Indice

INDICE TEORIA

INTRODUZIONE
- Caratteristiche del suono:
  - altezza
  - intensità
  - timbro
- Campo di udibilità; frequenze
- Sistema temperato:
  - ottava, semitono, tono
- Alterazioni: diesis, bemolle, bequadro, doppio diesis, doppio bemolle
- Note e pentagramma
- Tagli addizionali
- Chiavi di SOL, di DO e di FA
- Posizione delle note in chiave di violino e di basso
- Doppio pentagramma
- Unisoni
- Durata dei suoni e delle pause
- Il punto, il punto doppio, il punto triplo
- La legatura di valore, di portamento, di frase
- Misure, tempi, accenti
- Misure semplici e composte
- Gruppi irregolari:
  - terzina
  - sestina
  - doppia terzina
- Controtempo
- Sincope semplice, composta, regolare, irregolare
- Indicazioni di tempo
- Il metronomo
- La corona
- Segni per la dinamica
- Segni d'espressione
- Segni di abbreviazione
- Segni di ripetizione

LEZIONE 1
- Intervalli
- Rivolti
- Circolo delle quinte
- Esempi di intervalli tratti da brani famosi

LEZIONE 2
- Scale
- Scala maggiore
- Alterazioni in chiave

LEZIONE 3
- Scale greche

LEZIONE 4
- Accordi e arpeggi
- Triadi
- Triade maggiore
- Relazione accordi-scale (1)

LEZIONE 5
- Scala minore naturale

LEZIONE 6
- Triade minore
- Relazione con la scala minore

LEZIONE 7
- Scala lidia

LEZIONE 8
- Scala dorica

LEZIONE 9
- Triade aumentata
- Scala esatonale
- Semitono diatonico, semitono cromatico, l'antico concetto di comma
- Intervalli (2)

LEZIONE 10
- Triade diminuita
- Scala diminuita (tono-semitono)

LEZIONE 11
- Rivolti delle triadi

LEZIONE 12
- Esercizi di riepilogo

INDICE LETTURA

INTRODUZIONE

LETTURA [Lezioni 1 - 18]

EAR TRAINING esercizi

EAR TRAINING soluzioni

LEZIONE 13
- Schemi riassuntivi:
  - Scale greche
  - Scala maggiore in tutte le tonalità
  - Scala lidia in tutte le tonalità
  - Scala minore naturale in tutte le tonalità
  - Scala dorica in tutte le tonalità
  - Triadi maggiori in tutte le tonalità
  - Triadi minori in tutte le tonalità
- Notazione musicale mediante sigle

LEZIONE 14
- Schemi riassuntivi:
  - Scala esatonale in tutte le tonalità
  - Scala diminuita tono-semitono in tutte le tonalità
  - Triadi aumentate in tutte le tonalità
  - Triadi diminuite in tutte le tonalità

LEZIONE 15
- Moto armonico
- A proposito dei rivolti
- Legame armonico

LEZIONE 16
- Accordi di 7ª:
  - accordo maggiore con la 7ª maggiore
  - accordo maggiore con la 7ª minore

LEZIONE 17
- Accordi di 7ª:
  - accordo minore con la 7ª minore
  - accordo minore con 5ª diminuita e 7ª minore
- R ivolti degli accordi di settima
- Accordo maggiore sesta

LEZIONE 18
- Armonizzazione della scala magg. (1) a triadi

APPENDICE
- Dal tetracordo greco al sistema bimodale moderno
  - Il sistema greco
  - Il sistema medievale

SOLUZIONI ESERCIZI TEORIA

Nasce a Roma il 25-2-65 e studia con Andrea Pighi e Massimo Moriconi (basso el. e contrabbasso), con Bruno Tommaso (contrabbasso, armonia, composizione, arrangiamento), con Giancarlo Gazzani (arrangiamento per big band).

CONCORSI

Nel 1986 vince il concorso indetto dall'ISMEZ e da RAI3 come miglior nuovo talento (basso el. e contrabbasso) e partecipa al Festival Internazionale di Roccella Ionica con l'orchestra "New Talents" diretta da Paolo Damiani.

Nel 1990 ottiene con il gruppo "Tetracolors" il 1° premio al concorso per nuove formazioni di Forlì.

Viene selezionato tra i finalisti del concorso internazionale di composizione e arrangiamento per orchestra jazz di Barga nelle edizioni '88, '89, '90, '96, e nel '98 è tra i finalisti del concorso internazionale "Scrivere in Jazz" di Sassari.

Vincitore del Premio Opera IMAIE 2009 col progetto "Estrela da Tarde".

JAZZ E DINTORNI

Nel 1989 forma l' "Andrea Avena Group" (con F. Barresi - voce, S. Micarelli - chitarra, F. Pieroni - piano, A. Fabbri - batteria) con il quale registra un disco e partecipa a diverse rassegne italiane.

Nel 1990 partecipa con il gruppo "Silent Circus" a varie rassegne italiane tra cui "Siena Jazz".

Negli anni seguenti collabora nell'ambito del jazz con molti musicisti tra i quali Lester Bowie, Kirk Lightsey, Manhu Roche, Don Moye, Massimo Urbani, Maurizio Giammarco, Antonello Salis, Michele Rabbia, Massimo Manzi, Javier Girotto, Daniele Di Bonaventura.

Dal 1993 collabora con il compositore Germano Mazzocchetti, oltre che in studio di registrazione e in spettacoli teatrali, anche in situazioni jazzistiche come la riduzione per orchestra jazz di "Feste Romane" di Respighi (ai festival di Roma e Pescara), e col sestetto (Università di Roma, Torino, Trieste, Accordion festival di Pineto, Università di Cosenza, ecc). Nel 1994 partecipa con la big band di Francesco Santucci a varie rassegne italiane tra cui "Umbria Jazz". Nello stesso anno inizia a collaborare con il chitarrista francese Philippe Roche con il quale costituisce, con Tommy Caggiani alla batteria, l' "Hoggar trio", gruppo che lavora sulla contaminazione tra jazz e musica araba (anche mediante l'utilizzo di strumenti caratteristici della musica nordafricana come l'oud algerino).

Nel 1995 costituisce con Roberto Spadoni, Paolo Sorge e Giovanni Lo Cascio il quartetto "Aporia", gruppo che si interessa del rapporto tra musica ed immagini; con questa formazione infatti sonorizza dal vivo in varie sale cinematografiche e teatri italiani (su commissione dell'associazione cinematografica l'altro Baobab) rari documentari francesi degli anni '20 ("Anémic Cinema" di Marcel Duchamp, "Le ballet mécanique" di Fernard Legér, "L'étoile de mer" di Man Ray, "Charleston" di Jean Renoir) e un mediometraggio di Buster Keaton ("Sherlock Junior") utilizzando musiche originali composte per l'occasione.

Sempre nel 1995 comincia la sua collaborazione con la big band "M. J. Urkestra" diretta da R. Spadoni, per la quale, oltre a suonare il contrabbasso, scrive arrangiamenti di brani propri, di C. Mingus e partecipa al gemellaggio con l'orchestra Città di Udine (Dicembre 1996). Nell'aprile del 1998 viene pubblicato il primo CD dell'orchestra dedicato alla figura di Charles Mingus. Nell'estate del 1998 l'orchestra entra in studio per registrare il progetto "Estrela da tarde" per voce e orchestra con musiche di Avena su poesie di Pablo Neruda e Manuel Bandeira. Nel 2001 la big band incide il suo terzo CD e comincia la sua collaborazione con vari solisti ospiti come G. Trovesi, S. Satta e M. Giammarco per la realizzazione di progetti speciali. Dal 2002 è l'orchestra residente dei seminari internazionali di Lanciano (CH) sotto la direzione di Mike Abene. L'orchestra ha registrato nel 2003 il suo quarto CD e ha eseguito

l'integrale di "Epitaph" di Mingus nel febbraio dello stesso anno al teatro Metastasio di Prato (con solisti ospiti aggiunti) sotto la direzione di Andrew Homzy.

Dal 1998 collabora con il gruppo Klezroym con il quale si esibisce in numerosi festival ed eventi teatrali in Italia, in Spagna e in Germania. Nel 2005 il canale satellitare "Artè" invita il gruppo a Bruxelles per registrare un programma monografico di 40 minuti in occasione dell'Yiddish Night Festival.

Nel Marzo 2000 sotto la direzione di Gunther Schuller esegue musiche di Alec Wilder e Eric Dolphy (alcune in prima esecuzione mondiale) con l'ensemble "Terza Corrente" (ospiti Gianluigi Trovesi e Paolo Ravaglia). Nello stesso anno forma il quartetto SPJQ con Sandro Satta, Roberto Spadoni e Ettore Fioravanti, ed inizia la sua collaborazione con il gruppo "Crossroads" di Roberto Laneri. Dal 2005 suona nel progetto "Recordando Piazzolla Y Gardel" con Javier Girotto e Daniele Di Bonaventura. Dal 2006 al 2007 suona con il gruppo "Acustimantico" con il quale si esibisce in vari festival nazionali e dà vita allo spettacolo "EM", omaggio alla figura del grande poeta Emanuel Carnevali. Dal 2008 suona con "Trionirico" un progetto di e con Pasquale Laino, con Alessandro Gwis.

TEATRO

Nel 1993 suona in "Cundu luna vini" con Francesca Breschi (regia di David Riondino, direzione musicale di Germano Mazzocchetti).

Nello stesso anno inizia la sua collaborazione con Nicola Piovani, suona infatti in tutti gli spettacoli teatrali del maestro:

"Canti di scena", "Il signor Novecento" e "Le cantate del fiore e del buffo" con Lello Arena e Norma Martelli (musiche di Nicola Piovani e testi di Vincenzo Cerami) tournée in tutta Italia e in Grecia con più di 600 repliche tra il 1993 e il 2001;

"Concerto Fotogramma" con S. Patitucci, D. Pandimiglio, P. Ingrosso e N. Martelli, tournée in Italia e importanti Festival in Belgio, Spagna, Turchia, Tunisia;

"Semo o nun semo" con Tosca, M. Wertmuller, D. Pandimiglio e P. Ingrosso;

"La Pietà", stabat mater concertante per due voci femminili (Rita Cammarano ed Amii Stewart), voce recitante (Gigi Proietti) e orchestra (versi di V. Cerami e musica di N. Piovani), spettacolo che si tiene, tra l'altro, a Betlemme nella notte del venerdì santo del 1999 col patrocinio del Ministero della cultura palestinese;

"L'isola della Luce" cantata per voce femminile (Noa), voce maschile (P. Ingrosso), voce recitante (N. Tsakiroglou, o Omero Antonutti nella versione italiana) e orchestra, opera eseguita tra l'altro nell'isola greca di Delos in occasione delle "Olimpiadi della Cultura" nel Settembre del 2003;

"La Cantata dei Cent'anni" (versi di V. Cerami e musica di N. Piovani), composta per i 100 anni della CGIL, per quartetto vocale, voce recitante (Gigi Proietti o Massimo Wertmuller) e orchestra sinfonica (Roma Sinfonietta), nella quale suona da solista e da 1° contrabbasso.

"Epta" Suite strumentale in sette movimenti per sette esecutori;

"Concerto in quintetto", tournée in Italia e importanti Festival in Francia e Grecia.

