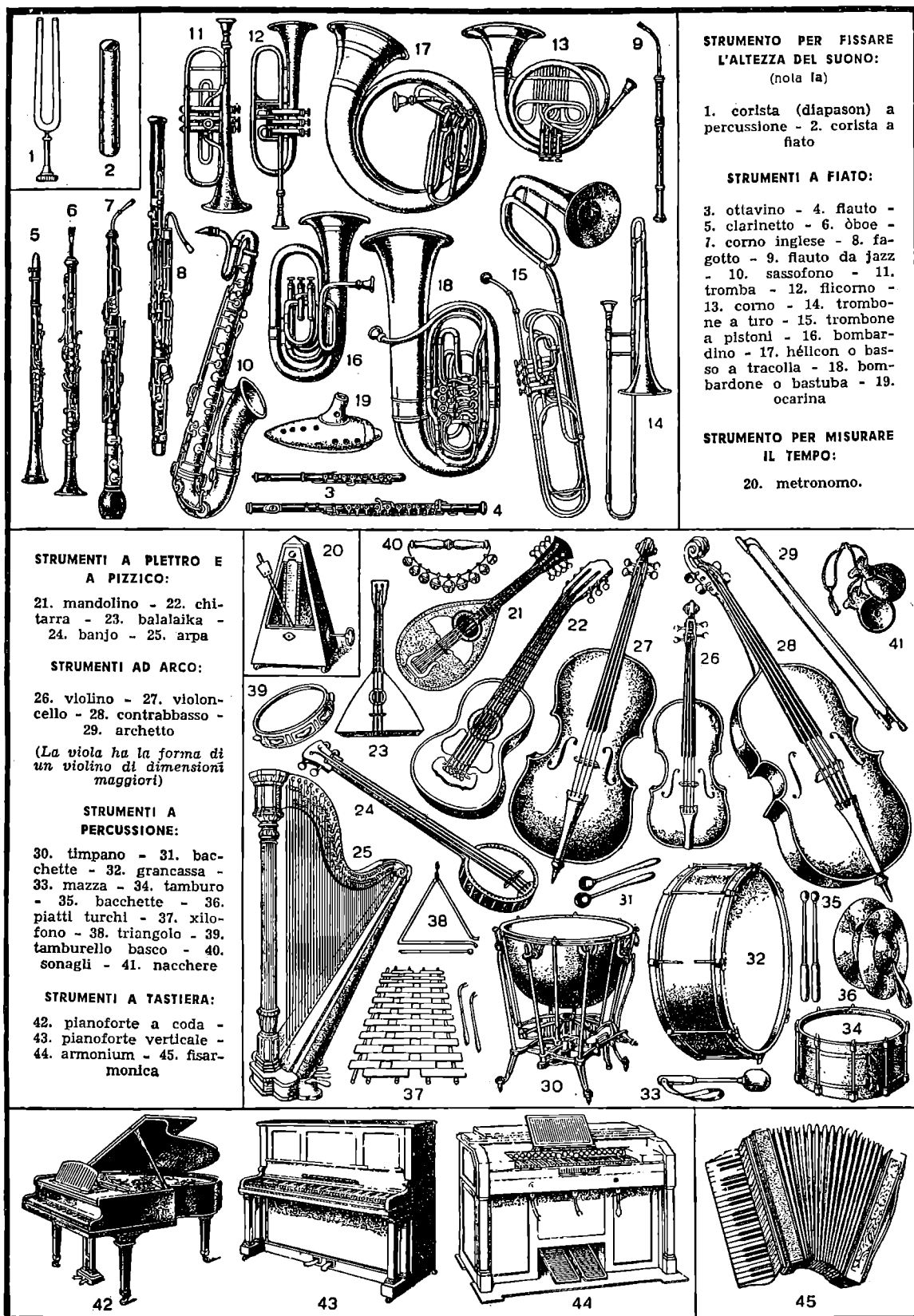
	Pag.		Pag.
1. - <i>Son straniero in questa terra</i> - Antico canto religioso	42	28. - <i>O Roma nobilis</i> - Canto dei pellegrini	64
2. - <i>Te solo adoro</i> - Preghiera - Versi di Pietro Metastasio	43	29. - <i>Lauda spirituale a San Francesco d'Assisi</i> (del sec. XIV)	65
3. - <i>Invocazione</i>	43	30. - <i>Mi aiuti, Dio, la tua bontà</i> - Corale dalla « Passione secondo S. Giovanni » - Musica di Giovanni Sebastiano Bach	65
4. - <i>All'Italia</i> - Versi di Domenico Alaleona	43	31. - <i>Cielo clemente</i> - Dall'opera « La figlia del reggimento » - Musica di Gaetano Donizetti	66
5. - <i>Creator alme siderum</i> (Inno) - Parole e musica di S. Ambrogio	46	32. - <i>Canto di Natale</i> - Pastorale - Musica di Achille Schinelli	66
6. - <i>Le tre colombe</i> - Canto popolare piemontese	46	33. - <i>O spirito mio, sollevati</i> - Da un'antica melodia italiana	66
7. - <i>Risveglio di primavera</i> - Canto popolare tedesco	46	34. - <i>Ogni cuor giubili</i> - Antica lauda spirituale	67
8. - <i>Alla mamma</i> - Da un'antica canzone francese	47	35. - <i>La ninna nanna del mare</i> - Musica di A. Schinelli - Versi di A. Cuman Pertile	67
9. - <i>Ninna nanna</i> - Canto popolare romagnolo raccolto da F. B. Pratella	47	36. - <i>Dama gentil</i> (Minuetto) - Musica di Cristoforo Gluck - Versi di L. Schwarz	68
10. - <i>Soldatini di piombo</i> - Da un canto popolare tedesco	49	37. - <i>Altri tempi</i> (Gavotta) - Musica di A. Schinelli - Versi di Luigi Orsini	68
11. - <i>Bella pallina</i> - Canto popolare	50	38. - <i>Una bianca farfalletta</i> (Valzer) - Musica e versi di E. Silveri	69
12. - <i>La portatrice d'acqua</i> - Canto popolare pugliese	50	39. - <i>Del raggianti lago...</i> - Dal « Guglielmo Tell » - Musica di G. Rossini	70
