ALFABETIZZAZIONE II

Unità di apprendimento N. 2

I parte – Teoria: Elementi di organizzazione ritmica (pag. 1 – 13)

II parte – Lettura ritmica (pag. 14 – 28)

III parte – Lettura parlata (pag. 29 – 52)

IV parte – Lettura cantata (pag. 53 – 60)

Riferimenti bibliografici

Stefano Pantaleoni: *Lezioni di teoria musicale*
Dante Agostini: *Solfeggi ritmici n° 1*
Nerina Poltronieri: *Solfeggi parlati e cantati – Corso I*

UNITA' DI APPRENDIMENTO N.2

ELEMENTI DI ORGANIZZAZIONE RITMICA

OBIETTIVI SPECIFICI

L'allievo:

- Sperimenta e pratica, anche attraverso esercitazioni specifiche e mirate, gli elementi basilari del codice musicale in ordine al ritmo e alla sua organizzazione

2.1 RITMO E SUA ORGANIZZAZIONE

2.1.1 Ritmo e metro

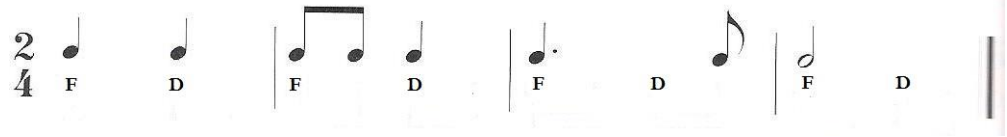
Il **metro** è una struttura basata sulla **ricorrenza periodica** di elementi accentuativi. Tale struttura può anche essere implicita, ossia non essere esplicitata ritmicamente. Essa condiziona la nostra percezione. Nella notazione occidentale, la **misura** della battuta musicale costituisce un **elemento metrico**, benché gli studi di etnomusicologia abbiano dimostrato come il concetto di metro vada molto ad di là di quello di battuta. Tuttavia **ritmo e metro** traggono origine proprio dalla **cellula ritmica** elementare – la **pulsazione** – nelle sue due varianti: **binaria e ternaria**.

2.1.2 Pulsazione

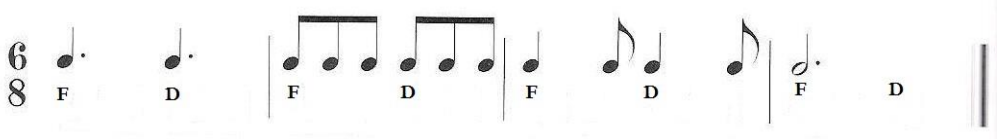
Sono le **unità ritmiche** che compongono la **misura**, ovvero l'**evento ritmico** essenziale che sta alla base del **ritmo musicale**. Come già osservato se ne codificano due tipi: **binaria o ternaria**:

Convenzionalmente, le pulsazioni che compongono una misura musicale, vengono considerate come una serie di articolazioni **forti e deboli**, ovvero di **battere e levare**, rispondente ad un principio di **tensione e riposo**. Si considera cioè come **accento forte** il **battere** (*tesi*, riposo, appoggio), e **accento debole** il **levare** (*arsi*, movimento che porta di nuovo ad una situazione di battere). Il parlare di accenti non deve però essere inteso come rinforzo o indebolimento del suono in termini di intensità, bensì solo come collocazione delle pulsazioni:

Con suddivisione binaria:



Con suddivisione ternaria:

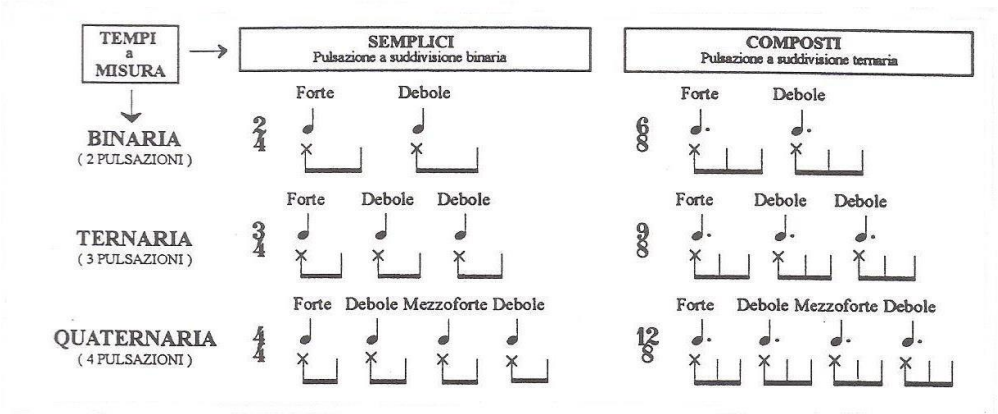


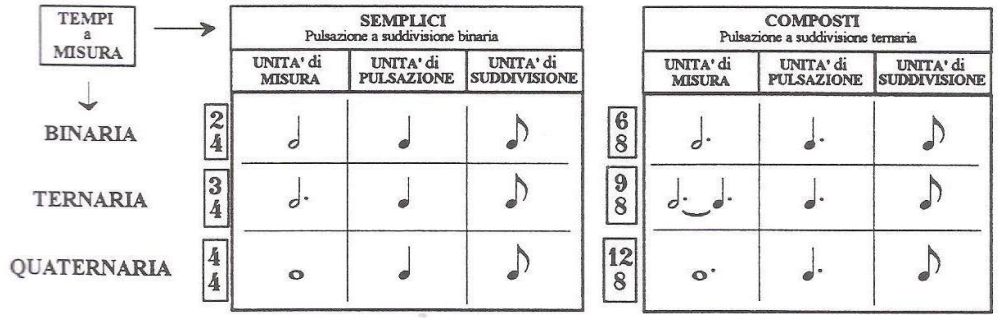
2.1.3 Unità metriche, tempi semplici e tempi composti

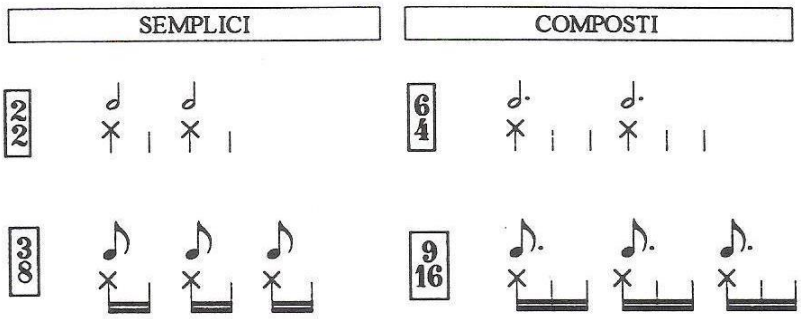
Poiché le misure contengono l'articolazione delle pulsazioni, per **unità metrica** dovremo **intendere unità di misura, unità di pulsazione** e **unità di suddivisione**.
La **pulsazione binaria** e la **pulsazione ternaria** rappresentano i modelli del **metro binario** e **ternario**, ovvero costituiscono la base della formazione delle varie misure. Tutte le misure sono riconducibili ad una **combinazione, moltiplicazione o giustapposizione** di pulsazioni **binarie** e **ternarie.**
L'analisi del Tempo, o della Battuta, consiste nell'individuare le **tre unità ritmiche** e permette di stabilire il modo di lettura del brano.

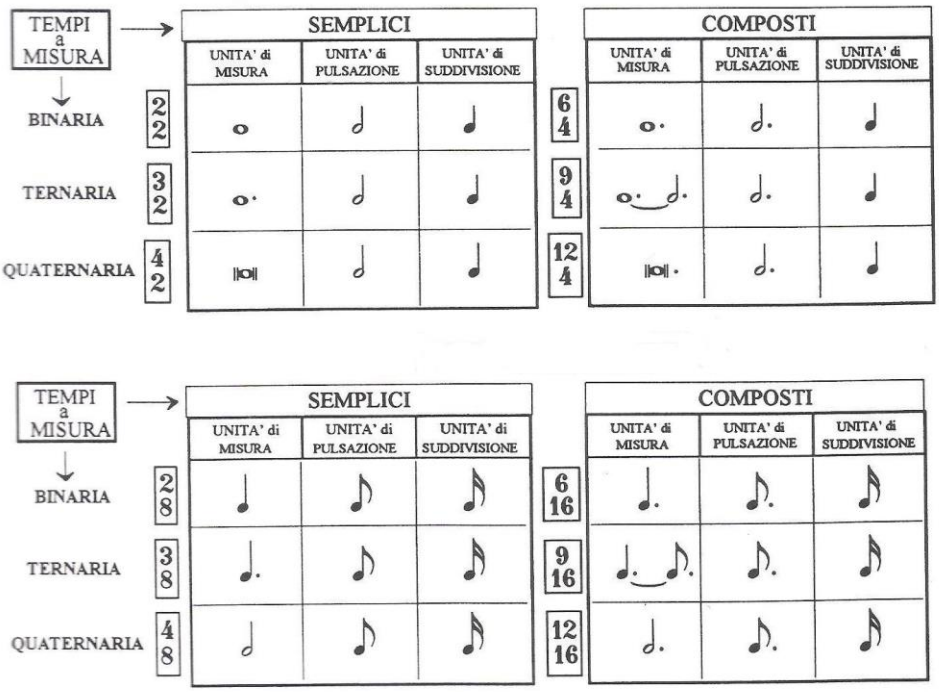
- **Unità di Misura**: figura di valore che occupa, da sola, tutta la battuta
- **Unità di Movimento**: figura di valore di un solo Movimento
- **Unità di Suddivisione**: figura di valore di una sola Suddivisione

Esempi:





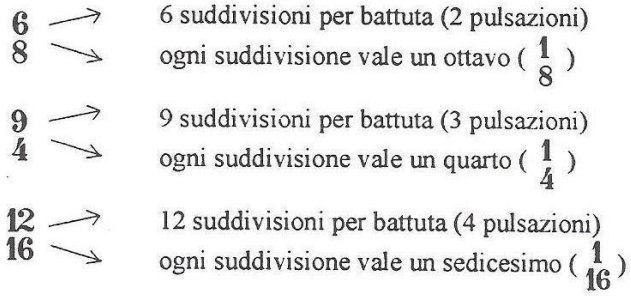




Ogni accento (pulsazione) della battuta è diviso in parti più piccole che si chiamano **suddivisioni**.
Il Tempo in chiave indica quante pulsazioni (movimenti) ci sono in una battuta e quante suddivisioni ci sono in un movimento (pulsazione).

- Es.: la battuta 2/4 è divisa in **due pulsazioni** (semiminime) e ogni **pulsazione** in **due suddivisioni** (crome).
- Es.: la battuta 3/4 è divisa in **tre pulsazioni** e ogni **pulsazione** in **due suddivisioni**.

Le pulsazioni della battuta possono essere divise: in **due suddivisioni** (si chiamano **Tempi Semplici**), in **tre suddivisioni** (**Tempi composti**).
Possiamo dire che nei tempi composti il nominatore indica le suddivisioni, il denominatore esprime il valore della suddivisione stessa:

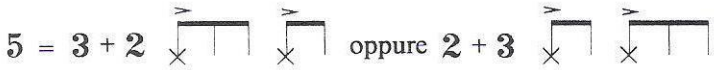


La **scrittura musicale** è impostata principalmente su **tre scale di valori**: **Tempi Tagliati** (ogni pulsazione è suddivisa in semiminime); **Tempi Reali** (ogni pulsazione è suddivisa in crome); **Tempi Doppi** (ogni pulsazione è suddivisa in semicrome). Le tre categorie di tempi sono equivalenti, salvo che per l'uso delle figure di valore; si può trovare uno stesso brano scritto in 2/2, in 2/4 o in 2/8. Ciascuno di questi tempi è diviso in due pulsazioni semplici, la differenza si nota solo nella scrittura, il risultato sonoro è uguale per tutte tre le versioni.
Ecco qui una tabella riassuntiva dei principali tempi, compresi anche quelli quinari:

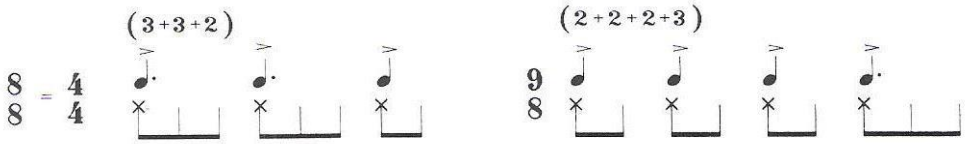
	Tempi tagliati		Tempi reali		Tempi doppi	
	semplici	composti	semplici	composti	semplici	composti
In 2 movimenti	2/2	6/4	2/4	6/8	2/8	6/16
In 3 movimenti	3/2	9/4	3/4	9/8	3/8	9/19
In 4 movimenti	4/2	12/4	4/4	12/8	4/8	12/16
In 5 movimenti	5/2	15/4	5/4	15/8	5/8	15/16
Suddivisione	semiminima		croma		semicroma	

2.1.4 Tempi misti e misure asimmetriche

I tempi misti possono essere ricavati unendo **tempi binari** a **tempi ternari**:



Vi sono tuttavia tempi regolari la cui **suddivisione interna**, per esigenze compositive, può risultare **asimmetrica**:

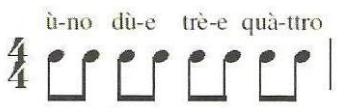


Nei tempi misti il fattore "velocità" è un dato assai importante. Un **5/4**, per es., se eseguito ad una **velocità bassa** può dare la **sensazione percettiva** di un **tempo semplice** (in quanto la suddivisione è binaria), ma se eseguito a **velocità medio-alta** allora si avverte marcatamente il fattore **asimmetrico**.

2.1.5 Teoria del movimento

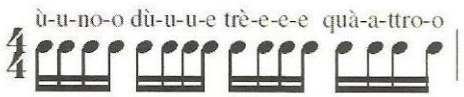
Schema della suddivisione dei tempi semplici:

ù-no per il primo movimento
dù-e per il secondo movimento
trè-e per il terzo movimento
quà-ttro per il quarto movimento



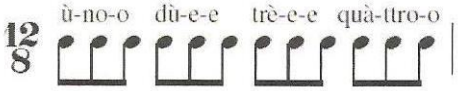
Schema della doppia suddivisione dei tempi semplici:

ù-u-no-o per il primo movimento
dù-u-e-e per il secondo movimento
trè-e-e-e per il terzo movimento
qua-a-ttro-o per il quarto movimento



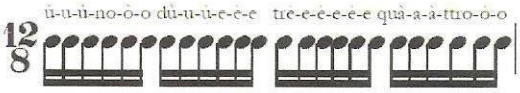
Schema della suddivisione dei tempi composti:

ù-no-o per il primo movimento
dù-e-e per il secondo movimento
trè-e-e per il terzo movimento
quà-ttro-o per il quarto movimento



Schema della doppia suddivisione dei tempi composti

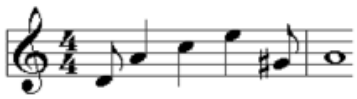
ù-u-ù-no-ò-o per il primo movimento
dù-u-ù-e-è-e per il secondo movimento
trè-e-è-e-è-e per il terzo movimento
quà-a-à-ttro-ò-o per il quarto movimento



2.2 CONTRASTI RITMICI

2.2.1 Sincope e contrattempo

Sincope è una denominazione attribuita ad un particolare ritmo prodotto dallo spostamento dell'accento ritmico della battuta. L'**accento ritmico si sposta**, cioè, dal tempo forte o da una parte forte del tempo a un tempo debole o a una parte debole del tempo.
Es.:

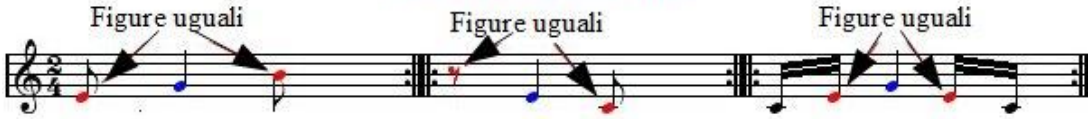


Nella teoria musicale si usa distinguere la sincope in quattro tipi:

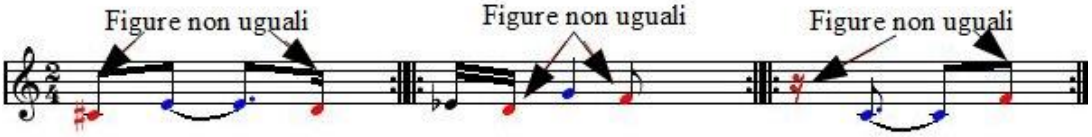
- **regolare** - quando la figurazione ritmica sincopata è composta da note di valore uguale e quindi lo spostamento dell'accento è sempre, appunto, uguale e regolare
- **irregolare** - quando la figurazione ritmica sincopata è composta da note di valore diverso che danno luogo ad uno spostamento d'accento sempre diverso e irregolare
- **semplice** - quando si verifica un solo spostamento d'accento
- **composta** - quando avviene lo spostamento di più accenti. La sincope composta è anche detta *andamento sincopato*

Di seguito vengono riportati alcuni esempi riconducibili a quanto suesposto:

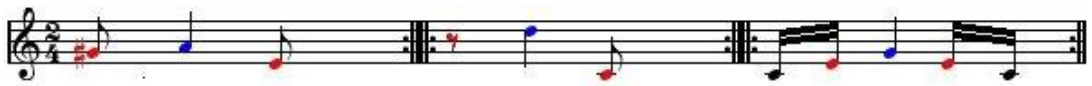
SINCOPE REGOLARE



SINCOPE IRREGOLARE

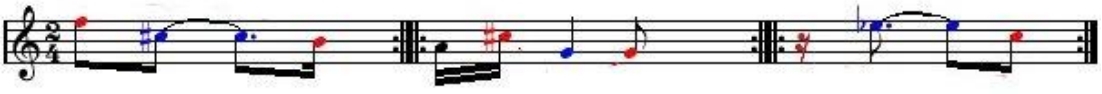


SINCOPE REGOLARE SEMPLICE (tra figure uguali) CON SPOSTAMENTO DI UN SOLO ACCENTO



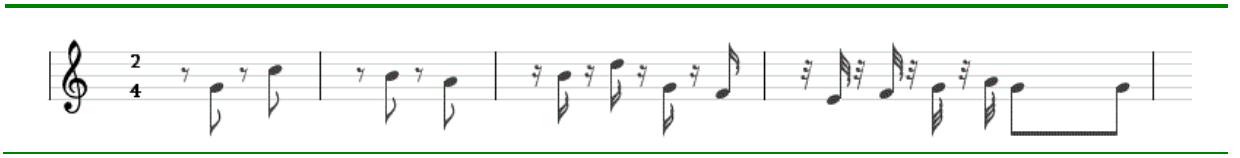
SINCOPE REGOLARE COMPOSTA (tra figure uguali) CON SPOSTAMENTO DI PIU' ACCENTI

SINCOPE IRREGOLARE SEMPLICE (tra figure diverse) CON SPOSTAMENTO DI UN SOLO ACCENTO



SINCOPE IRREGOLARE COMPOSTA (tra figure diverse) CON SPOSTAMENTO DI PIU' ACCENTI

I suoni in **contrattempo** hanno le stesse caratteristiche della sincope, perché anch'essi iniziano sulle parti deboli della misura. Si distinguono dalla sincope perché non si prolungano sulla parte forte della misura ma si alternano con pause:



Anche il contrattempo può essere regolare (come quello dell'esempio) o irregolare.

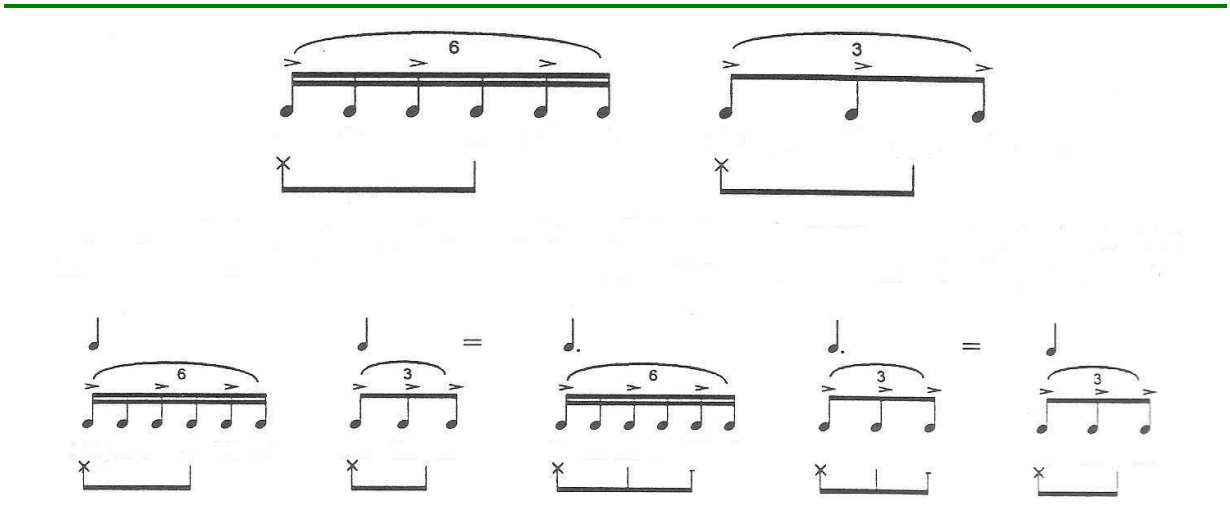
2.2.2 Gruppi irregolari

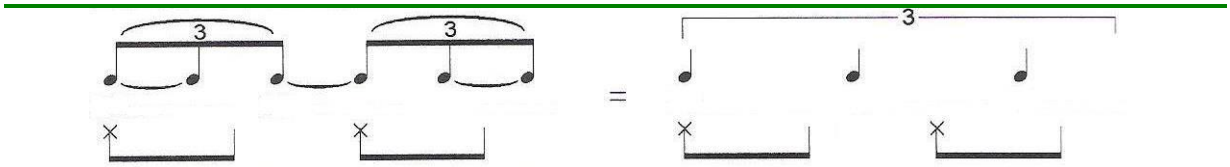
Sono gruppi di note che, per la loro formazione oppure rispetto alla misura in cui si trovano, risultano in contrasto rispetto all'indicazione stabilita inizialmente e quindi non rispettano la naturale suddivisione ritmica del brano musicale anche se eccezionalmente corrispondono nella esecuzione al valore dell'unità di tempo.
I gruppi irregolari si possono distinguere in due categorie: i gruppi irregolari per **eccesso** e irregolari per **diminuzione**. Generalmente vengono rappresentati da una legatura che unisce le note che ne fanno parte (che non è da considerare né una legatura di valore né una legatura di espressione) e un numero scritto sopra la legatura, inoltre possono essere definiti nei seguenti modi:

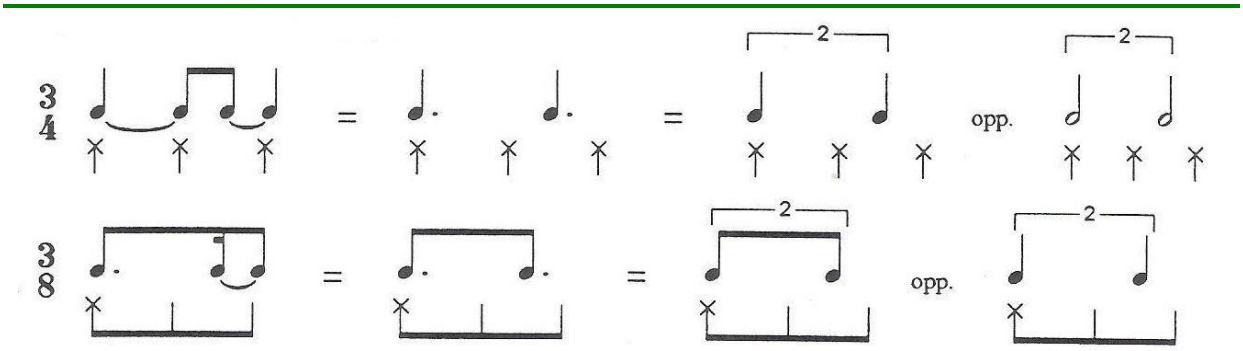
- **Semplici**: quando le note che li compongono hanno tutte lo stesso valore
- **Composti**: quando le note hanno valori diversi
- **Complessi**: quando nel gruppo di note è presente un altro gruppo irregolare

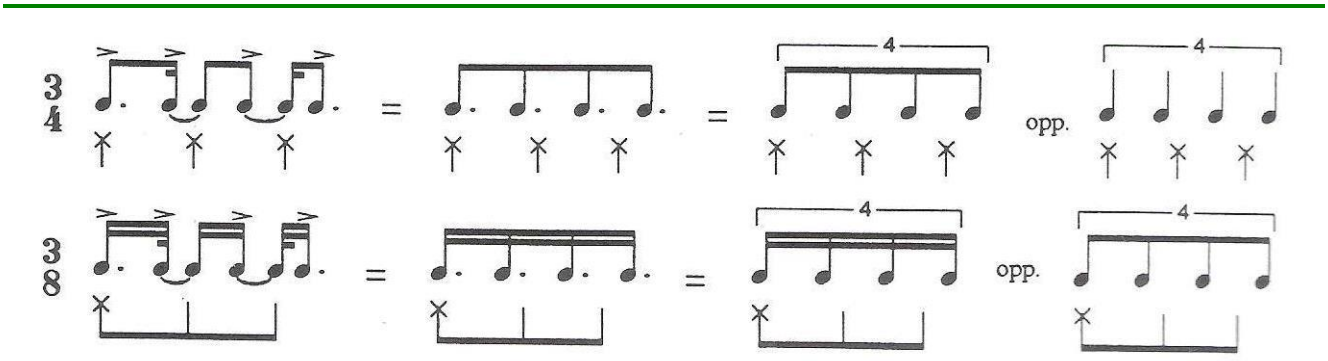
Gruppi irregolari per **contrasto metrico** sono considerati:

- **Duina** (2 contro 3): costituita da due note (che possono essere due semiminime o crome o semicrome ecc.) e posta in un tempo composto (come può essere ad esempio il 6/8) diventa un gruppo irregolare per diminuzione rispetto al tempo. Si dovranno infatti eseguire due note anziché tre nella stessa unità di tempo
- **Terzina** (3 contro 2): costituita da tre note che, se viene posta in un tempo composto, risulta un gruppo regolare, ma, se si presenta in un tempo semplice (come ad esempio il 2/4), diventa un gruppo irregolare per eccesso. Si dovranno infatti eseguire tre note anzichè due nella stessa unità di tempo
- **Quartina** (4 contro 3): costituita da quattro note che, se posta in un tempo semplice, risulta un gruppo regolare, ma, se si presenta in un tempo composto, diventa un gruppo irregolare (si eseguono 4 note anziché 3)
- **Sestina** (6 contro 2): costituita da sei note che, se posta in un tempo composto, risultano un gruppo regolare, ma, se si presenta in un tempo semplice, diventa un gruppo irregolare (si eseguono 6 note anziché 4). L'accentuazione regolare della sestina è binaria, cioè con tre accenti che cadono sulla prima nota (accento forte o primario), sulla terza e sulla quinta (questi ultimi due sono detti accenti deboli o secondari proprio perché di intensità minore), tuttavia la sestina può presentarsi anche come doppia terzina ed ha due soli accenti: il primo sulla prima nota e il secondo sulla quarta

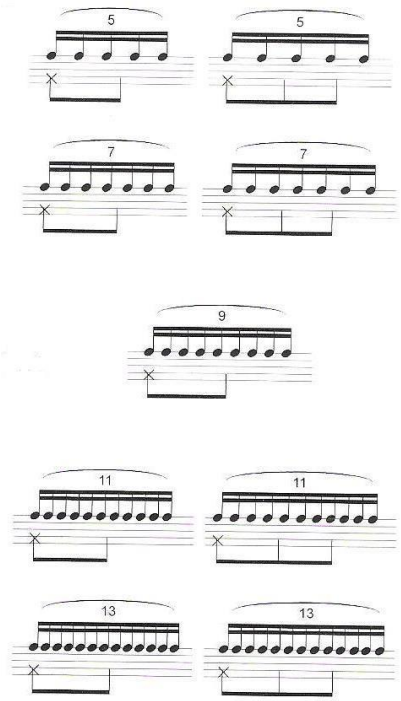

6
3
6
3
=
6
3
=
3


3
3
=
3


3
4
=
=
2
opp.
2
3
8
=
=
2
opp.
2

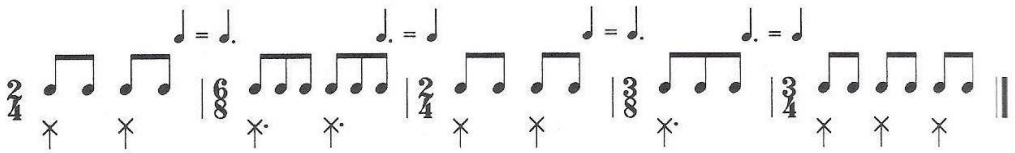

3
4
=
=
4
opp.
4
3
8
=
=
4
opp.
4

Gruppi irregolari per **formazione**:
I gruppi di 5, 7, 9, 11 ecc. note (quintina, settimina ecc.) sono i gruppi irregolari più complessi da eseguire in quanto non possono avere né suddivisione binaria né ternaria. I compositori contemporanei ne hanno fatto un uso intensivo. Ecco alcuni esempi:



2.2.3 Multimetria, Poliritmia, Hemiolia

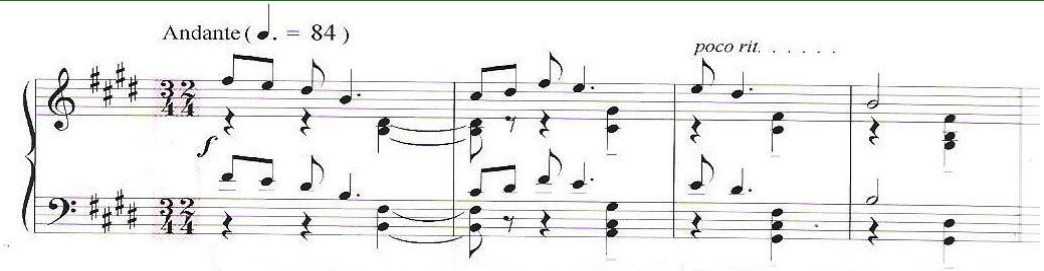
Per multimetria possiamo intendere semplicemente un cambiamento di tempo:



Può capitare anche che il metro oscilli tra due o più tempi. In questo caso è più comodo esprimere una indicazione di tempo doppia o multipla già dall'inizio del brano.