Nel 1995 collabora con la "Compagnia della Rancia" suonando nella versione italiana del musical "West side story" sotto la direzione del M° Richard Parrinello. Nel 1997-98 suona nella versione italiana del musical "Irma la dolce", una produzione del Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia per la regia di A. Calenda. Sempre in ambito teatrale suona in "Maria Maddalena" (di Marguerite Yourcenar, testi delle canzoni italiane di Andrea Camilleri), in "Echelmessia" (di Ennio de Concini), in "Saccarina cinque al soldo" (di Ascanio Celestini, Klezroym e Olek Mincer), "Tuttalavarietà" (di Sabina Guzzanti), "La Ballata Dell'Amore Disonesto" (di G. Mazzocchetti e A. Fornari), "16 Ottobre 1943" (reading dall'omonimo libro di De Benedetti, con Luca Zingaretti), "La Vita a Rate" (di Paolo Triestino), e compone le musiche di scena per "Il custode" di A. Lauro (con P. Triestino).

TURNISTA

Dal 1993 partecipa come contrabbassista e bassista elettrico alla realizzazione di musiche per il teatro e di colonne sonore per il cinema e la tv (Roberto Benigni, Sergio Rubini, Sabina Guzzanti, Nanni Loi, Antonio Albanese, Luigi Magni, Ben Von Verbog, Bigas Luna, Paolo e Vittorio Taviani, Luis Sepulveda, Mario Monicelli, Jos Stelling, Giuseppe Tornatore, …) sotto la direzione di Germano Mazzocchetti, Nicola Piovani, Ennio Morricone, Carlo Di Blasi, Lucio Gregoretti, Giovanna e Francesco Marini, Franco Piersanti, Renato Serio, Piero Pintucci, Stelvio Cipriani, Paolo Silvestri, Andrea Guerra, ecc...

RADIO E TELEVISIONE

Nel 1991-92 partecipa con il trio di Lelio Luttazzi alla trasmissione televisiva "Buon compleanno" di TMC. Nel 1999 con la big band "M. J. Urkestra" prepara un omaggio a Duke Ellington che viene eseguito dal vivo in diretta nella trasmissione radiofonica Radiotresuite, in occasione della giornata dedicata ad Ellington dalle radio europee.

Nel 2002 suona per RAI2 nello spettacolo "Tuttalavarietà" (di Sabina Guzzanti), e per RAI1 in "L'ultimo del Paradiso" (di R. Benigni), e nel 2003 nello spettacolo "16 Ottobre 1943" (con L. Zingaretti). Col gruppo Klezroym partecipa come gruppo residente alla trasmissione di RAI3 "Dove Osano Le Quaglie" con Marco Presta e Antonello Dose (15 puntate nel 2003, 21 puntate nel 2004 e 7 puntate dal Teatro Sistina in Roma nel 2005). Sempre con i Klezroym esegue la suite "Yankele nel ghetto" per i "Concerti del Quirinale" in diretta su Radio3 nel Gennaio 2004.

Nel 2005 partecipa ad un ciclo di 7 trasmissioni di "Protestatesimo" su RAI2 eseguendo proprie musiche originali e altri brani composti insieme a Gabriele Coen.

Nel 2006 suona dal vivo nel programma "La stanza della musica" di RADIO3.

Il 9 Aprile dello stesso anno va in onda il film "Yiddish Soul" di Turi Finocchiaro e Nathalie Rossetti con i "Klezroym" sul canale satellitare ARTE' Television.

Nelle stagioni 2006-2007 e 2007-2008 fa parte dell'orchestra residente (diretta dal M° Cestana) della trasmissione "Mezzogiorno in famiglia" di RAI2.

Nel Gennaio 2009 partecipa col quintetto di Nicola Piovani alla puntata speciale su De André nella trasmissione "Che tempo che fa" di Fabio Fazio su RAI3.

ARRANGIAMENTO E COMPOSIZIONE

Scrive e arrangia brani per varie formazioni, dal piccolo gruppo alla big band.

Ha composto e arrangiato musiche per documentari (per l'Istituto Luce e per l'associazione L'Altro Baobab), per teatro ("Il Custode"), per la televisione (RAI: musiche di scena e sigle per "Dove Osano Le Quaglie" e "Protestantesimo").

DIDATTICA

È stato assistente collaboratore di Bruno Tommaso ai seminari di Siena Jazz '88 e '90 per l'orchestra laboratorio. È stato direttore del dipartimento dei corsi teorici all'Università della musica di Roma dal 1990 al 2000, istituto nel quale ha insegnato teoria, armonia moderna, arrangiamento e contrabbasso; ha inoltre insegnato basso elettrico e contrabbasso, tra l'altro, alla Jazz University di Terni.

Ha insegnato in molti seminari, tra cui l'Euro Summer Campus di Siracusa dal 2006, con Greg Howe, Carl Verheyen, Andy Timmons, Guthrie Govan, Greg Koch, Robben Ford, Kee Marcello, Richard Smith e Paul Gilbert.

Dirige attualmente i "corsi teorici" alla scuola Percentomusica di Roma. Insegna inoltre, tra l'altro, arrangiamento per big band al "Saint Louis Music Center" di Roma.

Nel 2009 tiene un corso di basso elettrico e contrabbasso al conservatorio F. Cilea di Reggio Calabria nell'ambito del triennio superiore sperimentale di I livello di jazz.

È autore di un metodo di teoria, armonia funzionale, lettura musicale ed ear training in quattro volumi ("Teoria e Armonia" ediz. Sinfonica) e di un metodo dedicato all'analisi delle melodie e alla loro armonizzazione in tre volumi ("Analisi e Arrangiamento" ediz. Sinfonica).

DISCOGRAFIA

"Pithecanthropus e altre storie" Andrea Avena Group	[Splasc(h) Records, H 198]
"Tetracolors" Tetracolors	[Philology, W 63-2]
"Canti di scena" Orch. Aracoeli, V. Cerami, N. Piovani	[Emergency music, 1011]
"Massimo Santantonio quintet, featuring Antonello Salis"	[Nimes, nim 70114]
"West side story" (versione italiana) dir. R. Parrinello	[Carisch, CL 69]
"Concerto Premio Rota 1997" Nicola Piovani	[CVS, 900-070]
"Il viaggio della sposa" (colonna sonora orig.) G. Mazzocchetti	[CGM, 489075-2]
"Mingus" M. J. Urkestra (dir. R. Spadoni)	[Splasc(h) Records,CDH 653.2]
"La teta y la luna" (colonna sonora orig.) N. Piovani	[Emergency music, 74321-24798]
"A che punto è la notte" N. Piovani	[Fonit Cetra CDM 2097]
"Tu ridi" (colonna sonora orig.) N. Piovani	[Virgin Records 46792]
"Live" Umberto Sangiovanni	[Dna, NACD 11205-2]
"Ùrkestra" M. J. Urkestra	[Splasc(h) Records, CDH 739.2]
"In nome del popolo sovrano" (colonna sonora orig.) N. Piovani	[Warner]
"Script" Massimo Santantonio	[Acoustic Music Records, 1233]
"Made in Italy" Fabio Di Cocco Trio	[Panastudio Prod. CDJ 1089-2]
"Piccola luce" Capezzuto-Avena-Chiaraluce feat. J. Girotto	[Splasc(h) Records, CDH 759.2]
"Lavori in sorso" Tomei-Merone 4et	[Lush Tales, LT CD 0138]
"Nowhere" (colonna sonora orig.) N. Piovani	[Virgin Music Italy 8 12110 2]
"Klezroym"	[Elleu Sconfini, n.11]
"Pinocchio" (colonna sonora orig.) Piovani-Benigni	[Virgin Records]
"Archcello" Hajime Mizoguchi	[Victor, VICL-61112]
"Estrela da tarde" M. J. Urkestra	[Splasc(h) Records, CDH 135-2]
"Dances" M. J. Urkestra	[Splasc(h) Records, CDH 931.2]
"La controra" Umberto Sangiovanni & Daunia Orchestra	[RAI Trade, RTP 0019]
"Ti porto in Africa" (brano "Forse Che Si, Forse Che No") Mango	[WEA]
"Il diario di Sabn Guzz" (libro-video by Sabina Guzzanti)	[Einaudi]
"Semo o nun semo" Nicola Piovani	[Compagnia Della Luna, CD02]
"Nella pioggia" Marco Turco	[LC 95 11]
"Maigret" (colonna sonora orig.) Nicola Piovani	[Sony]
"Kaos - Suite per Giovanni Falcone" N. Piovani	
"La tigre e la neve" (colonna sonora orig.) Piovani-Benigni	[Sony]
"Big Ben" Down Time Group (Quarta-Spadoni-Avena)	
"25 Aprile" (live in Fossoli) Klezroym	[CNI-La Frontiera, LFDL 19475]
"In un altro paese" (colonna sonora orig.) A.Pandolfo	[CAM 515356-2]
"Notturno bus" (colonna sonora orig.) Coen-Rivera	[Helikonia, HKST 0407]
"Stelle in eccedenza" Fabrizio Emigli	
"Em - ovvero Emanuel Carnevali va in America" Acustimantico	
"Parada" (colonna sonora orig.) Andrea Guerra	[CAM 515474-2]
"La strada (a teatro)" di G. Mazzocchetti con Tosca	[RAI TRADE]

PIANO DELL'OPERA
Teoria e Armonia

Prima parte: Caratteri del suono. Sistema temperato. Alterazioni. Note e pentagramma. Le chiavi. Durata dei suoni e delle pause. Punti e legature. Misure, tempi, accenti. Misure semplici e composte. Gruppi irregolari. Intervalli e rivolti. Scala maggiore. Scale greche. Le triadi. Relazioni accordi-scale. Scale esatonali e diminuite tono-semitono. Rivolti delle triadi. Moto armonico. Legame armonico. Accordi di settima (prime 4 specie). Accordi di sesta. Armonizzazione della scala maggiore.

Seconda parte: Altri accordi di settima (specie 5, 6 e 7; dominante sus4, dominanti con le quinte alterate). Accordi di 9ª, 11ª e 13ª. Le cadenze in maggiore (finali, sospese, alla dominante). Le formule di cadenza (il II-V-I). Il turnaround. Analisi di brani in maggiore. Le scale minori armoniche e minori melodiche. Sostituzione di tritono. Cicli di dominanti.

Terza parte: Modulazioni. Accordi di dominante secondari. Armonizzazione e modi derivati dalla minore melodica e dalla minore armonica. Cadenze e formule di cadenza in minore. Analisi di brani in tonalità minore. Cenni di analisi formale. La scala diminuita semitono-tono. Il blues maggiore. Le scale pentatoniche. La scala blues. Il setticlavio. Il trasporto di tonalità. I cambi di tempo. I gruppi irregolari.

Quarta parte: Il blues minore. Analisi di turnarounds con sostituzioni. L'interscambio modale. L'Anatole. Le misure a 5 e a 7 tempi. I tempi dispari. La scala aumentata. La scala maggiore armonica. Analisi delle varie specie di accordi di dominante e loro risoluzioni. Cenni sui polychords. Schema riepilogativo relazioni accordi-scale. La serie dei suoni armonici. Gli abbellimenti classici.

fotografia di Laura Camia

Introduzione

Quello che hai fra le mani è il primo di una serie di volumi che utilizzo in alcune varie di musica italiane nei corsi avanzati di teoria e armonia. Trattandosi di corsi avanzati presumo che gli studenti del primo anno siano già in possesso di alcune conoscenze basilari di teoria musicale e sappiano anche leggere la musica (anche se non speditamente) in chiave di violino e di basso (o almeno in una delle due!). Malgrado ciò, ho deciso di riprendere nelle prime lezioni alcuni argomenti fondamentali (come gli intervalli, i rivolti, le scale maggiori, ecc...); potrai inoltre notare come i primi esercizi di lettura siano veramente elementari. Non ancora contento di tutto ciò, per permettere di utilizzare con profitto questo testo anche a chi fosse a digiuno (o quasi) di conoscenze teoriche, ho aggiunto queste pagine introduttive che spero aiuteranno i neofiti ad ambientarsi nel mondo, solo apparentemente ostico, della teoria musicale. Cominciamo dunque dal principio.