13. - <i>Per il monte e per il pian</i> (<i>La campana</i>) - Canto popolare ucraino	50	40. - <i>Celeste un'aura</i> - Dal « Poliuto » - Musica di G. Donizetti	71
14. - <i>Tutti mi dicon Maremma</i> - Canto popolare toscano	51	41. - <i>Ah! Il ciel consenta...</i> - Da « I Capuleti e i Montecchi » - Musica di Vincenzo Bellini	72
15. - <i>Un inno leviamo</i> - Musica di A. E. Schinelli - Versi di Salvator Gotta	51	42. - <i>Viva Italia! Sacro un patto</i> - Dalla « Battaglia di Legnano » - Musica di Giuseppe Verdi	72
16. - <i>Dice la primavera</i> (canone)	51	43. - <i>Ma chi sarà che piange?</i> - Canto popolare	73
17. - <i>Victoria, victoria!</i> (Inno) - Canto pasquale	53	44. - <i>Canta il gallo</i> ('A chiante 'l gial) - Canto popolare	74
18. - <i>Gioite meco, colline e piani</i> - Lauda spirituale	54	45. - <i>Il sole dietro i monti</i> - Canto popolare	74
19. - <i>Lassù sui monti</i> - Canto dei soldati	54	46. - <i>Cantate voi</i> (Cantate vo') - Canto popolare	75
20. - <i>Nevicata</i> - Musica di E. Silveri - Versi di E. De Amicis	56	47. - <i>Io vorrei...</i> - Canto popolare	75
21. - <i>Ecco Natale!</i> - Da un canto popolare inglese	56	48. - <i>Ma non vedi...</i> - Canto popolare	75
22. - <i>È ben ver</i> - Canto popolare	57	49. - <i>O giovani ardenti</i> (Passa la ronda) - Canti del 1848	76
23. - <i>Alla mattina mi alzo alle nove</i> - Canto popolare	57	50. - <i>Quando la tromba...</i> (Camicia rossa) - Canto popolare del 1861	77
24. - <i>O Santissima</i> (<i>O santissimo Natale</i>) - da un'antica melodia siciliana	60		
25. - <i>L'asin raglia</i> - Canone a due voci	61		
26. - <i>L'inverno sen viene</i> - Canone a due voci	61		
27. - <i>Batto e ribatto</i> - Canone a due voci	61		