- DALLA LETTERATURA VOCALE E STRUMENTALE

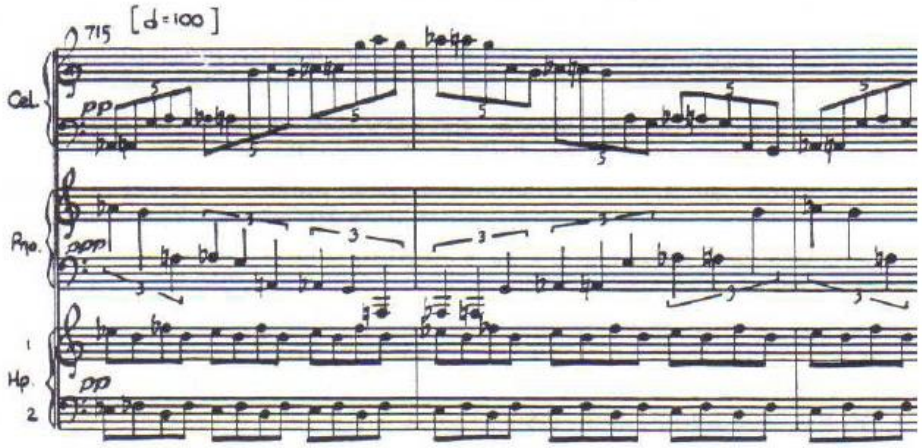
B. Bartok, 15 Ungarische Bauernlieder, n. 4



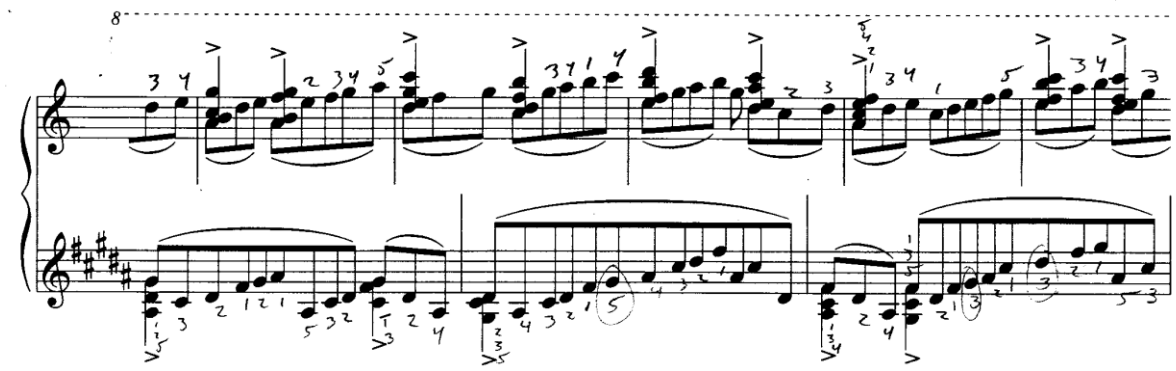
La nozione di polimetria (o **poliritmicità**) è spesso impiegata con diversi significati ed interpretazioni; alla base delle diverse letture stanno i concetti di metro (es. 3/4, 6/8, ecc.) e di unità minima di suddivisione.
Una tipica accezione di polimetria è quella basata sulla sovrapposizione contemporanea di metri affini scanditi da unità minime differenti. I primi esempi di tale interpretazione si trovano già in Beethoven, ad esempio nel secondo tempo della sonata per pianoforte op. 2. Molti altri esempi sono inoltre rintracciabili in *Chopin* (con il uso espanso di note di passaggio), negli esercizi per pianoforte di *Brahms* o nelle complesse sovrapposizioni create da *Bruckner* nella sinfonia n. 6.

- DALLA LETTERATURA VOCALE E STRUMENTALE

W. Lutoslawski, Concerto per orchestra



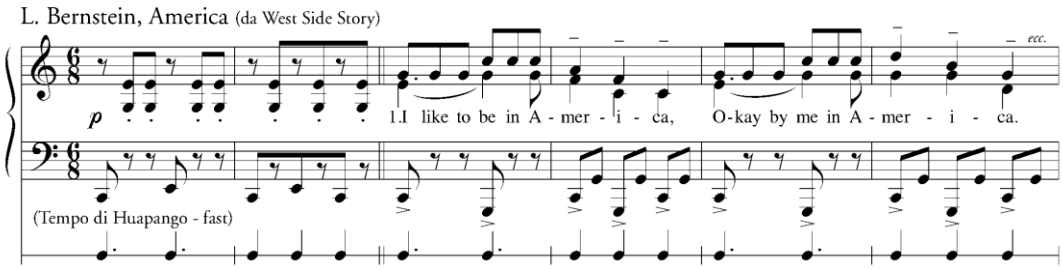
Una seconda accezione del concetto di polimetria è quella basata sulla sovrapposizione di metri differenti scanditi dalla stessa unità minima. *Ligeti* ha scritto numerosi lavori (ad esempio gli studi per pianoforte) con l'intenzione di espandere ai massimi livelli questa interpretazione del concetto di polimetria. Tale accezione di polimetria è esemplificato nell'estratto seguente (tratto dal primo studio per pianoforte di *Ligeti*, *Desordre*):



Una terza importante accezione di polimetria è quella che combina i due precedenti nella sovrapposizione di metri differenti scanditi da unità minime differenti. Ciò porta alla perdita della percezione della scansione ritmica *tout-court* in favore della creazione di una tessitura polifonica: il ritmo, cioè, si trasforma in timbro e perde la sua originaria connotazione. Molta della musica contemporanea recepisce, a vari livelli, questa accezione di poliritmia (diversi lavori di *Boulez*, di *Ligeti* stesso, di *Xenakis*, ecc.).

L'**Hemiolia** è una **discordanza** tra ciò che è scritto e quanto viene percepito, dato che il compositore non si preoccupa di cambiare metro:

- DALLA LETTERATURA VOCALE E STRUMENTALE



2.2.4 Accenti musicali

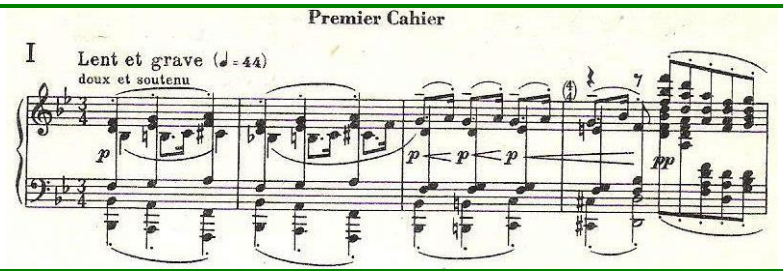
Ne identificheremo quattro tipi: **metrico, ritmico, dinamico e melodico**.
L'**accento metrico** o di misura è quello che cade sul primo movimento di ogni misura. Questo accento non è segnato graficamente ma è sottinteso, in parole povere è il "battere". Laddove in generale il primo movimento della misura viene normalmente eseguito con accentazione forte, seguita da un accento debole, il suonare in levare intende lo spostamento dell'accentazione forte sul movimento successivo.
L'**accento ritmico** caratterizza la musica anche quando non è misurata, priva cioè di uno schema metrico costante, quale, per es., il **canto gregoriano** in cui il ritmo coincide con la struttura della melodia, legati alla conduzione della voce e della parola.
L'**accento dinamico** non ha un posto prestabilito fra i tempi o suddivisioni della misura; può essere posto su qualsiasi nota della misura rinforzandone l'intensità. Esso è usato molto nei ritmi sincopati, perché va a rinforzare proprio il tempo o la suddivisione debole. Si segna graficamente con il simbolo **>** (maggiore) e viene posto sopra o sotto la nota sulla quale cade l'accento.
L'**accento melodico** rappresenta l'espressione artistica e musicale in genere (dal greco *pathos*, che significa sentimento). Esso può considerarsi come l'unione dell'accento dinamico con l'accento agogico, perciò il suono deve essere rafforzato e tenuto. Graficamente viene posto sotto la nota con i seguenti segni: **>**, *sf, sfz, sfp*. Questo accento può essere posto su qualsiasi nota della composizione, caratterizzando suoni che emergono in una melodia a seconda del loro interesse.

2.2.5 Ritmi iniziali e finali

L'attacco iniziale di un periodo musicale è articolabile in tre tipologie: **tetico, anacrusico** e **acefalo**. L'aggettivo **tetico** deriva dal greco *tesis*, ovvero **accento forte** (battere); un ritmo, pertanto, si definisce tetico quando il suo inizio coincide col **battere**.

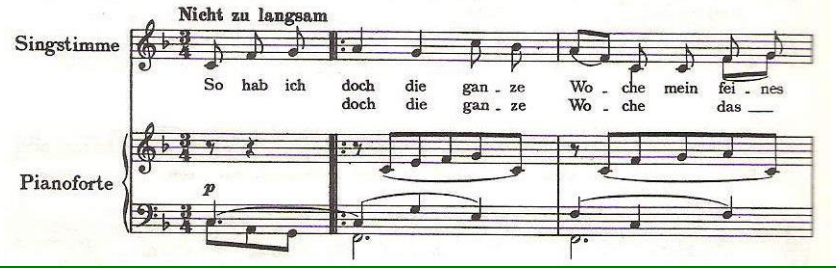
- DALLA LETTERATURA VOCALE E STRUMENTALE

C. Debussy, Prelude I



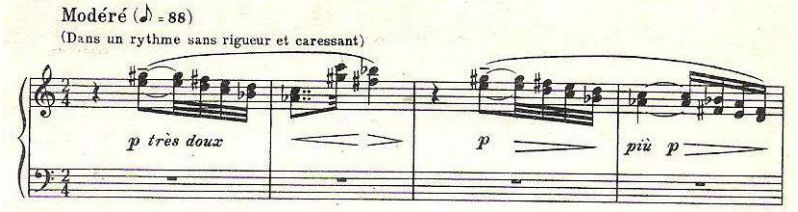
La parola **anacrusi** deriva dal greco *anacrousis*: in poesia sono le sillabe che precedono la serie ritmica del verso; in musica vi è anacrusi quando il ritmo inizia in **levare** rispetto alla battuta:

J. Brahms, Sonntag, Lied



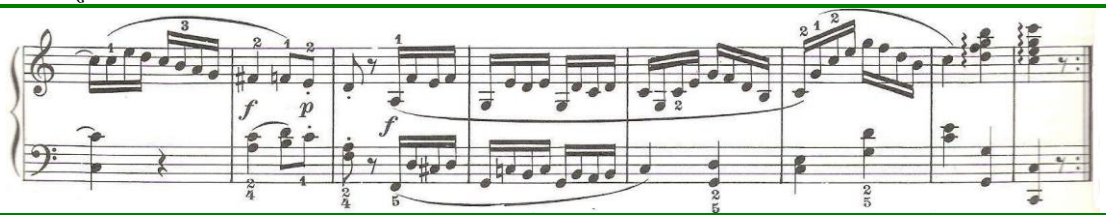
Il termine **acefalo** deriva dal greco *achefalos*, cioè *senza testa* (questo ritmo viene detto anche tetico decapitato); in musica è un ritmo che inizia con una pausa al posto del battere all'inizio della battuta:

C. Debussy, Prelude II



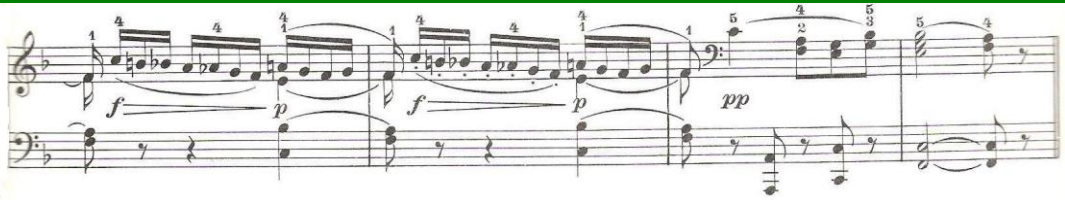
I **ritmi finali**, come è facile intuire, chiudono un periodo o un intero brano musicale:
Si distinguono in tronco (**cadenza maschile**) e piano (**cadenza femminile**).
Il **ritmo tronco** vi è quando il periodo (o il brano) finisce nel **tempo forte della battuta** (o con un'acciaccatura); viene detto anche maschile perché conferisce alla conclusione solidità e risolutezza:

W.A. Mozart, Sonata k. 279



Il **ritmo piano** vi è quando il periodo (o il brano) termina nel **tempo debole della battuta** (anche con un'appoggiatura), quindi vi è un prolungamento del finale; viene detto anche femminile, poiché l'effetto che si crea è più lieve e dolce:

W.A. Mozart, Sonata K. 309



- **ESERCITAZIONI**

1. Esercizi specifici e mirati per ogni argomentazione in versione digitale.

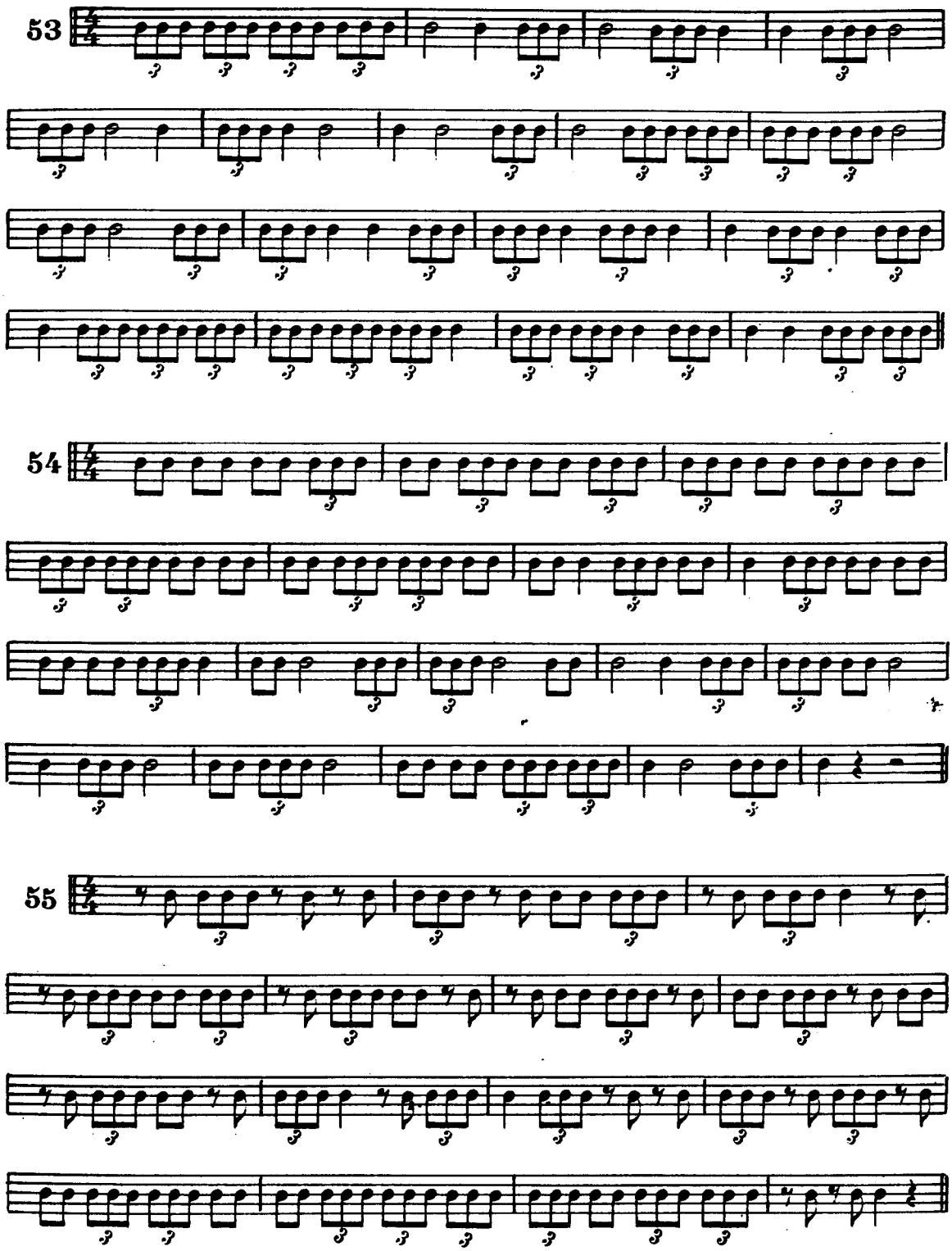
- **ESPANSIONI DISCIPLINARI**

1. Il *tactus* in ordine alla teoria rinascimentale (*aequalis, inaequalis*).
2. Le origini dell'accento *(ictus*); concetti di *arsi* e *tesi*; la metrica propria della poesia classica greca e latina.

ÉTUDE du TRIOLET

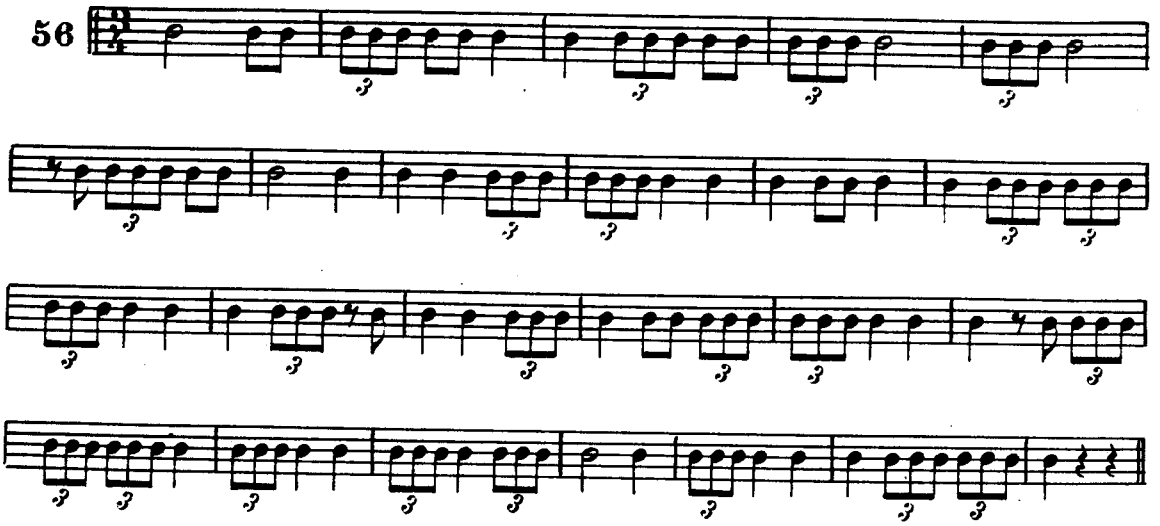
Study of the triplet
Übung der Triolen

Estudio del tresillo
Studio delle terzine

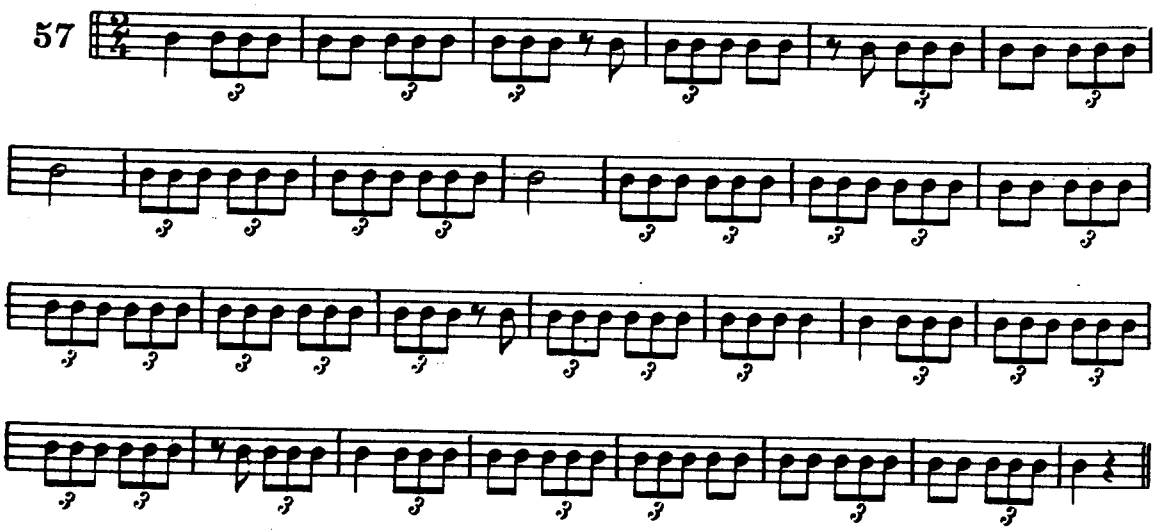


Leçons complémentaires dans Méthode de Batterie (D. Agostini) Vol. I page 33
Complement lessons in Studies for the Drums (D. Agostini) Vol. I page 33
Vervollständige Lehre in Etüden für Schlagzeug (D. Agostini) Vol. I Seite 33
Lecciones complementarias en Estudios para Bateria (D. Agostini) Vol. I pagina 33
Lezioni complementari contenute nel Studii per Bateria (D. Agostini) Vol. I pagine 33