Quando ero bambino mi dissero che la musica è l'arte dei suoni; questa definizione, forse un po' troppo pomposa e altisonante ma efficace, mi suggerisce una buona partenza: parlare del suono. Per avere un suono abbiamo bisogno di un qualche corpo vibrante (come per esempio la corda di una chitarra) o comunque di una qualche fonte di vibrazione che provochi delle onde sonore che, attraverso l'aria, giungano alle nostre orecchie.

IL SUONO

CARATTERISTICHE DEL SUONO

I caratteri fisici che distinguono un suono dall'altro sono essenzialmente tre: l'**altezza,** l'**intensità** e il **timbro**.

L'altezza di un suono **dipende dal numero di vibrazioni** compiute ogni secondo dalla nostra sorgente sonora e si misura in Hertz (= Hz = numero delle vibrazioni al secondo). Più è alto questo numero di vibrazioni (ovvero più velocemente vibra la nostra corda) e più il suono è **acuto**, più questo numero è basso e più il suono è **grave**.

L'ALTEZZA

L'orecchio umano è in grado di percepire suoni con frequenze che vanno da 16-20 vibrazioni al secondo (come limite minimo) fino a circa 20.000 vibrazioni al secondo (come limite massimo[1]); le vibrazioni inferiori al limite minimo vengono dette **infrasuoni**, mentre quelle superiori al limite massimo vengono chiamate **ultrasuoni**. Per renderci conto di queste altezze con un esempio pratico, prendiamo un pianoforte a 88 tasti: esso produce suoni che vanno da poco meno di 30Hz a poco più di 4000Hz.

CHISSÀ QUALE È IL TUO CAMPO DI UDIBILITÀ

[1] In realtà questi limiti variano leggeremente da persona a persona.

L'intensità

L'intensità di una nota **dipende** invece **dalla ampiezza delle vibrazion**i; una vibrazione più ampia produce infatti un suono più **forte**, una vibrazione meno ampia ne produce ovviamente uno più **debole**.

Il timbro

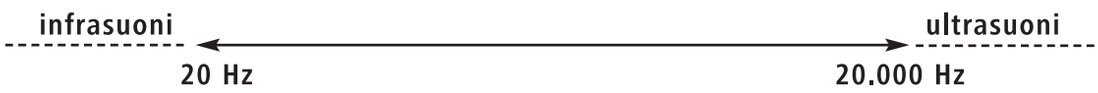
Il timbro è invece quella qualità del suono che fa sì che riusciamo a riconoscere il tipo di fonte sonora che lo ha prodotto. Se infatti un pianoforte suona con una certa intensità una nota posta ad una determinata altezza e poi la stessa nota viene suonata (con la stessa intensità) da una tromba, siamo tutti in grado (spero!) di riconoscere la differenza.

Il timbro dipende da moltissimi fattori, primi fra tutti la forma dell'onda sonora e la presenza di altri suoni (detti suoni armonici[2]) insieme al suono fondamentale.

Nelle prossime pagine mi occuperò soprattutto del primo dei tre caratteri del suono appena illustrati, ovvero l'altezza.

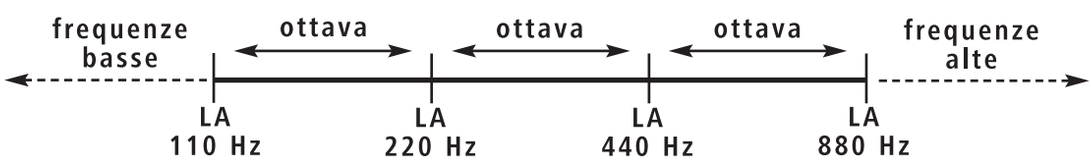
Abbiamo appena visto come l'orecchio umano sia in grado di distinguere solamente i suoni che possiedono frequenze comprese in un certo intervallo:

CAMPO DI UDIBILITÀ



I suoni compresi in questa fascia, pur limitata, sono teoricamente infiniti, ma dal momento che il nostro orecchio non è in grado di distinguere tra loro due suoni troppo vicini come altezza, il numero dei suoni udibili si riduce considerevolmente. Alcuni suoni inoltre, pur essendo posti ad altezze diverse, presentano tra loro notevoli affinità: sono quelli le cui frequenze sono in rapporto 1:2 (o comunque multipli di 2 come 1:4, 1:8 …). Per esempio tra il suono con frequenza 440Hz, che per convenzione viene chiamato **LA**[3], e i suoni con frequenza multipla (880Hz, 1760Hz …) o sottomultipla (220Hz, 110 Hz …) c'è una certa somiglianza, anche se si tratta di suoni posti ad altezze differenti. Tutti questi suoni con caratteristiche simili vengono chiamati con lo stesso nome (nel caso dei suoni simili al LA = 440Hz essi si chiamano tutti LA) e la distanza (ovvero l'intervallo) tra ognuno di essi e il successivo (o il precedente) viene detta **OTTAVA.**

Il concetto di ottava



[2] Vedi l'introduzione del quarto volume per sapere qualcosa di più sui suoni armonici.

[3] Per l'intonazione degli strumenti si fa riferimento proprio al La = 440Hz che è il suono emesso dal diapason (e in tempi moderni anche dagli accordatori elettronici).

SISTEMA TEMPERATO

All'interno di ogni ottava, ovvero tra un suono con una certa frequenza e un altro con frequenza doppia, l'orecchio umano è in grado di percepire molti suoni diversi; nel nostro sistema musicale[4] occidentale moderno, che viene detto SISTEMA TEMPERATO, però, **l'ottava viene suddivisa solamente in dodici intervalli perfettamente uguali tra loro**. Ognuno di questi dodici piccoli intervalli viene chiamato semitono[5], mentre si chiama tono l'intervallo che comprende due semitoni.

IL SEMITONO

IL TONO

Ci sono quindi dodici suoni all'interno di un'ottava e tante ottave (una decina circa) nel nostro campo di udibilità. A noi basterà inizialmente analizzare solamente i suoni contenuti in una singola ottava, dal momento che le altre ottave non sono altro, in fondo, che delle semplici ripetizioni (ad altezze diverse) dell'ottava che abbiamo prescelto. Attenzione però! La nomenclatura che viene ancora oggi utilizzata per identificare i dodici suoni contenuti nell'ottava non è, purtroppo, la più razionale possibile; questo perché la storia del linguaggio musicale è stata lunga e travagliata al pari di quella di tutte le altre lingue; non prendertela quindi con l'autore di questo libro, che non ha nessuna colpa del disordine e dell'irrazionalità della materia che ha scelto di trattare (come in fondo non ha colpe l'insegnante di grammatica italiana quando ti parla del "passato remoto" del verbo "cuocere"...).

Se dovessimo infatti identificare ora con dei nomi i dodici suoni contenuti nell'ottava, troveremmo probabilmente un sistema molto più razionale di quello tuttora in vigore, magari utilizzando dodici diverse lettere dell'alfabeto, o dodici simboli grafici, o dodici numeri differenti e così via.

Ma vediamo finalmente (dopo questa accanita arringa auto-difensiva) qual è il metodo per definire le altezze dei 12 suoni all'interno dell'ottava nel nostro sistema temperato. Ho appena detto della sua "irrazionalità": i nomi usati per identificare i suoni sono infatti soltanto 7: DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI[6]. Inoltre i suoni corrispondenti a questi sette nomi non sono tutti alla stessa distanza l'uno rispetto all'altro: DO-RE, RE-MI, FA-SOL, SOL-LA e LA-SI distano infatti tra loro un tono, mentre MI-FA e SI-DO distano tra loro un semitono.

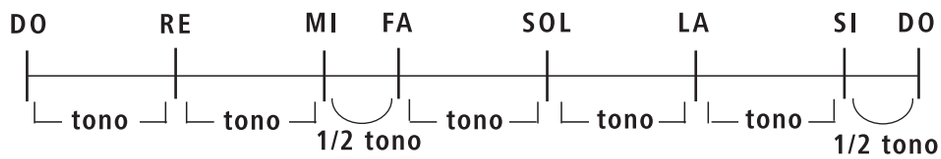
SOLTANTO 7 NOMI PER 12 SUONI

[4] Per "sistema musicale" si intende l'insieme di regole che codificano un determinato linguaggio musicale.

[5] A proposito degli intervalli più piccoli del semitono, che non vengono presi in considerazione nel nostro sistema temperato e sul significato dell'aggettivo "temperato", vedi la lezione 9, paragrafo su semitono cromatico e semitono diatonico.

[6] Sull'evoluzione storica di questi nomi vedi lezione 4.

Schema A



Sul pianoforte questi 7 suoni corrispondono ai tasti bianchi (il DO è quello prima del gruppo di due tasti neri):

Schema B

SUONA SU UN PIANOFORTE NOTE CHE DISTANO UN'OTTAVA, UN TONO, UN SEMITONO PER COMINCIARE A FAMILIARIZZARE CON QUESTE DISTANZE

ALTERAZIONI

DIESIS E BEMOLLE

I tasti neri corrispondono invece agli altri cinque suoni che mancano all'appello; questi tasti, come puoi vedere confrontando lo schema A con lo schema B, sono stati inseriti là dove c'era troppo spazio, ovvero tra i suoni posti a distanza di un tono. Per chiamare questi suoni intermedi non sono stati introdotti nomi nuovi, ma vengono usati i sette nomi elencati in precedenza, seguiti dal suffisso ♯ (= diesis) o da quello ♭ (= bemolle). Più precisamente se da un suono qualunque, per esempio DO, saliamo di un semitono, chiamiamo DO♯ il tasto nero su cui siamo finiti; se giungiamo invece allo stesso tasto scendendo di un semitono da RE, chiamiamo il tasto di arrivo RE♭. Infatti per definizione se il nome corrispondente ad un suono è seguito da:

- un ♯ (diesis), il suono va innalzato di un semitono;
- un ♭ (bemolle), il suono va abbassato di un semitono.

Esistono inoltre i simboli seguenti:

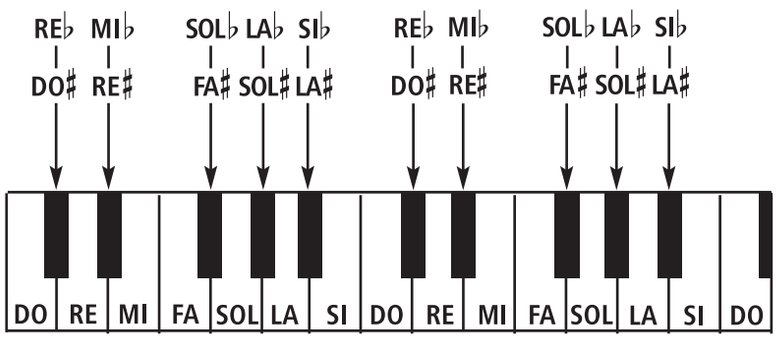
DOPPIO DIESIS E DOPPIO BEMOLLE

- il 𝄪 (doppio diesis), che innalza il suono di due semitoni (un tono);
- il ♭♭ (doppio bemolle), che abbassa il suono di due semitoni (un tono).