Proprietà letteraria ed artistica della
CASA EDITRICE CARLO Signorelli - S.A.
7, Via S. Lattuada - MILANO - Via C. Bottà, 16

OFFICINE GRAFICHE A. Saita - S. A.
MILANO - Via Simone d'Orsenigo, 2

1956 - Nuova edizione - Printed in Italy

STRUMENTI MUSICALI



**STRUMENTO PER FISSARE
L'ALTEZZA DEL SUONO:**
(nota la)

1. corista (diapason) a
percussione - 2. corista a
fiato

STRUMENTI A FIATO:

3. ottavino - 4. flauto -
5. clarinetto - 6. oboe -
7. corno inglese - 8. fa-
gotto - 9. flauto da jazz
- 10. sassofono - 11.
tromba - 12. flicorno -
13. corno - 14. trombo-
ne a tiro - 15. trombone
a piston - 16. bombar-
dino - 17. hélicon o bas-
so a tracolla - 18. bom-
bardone o bastuba - 19.
ocarina

**STRUMENTO PER MISURARE
IL TEMPO:**

20. metronomo.

**STRUMENTI A PIETRO E
A PIZZICO:**

21. mandolino - 22. chi-
tarra - 23. balalaika -
24. banjo - 25. arpa

STRUMENTI AD ARCO:

26. violino - 27. violon-
cello - 28. contrabbasso -
29. archetto

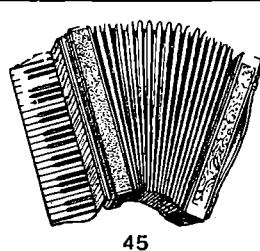
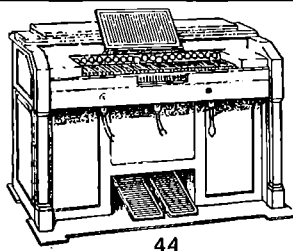
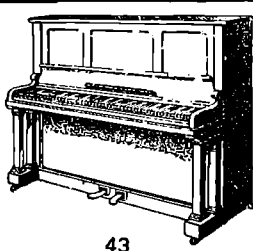
(La viola ha la forma di
un violino di dimensioni
maggiori)

**STRUMENTI A
PERCUSSIONE:**

30. timpano - 31. bac-
chette - 32. grancassa -
33. mazza - 34. tamburo
- 35. bacchette - 36.
piatti turchi - 37. xilo-
fono - 38. triangolo - 39.
tamburello basco - 40.
sonagli - 41. nacchere

STRUMENTI A TASTIERA:

42. pianoforte a coda -
43. pianoforte verticale -
44. armonium - 45. fisar-
monica



N.B. - Per le sue grandi proporzioni non è stato raffigurato l'organo, strumento visibile in quasi tutte le chiese.

ACHILLE SCHINELLI:

TEORIA E PRATICA PER L'INSEGNAMENTO DEL CANTO CORALE

ad uso degli Istituti Magistrali, delle Scuole d'Avviamento, Scuole Medie, Istituti di Educazione e Scuole Corali

PRIMO FASCICOLO (Nuova edizione) — SECONDO FASCICOLO (Nuova edizione) — TERZO FASCICOLO
QUARTO FASCICOLO — SETTIMO FASCICOLO (Sussidiario) Corso superiore: con Appendice di 40 Canti Corali

ELEMENTI DI CANTO CORALE TEORIA E PRATICA

ad uso delle Scuole di Avviamento Professionale, Scuole Medie, Scuole Corali, Istituti di Educazione, con 70 canti corali

IMPARO LA MUSICA... Nozioni di Canto Corale per le Scuole Elementari con Appendice di Canti Popolari

NUOVO CANZONIERE ITALIANO (Ninne nanne, giuochi, scherzi, filastrocche, favolette, danze, affetti, canti alla natura, canti patriottici, canti religiosi, cori d'opere teatrali, canti regionali).

ad uso degli Istituti Magistrali, delle Scuole Medie, delle Scuole di Avviamento, delle Scuole Elementari, degli
Istituti di Educazione e Scuole Corali

CANTI CORALI con facile accompagnamento di pianoforte Composizioni, Ricostruzioni, Trascrizioni

per gli Istituti Magistrali, Scuole Materne ed Elementari, Corsi Popolari, Scuole Medie e di Avviamento Professionale,
Istituti di Educazione e Società Corali

Fascicolo I - Ninne Nanne, Giochi, Scherzi, Favolette, ecc.
Fascicolo II - Affetti e Canti alla Natura
Fascicolo III - Canti Patriottici e Canti dei Soldati

Fascicolo IV - Canti Religiosi
Fascicolo V - Brani e Cori di Opere Liriche
Fascicolo VI - Canti Regionali

SOLFEGGI CANTATI ad uso dei Conservatori, degli Istituti Magistrali, delle Scuole di Avviamento, Scuole Medie, Istituti di Educazione e Scuole Corali

FASCICOLO PRIMO - 188 Solfeggi cantati dei migliori Maestri italiani dalla fine del 1500 a tutto il 1800.

FASCICOLO SECONDO - 174 Melodie pop. di diversi Paesi, Solfeggi e Canoni (a 2, 3, 4 voci) dei migliori autori italiani e stranieri

STORIA DELLA MUSICA DALLE ORIGINI AI NOSTRI GIORNI

con un'appendice sulle relazioni storiche fra la musica e la poesia ed illustrazioni in tavole fuori testo *Rist. aggiorn. (1955)*

BREVI CENNI DI STORIA DELLA MUSICA

L'EVOLUZIONE STORICA DELLE PRINCIPALI MANIFESTAZIONI MUSICALI

Polifonia vocale - Genere rappresentativo - Forme strumentali, dalle origini ai nostri giorni (Terza edizione)

PASQUALE BONA

METODO COMPLETO PER LA DIVISIONE MUSICALE

SOLFEGGI PARLATI - Edizione riveduta ed aggiornata, preceduta da una breve Grammatica Musicale a cura di Achille Schinelli

FRANCESCO VATIELLI **STORIA DELLA MUSICA** esposta in XL TAVOLE SINTETICHE