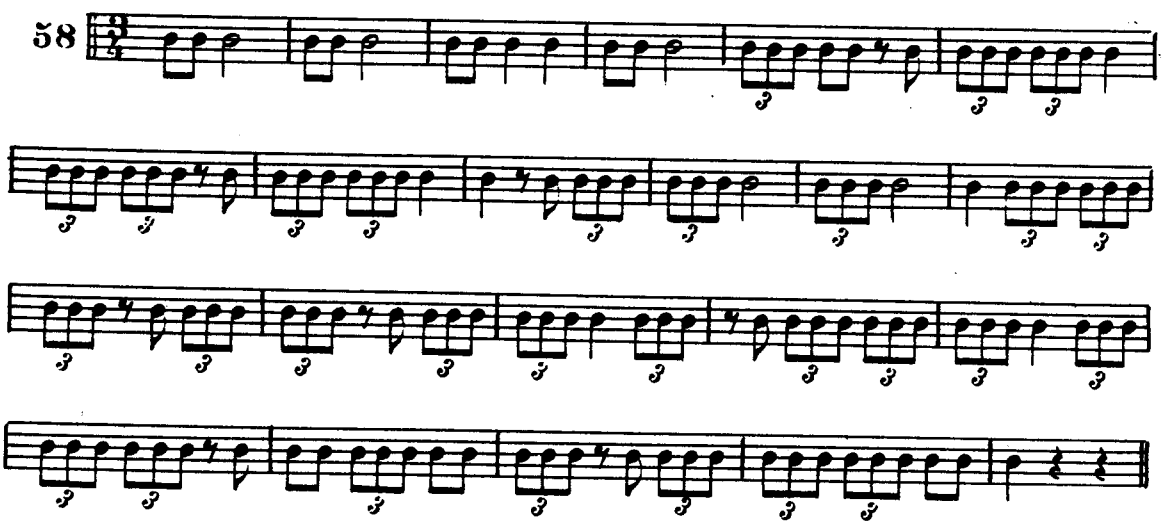
56

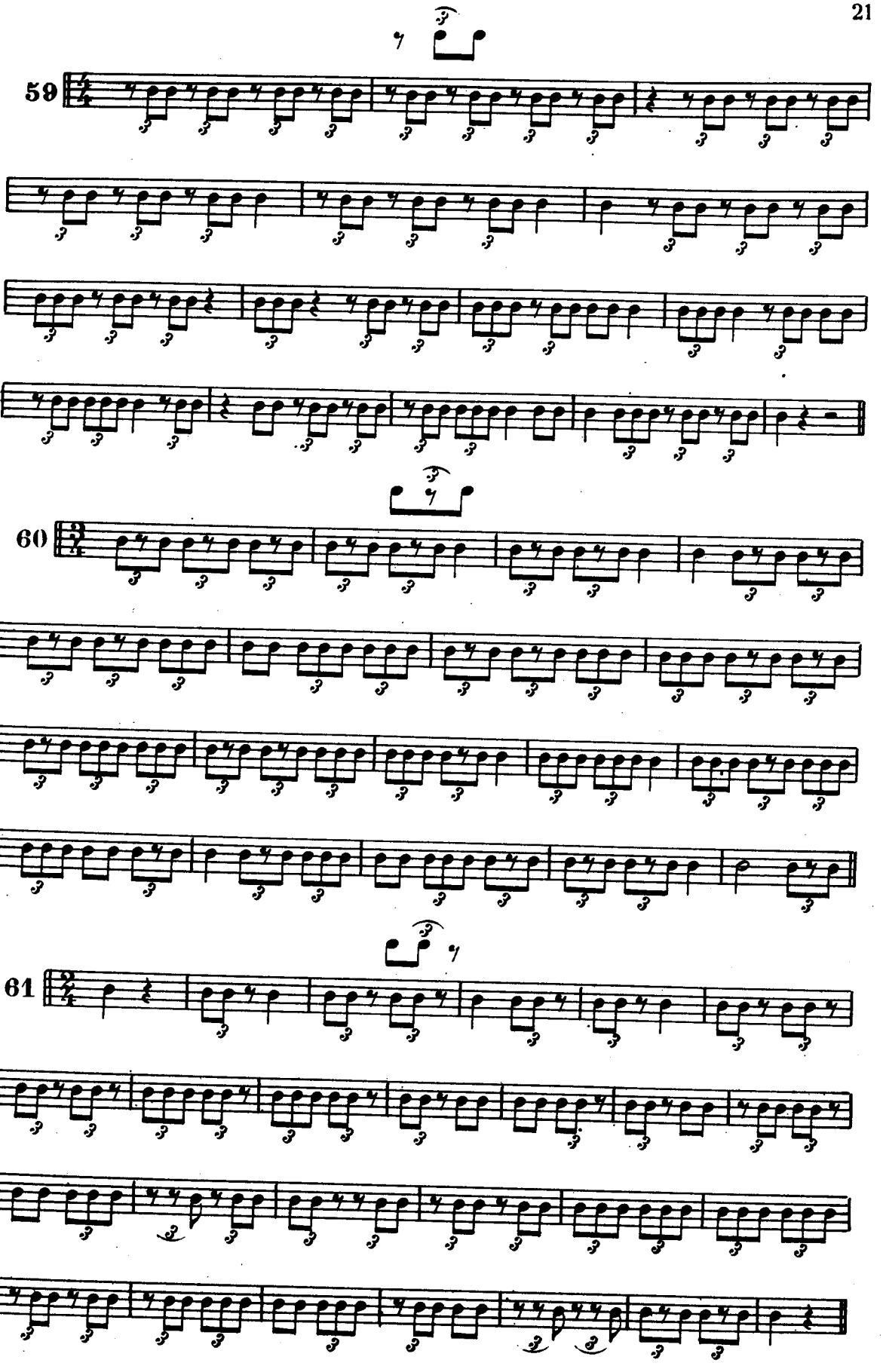


57



58

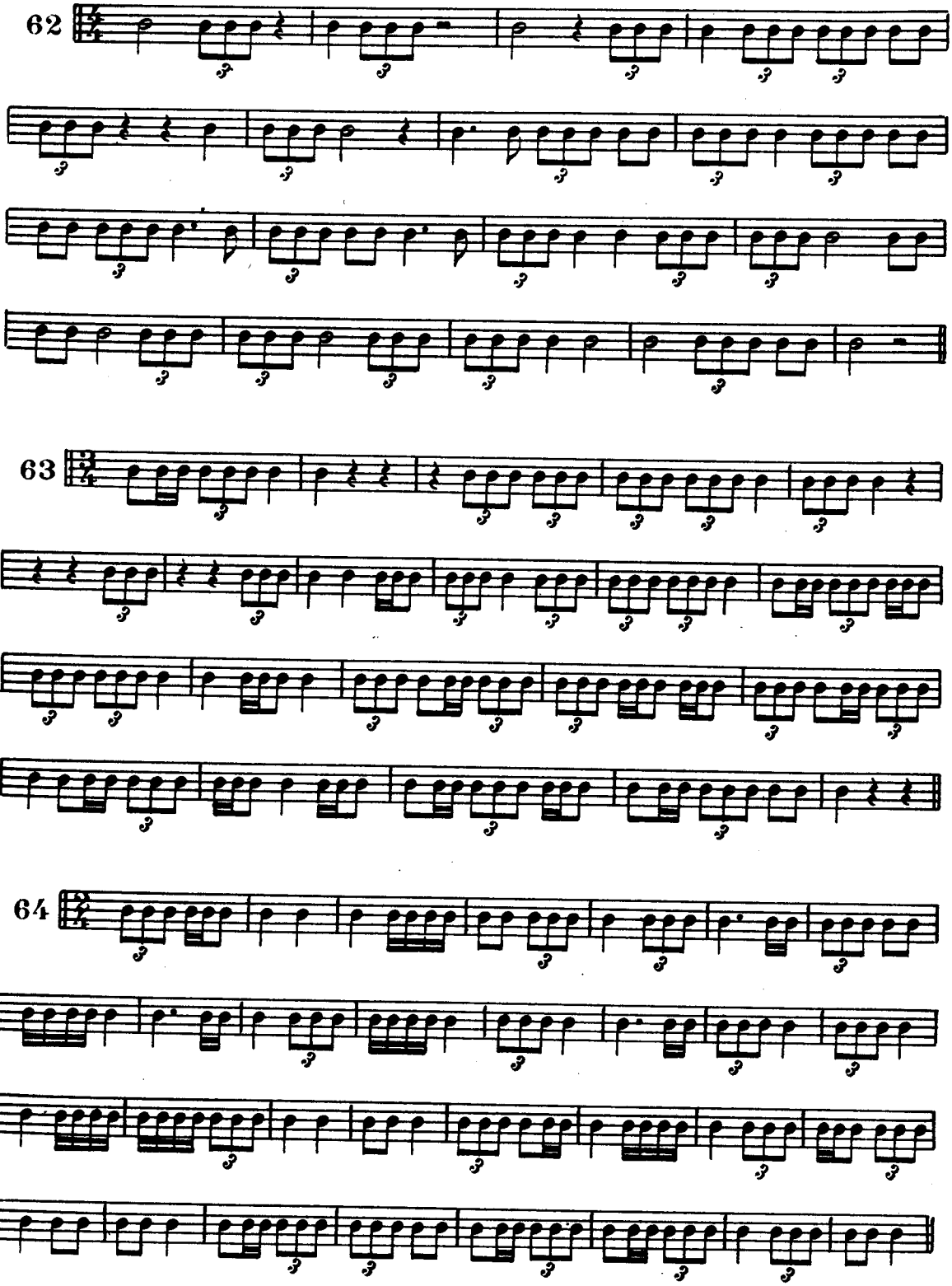


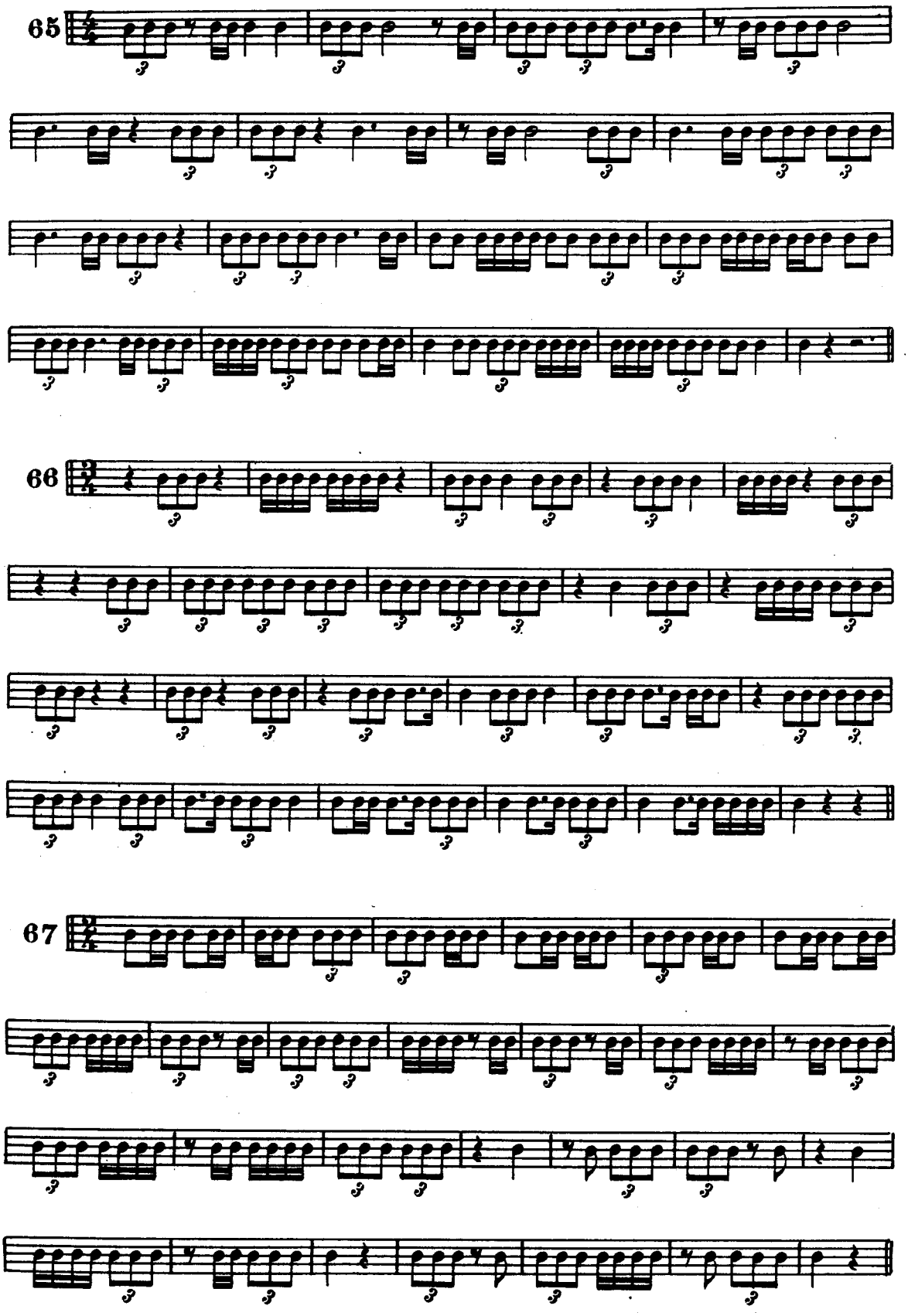

59
60
61

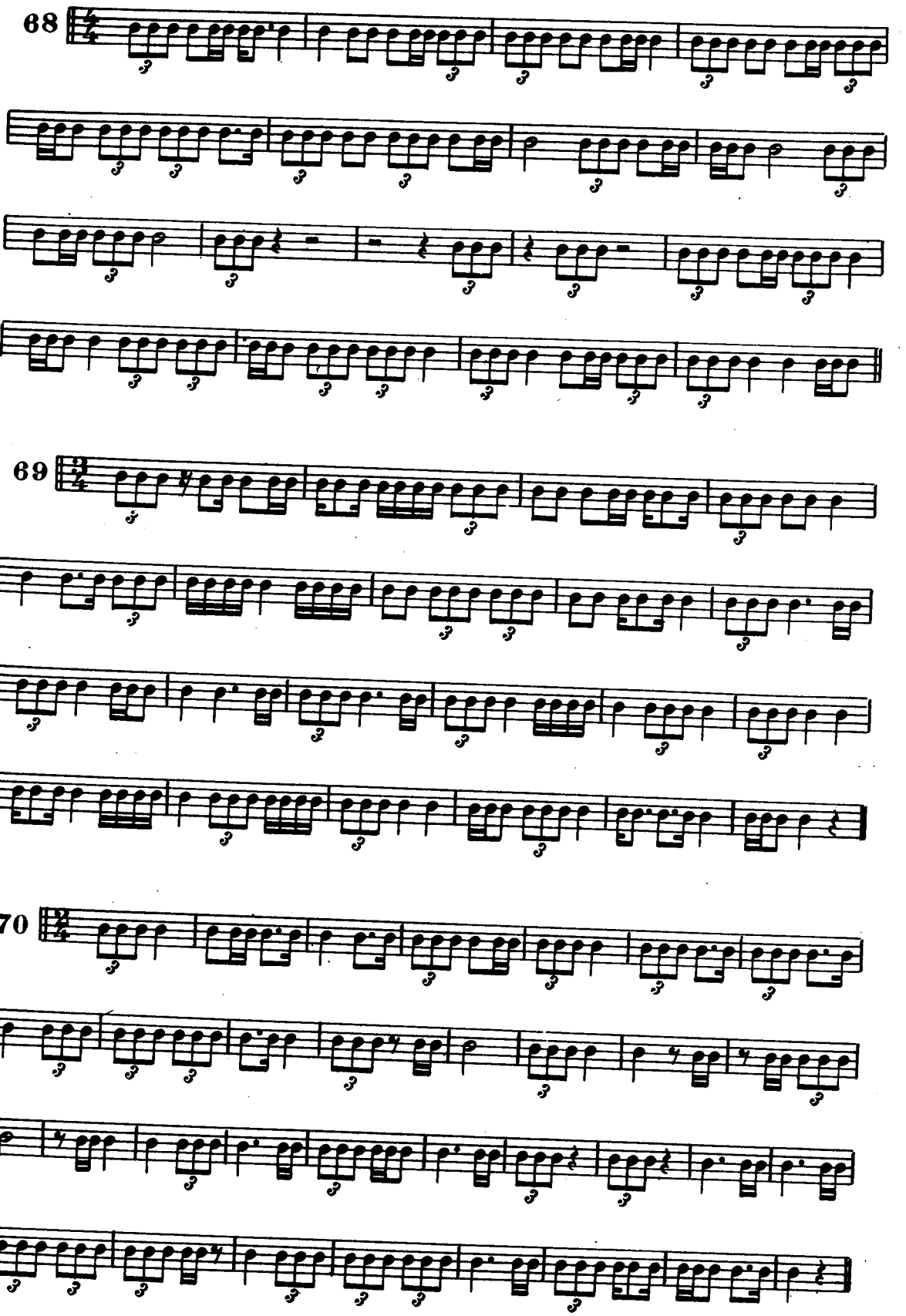
RÉCAPITULATION

Recapitulation
Zusammenfassung

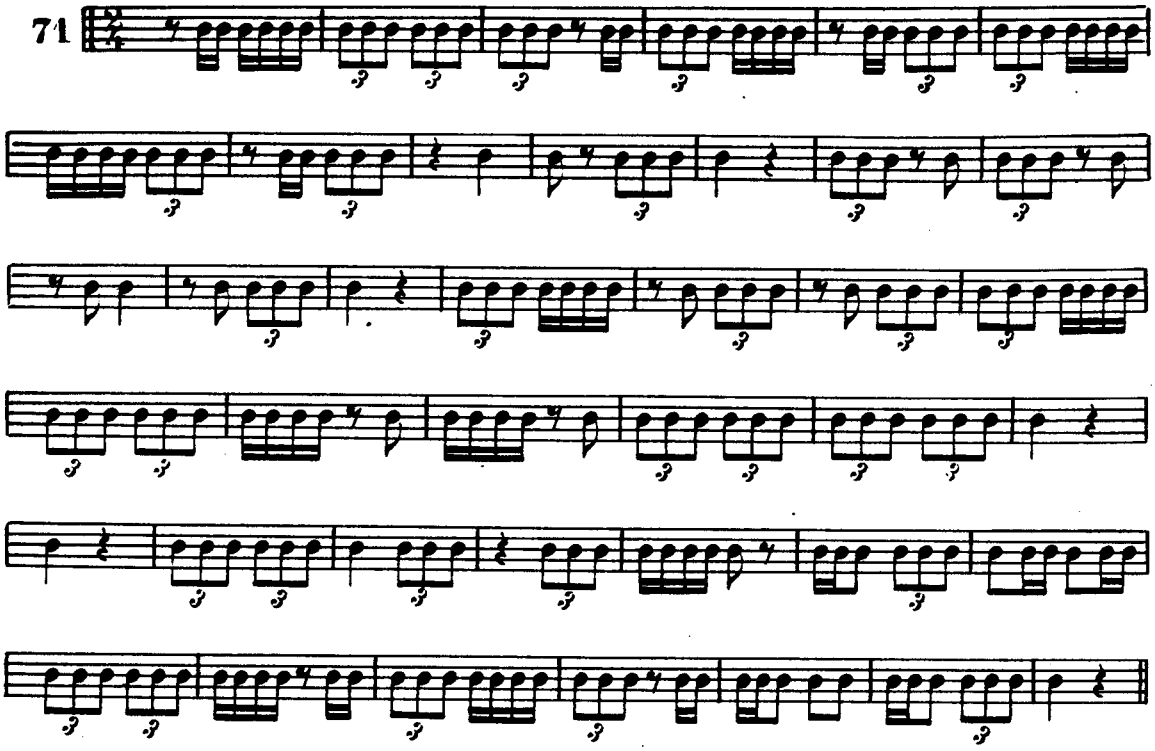
Recapitulacion
Ricapitulazione



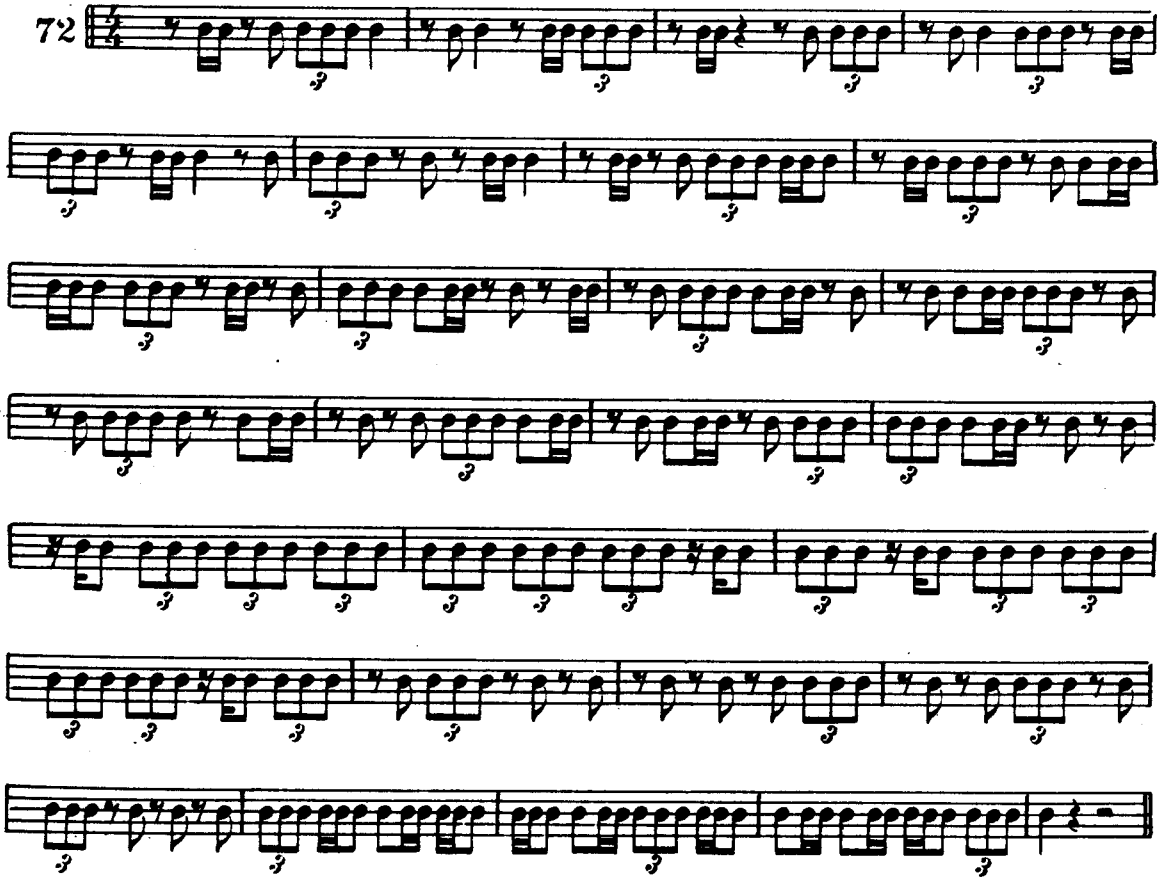

65
66
67


68
69
70

71



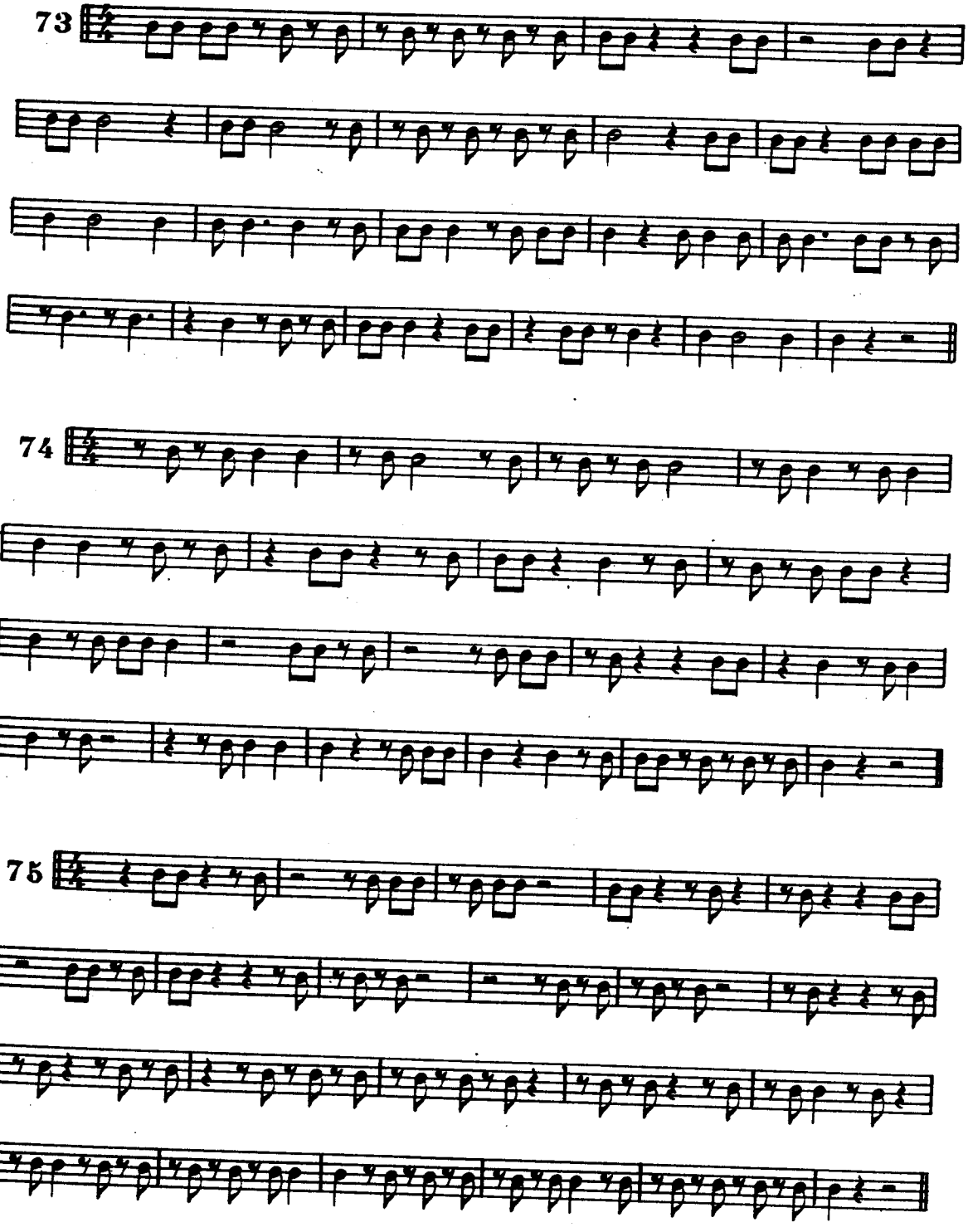
72



LA SYNCOPE

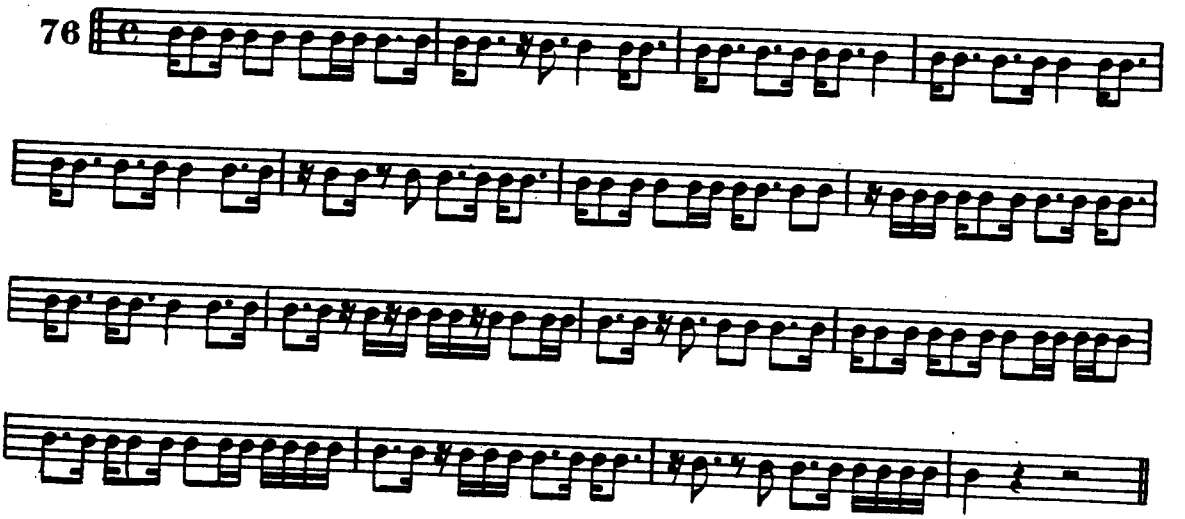
Syncopated solfeggio
Synkopischen Leseübungen

Solfeos sincopados
Solfeggio sincopato

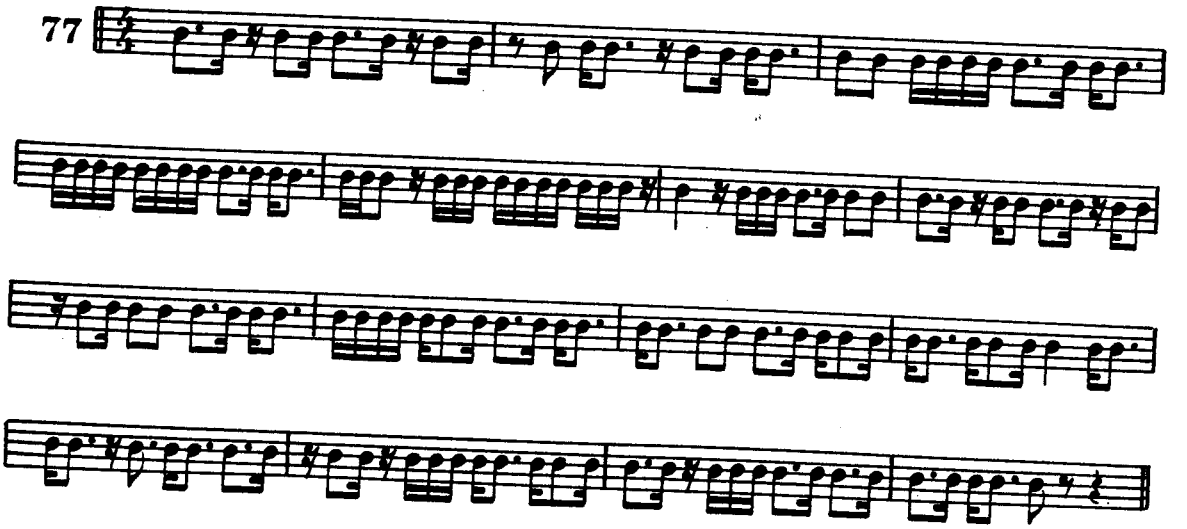


Leçons complémentaires dans Solfège Syncopé n° I
Complement lessons in Syncopated Solfeggio n° I
Vervollstandige Lehre in Synkopischen Leseübungen n° I
Lecciones complementarias en Solfeos Sincopados n° I
Lezioni complementari nel Solfeggio Sincopato n° I