Devo segnalarti anche il ♮ (bequadro) che serve per annullare l'effetto di precedenti diesis o bemolli. Secondo alcuni teorici il bequadro annulla anche i doppi diesis e i doppi bemolli, secondo altri invece, per annullare questi ultimi due simboli occorre il ♮♮ (doppio bequadro). Tutti questi simboli appena introdotti vengono chiamati **alterazioni** o **accidenti**.

BEQUADRO E DOPPIO BEQUADRO

Avremo quindi:



Abbiamo dunque già una piccola "complicazione": un suono corrispondente ad un tasto nero del pianoforte può essere identificato con due nomi diversi. In realtà la situazione è anche peggiore: a causa delle definizioni delle alterazioni che ho appena dato, anche un tasto bianco può infatti avere più nomi. Per esempio il DO può essere chiamato anche SI♯ (perché no? In fondo se dal SI salgo di un semitono arrivo proprio al DO!) o anche, esagerando, RE ♭♭!

Vedrai comunque più avanti come nella maggior parte delle situazioni musicali in cui verrai a trovarti, ci saranno motivi più che validi per identificare un suono con un certo nome anziché con un altro.

ESERCIZIO

1. Esercitati a riconoscere i nomi delle note sulla tastiera di un pianoforte.

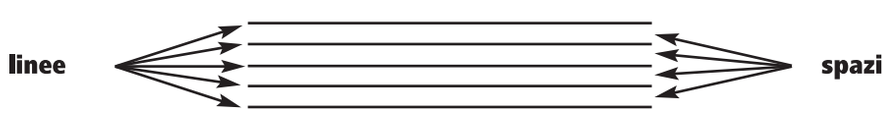
NOTE E PENTAGRAMMA

Fin qui abbiamo visto come vengono chiamati i vari suoni; vediamo ora qual è il metodo usato per trascrivere questi suoni su uno spartito.

I suoni si indicano graficamente per mezzo di segni convenzionali chiamati note che vengono scritti ad altezze diverse (più in alto se sono più acuti e più in basso se sono più gravi) sul pentagramma, che è quell'insieme di 5 linee e 4 spazi (che avrai visto migliaia di volte) che riporto di seguito.

LE NOTE

IL PENTAGRAMMA



Lezione 1

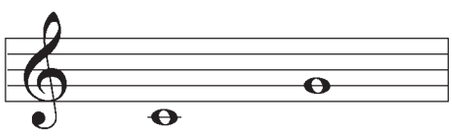
Intervalli • Rivolti • Circolo delle quinte

INTERVALLI

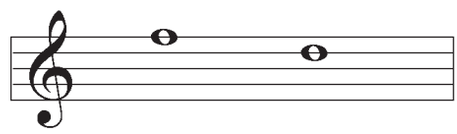
INTERVALLO ASCENDENTE E DISCENDENTE

La distanza tra due note è detta intervallo; esso può essere ascendente (se calcoliamo la distanza procedendo dalla nota più grave verso la più acuta) o discendente (se compiamo il percorso nella direzione inversa).

Intervallo ascendente



Intervallo discendente



Non tutti gli intervalli sono uguali dal momento che può variare la distanza tra le due note che li costituiscono. La sola indicazione "ascendente" o "discendente" non è quindi in grado di definire un intervallo con precisione.

Il metodo oggi in uso per classificare gli intervalli utilizza una doppia indicazione; la prima (numerica, ad esempio: seconda, quinta, ...) ci dice quante sono le note comprese nell'intervallo contando anche la nota di partenza e quella di arrivo:

DO - SOL	=	DO - RE - MI - FA - SOL	5 nomi quindi: <u>intervallo di 5ª</u>
MI - DO	=	MI - FA - SOL - LA - SI - DO	6 nomi quindi: <u>intervallo di 6ª</u>

La seconda indicazione (un aggettivo come maggiore, minore, aumentata, ecc...) ci rivela invece l'esatto numero di toni e semitoni che compongono l'intervallo. Troveremo quindi frasi come: "intervallo di 3ª minore" o "intervallo di 6ª maggiore" e così via.

Ma cominciamo a familiarizzare con il metodo in vigore per la classificazione degli intervalli dando insieme un'occhiata allo schema che segue; in esso puoi trovare elencati tutti gli intervalli più comuni all'interno dell'ottava:

SCHEMA RIASSUNTIVO DEGLI INTERVALLI

2ª (9ª)	Tipo di 2ª Distanza in toni esempio	diminuita 0 DO RE♭♭	MINORE 1/2 tono DO RE♭	MAGGIORE 1 tono DO RE	aumentata 1 tono e 1/2 DO RE♯
3ª (10ª)	Tipo di 3ª Distanza in toni esempio	diminuita 1 DO MI♭♭	MINORE 1 e 1/2 DO MI♭	MAGGIORE 2 DO MI	aumentata 2 e 1/2 DO MI♯
4ª (11ª)	Tipo di 4ª Distanza in toni esempio	diminuita 2 DO FA♭	GIUSTA 2 e 1/2 DO FA		aumentata 3 DO FA♯
5ª (12ª)	Tipo di 5ª Distanza in toni esempio	diminuita 3 DO SOL♭	GIUSTA 3 e 1/2 DO SOL		aumentata 4 DO SOL♯
6ª (13ª)	Tipo di 6ª Distanza in toni esempio	diminuita 3 e 1/2 DO LA♭♭	MINORE 4 DO LA♭	MAGGIORE 4 e 1/2 DO LA	aumentata 5 DO LA♯
7ª (14ª)	Tipo di 7ª Distanza in toni esempio	diminuita 4 e 1/2 DO SI♭♭	MINORE 5 DO SI♭	MAGGIORE 5 e 1/2 DO SI	aumentata 6 DO SI♯
8ª (15ª)	Tipo di 8ª Distanza in toni esempio	diminuita 5 e 1/2 DO DO♭	GIUSTA 6 DO DO		aumentata 6 e 1/2 DO DO♯

N.B.: **tutti gli intervalli dello schema sono calcolati in senso ascendente.**
Inoltre: per gli intervalli superiori all'ottava lo schema rimane valido considerando che:

9ª = 2ª (+ 1 ottava) 10ª = 3ª (+ 1 ottava) 11ª = 4ª (+ 1 ottava)
12ª = 5ª (+ 1 ottava) 13ª = 6ª (+ 1 ottava) 14ª = 7ª (+ 1 ottava)

Questi ultimi intervalli vengono detti **composti**, mentre si chiamano **semplici** quelli fino all'ottava.

L'UNISONO

Nello schema non ho inserito per semplicità il cosiddetto intervallo di unisono che è la distanza tra due note poste alla medesima altezza sul pentagramma e che segue la stessa nomenclatura dell'intervallo di ottava con i sottocasi giusto, aumentato e diminuito. Nel caso dell'unisono giusto (ad esempio: DO - DO) la distanza è nulla, nel caso dell'unisono aumentato (DO - DO♯) è di un semitono, nel caso dell'unisono diminuito (DO - DO♭) abbiamo addirittura un intervallo discendente di un semitono[1].

GLI INTERVALLI PIÙ DIFFUSI

Gli intervalli al centro dello schema (maggiori, minori, giusti) sono quelli che si incontrano più spesso nelle scale maggiormente diffuse nella nostra musica occidentale colta (maggiore, minore naturale...). Gli intervalli inseriti nelle colonne esterne (aumentati e diminuiti[2]) sono invece meno frequenti (anche se non mancano eccezioni).

[1] E di cose irrazionali ce ne sono anche altre; ad esempio la teoria musicale si ostina a considerare la 2ª diminuita un intervallo ascendente (dal momento che la seconda delle due note che compongono l'intervallo è più in alto sul pentagramma) anche se in pratica esso ha ampiezza nulla.

[2] In alcuni testi l'aggettivo "aumentato" è sostituito dall'aggettivo "eccedente" mentre l'aggettivo "diminuito" è sostituito da "deficiente". In questo libro ho preferito usare gli aggettivi "aumentato" e "diminuito" perché hanno dei corrispettivi inglesi molto simili ("augmented" e "diminished") e sono dunque internazionalmente meglio compresi rispetto ai nostri "eccedente" e "deficiente".

È importante notare (e ricordare) che gli intervalli di 4ª, 5ª ed 8ª non vengono distinti in "maggiori-minori", ma presentano la sola definizione "giusto" come intervallo più comune: dall'intervallo giusto si passa subito all'aumentato (allargandolo) o al diminuito (rimpicciolendolo).

Gli intervalli presenti nel nostro schema sono quelli che ci capiterà di incontrare più frequentemente; esistono però anche intervalli meno comuni (ancora più piccoli dei diminuiti o ancora più grandi degli aumentati) che per semplicità non ho indicato nello schema e che troveremmo in posizioni ancora più periferiche rispetto alla fetta centrale corrispondente agli intervalli più comuni. Questi intervalli per i quali non esiste una nomenclatura universalmente accettata verranno definiti in questo libro nel modo seguente:

GLI INTERVALLI MENO DIFFUSI

– Quando un intervallo "aumentato" viene ulteriormente allargato di un semitono diventa "più che aumentato";

L'INTERVALLO PIÙ CHE AUMENTATO

– Quando un intervallo "diminuito" viene rimpicciolito di un semitono diventa "più che diminuito".

L'INTERVALLO PIÙ CHE DIMINUITO

Avrai notato che ad intervalli di ampiezza uguale corrispondono talvolta (purtroppo) nomi diversi: ad esempio l'intervallo di un tono e mezzo si chiama "seconda aumentata" se le note hanno nomi consecutivi (come DO e RE♯), si chiama invece "terza minore" se le note distano un nome in più (come DO e MI♭). Non prendertela però con l'autore di questo libro! La colpa è dei nostri predecessori che hanno dato nomi diversi a suoni uguali. In effetti, come vedremo nella lezione 9, c'è stato un periodo in cui questi suoni non erano proprio uguali e dunque questa distinzione aveva senso: le note alterate con i diesis avevano infatti un'altezza diversa rispetto a quelle alterate con i bemolli (DO♯ ad esempio era leggermente più acuto di RE♭). Con l'introduzione del sistema temperato questa differenza è stata eliminata[3] ma non sono stati eliminati i doppi (o talvolta tripli) nomi. È molto probabile perciò che nel calcolare la distanza tra due suoni si incontrino inizialmente delle difficoltà. Vedrai che con un po' di pazienza ti abituerai al nostro "linguaggio musicale" che non è certo il più razionale possibile essendosi sviluppato, come tutti i linguaggi, nel corso di secoli tra mille peripezie. Più di una volta teorici e musicisti di diversi paesi hanno ideato e successivamente cercato di diffondere (ed è questa la vera difficoltà!) nuovi e più razionali metodi di notazione musicale, senza riuscire però a far accettare il loro metodo a coloro che la musica l'avevano già imparata. Quindi per ora rassegnamoci! L'unica cosa che possiamo fare è quella di calcolare insieme qualche intervallo, cercando così di fare un pò di chiarezza sul nostro intricato schema sugli intervalli.

LE "NOVITÀ" INTRODOTTE DAL SISTEMA TEMPERATO

Cominciamo ad esempio con le due note RE e FA (in senso ascendente). L'intervallo è di 3ª dal momento che i nomi di note compresi tra RE e FA sono tre, ovvero RE, MI e FA. Ed è una terza minore perché la distanza tra le due note è di un tono e mezzo; se guardi infatti nello schema (nella riga delle "terze") puoi vedere che la terza di un tono e mezzo è proprio quella minore.

Proviamo ora con l'intervallo MI♭ - LA. Si tratta di una 4ª dal momento che i nomi di note compresi tra MI♭ e LA sono proprio quattro (MI, FA, SOL e LA). Calcolando poi la distanza tra le due note si vede come i toni compresi nell'intervallo siano 3. È quindi una quarta aumentata, che come puoi vedere nello schema è proprio l'intervallo di quarta di tre toni[4].

E dopo questi esempi continuiamo questa nostra prima lezione parlando dei rivolti.

---

[3] Ai giorni nostri, infatti, come hai letto nell'introduzione, il DO♯ coincide con il RE♭, cosa che puoi peraltro facilmente osservare esaminando la tastiera di uno strumento a suono fisso come il pianoforte.

[4] Per questo motivo, questo intervallo viene anche chiamato "tritono".

R I V O L T I

Se invertiamo l'ordine delle note che costituiscono un intervallo otteniamo il suo rivolto. Ci sono due piccole regole sui rivolti degli intervalli che possono risultare utili:

LA REGOLETTA DEI RIVOLTI

a) **la somma dell'intervallo e del suo rivolto dà sempre 9**;

b) **se l'intervallo di partenza è**:

maggiore	il suo rivolto è	minore
minore	il suo rivolto è	maggiore
aumentato	il suo rivolto è	diminuito
diminuito	il suo rivolto è	aumentato
giusto	il suo rivolto rimane	giusto

Il rivolto va ovviamente calcolato nella stessa direzione dell'intervallo relativo (e cioè se l'intervallo di partenza è ascendente anche il rivolto deve essere calcolato in senso ascendente). Vediamo qualche esempio:

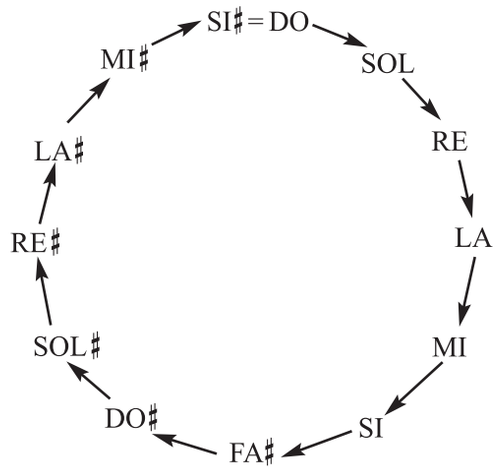
DO LA (intervallo)	= 6ª maggiore	
LA DO (rivolto)	= 3ª minore	(6+3 = 9)
RE SOL♯	= 4ª aumentata	
SOL♯ RE	= 5ª diminuita	(4+5 = 9)
DO SOL	= 5ª giusta	
SOL DO	= 4ª giusta	(5+4 = 9)
MI RE	= 7ª minore	
RE MI	= 2ª maggiore	(7+2 = 9)
DO♯ RE	= 2ª minore	
RE DO♯	= 7ª maggiore	(2+7 = 9)

E passiamo ora ad una definizione che ci tornerà molto utile nelle prossime lezioni:

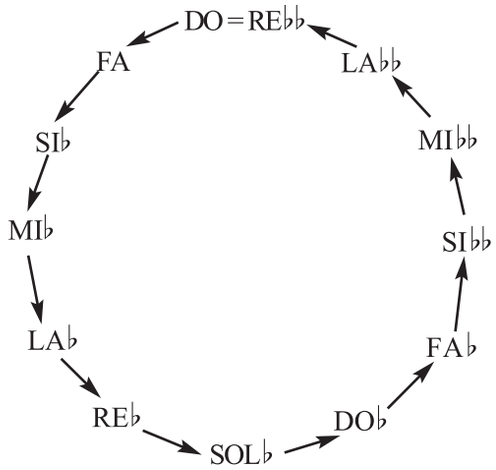
C I R C O L O D E L L E Q U I N T E

È la serie contigua di dodici intervalli di quinta. Viene chiamata "circolo" perché se seguiamo tutto il percorso costituito da dodici salti di quinta (ascendenti o discendenti) a partire da una determinata nota, finiamo su una nota uguale a quella di partenza (anche se come altezza essa si trova 7 ottave più in alto o più in basso).

Es.: Quinte ascendenti (a partire da DO):



Es.: Quinte discendenti (a partire da DO):



In realtà, come si può vedere negli schemi appena introdotti, compiendo l'intero percorso del circolo delle quinte si arriva ad una nota che coincide come suono con la nota di partenza, ma che ha un nome differente.

Ed ora, per verificare la tua comprensione degli argomenti trattati in questa lezione, ecco qualche esercizio per te. Ti ricordo che puoi trovare le soluzioni di questi e di tutti gli altri esercizi del libro in fondo alla parte di teoria (dopo le 18 lezioni e l'Appendice).

ESERCIZI

PUOI TROVARE LE SOLUZIONI DI TUTTI GLI ESERCIZI ALLA FINE DELLA PARTE DI TEORIA

1. Che intervalli sono?

DO FA	4ª	Giusta	MI DO♯		
MI♭ SOL			FA♯ SI		
SI♭ DO			RE♭ DO		
SOL♯ FA			SI MI		
DO♭ RE			LA♭ RE		
SOL FA			LA♭ SI♭		
RE♯ MI			DO SOL♭		

ESERCIZIO DIFFICILE

2. Date le seguenti note di partenza:

a) MI **b)** LA♭

Sali una terza maggiore, poi, da dove sei arrivato, scendi una 5ª diminuita, quindi scendi una 7ª minore, e poi sali una 2ª maggiore. Su quale nota sei arrivato[5]?

a) ☐ **b)** ☐

E se parti da:

c) RE♭

e sali una 7ª minore, scendi una 3ª minore, sali una 4ª aumentata e poi una 5ª aumentata. Dove sei arrivato?

c) ☐

3. Quali sono i rivolti dei seguenti intervalli?

3ª minore	
4ª aumentata	
5ª aumentata	
2ª maggiore	
7ª diminuita	
4ª giusta	

[5] Ti consiglio di seguire il percorso delle note sul pentagramma e non sullo strumento; potresti infatti individuare il giusto tasto d'arrivo ma non l'esatto nome della nota; se, per esempio il risultato giusto è RE♭, voglio come risposta proprio RE♭ e non DO♯.

4. Allenati a cantare i diversi intervalli all'interno dell'ottava sia in senso ascendente che in senso discendente.

Se stai studiando parallelamente alla teoria (come spero) anche la parte di lettura di questo libro, avrai forse già incontrato (o incontrerai tra breve) i cosiddetti "solfeggi cantati", all'interno dei quali troverai delle melodie progressivamente più complesse e che utilizzano intervalli sempre più ampi. Mi raccomando: non trascurare questo tipo di esercizio estremamente utile!

Sperando possa esserti d'aiuto (per me lo è stato) inserisco qui di seguito una tabella contenente:

ESEMPI DI INTERVALLI TRATTI DA BRANI FAMOSI

Nella tabella che segue ho indicato, per ogni tipo di intervallo ascendente e discendente contenuto nell'ottava, almeno un brano che inizia con quel particolare intervallo.

Non fermarti comunque ai brani indicati ma cerca altro materiale: è importante infatti che i brani che userai come riferimento per i vari intervalli siano per te veramente familiari.

Esercitati a cantare (e cerca di memorizzare) ogni intervallo!

Può sembrare un esercizio stupido e noioso; vedrai invece come miglioreranno le tue "prestazioni" nei dettati, nei solfeggi cantati e (incredibile a dirsi) anche nel suonare.

ESERCITATI A CANTARE (E CERCA DI MEMORIZZARE) OGNI INTERVALLO

ESEMPI DI INTERVALLI TRATTI DA BRANI FAMOSI

	Intervalli ascendenti	**Intervalli discendenti**
2ª minore	L'Anno Che Verrà (L. Dalla) White Christmas (I. Berlin) My Romance (R. Rodgers) Lo Squalo (colonna sonora; J. Williams) Blue Monk (T. Monk) Birdland (giro di basso; J. Zawinul) Donna Lee (C. Parker) Pithecanthropus Erectus (C. Mingus) Insensetez (A.C. Jobim) (scala frigia, scala locria)	Il Cielo In Una Stanza (G. Paoli) Per Elisa (Beethoven) Stella By Starlight (V. Young) The Lady Is A Tramp (R. Rodgers) Sophisticated Lady (D. Ellington) Solar (M. Davis) Billie's Bounce (C. Parker) New York New York (J. Kander)
2ª maggiore	Strangers In The Night (B. Kaempfert) My Funny Valentine (R. Rodgers) Stairway To Heaven (Led Zeppelin) Frà Martino (C. Lebouc) Monastero 'e Santa Chiara (Barberis) La Gatta (G. Paoli) But Not For Me (G. Gershwin) Les Feuilles Mortes (Autumn Leaves; Kosma) The Man I Love (G. Gershwin) In A Sentimental Mood (D. Ellington) (scale: maggiore, dorica, lidia, misolidia, eolia, diminuita, esatonale, min. armonica, min. melodica)	Funiculì Funiculà (inciso; L. Denza) Yesterday (Lennon-McCartney) Satin Doll (D. Ellington) Tune Up (M. Davis) M.A.S.H. (sigla; J. Mandel) Naima (J. Coltrane) Blue In Green (M. Davis) Corcovado (A.C. Jobim) Fiori Rosa Fiori Di Pesca (L. Battisti) Freddie Freeloader (M. Davis)
3ª minore	Georgia On My Mind (H. Carmichael) Hello Goodbye (Lennon-McCartney) A Foggy Day (G. Gershwin) Birdland (tema sax; J. Zawinul) Birk's Works (D. Gillespie)	Hey Jude (Lennon-McCartney) Garota De Ipanema (A.C. Jobim) Misty (E. Garner) Star Spangled Banner (inno U.S.A.) What Is This Thing Called Love (C. Porter)

ESEMPI DI INTERVALLI TRATTI DA BRANI FAMOSI (Continua)