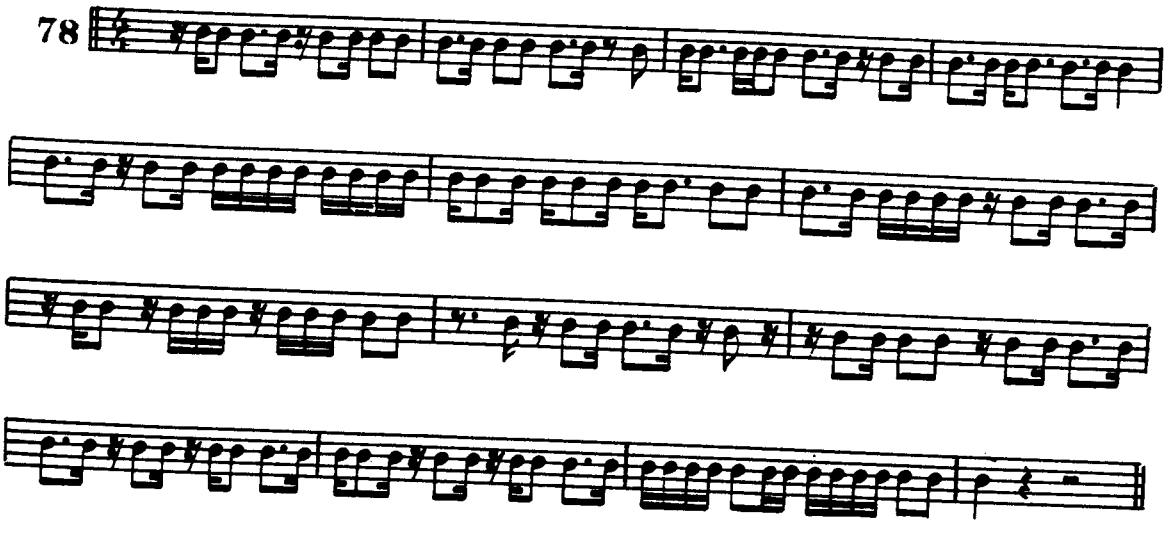
76



77



78

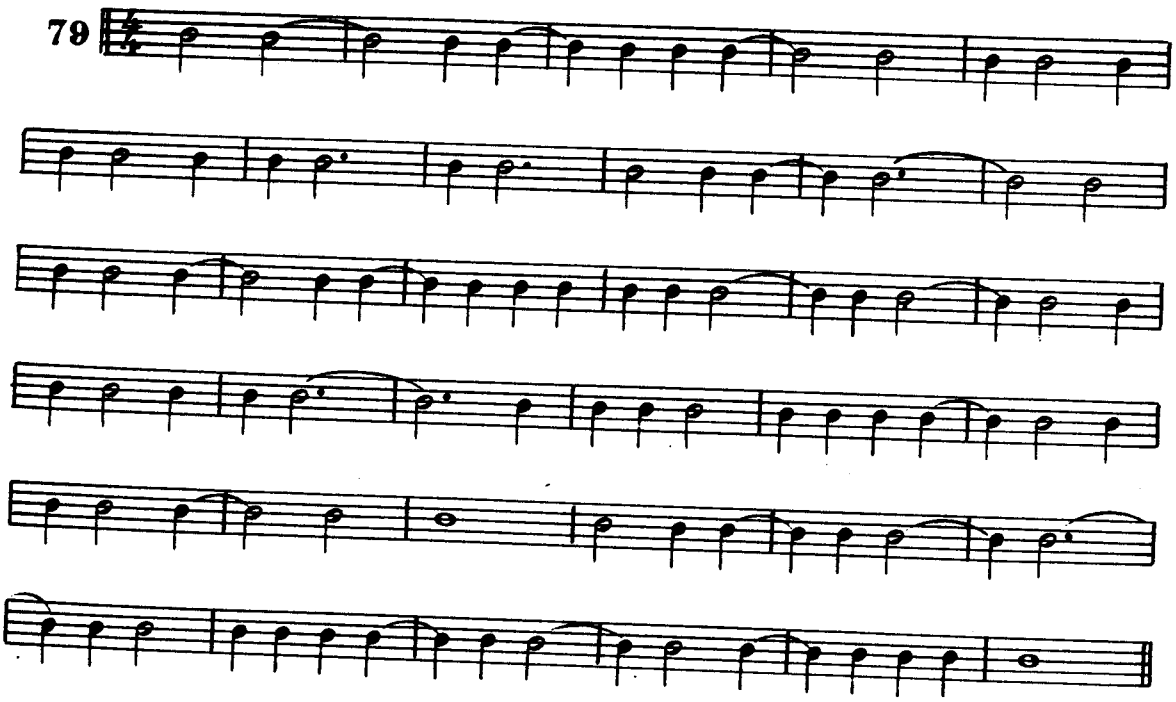


LA LIAISON

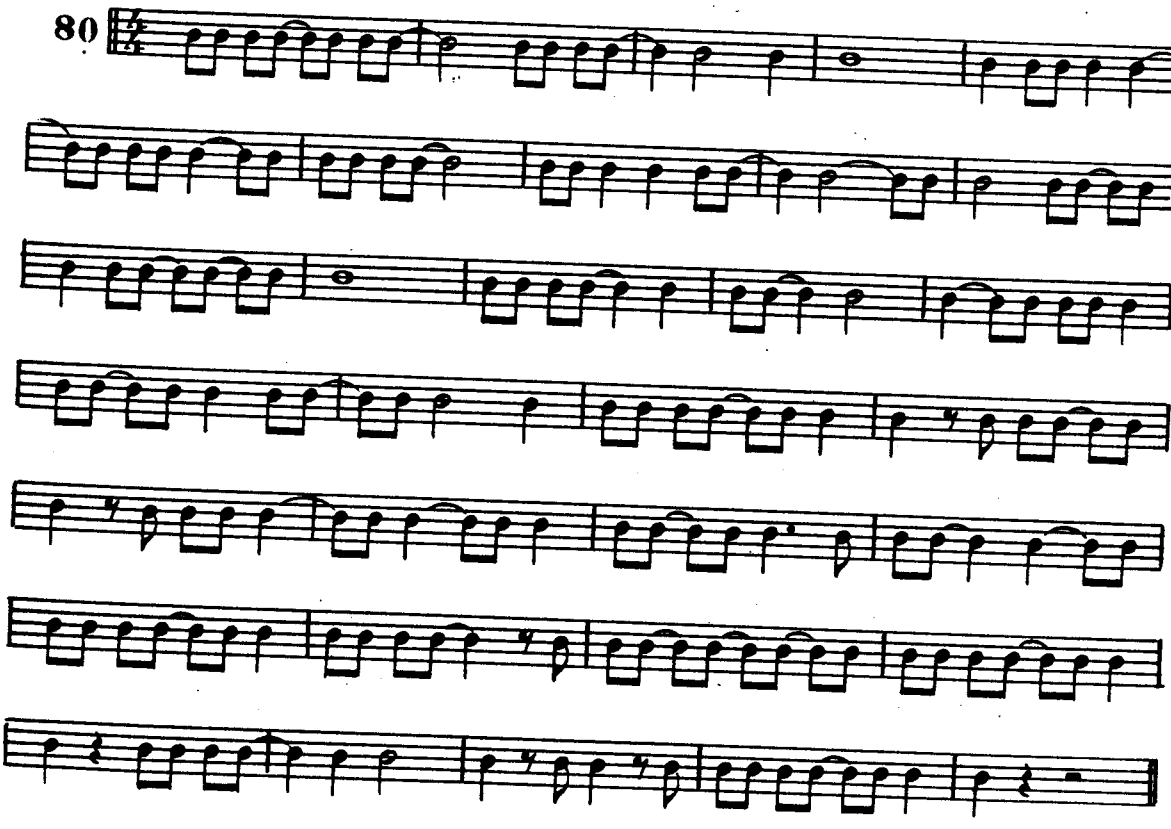
Tied notes
Bindung

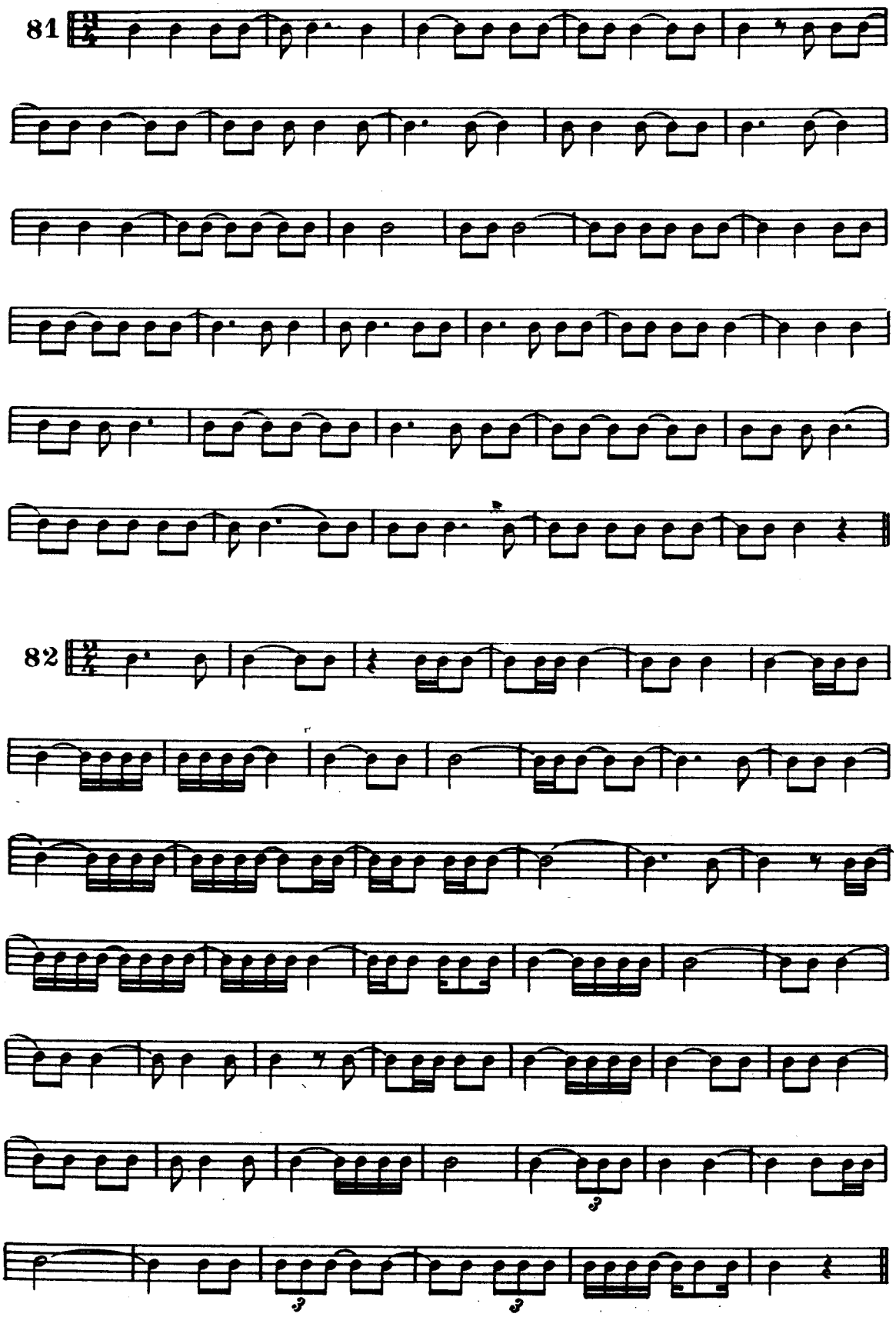
Ligadura
Legatura

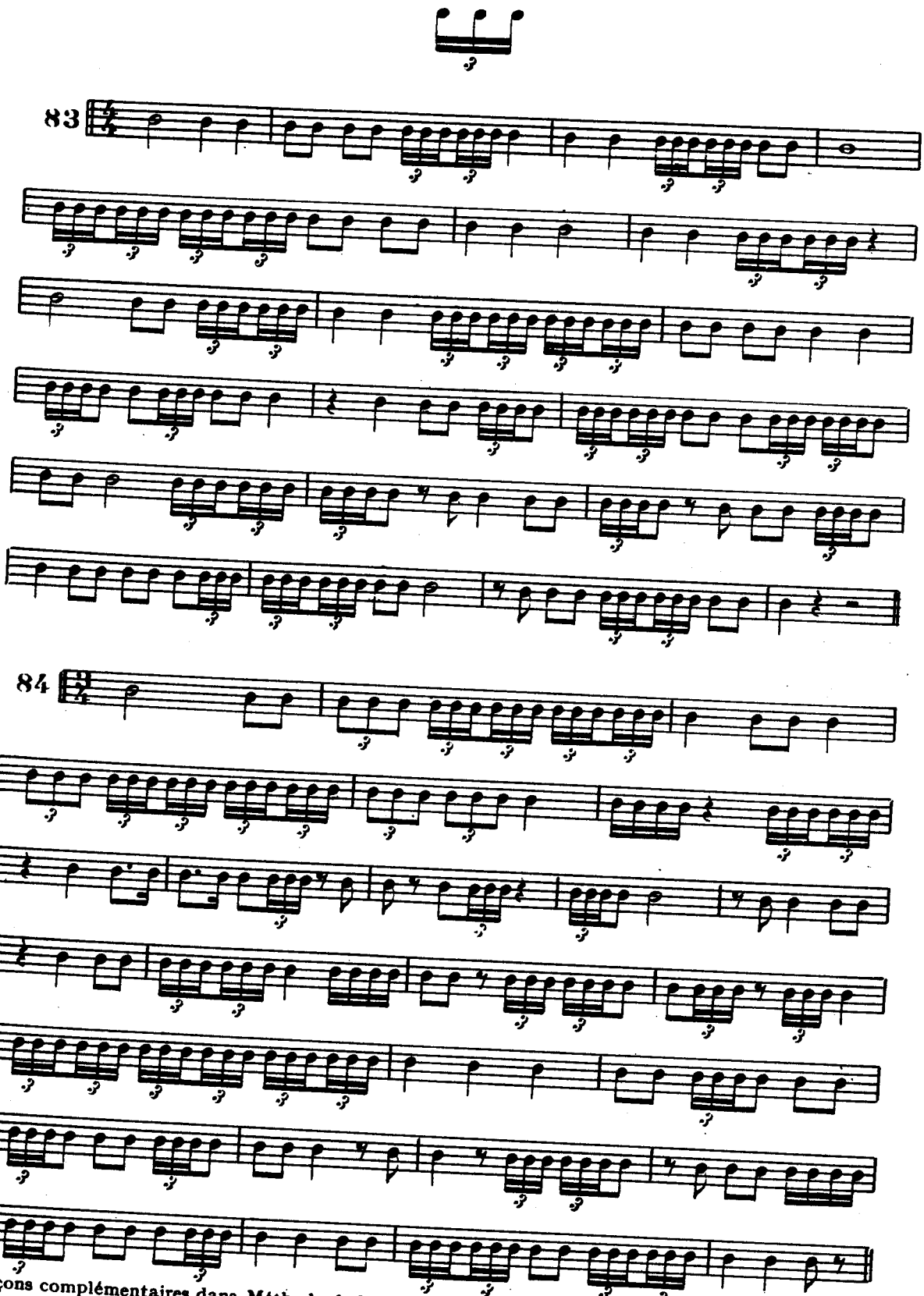
79



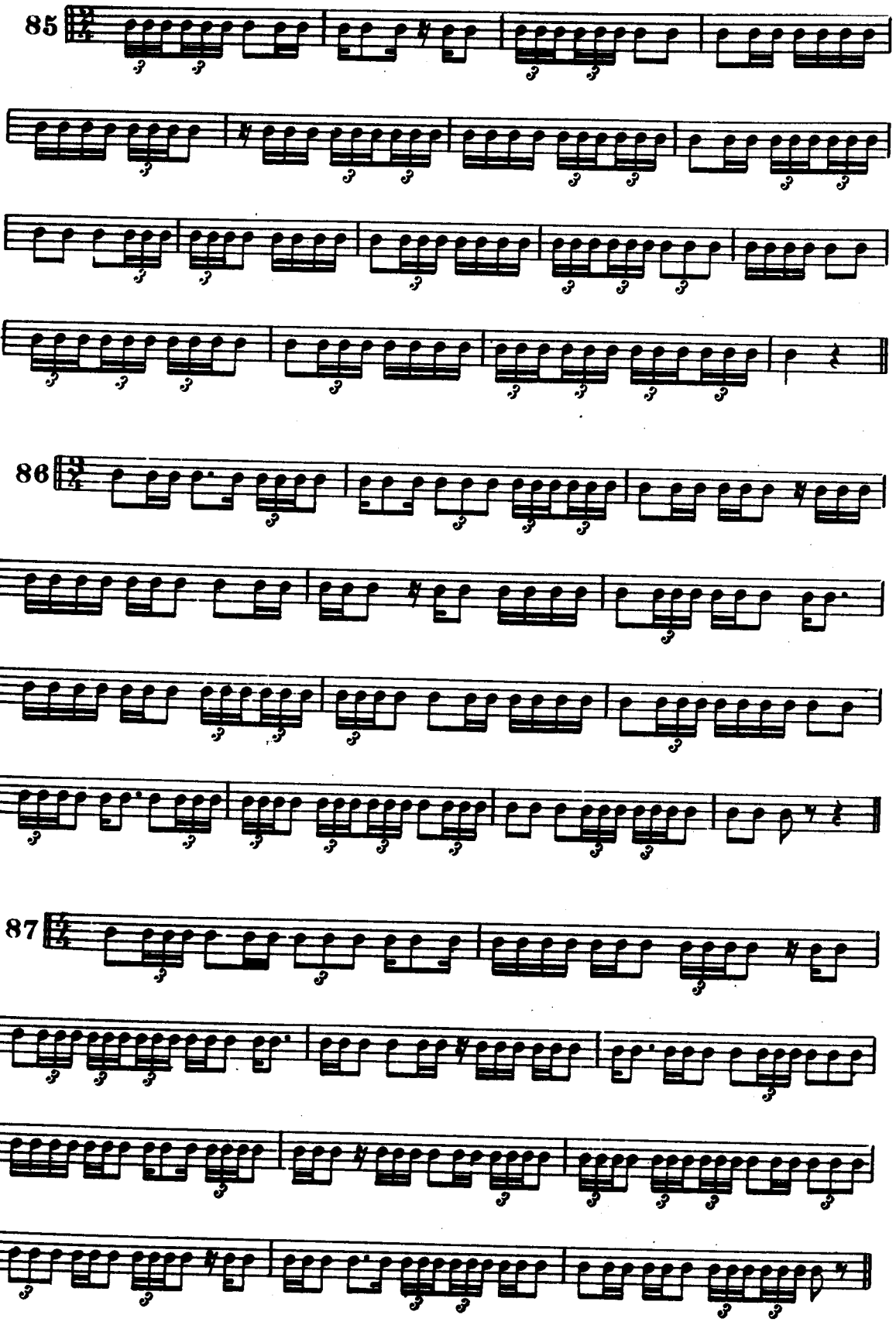
80



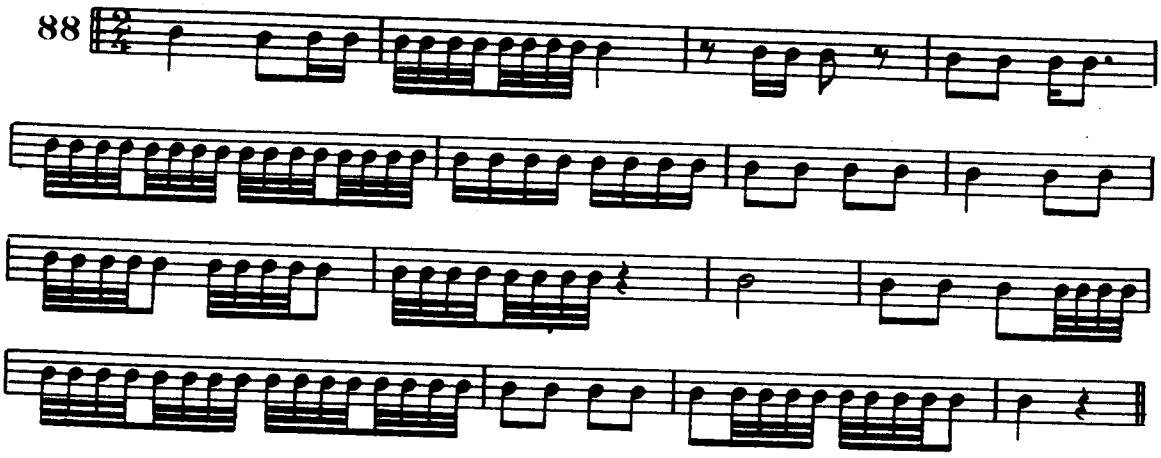

81
82



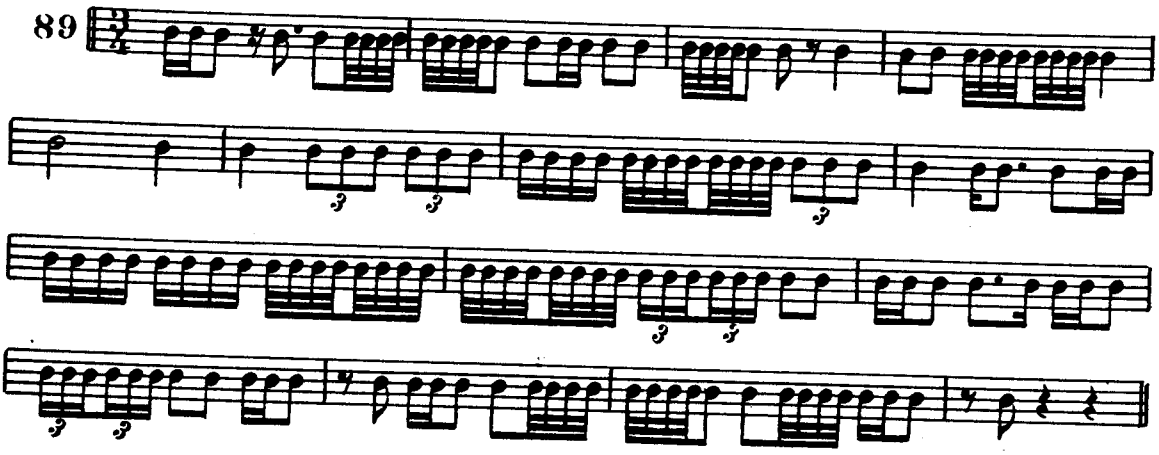
Leçons complémentaires dans Méthode de Batterie (D. Agostini) Vol. 1 page 52
Complement lessons in Studies for the Drums (D. Agostini) Vol. 1 page 52
Vervollstandige Lehre in Etüden für Schlgzeug (D. Agostini) Vol. 1 Seite 52
Lecciones complementarias en Estudios para Bateria (D. Agostini) Vol. 1 pagina 52
Lezioni complementari nel Studii per Batcria (D. Agostini) Vol. 1 pagine 52