	Intervalli ascendenti	Intervalli discendenti
3ª minore (continua)	Goodbye Pork-pie Hat (C. Mingus) I Remember Clifford (B. Golson) Wave (A.C. Jobim) (triade minore, triade diminuita)	Very Early (B. Evans) Ancora Tu (L. Battisti)
3ª maggiore	Ob-la-di, Ob-la-da (Lennon-McCartney) Oh When The Saints (tradiz.) Line For Lions (G.Mulligan) I Can't Get Started (V. Duke) A Samba De Orfeo (L. Bonfa) (triade maggiore, triade aumentata)	5ª sinfonia di Beethoven (3ª - 4ª nota) Summertime (G. Gershwin) Tenor Madness (S. Rollins) Jean Pierre (M. Davis) Yesterdays (J. Kern) Bessie's Blues (J. Coltrane) Aguas De Março (A.C. Jobim)
4ª giusta	La Marsigliese (inno francese) Il Silenzio (militare) Someday My Prince Will Come (Churchill) When I Fall In Love (Heyman) Tonight (Bernstein-West Side Story) All The Things You Are (J. Kern) La Montanara (tradiz.) Round Midnight (T. Monk) Un Giorno Dopo L'Altro (L. Tenco) St Thomas (S. Rollins) Nardis (M. Davis) Now's The Time (C. Parker) Marcia Nuziale (F. Mendelssohn)	Softly As In A Morning Sunrise (Hammerstein) Blues For Alice (C. Parker) E.S.P. (M. Davis) Yardbird Suite (C. Parker) Tango Della Gelosia (J. Gade) All Of Me (Simons-Marks)
5ª diminuita 4ª (aumentata)	Maria (Bernstein-West Side Story) I Simpson (sigla; 1ª e 3ª nota; D. Elfman)	Blue Seven (S. Rollins)
5ª giusta	My Favourite Things (R. Rodgers) Moon River (H. Mancini) So What (M.Davis-linea di basso) Straight No Chaser (T. Monk) Recordame (J. Henderson)	Feelings (M. Albert) Easy To Love (C. Porter) Have You Met Miss Jones (R. Rodgers) Waltz For Debby (B. Evans)
6ª minore	Black Orpheus (L. Bonfa) Because (Lennon-McCartney) The Entertainer (S. Joplin) Vecchio Frack (D. Modugno)	Love Story (colonna sonora; F. Lai) You're Everything (C. Corea)
6ª maggiore	Libiam, Libiamo (Verdi-La traviata) The Days Of Wine And Roses (H. Mancini) Tristeza (E. Lobo) Jingle Bells (tradiz.) Speak Low (K. Weill) Take The "A" Train (D. Ellington) La Canzone Del Sole (L. Battisti) Brazil (A. Barroso)	Music Of The Night (Phantom Of The Opera-Webber) Cento Campane (inciso; R. Grano) Iris (W. Shorter) Moonlight Becomes You (Burke-Van Heusen)

ESEMPI DI INTERVALLI TRATTI DA BRANI FAMOSI (Continua)

	Intervalli Ascendenti	Intervalli Discendenti
7ª minore	Star Trek (sigla; A. Courage) Somewhere (Bernstein-West Side Story) Song For Elena (Morricone-Nuovo Cinema Paradiso)	Watermelon Man (H. Hancock) Honeysuckle Rose (1ª e 3ª nota)
7ª maggiore	Ceora (L.Morgan) Fantasy Island (sigla) Samba De Orfeo (arpeggio maj7) Superman (colonna sonora; J. Williams)	I Love You (C. Porter)
8ᵛᵃ giusta	Somewhere Over The Rainbow (H. Arlen) Alice In Wonderland (Fain-Hilliard) Blue Bossa (K. Dorham) La Mazurka Di Periferia (R. Casadei)	Willow Weep For Me (A. Ronnell) Abbronzatissima (E. Vianello)

NOTA: in alcuni libri "classici" che pure utilizzano la stessa classificazione degli intervalli dello SCHEMA RIASSUNTIVO di pag. 4, il calcolo della distanza tra le note viene effettuato in maniera leggermente diversa. A pag. 44 riprenderò l'argomento e cercherò di chiarire questa piccola differenza illustrando i motivi che sono alla base dei due differenti approcci.

Lezione 11

Rivolti delle triadi

RIVOLTI DELLE TRIADI

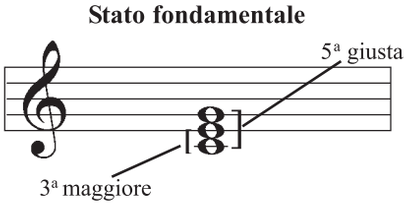
Abbiamo visto nella lezione 4 che se una triade è disposta per terze sovrapposte, ovvero ha la fondamentale al basso, è da considerarsi in posizione fondamentale. Quando invece una triade necessita di qualche permutazione per raggiungere lo stato fondamentale, ovvero ha al basso una nota diversa dalla fondamentale, si dice che è in stato di **rivolto**. Si chiama 1° rivolto lo stato in cui la triade presenta la terza al basso. Quando invece la triade è con la quinta al basso, si dice che è in stato di 2° rivolto. Vediamo ora in dettaglio i rivolti dei quattro tipi di triadi studiati.

1° RIVOLTO (TERZA AL BASSO)

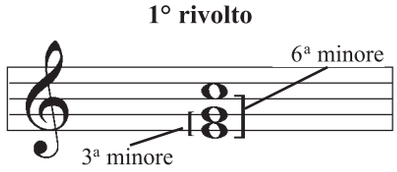
2° RIVOLTO (QUINTA AL BASSO)

TRIADE MAGGIORE (C)

Stato fondamentale

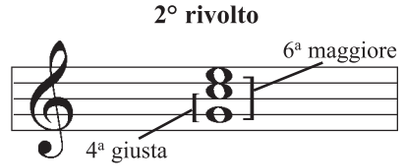


1° rivolto



Detto anche 6/3 per gli intervalli che si formano rispetto al basso

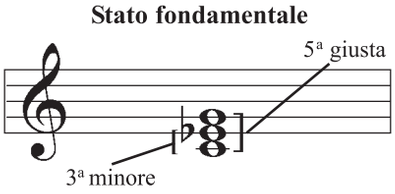
2° rivolto



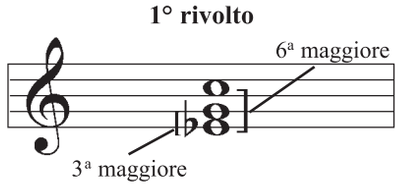
Detto anche 6/4 per gli intervalli che si formano rispetto al basso

TRIADE MINORE (Cm)

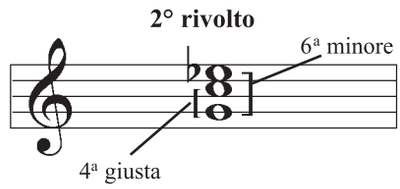
Stato fondamentale



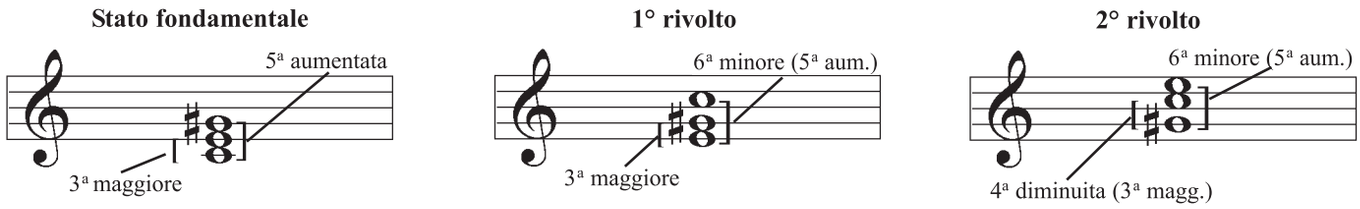
1° rivolto



2° rivolto

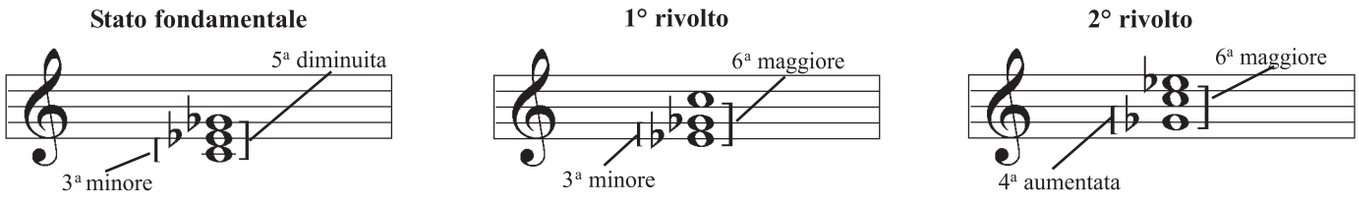


TRIADE AUMENTATA (C+)



Per la simmetria della triade aumentata (vedi lezione 9) tutti e tre gli stati sono formati da terze maggiori e quinte aumentate.

TRIADE DIMINUITA (C°)



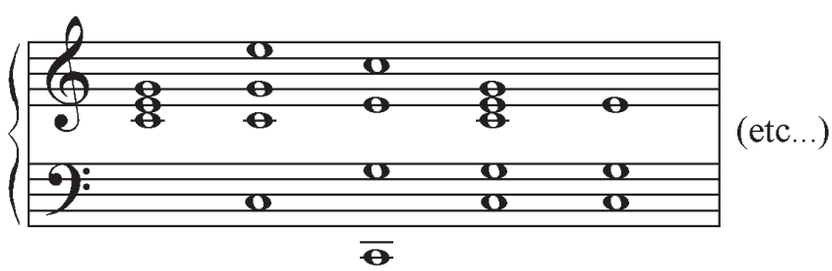
LA POSIZIONE STRETTA

C'è però da aggiungere ancora qualcosa per maggiore precisione; per semplicità ho sempre disposto (e descritto) finora tutte le triadi in posizione stretta[1] (ovvero con tutte le note raccolte nell'ambito di una quinta o tutt'al più di una sesta in caso di rivolto, quindi con tutte le note consecutive, senza salti) e senza raddoppi (quindi con solo tre suoni in tutto, ovvero con una sola fondamentale, una sola terza e una sola quinta). Va invece considerata triade anche un accordo con più suoni, purché le note con nomi diversi siano solo tre (una triade può infatti presentare anche più fondamentali e/o più di una terza e/o più di una quinta, disposte in ottave diverse o suonate all'unisono da più strumenti). Le triadi possono inoltre presentarsi in posizione lata (ovvero larga, aperta; con più di un'ottava tra la nota più grave e quella più acuta) e anche senza che le note siano disposte necessariamente nell'ordine visto finora (nel caso di un DO maggiore dunque non solo DO-MI-SOL, o MI-SOL-DO, o SOL-DO-MI).

LA POSIZIONE LATA

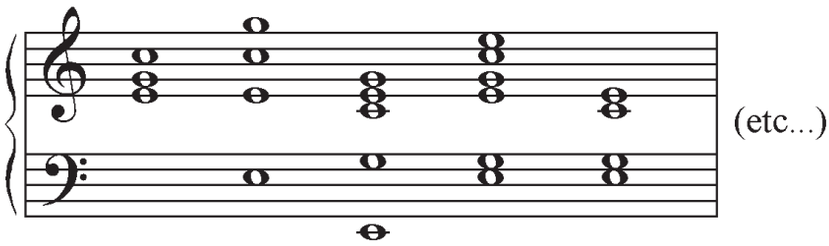
Esistono dunque molte diverse disposizioni per un'unica triade.

Prendiamo ad esempio una triade di DO maggiore: tutte le disposizioni seguenti sono da considerare posizioni fondamentali:



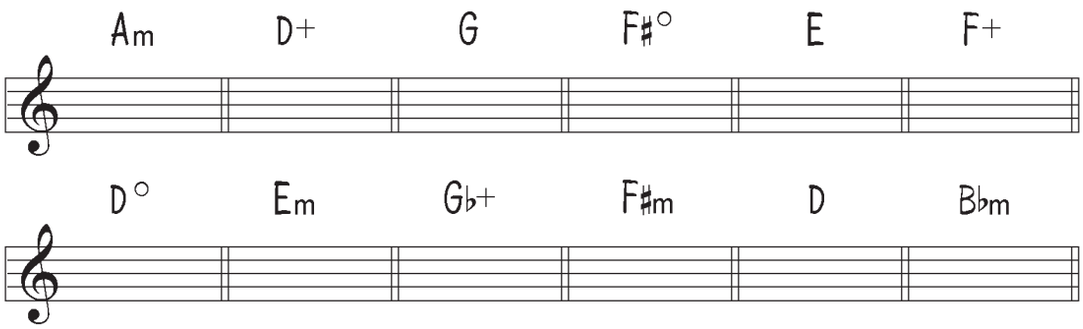
[1] Posizione "a blocco" o "chiusa".

mentre quelli che seguono sono tutti dei DO maggiore in 1° rivolto:

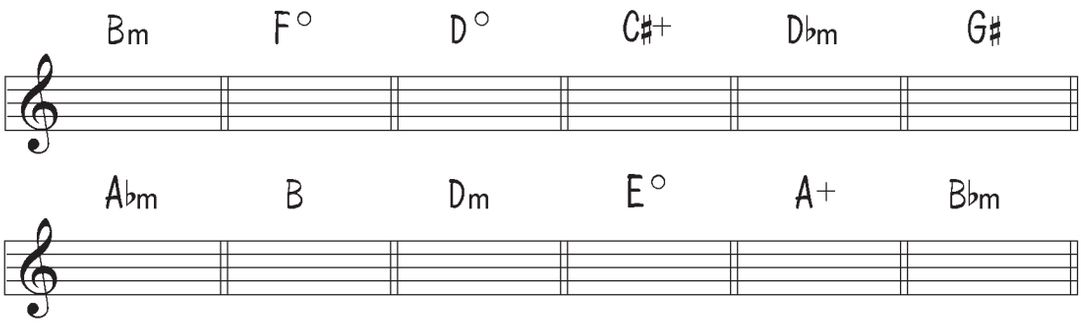


ESERCIZI

1. Scrivi sul pentagramma il 1° rivolto in posizione stretta delle triadi seguenti:



2. Scrivi sul pentagramma il 2° rivolto in posizione stretta delle triadi seguenti:



3. Esercitati a riconoscere i differenti tipi di triade anche in rivolto utilizzando il CD di ear training. ESERCIZIO DIFFICILE CD 1 (TRACK 12 E 17)

4. Esercitati a cantare i vari tipi di triade. VEDI PER ESEMPIO LEZIONE 11: SOLFEGGIO CANTATO N° 45

Introduzione

Perché ho scritto tutti questi solfeggi ed esercizi di lettura se esistono già in commercio decine di testi sull'argomento?

Semplice: perché nessuno di questi testi mi soddisfa completamente.

La maggior parte dei libri italiani esistenti (che sono per lo più di estrazione classica) con i loro esercizi eccessivamente lunghi, la crescita poco graduale delle difficoltà dei solfeggi, l'assenza quasi totale di esercizi ritmici preparatori, la troppa importanza data al cosiddetto "solfeggio parlato", hanno contribuito a rendere la materia "solfeggio" noiosa e antiquata, e spesso, purtroppo, addirittura inutile (conosco infatti troppi studenti diplomati in solfeggio al conservatorio che non hanno una buona coscienza ritmica, specialmente per quanto riguarda anticipi, ritardi e sincopi, che sono alla base delle musiche moderne anche classiche; studenti che non hanno mai provato ad intonare scale diverse dalla maggiore e dalla minore naturale; studenti che hanno dimenticato il setticlavio pochi mesi dopo l'esame; e così via...).

Nello scrivere queste lezioni di lettura ho dato quindi grande rilievo agli esercizi sul ritmo e ai solfeggi cantati, a mio parere ben più importanti dei cosiddetti "solfeggi parlati"; anzi devo ammettere di essere stato anche tentato dall'idea di escludere da questi libri i solfeggi parlati, troppo irreali e lontani dalla musica vera (un conto è infatti dire i nomi delle note con la bocca e un altro è leggere le note con il proprio strumento!); poi il pensiero e il sospetto che alcuni strumentisti potessero non avere mai l'occasione (o la disgrazia, secondo alcuni studenti pigri) di incontrare nel corso dei loro studi la chiave di basso (p. es. i chitarristi o i sassofonisti) o la chiave di violino (p. es. i bassisti) o addirittura tutte e due (come p. es. i batteristi) mi ha spinto a scrivere qualche esercizio nelle due chiavi più diffuse (questi esercizi vanno comunque intesi come applicazioni dei ritmi studiati nelle varie lezioni) e anche alcuni semplicissimi esercizi nelle chiavi antiche (giusto per cultura personale...!).

Prima di passare a descrivere i vari tipi di esercizi e le loro differenti esecuzioni, ti raccomando di procedere nello studio del solfeggio e della teoria musicale parallelamente poiché gli argomenti del primo si integrano spesso con quelli della seconda (nella parte teorica troverai infatti molti rimandi ad esercizi della parte di lettura).

ESERCIZI RITMICI

Come dice il nome le uniche difficoltà di questo tipo di esercizi sono ritmiche, non ci sono infatti note da riconoscere, né nomi da dire, né altezze da intonare.

Possono essere eseguiti **con la voce** (scegliendo per le note un fonema a piacere, p.es. "TA", o due fonemi alternati nei passaggi più rapidi, p.es. "TA-RA-TA-RA" nelle quartine di semicrome, e rimanendo ovviamente in silenzio nelle pause), **o anche con il proprio strumento**; l'importante è rispettare le durate delle note e delle pause.

Raccomandazioni:

Può essere d'aiuto un metronomo, non diventarne però schiavo!

Cerca di **eseguire gli esercizi sia col metronomo sia senza, e a varie velocità**. Comincia prima lento, poi, quando l'esercizio ti viene bene, accelera un poco, poi ancora un altro po', e così via fino ad arrivare alla velocità indicata sul libro all'inizio dell'esercizio. Può anche essere utile, per una migliore assimilazione delle figure ritmiche studiate, fare ogni tanto il percorso inverso, e cioè, dopo essere riuscito a leggere da capo a fondo senza troppi errori un solfeggio alla velocità metronomica massima indicata, prova a rileggerlo un poco più lento, e poi ancora più lento, e così via... Forse ti sembrerà una pazzia, ma ti assicuro (e te ne accorgerai da solo studiandole) che alcune figure ritmiche sono più difficili da eseguire lente che veloci!!.

ESERCIZI PER L'IDENTIFICAZIONE DELLE NOTE

Si eseguono dicendo ad alta voce e più rapidamente possibile i nomi delle note scritte sul pentagramma (senza comunque preoccuparsi troppo delle durate, che infatti non sono indicate).

Questo esercizio è un'utilissima preparazione allo studio dei solfeggi parlati, specialmente per chi non ha molta dimestichezza con una o più chiavi.

SOLFEGGI PARLATI

In questo tipo di esercizio bisogna dire i nomi delle note rispettando ovviamente le durate di note e pause. Nulla vieta ovviamente di suonarli con il proprio strumento o con un pianoforte (anche se non sei un pianista di professione).

Valgono le stesse raccomandazioni fatte a proposito degli esercizi ritmici.

SOLFEGGI CANTATI

Bisogna cantare le note rispettando le altezze e le durate.

Generalmente si eseguono cantando i nomi delle note, ma non è certo obbligatorio; puoi anche cantarli utilizzando uno o più fonemi a tua scelta.

Ci si può aiutare con il proprio strumento o con il pianoforte, ma solo aiutare! Non suonare tutto il solfeggio prima della tua esecuzione (non vale, non è più prima vista!) e neanche durante (è troppo facile!); prima, invece, suona e canta la scala con cui è costruito l'esercizio, questo aiuta ad "entrare" nella tonalità del solfeggio, poi datti la nota di partenza e comincia a cantare (controllando la tua intonazione con lo strumento solo di tanto in tanto).

Ti raccomando di esercitarti molto utilizzando la tabella degli intervalli tratti da brani famosi (lez. 1 della parte di teoria), studiando un intervallo alla volta, sia in senso ascendente che discendente.

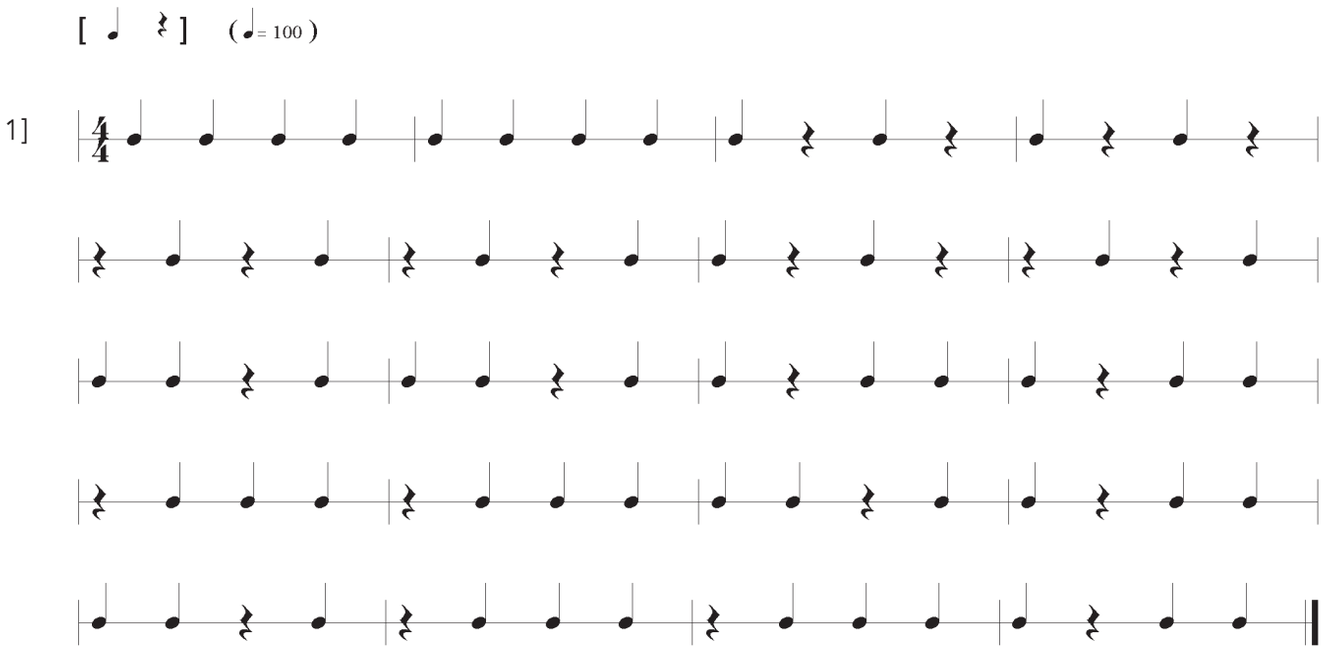
Un esercizio giornaliero molto utile è ad esempio quello di suonare una nota sul pianoforte (più o meno al centro della tua estensione vocale) e di provare poi ad intonare vari intervalli sopra e sotto la nota data verificando subito dopo il risultato. P. es. suoni un MI e poi provi a cantare una seconda minore sopra e una seconda minore sotto, poi una seconda maggiore sopra e una seconda maggiore sotto, e così via...