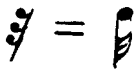

85
86
87

88

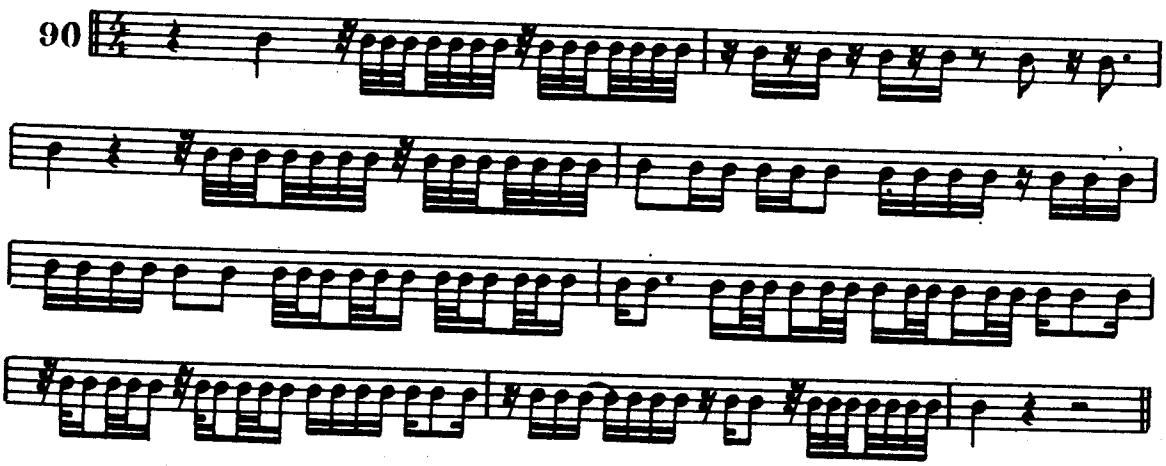


89





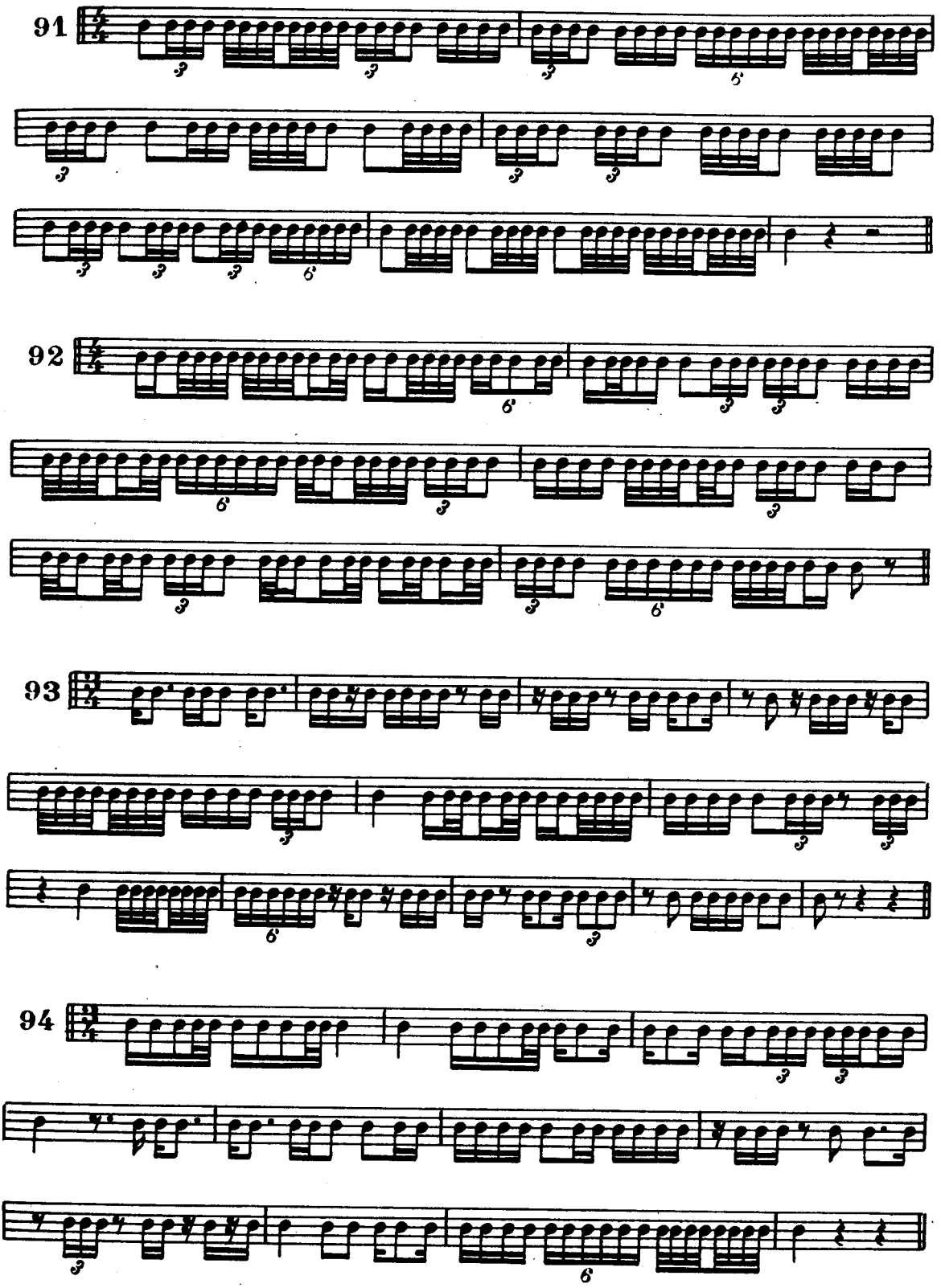
90

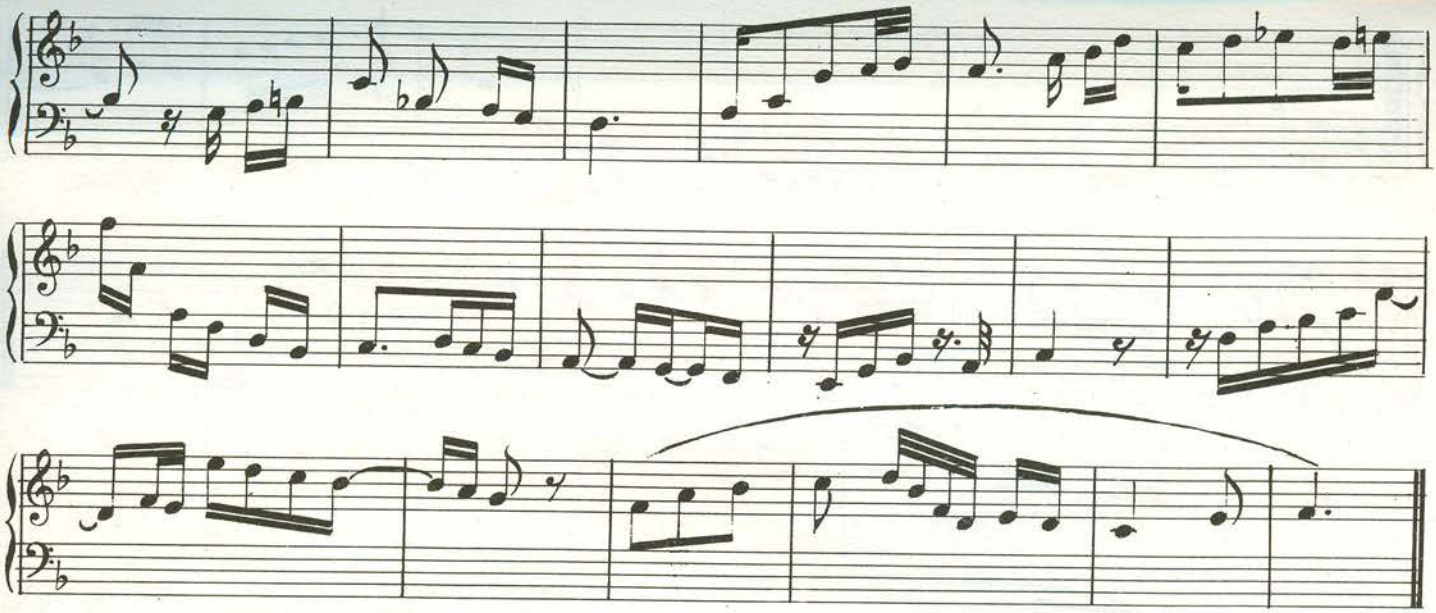


RÉCAPITULATION

Recapitulation
Zusammenfassung

Recapitulacion
Ricapitulazione

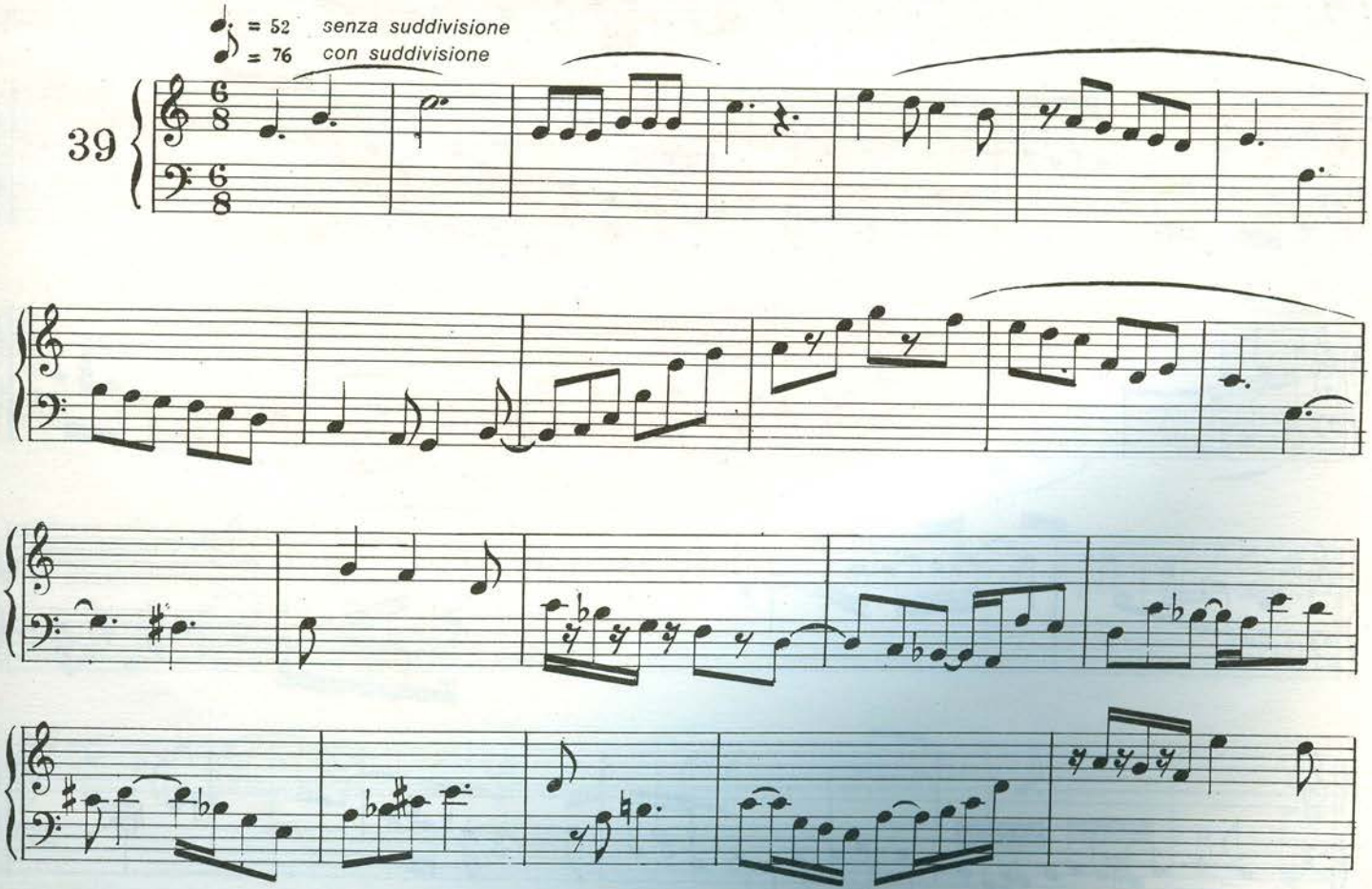


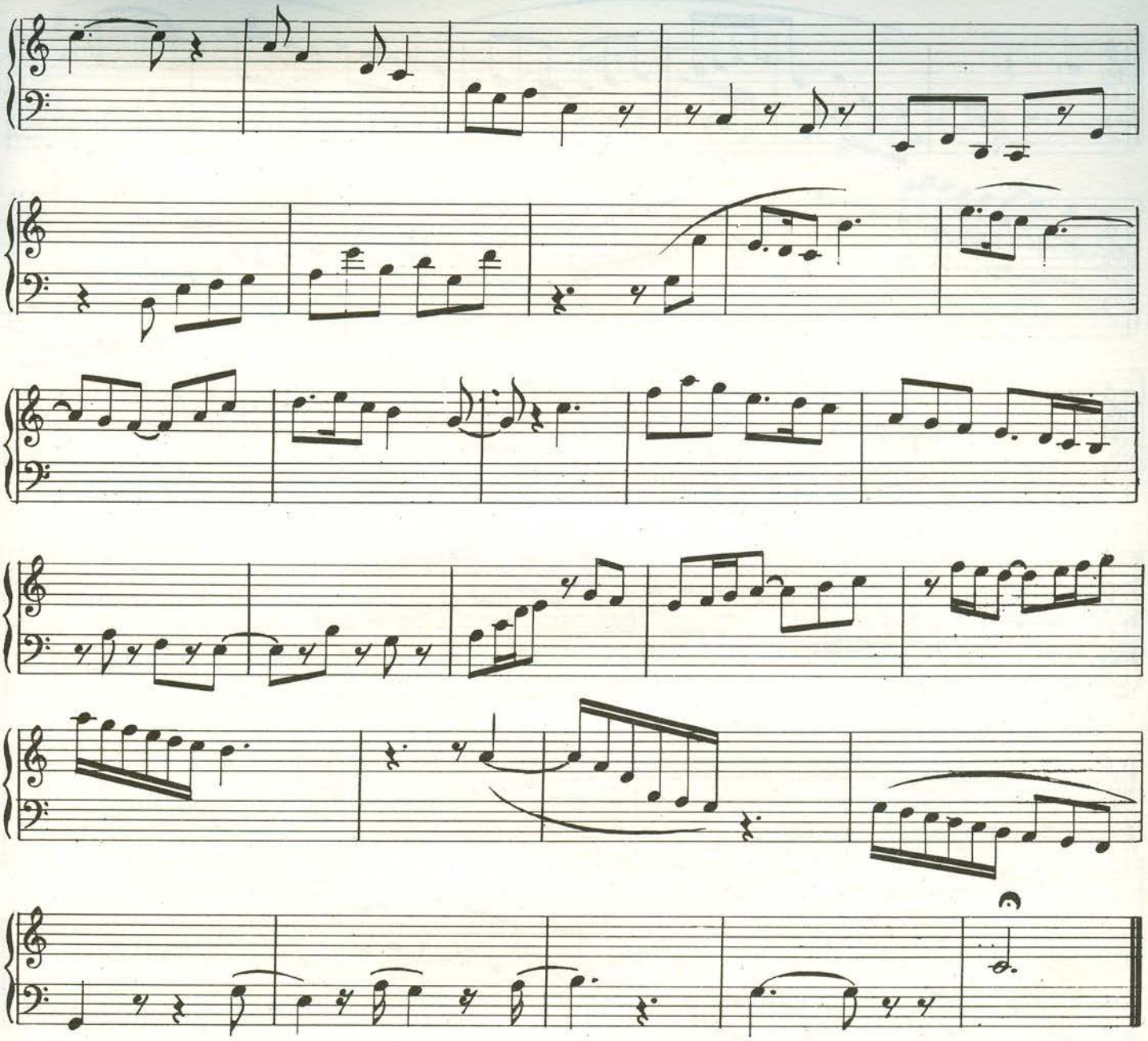


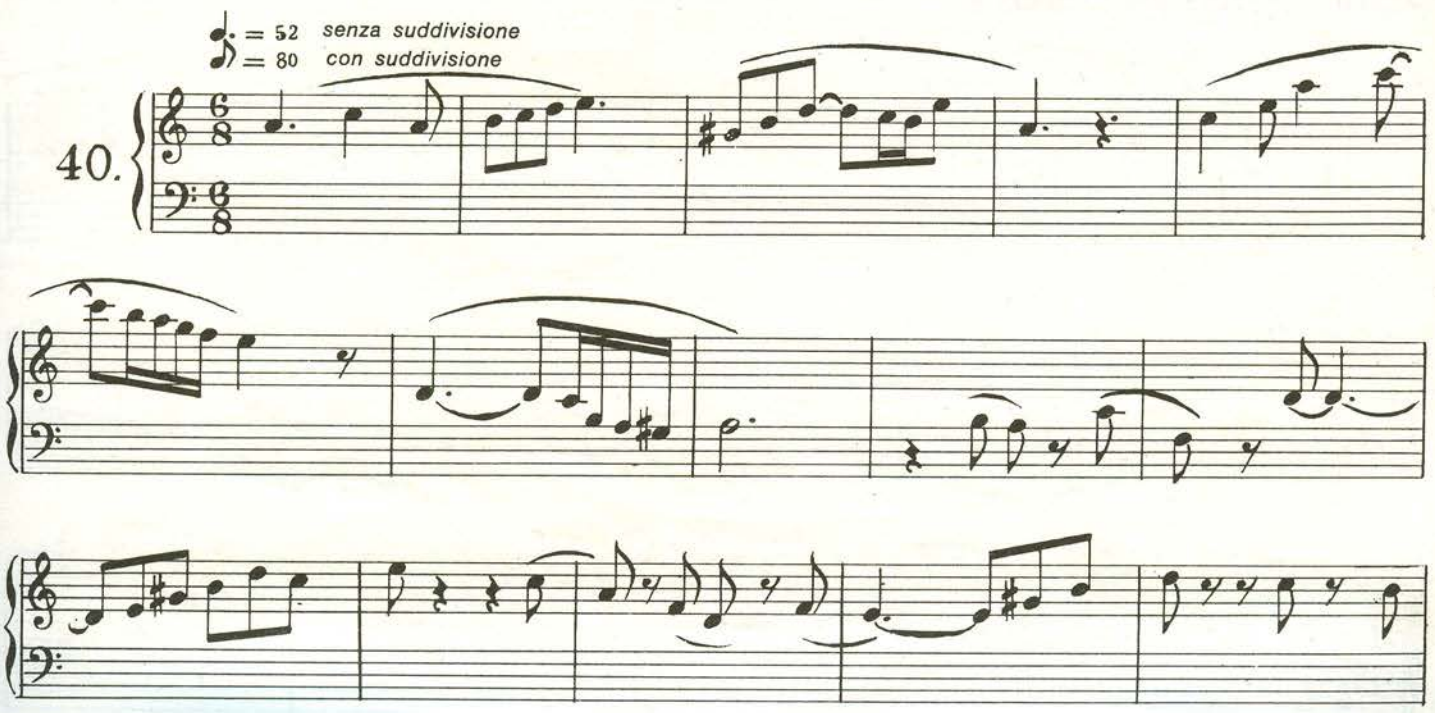
MISURE BINARIE COMPOSTE *(vedi lezione 6ª della Teoria)*

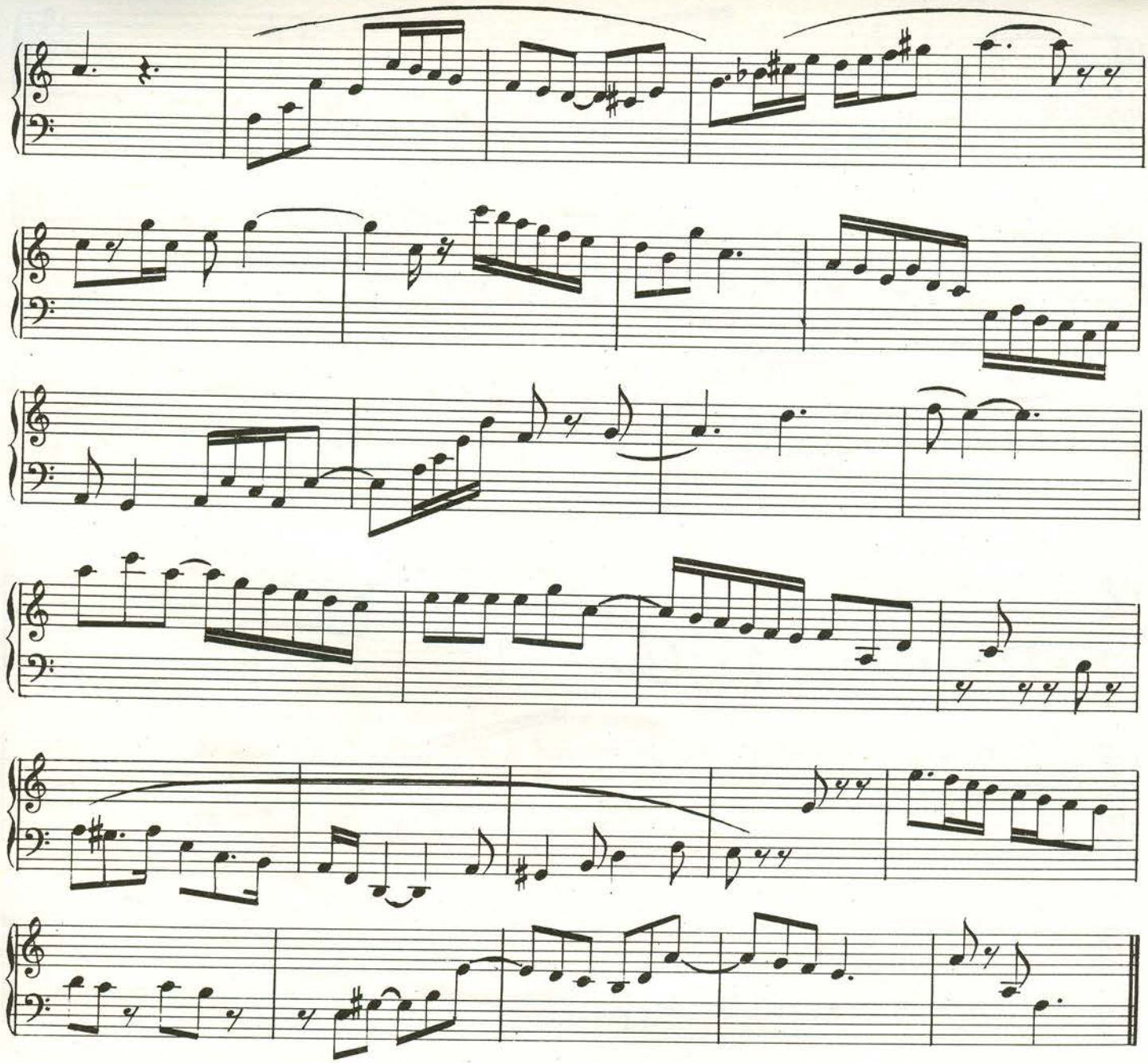
Fino ad ora abbiamo avuto esempi di misure semplici, cioè con suddivisione binaria di ogni tempo, ora passiamo ad esempi di misure composte, che pur derivando dalle semplici, si distinguono da queste per la suddivisione ternaria di ogni loro tempo. In queste misure composte, il numeratore della frazione indica il numero delle suddivisioni e non già il numero dei tempi, che rimane uguale a quello delle misure semplici.

I segni del metronomo, che si trovano all'inizio di ogni esercizio stanno ad indicare, che esso deve essere eseguito prima con suddivisione e poi senza.



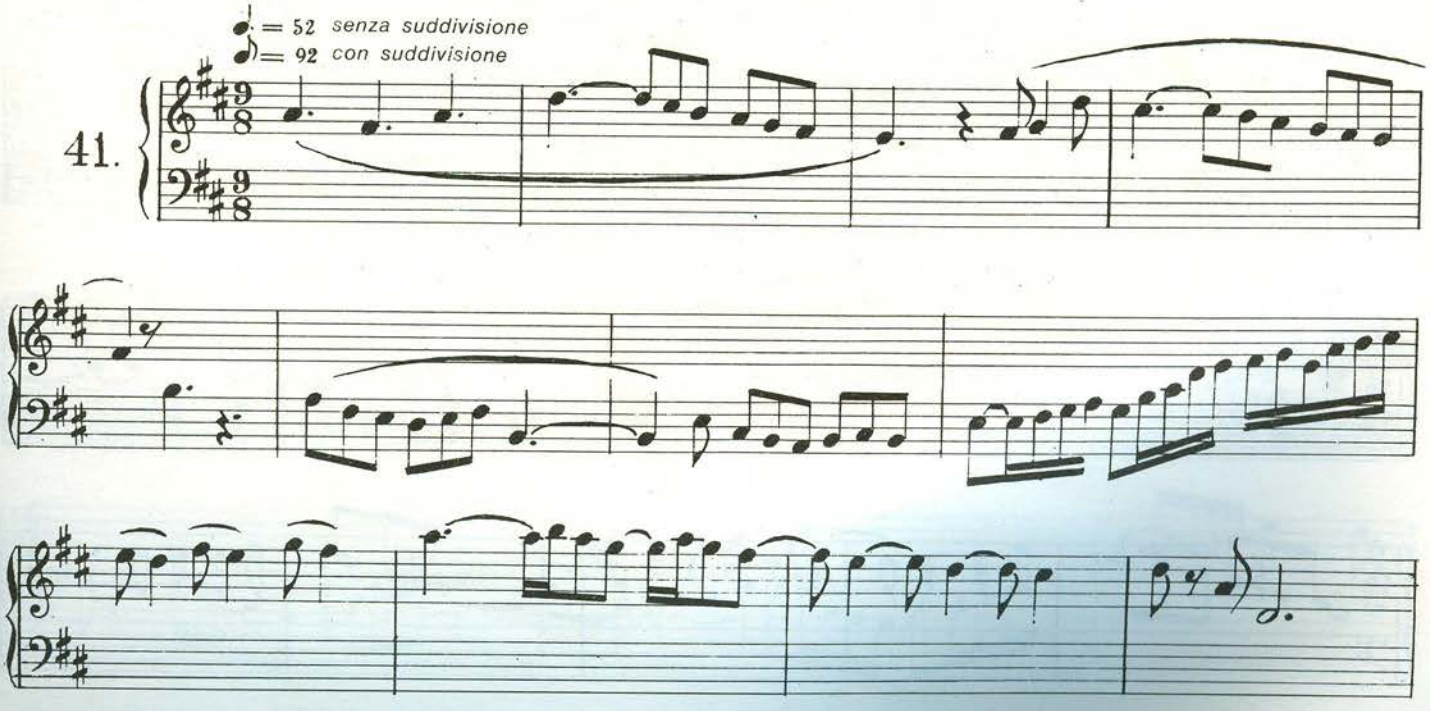


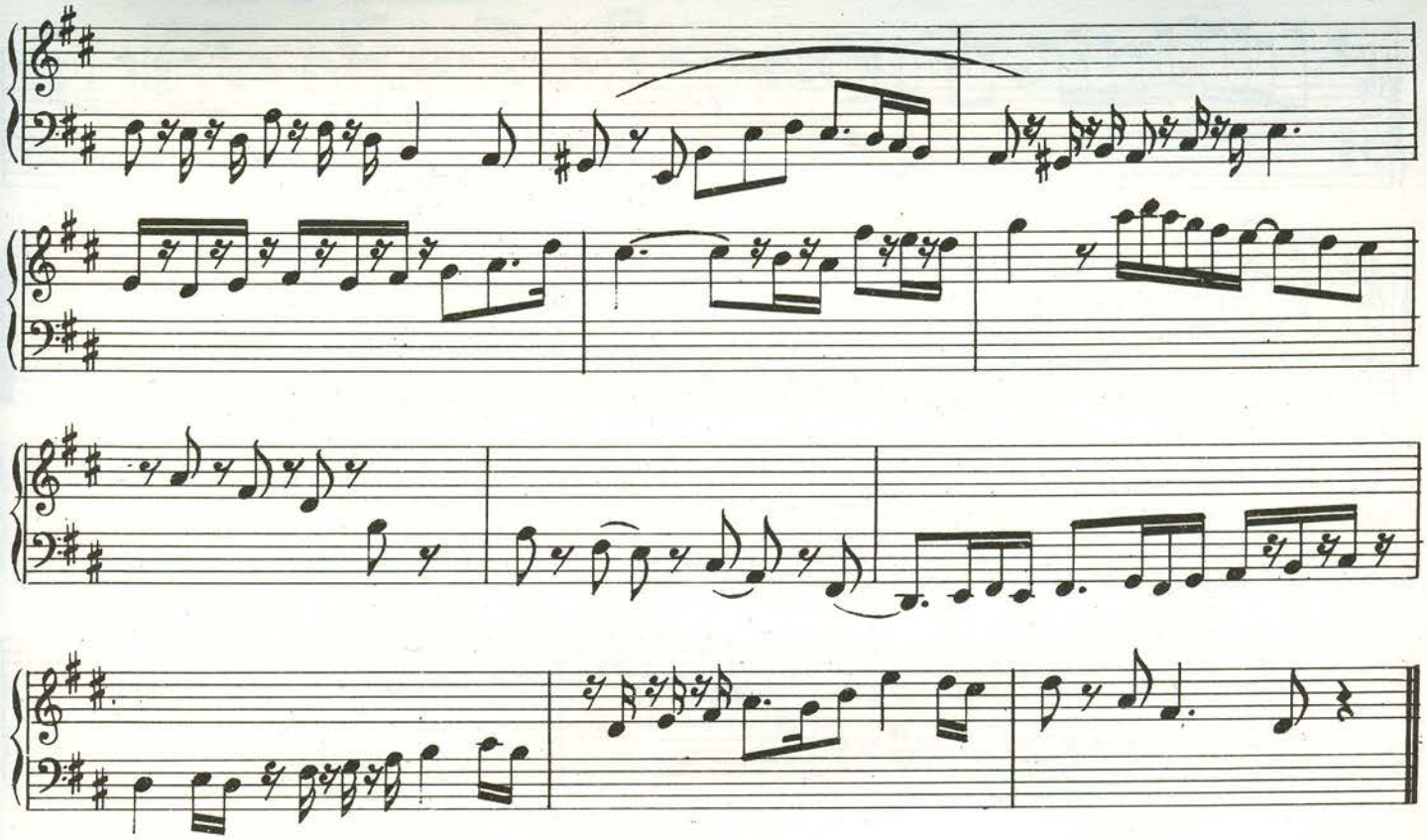

♩. = 52 senza suddivisione
♪. = 80 con suddivisione
40.

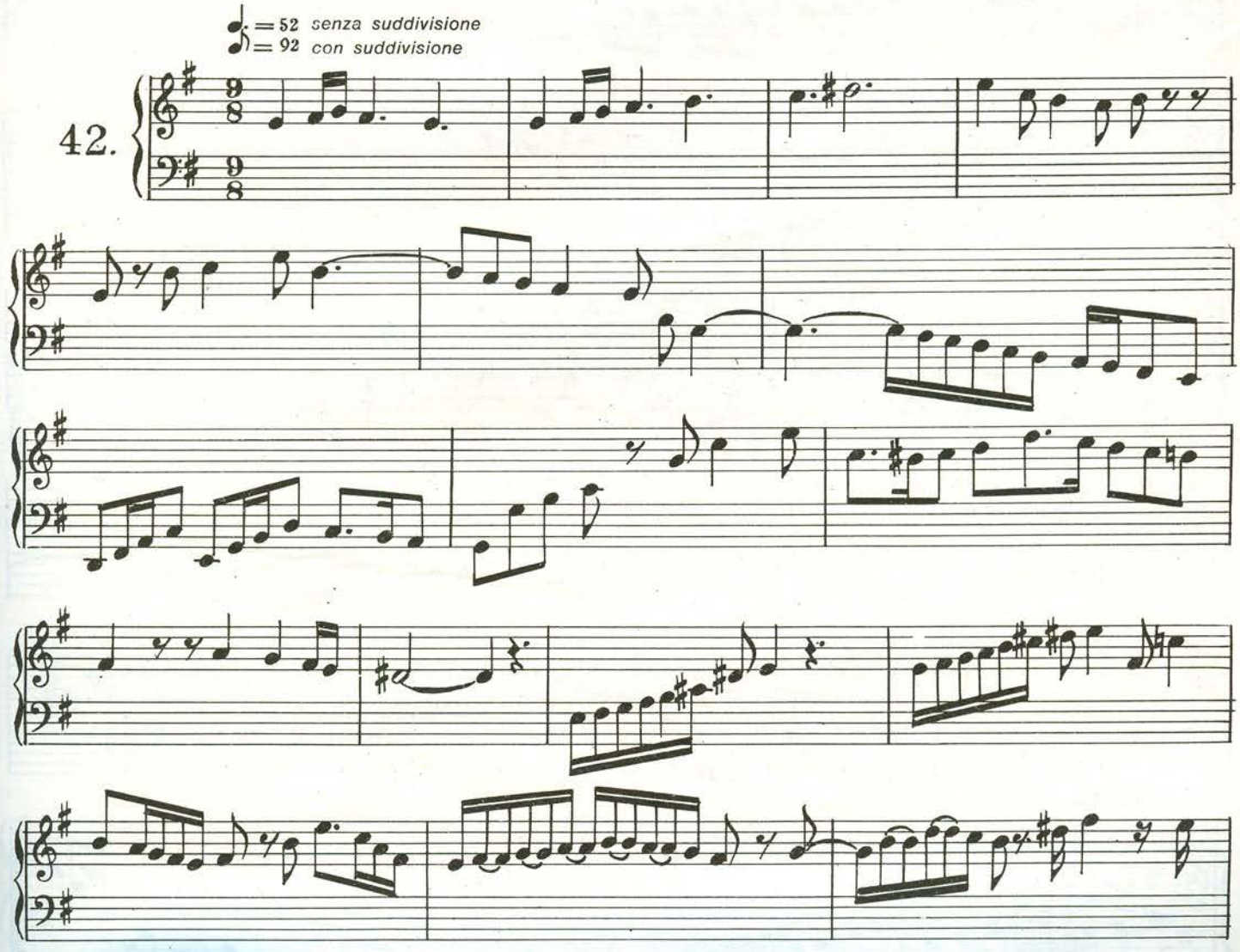


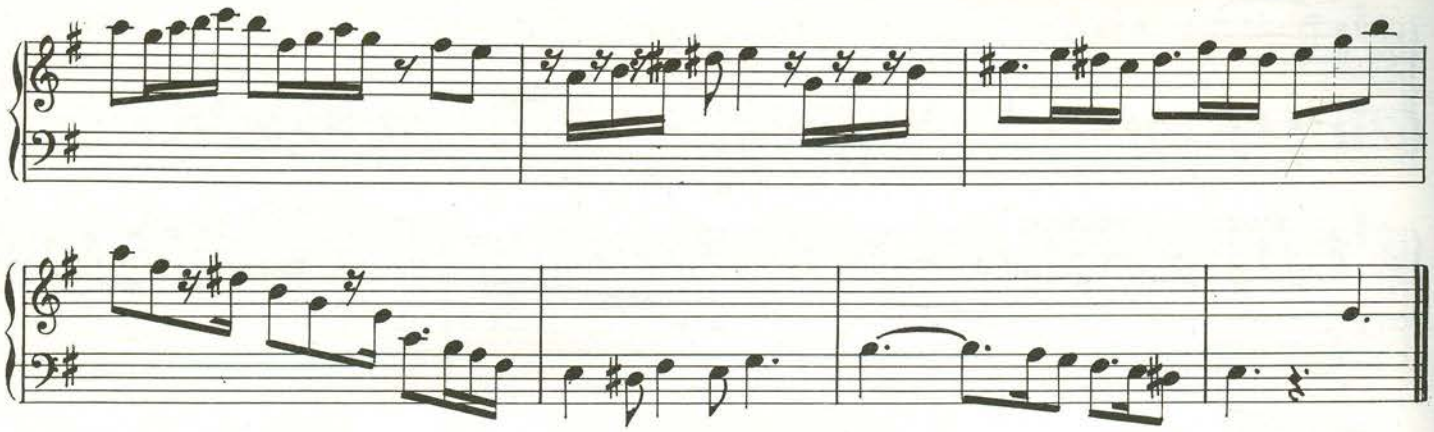
MISURE TERNARIE COMPOSTE

41.