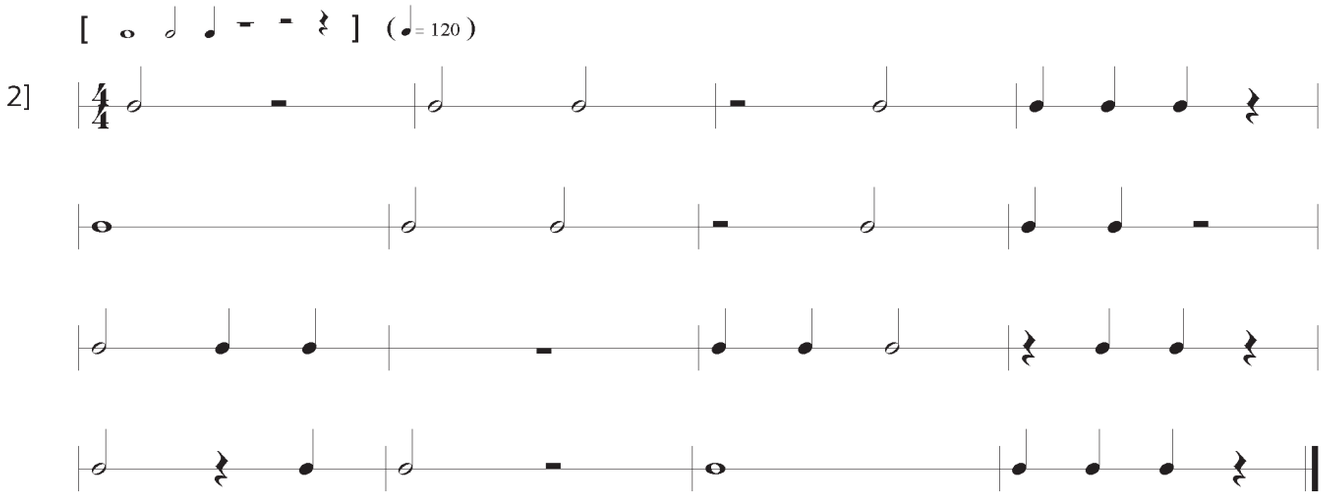
Ti raccomando infine di fare molti esercizi di "ear training" come dettati, trascrizioni da dischi, e simili. Nei CD che ho preparato per questi libri puoi trovare circa 4 ore di esercizi le cui soluzioni sono in coda al libro. Penso sia superfluo chiederti di fare il massimo sforzo per cercare di risolvere gli esercizi da solo prima di controllare il risultato tra le soluzioni!!.

BUON LAVORO

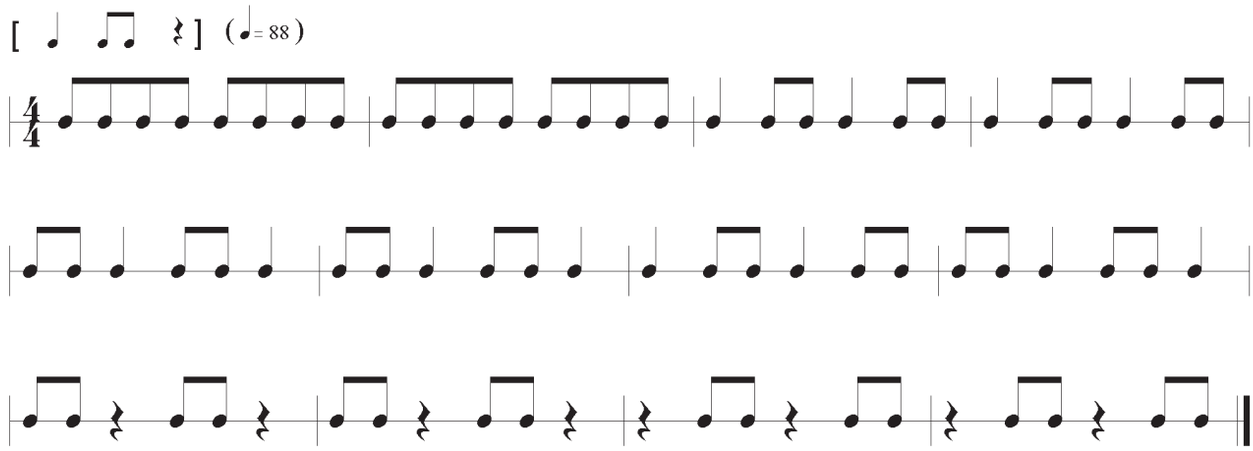
Lezione 1

ESERCIZI RITMICI

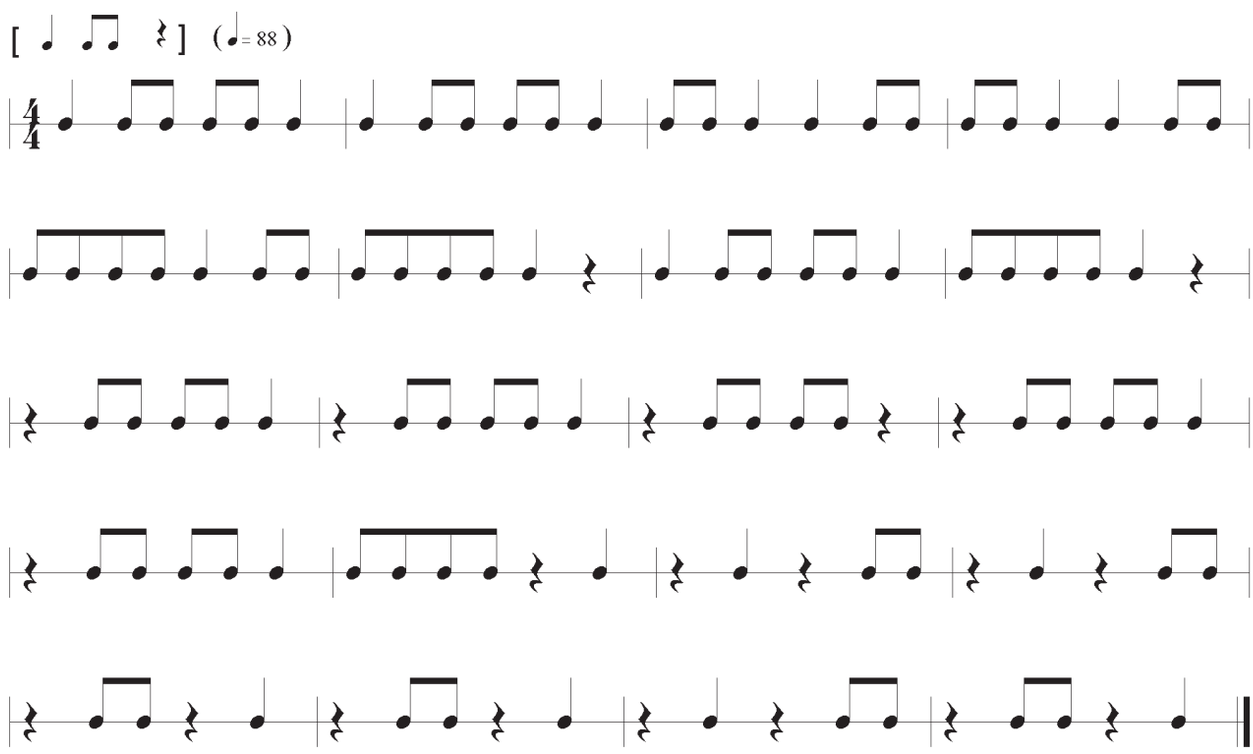


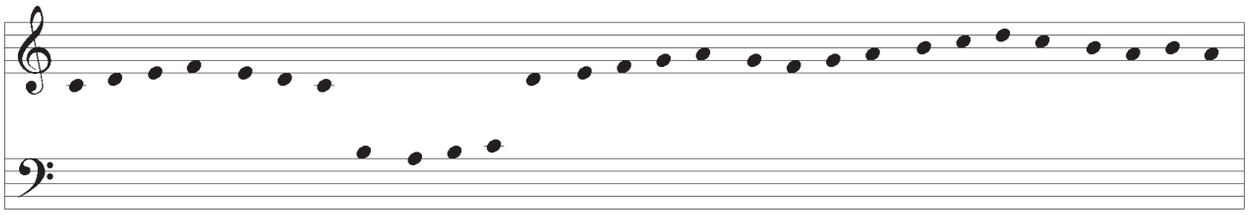
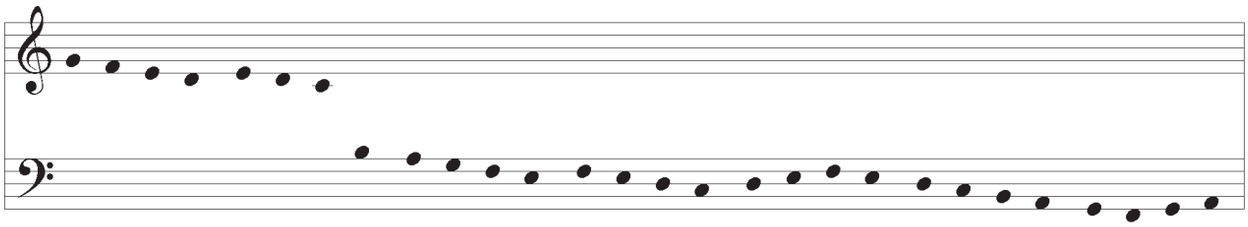
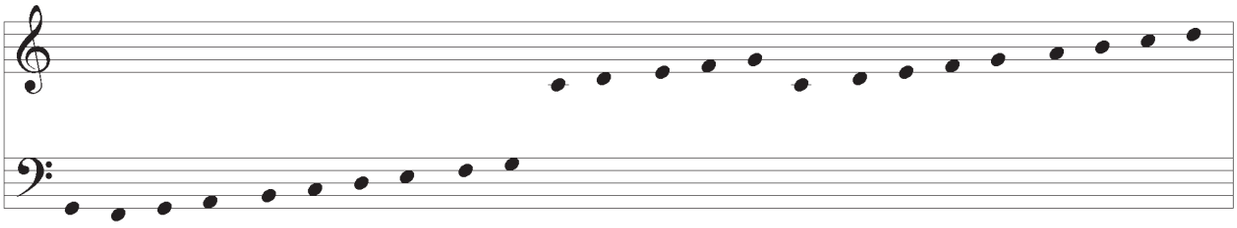
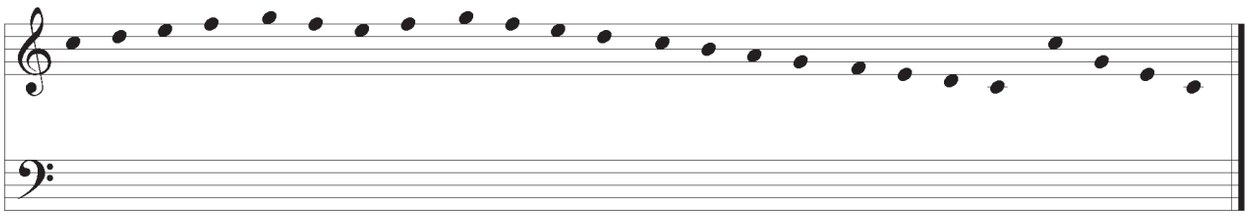


3]



4]



ESERCIZI PER L'IDENTIFICAZIONE DELLE NOTE IN CHIAVE DI VIOLINO E DI BASSO

1]