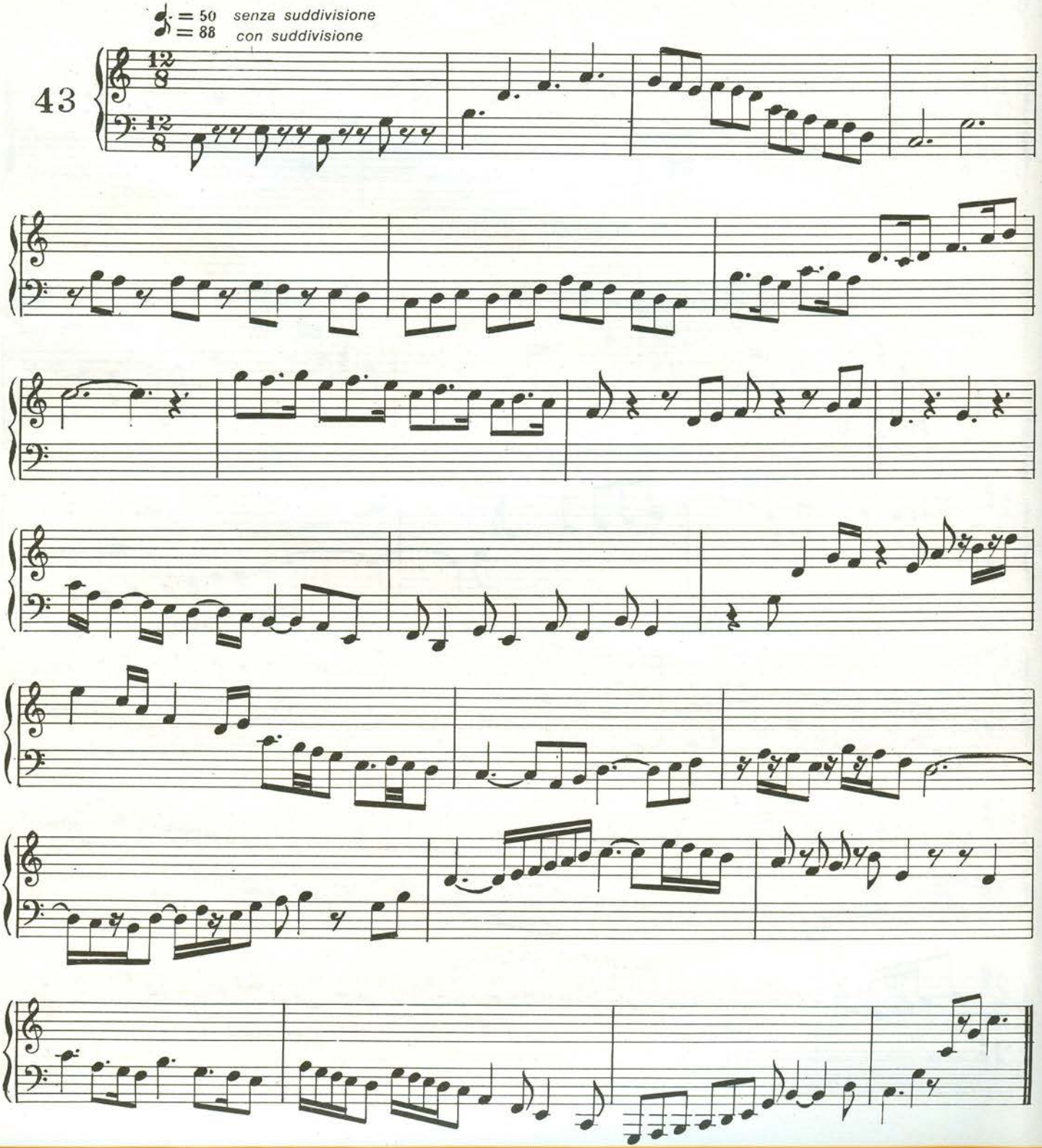




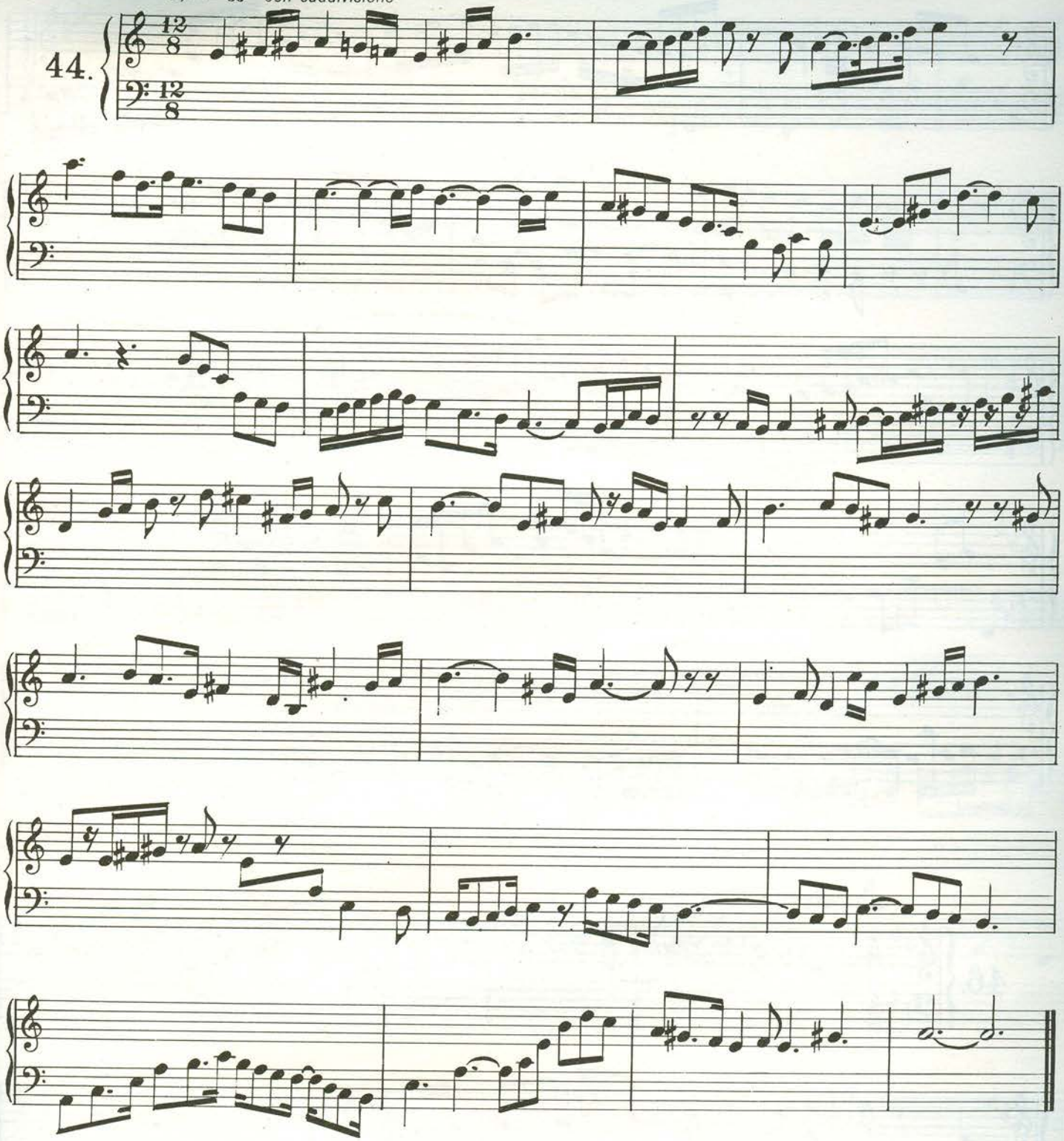

♩. = 52 senza suddivisione
♪. = 92 con suddivisione
42.



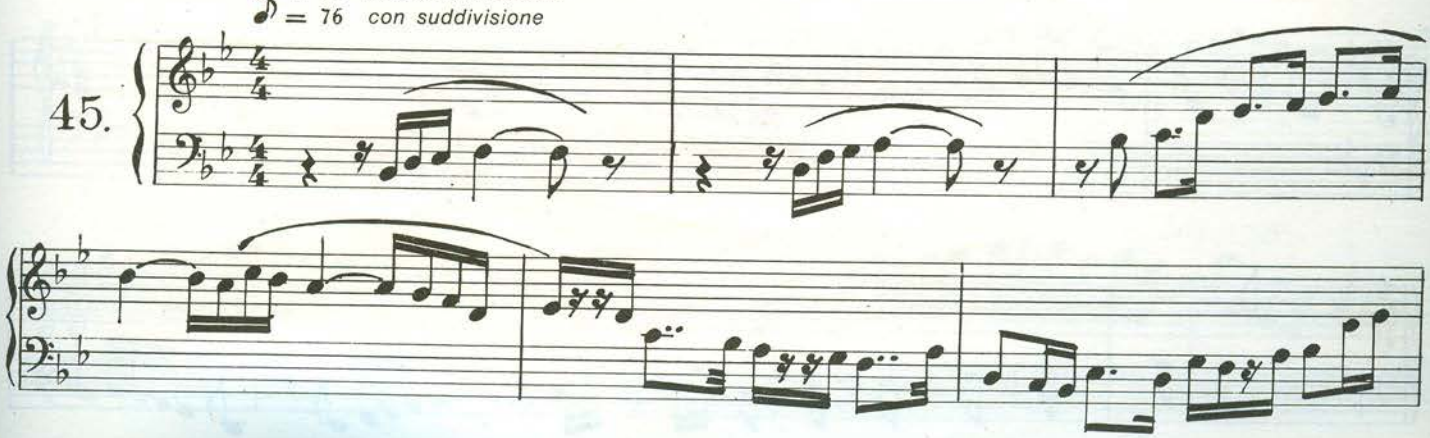
MISURE QUATERNARIE COMPOSTE

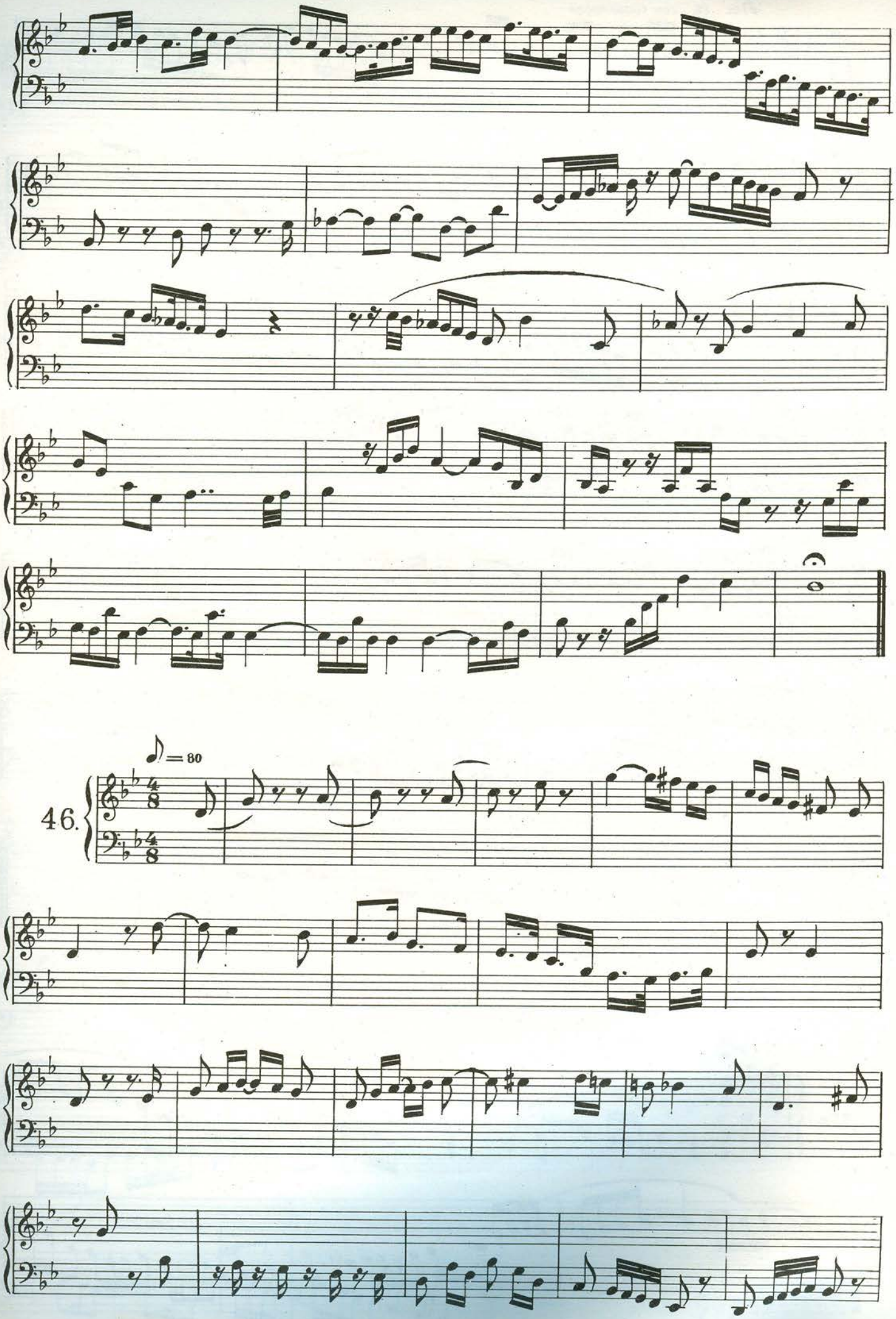


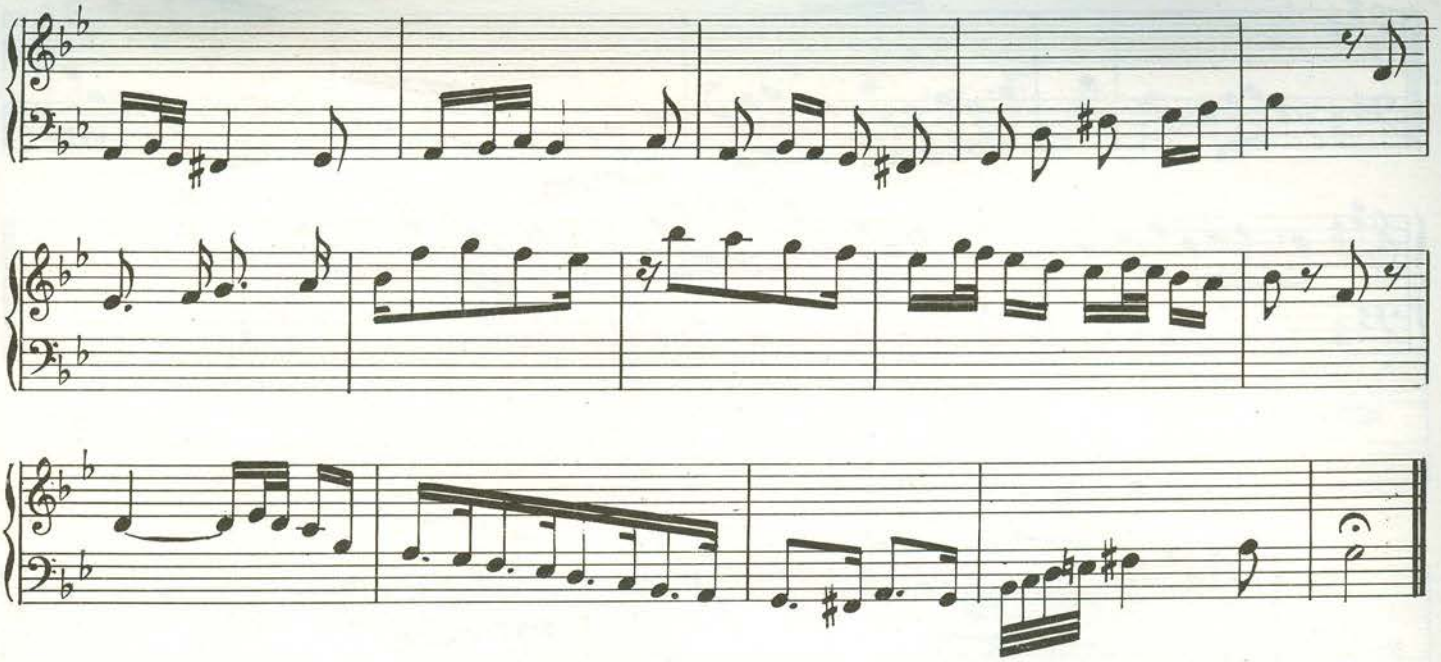
44. ♩. = 50 senza suddivisione
♪. = 88 con suddivisione

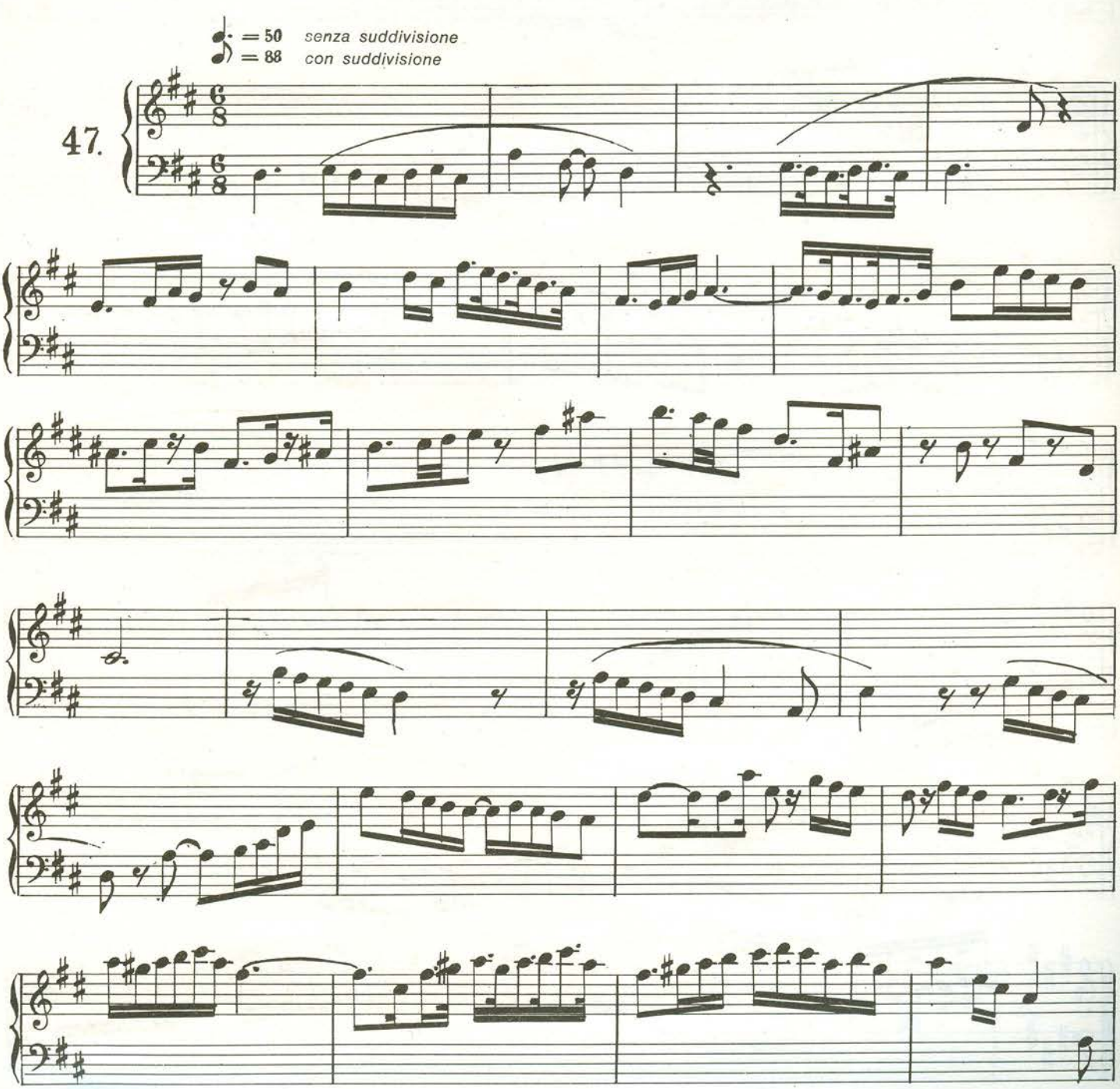


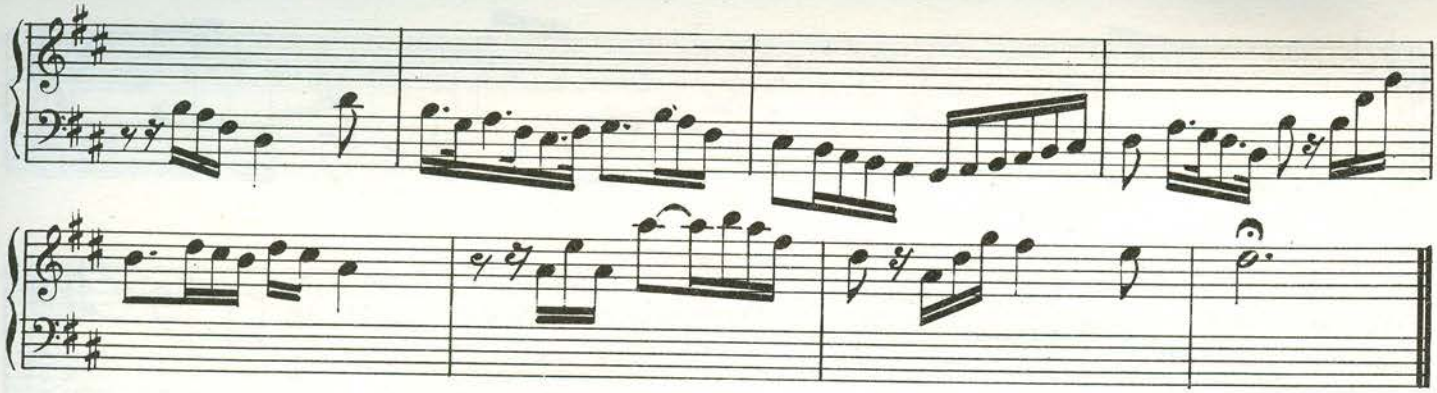
45. ♩ = 50 senza suddivisione
♪ = 76 con suddivisione

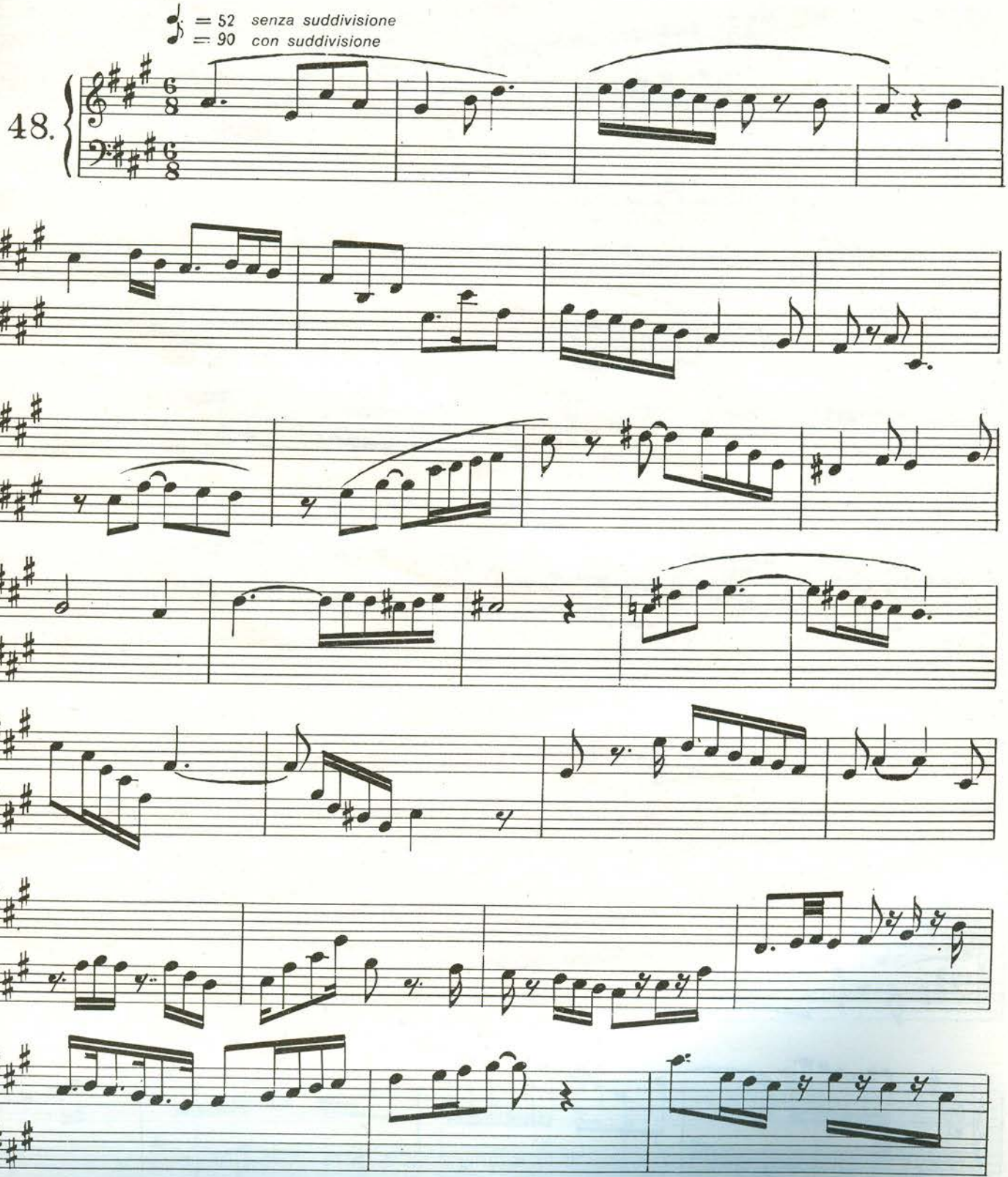


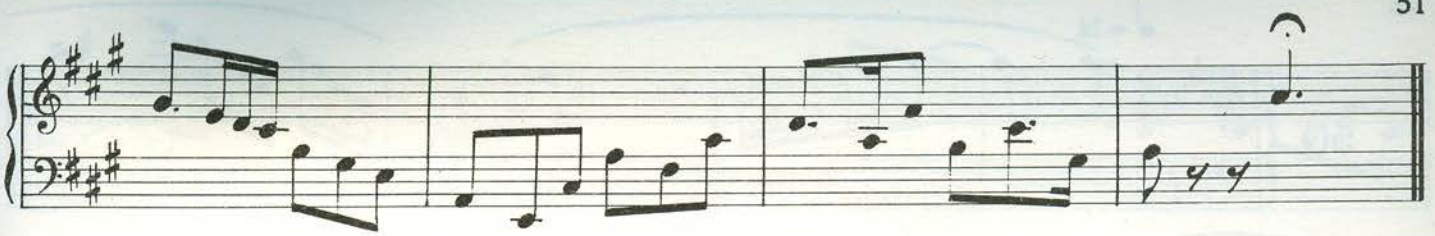

♪ = 80
46.

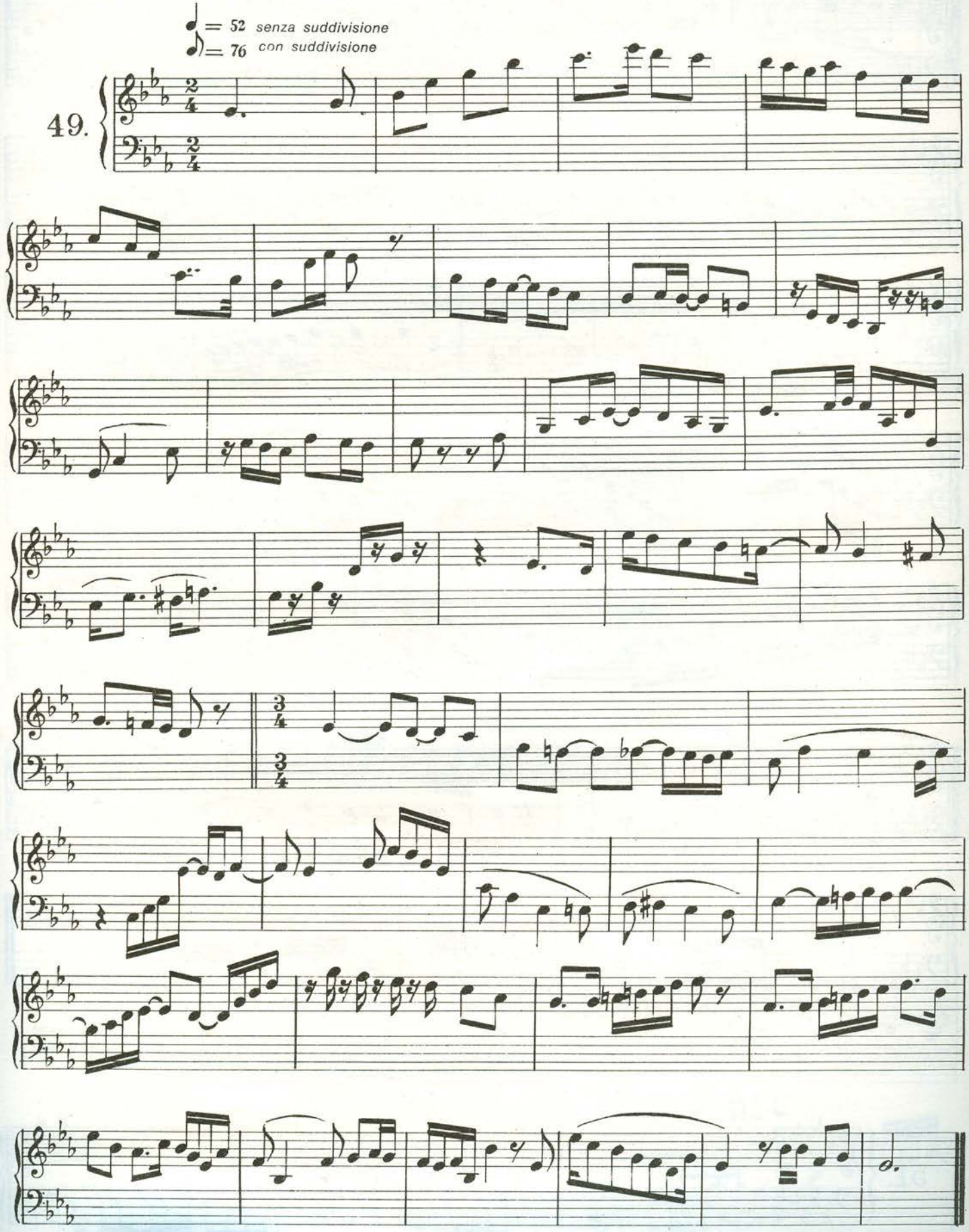


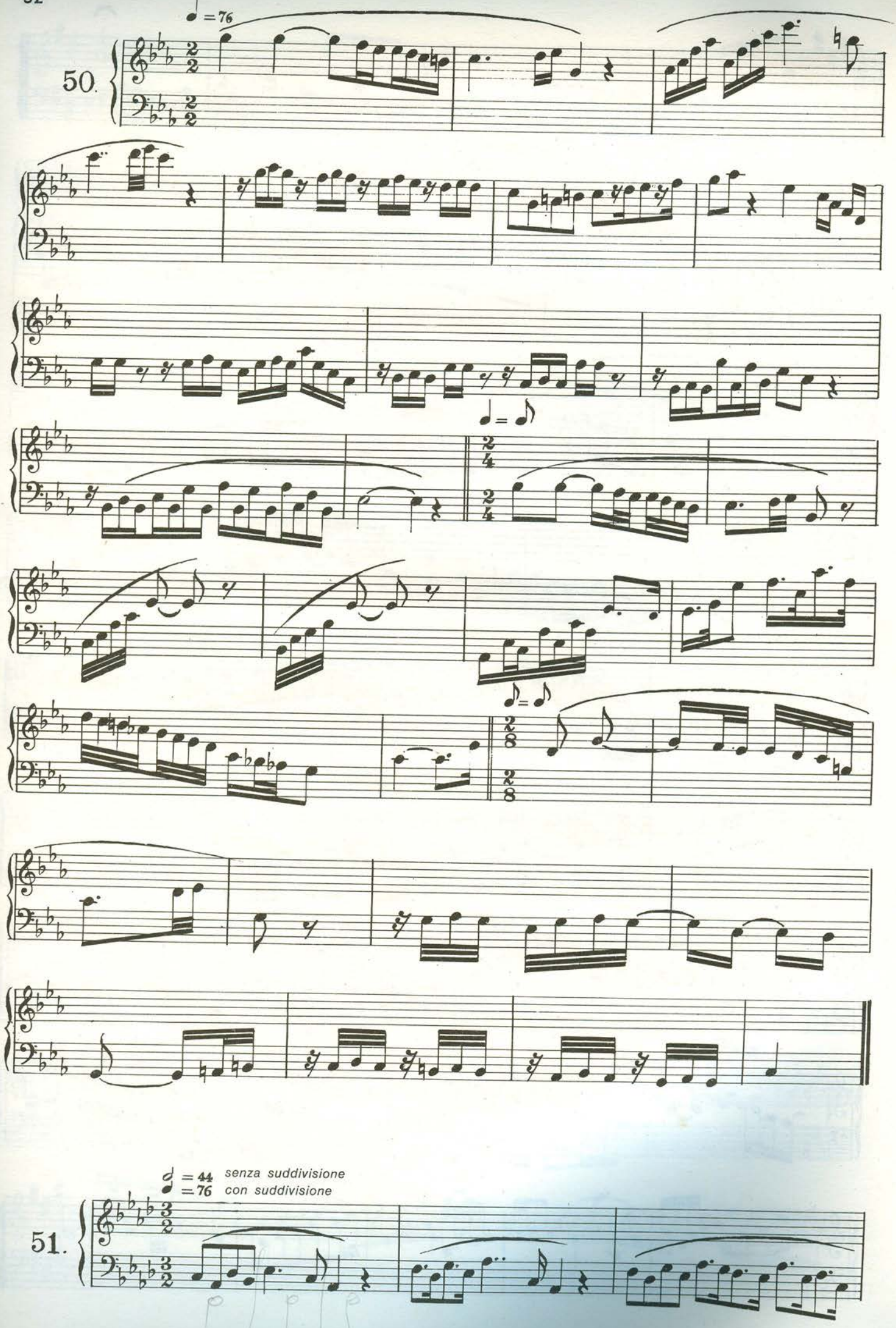

♩. = 50 senza suddivisione
♪ = 88 con suddivisione
47.

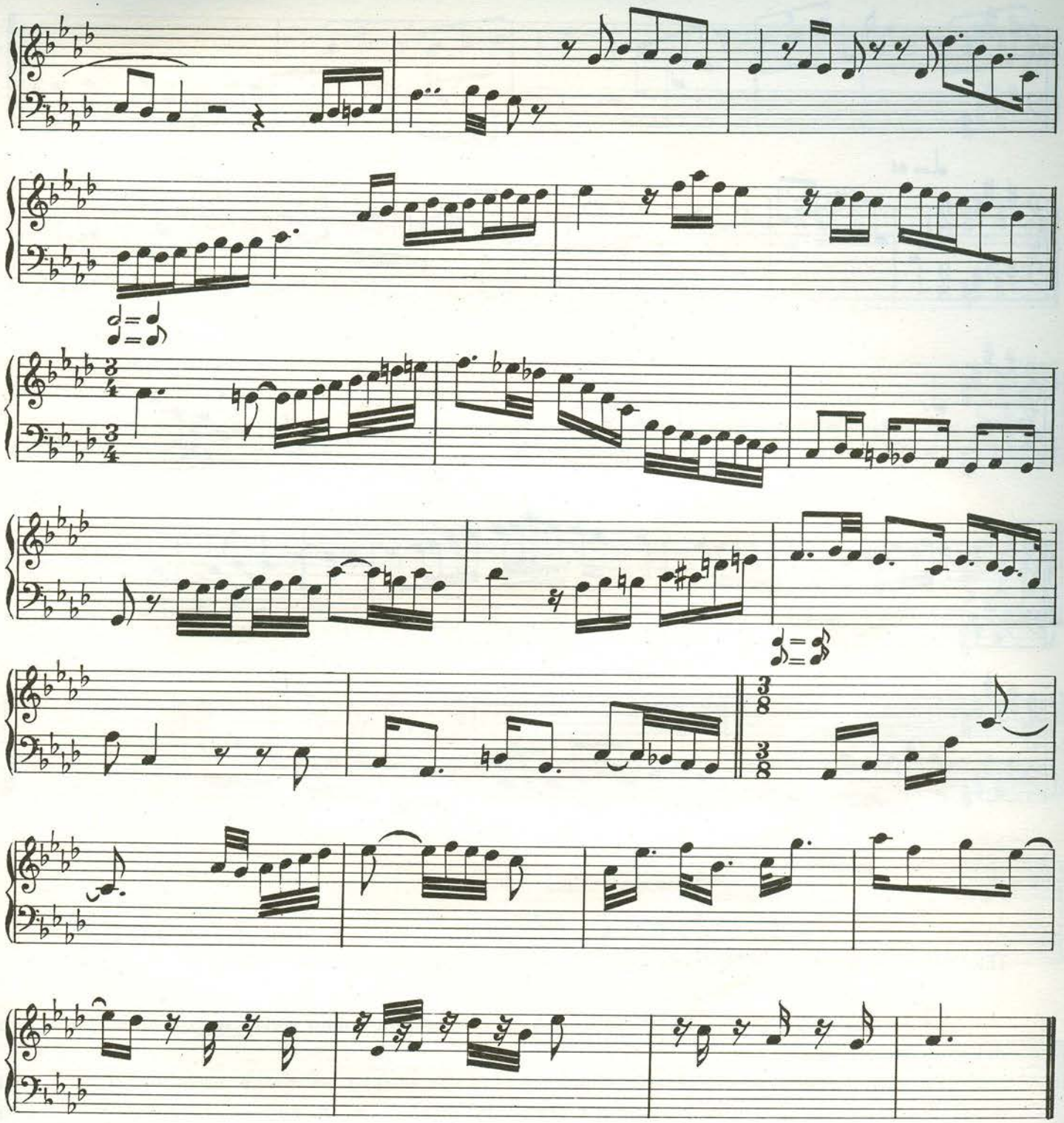



= 52 senza suddivisione
= 90 con suddivisione
48.

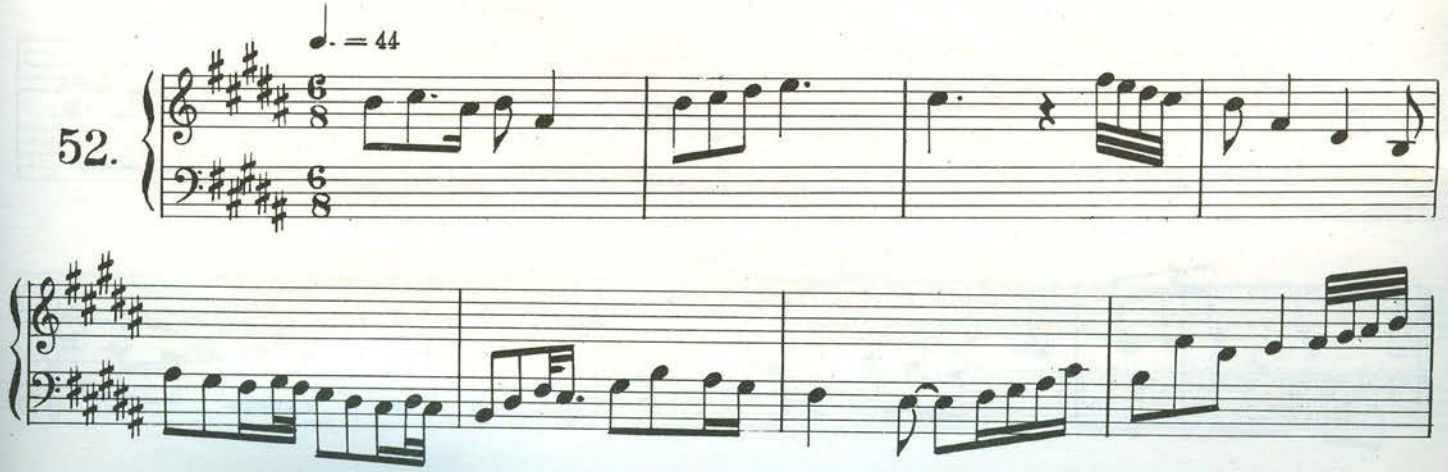


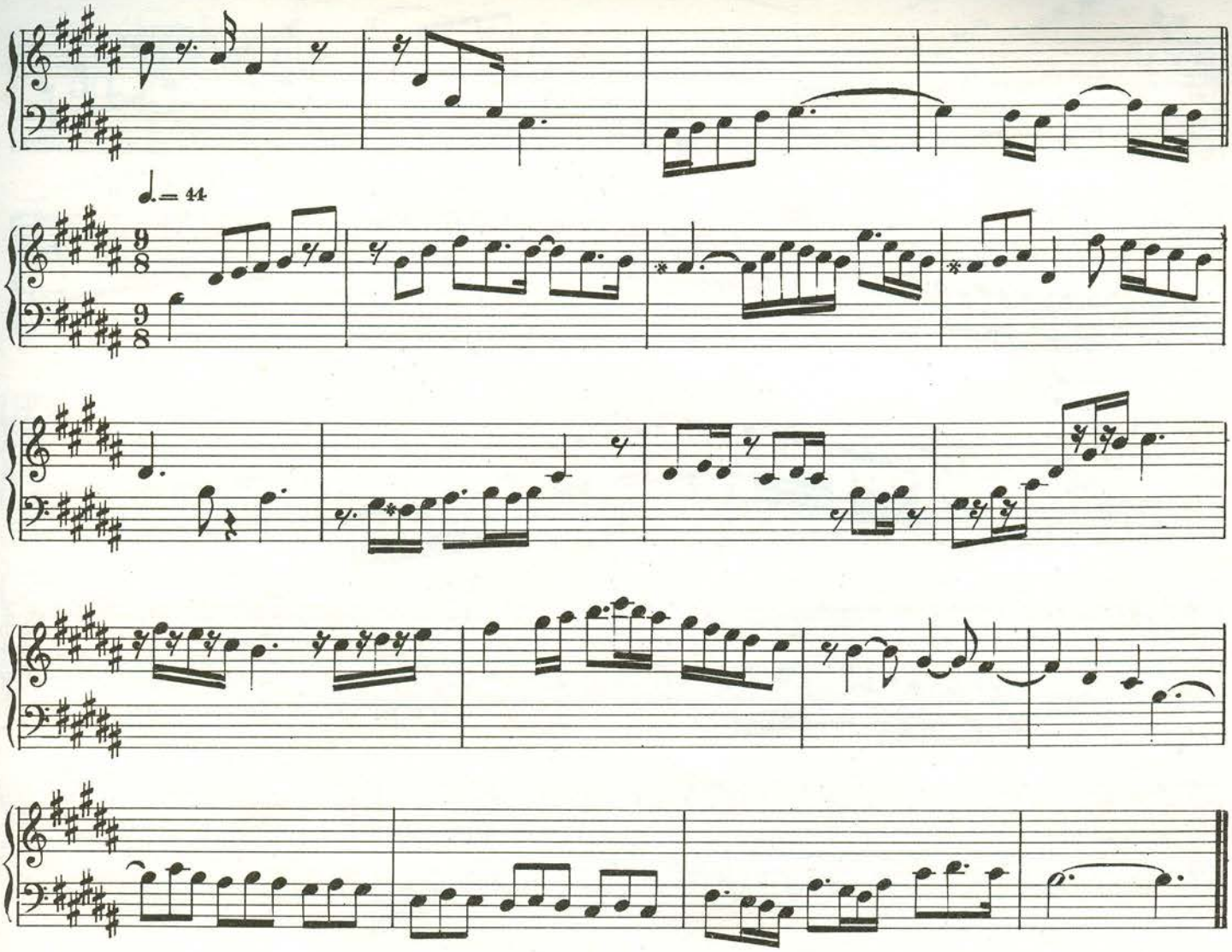

♩ = 52 senza suddivisione
♪ = 76 con suddivisione
49.


50.
51.
senza suddivisione
con suddivisione



52.

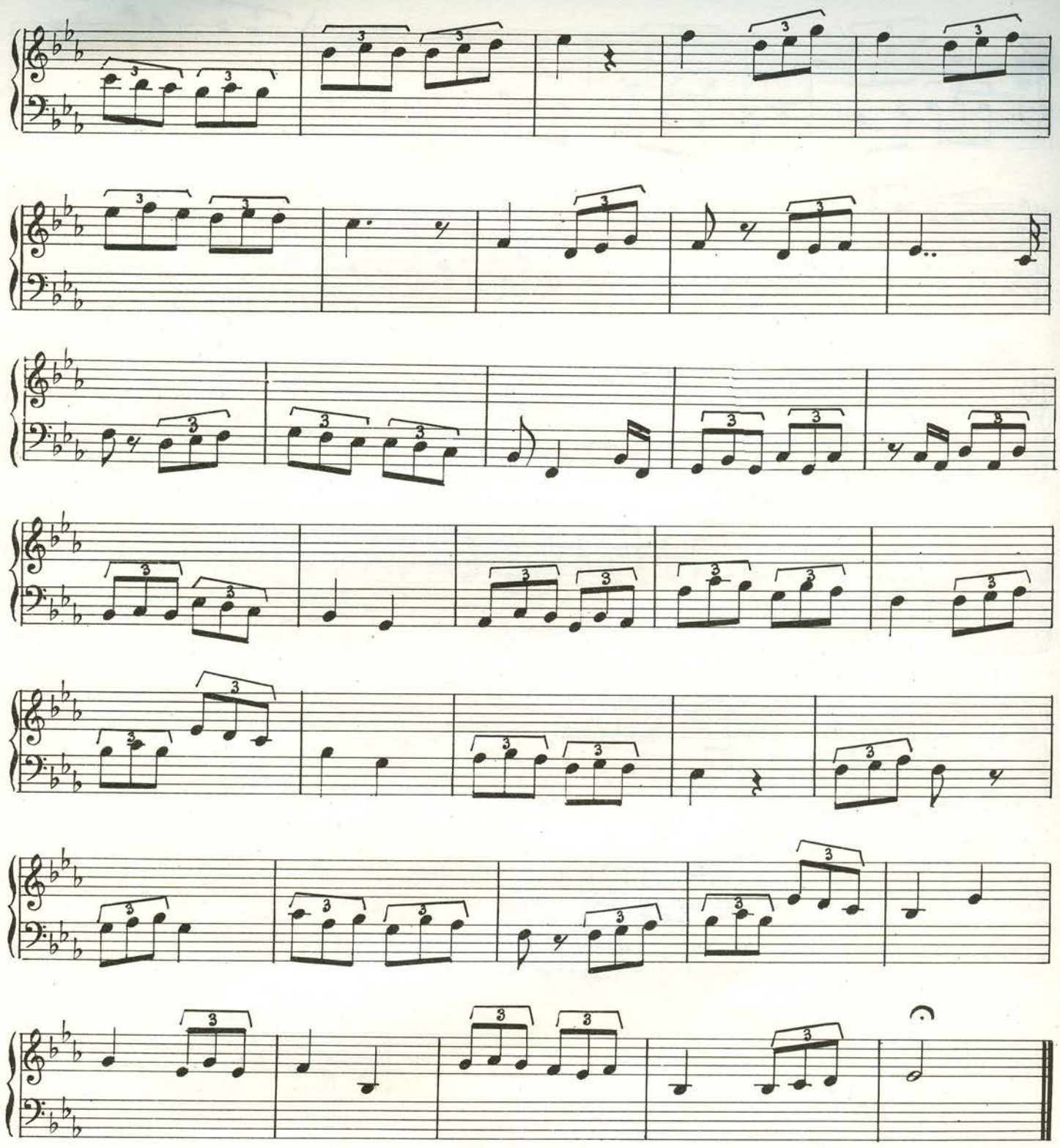




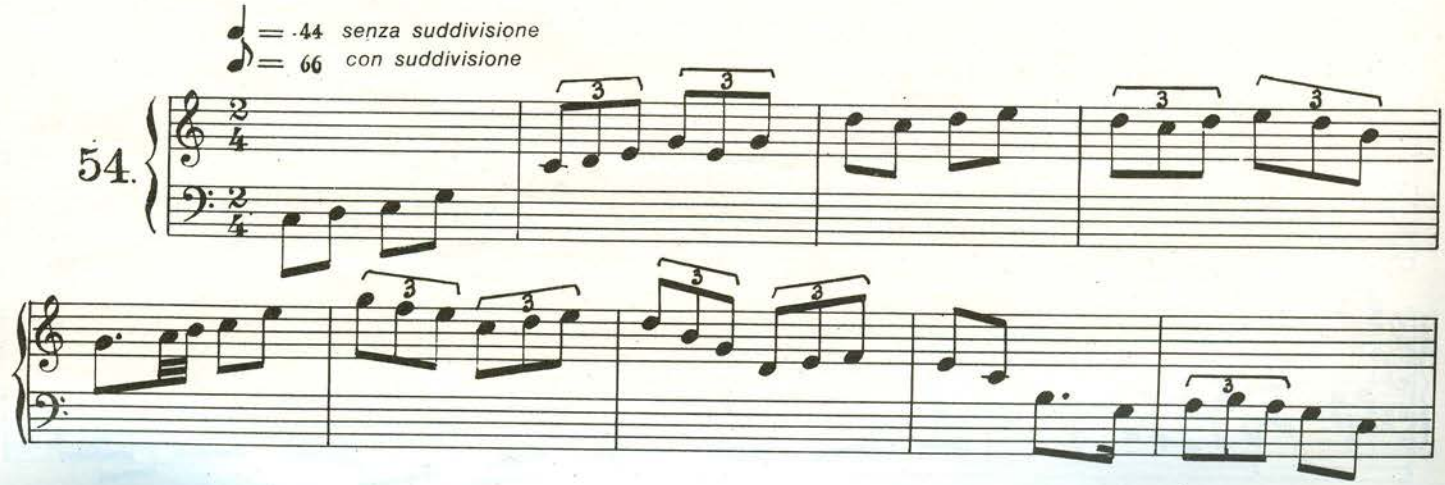
TERZINE *(vedi lezione 9ª della Teoria)*

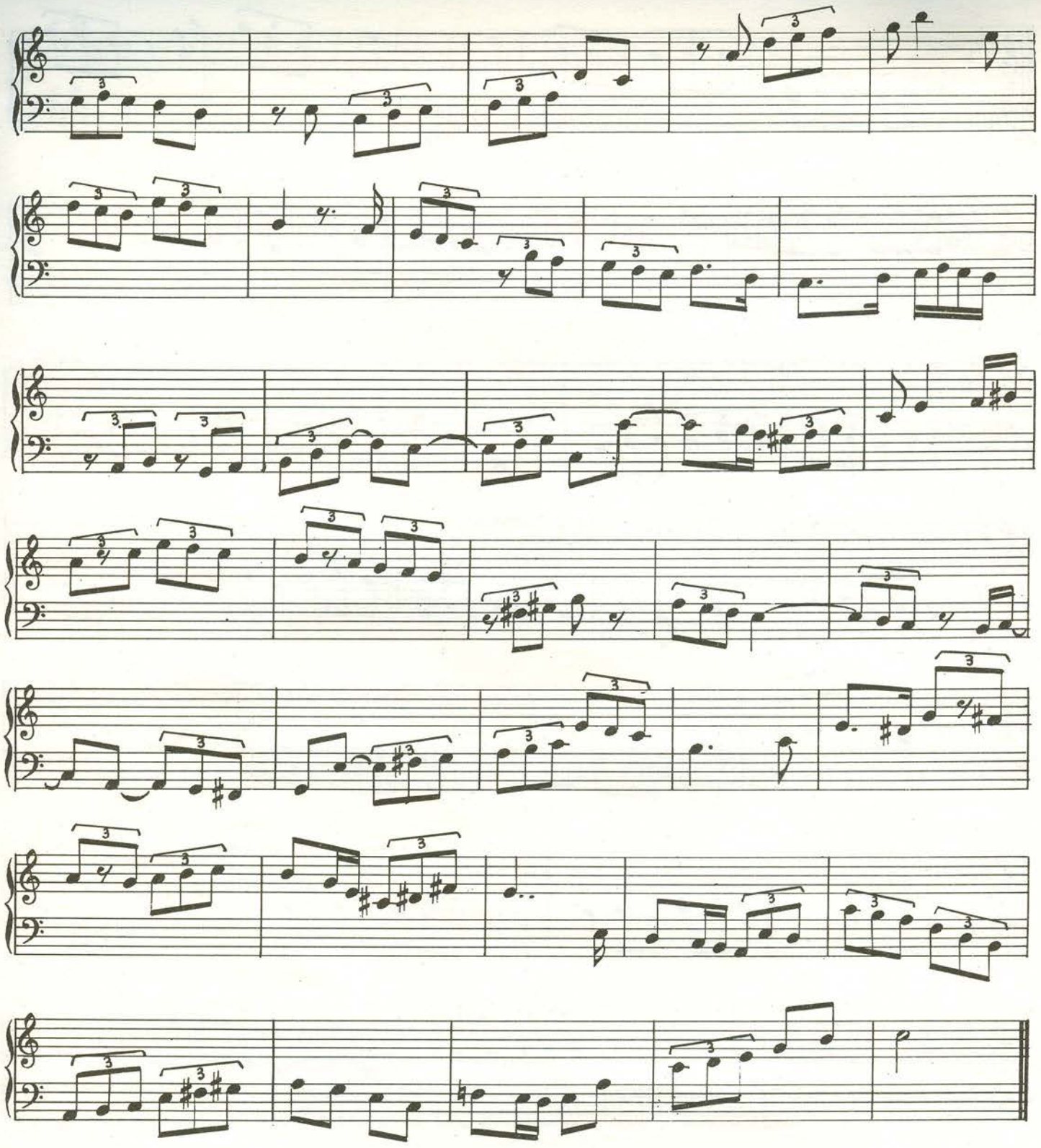
Le terzine sono gruppi di tre note, che vanno eseguite nello stesso spazio di tempo di due della medesima specie.

Possiamo avere terzine in uno o più tempi della misura ed anche nelle suddivisioni dei tempi. Praticamente il tempo nel quale si trova la terzina passa dalla suddivisione binaria a quella ternaria, cioè dalla semplice alla composta.

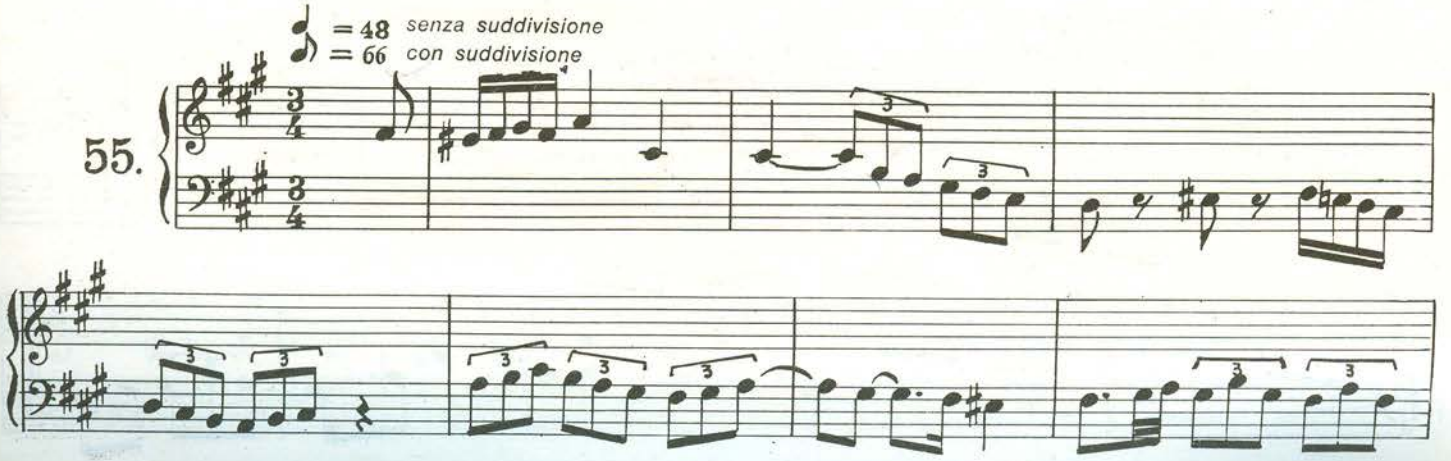


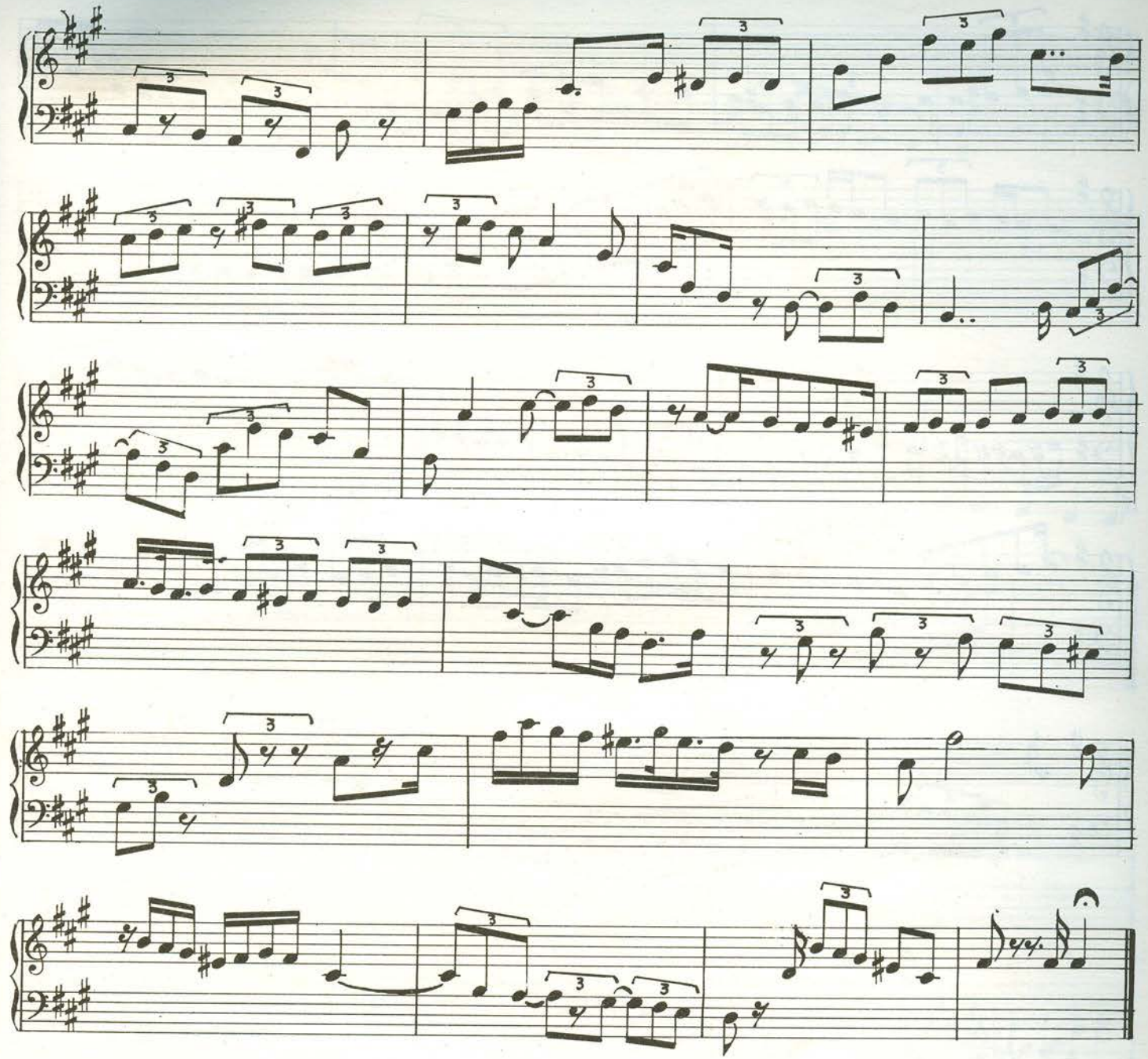
54.



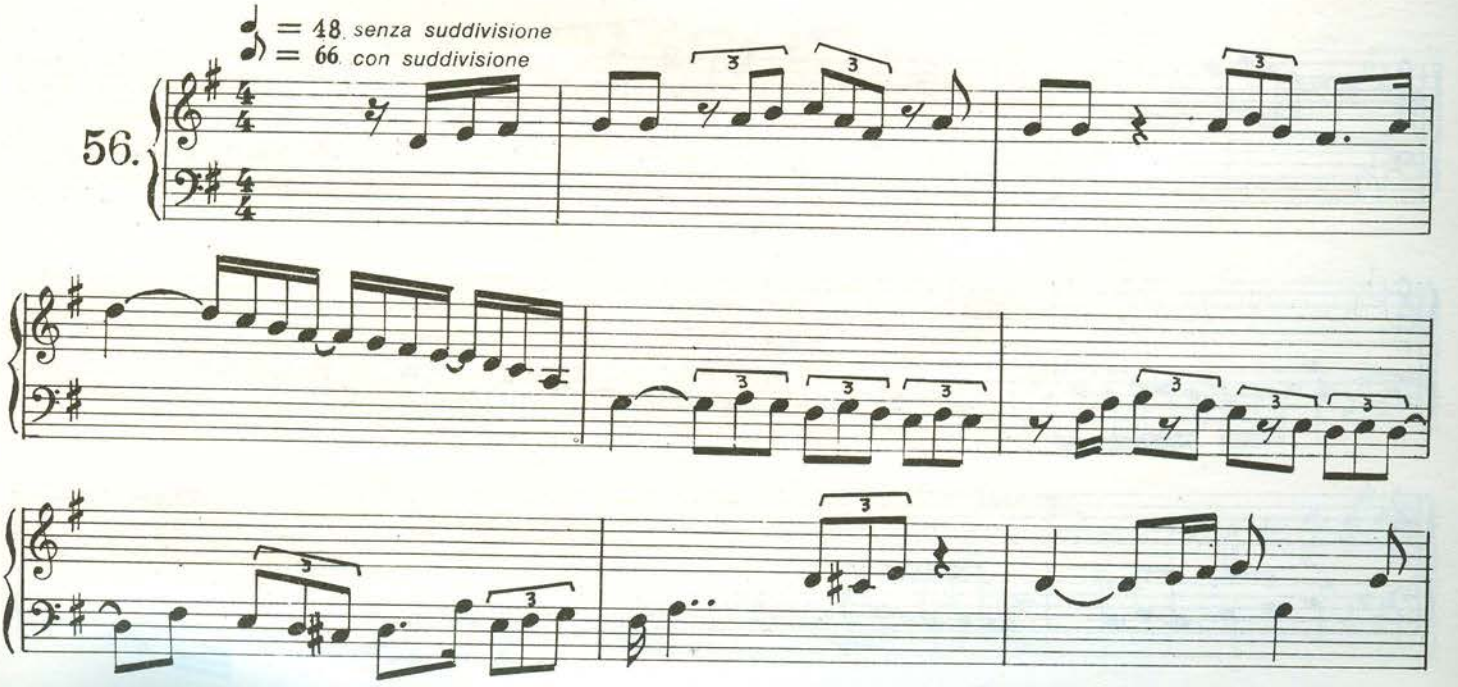


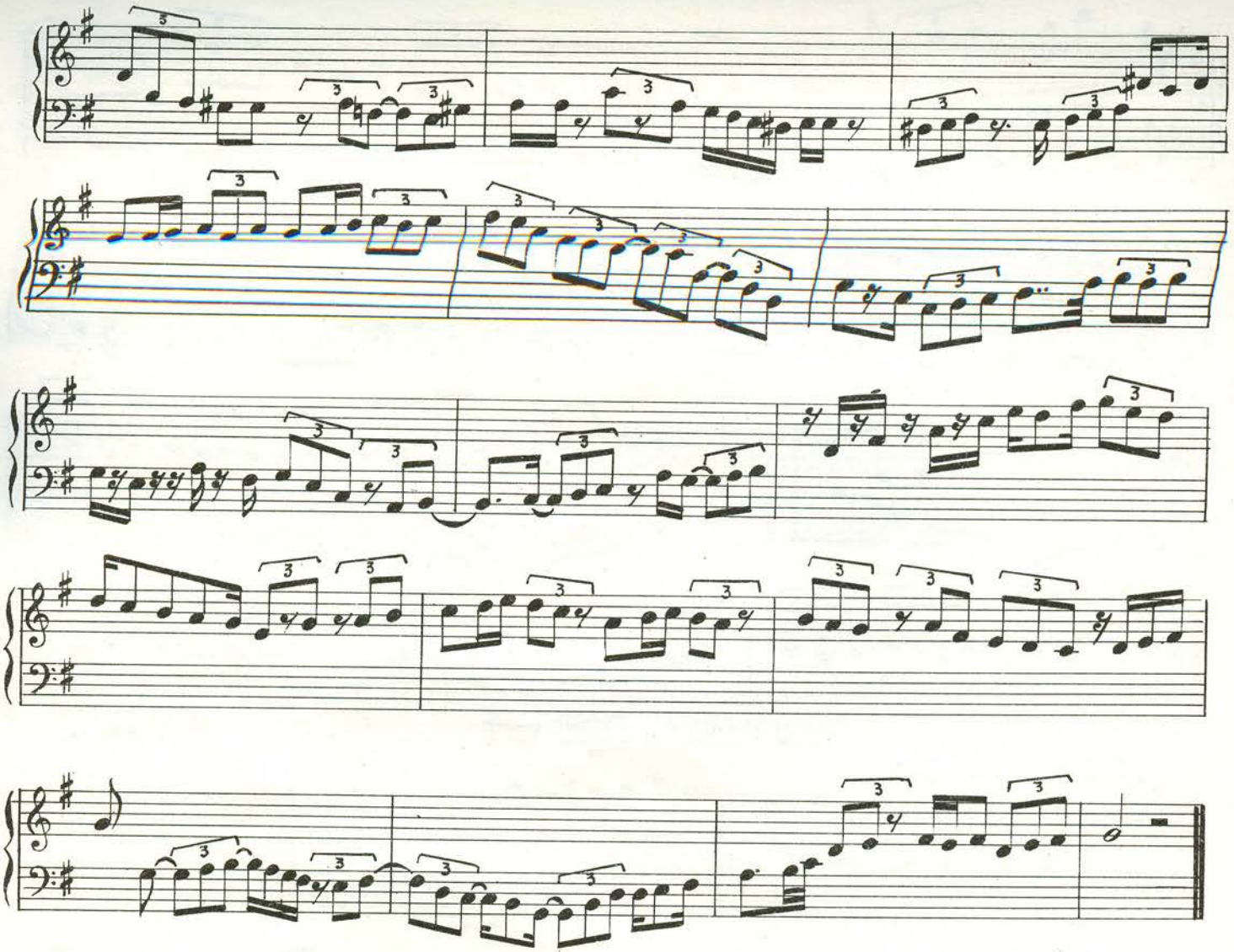
55.

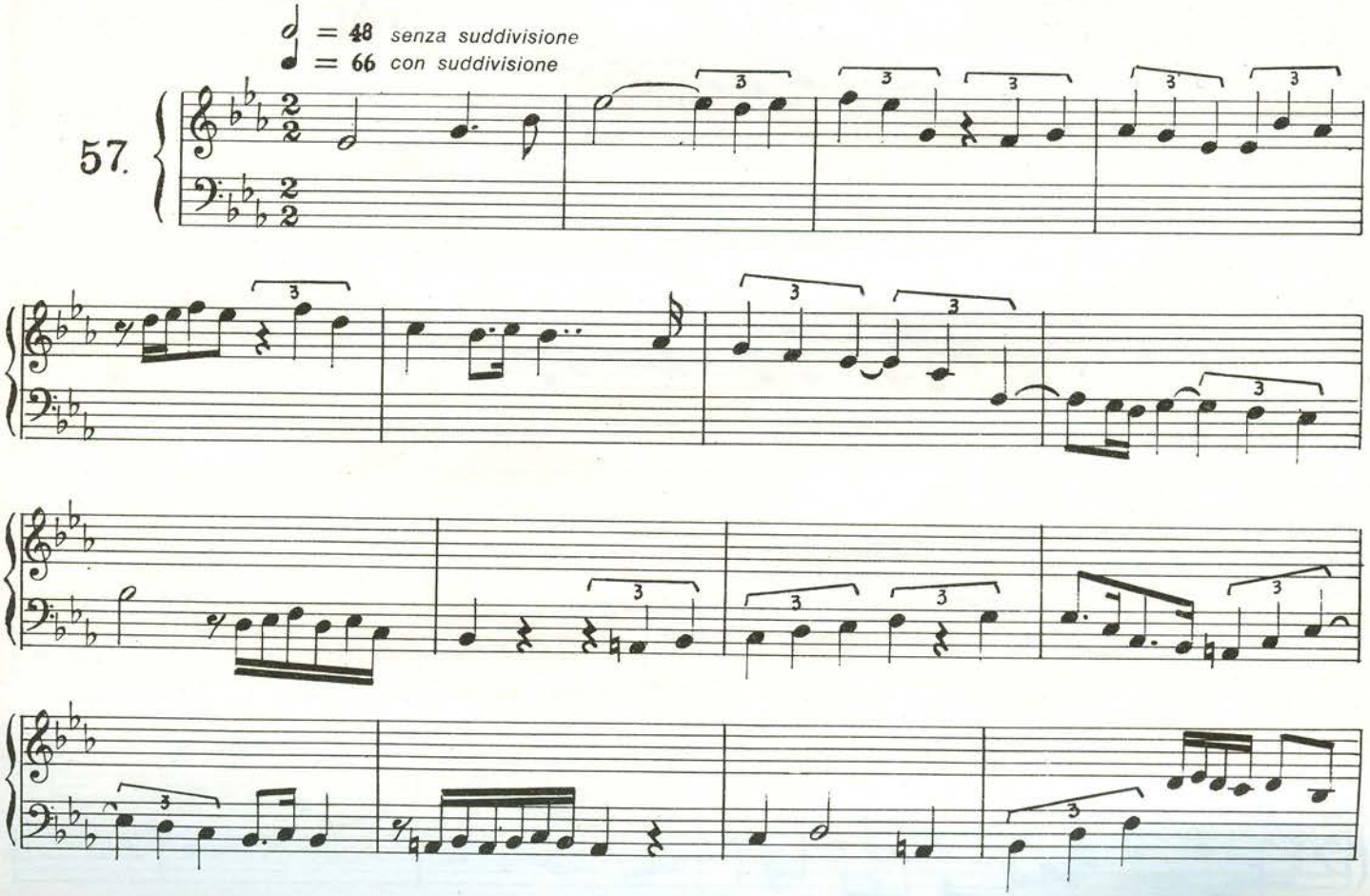


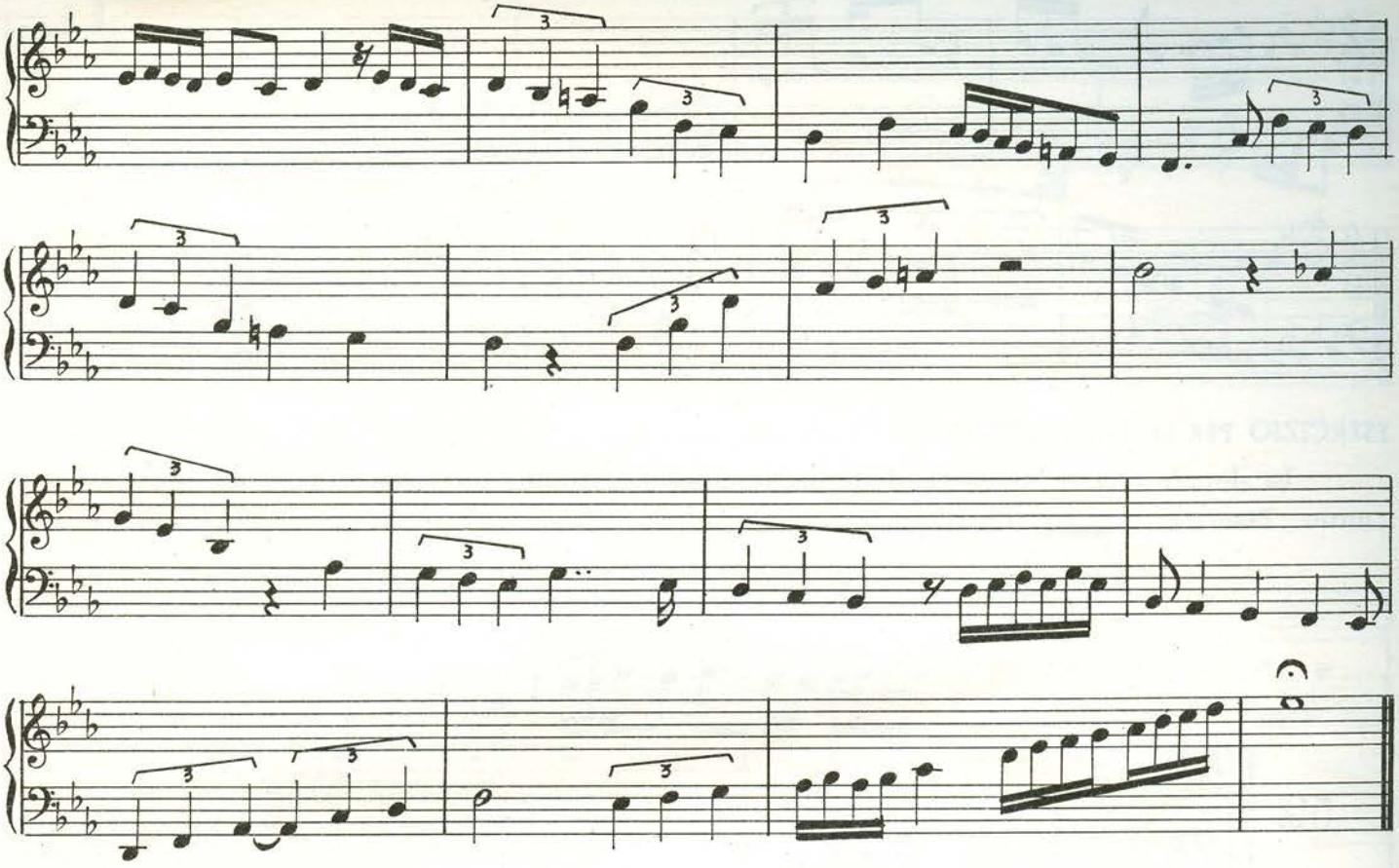


56.

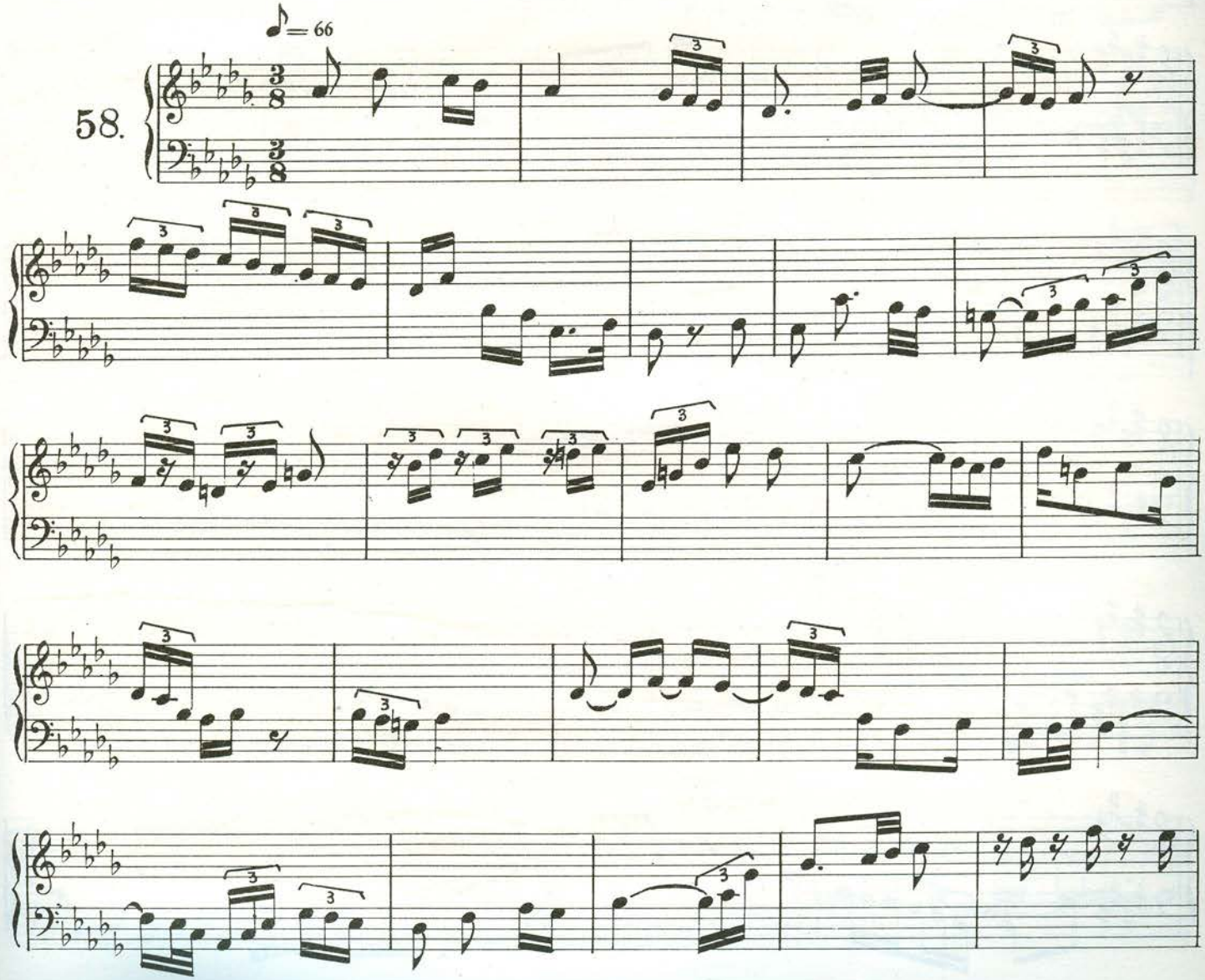


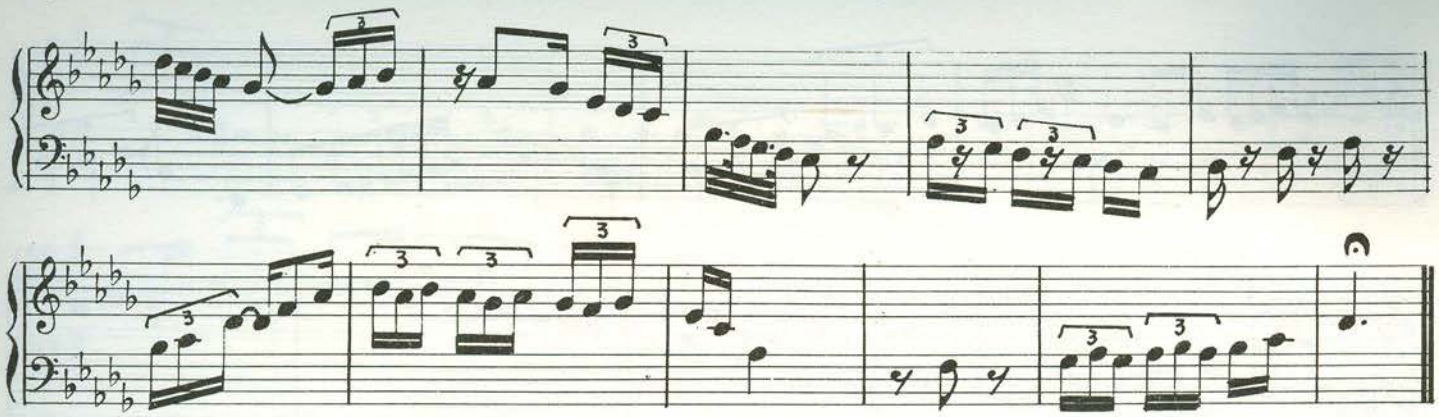



♩ = 48 senza suddivisione
♩ = 66 con suddivisione
57.



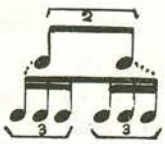
58.



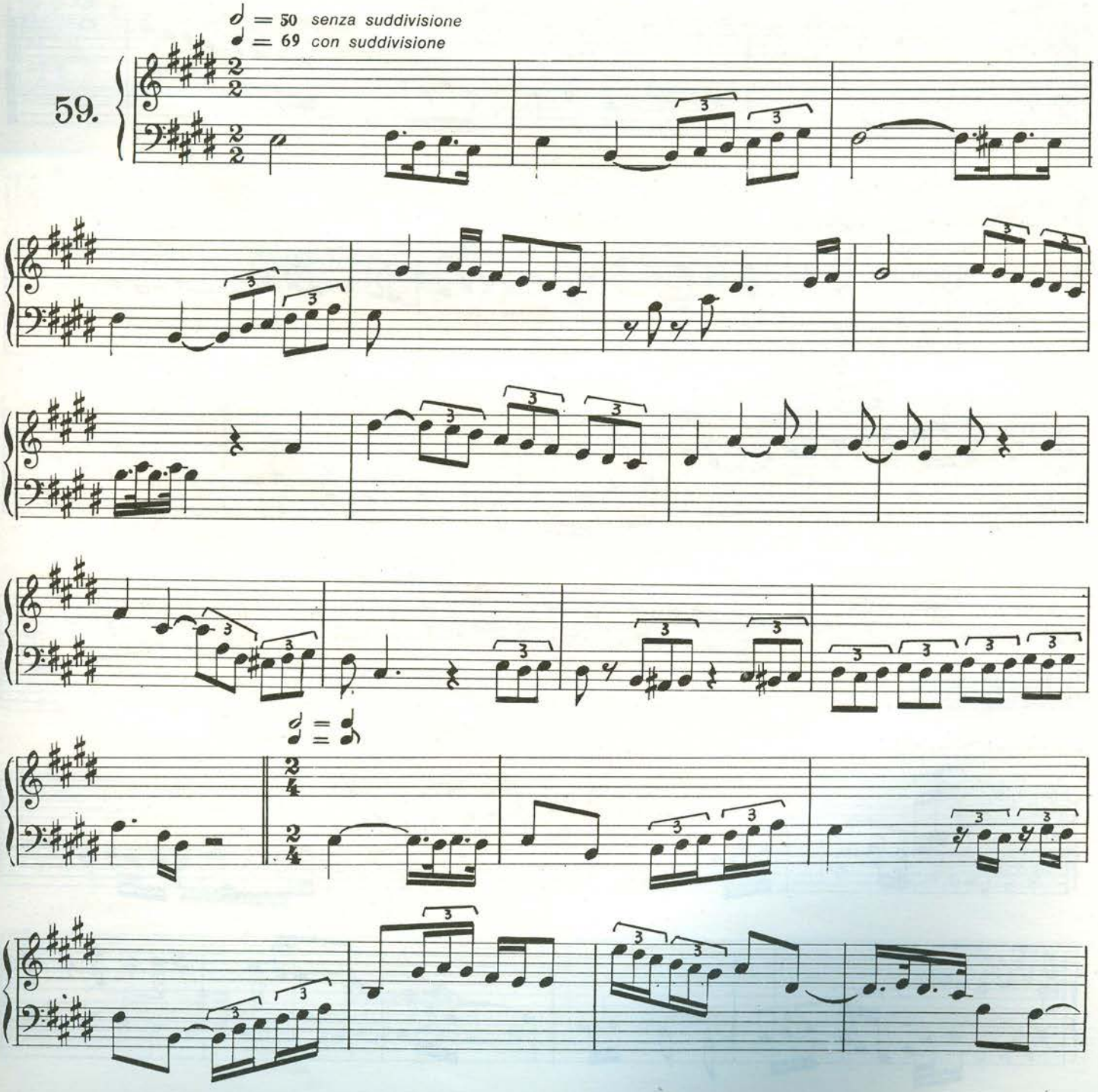


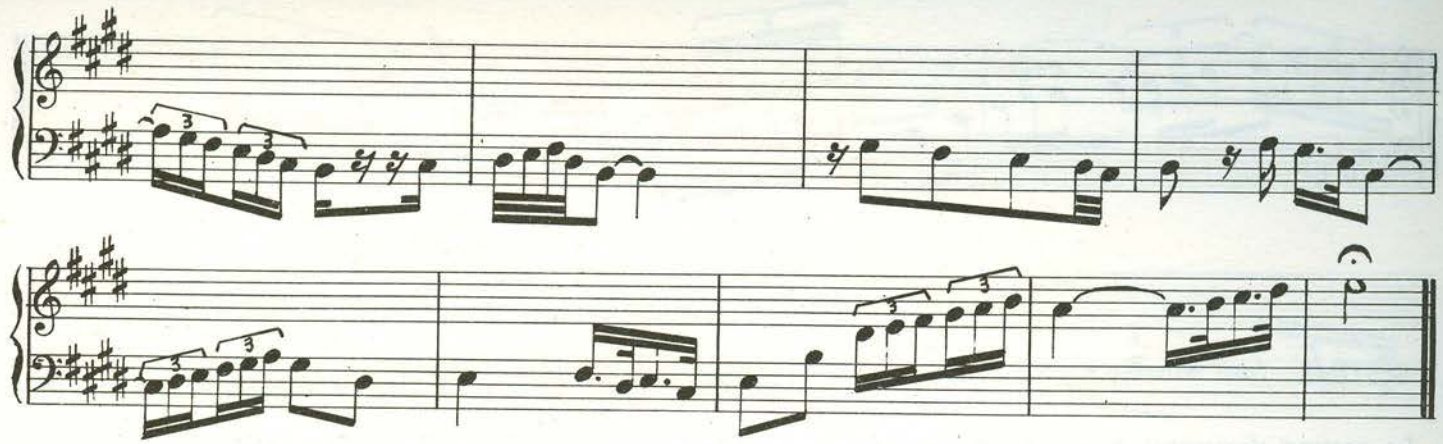
ESERCIZIO PER LE DOPPIE TERZINE *(terzine nelle suddivisioni)*

Le doppie terzine derivano dalle duine e sono la suddivisione ternaria di un gruppo binario. Esempio

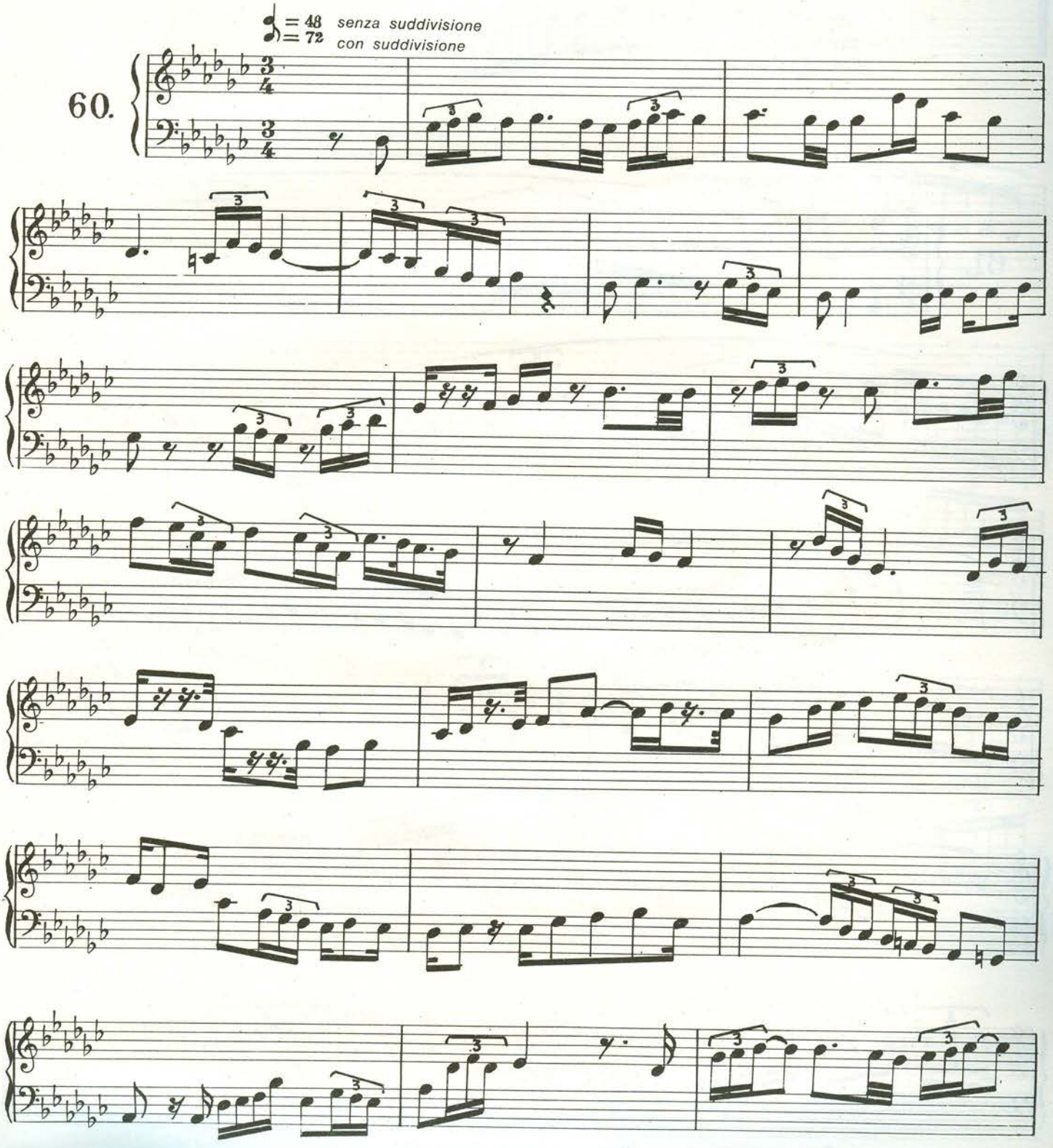


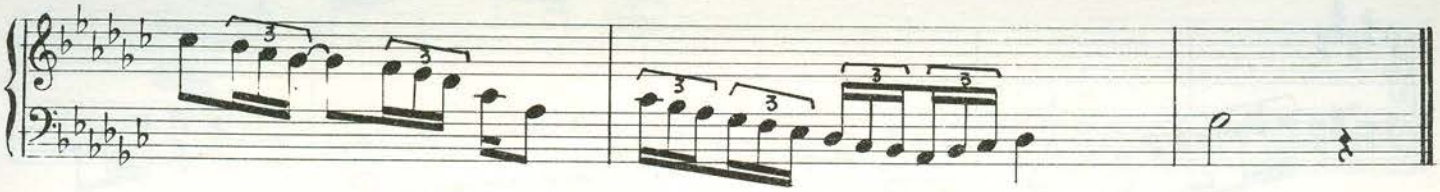
59.





60.

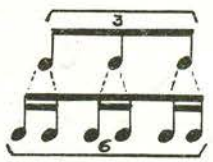


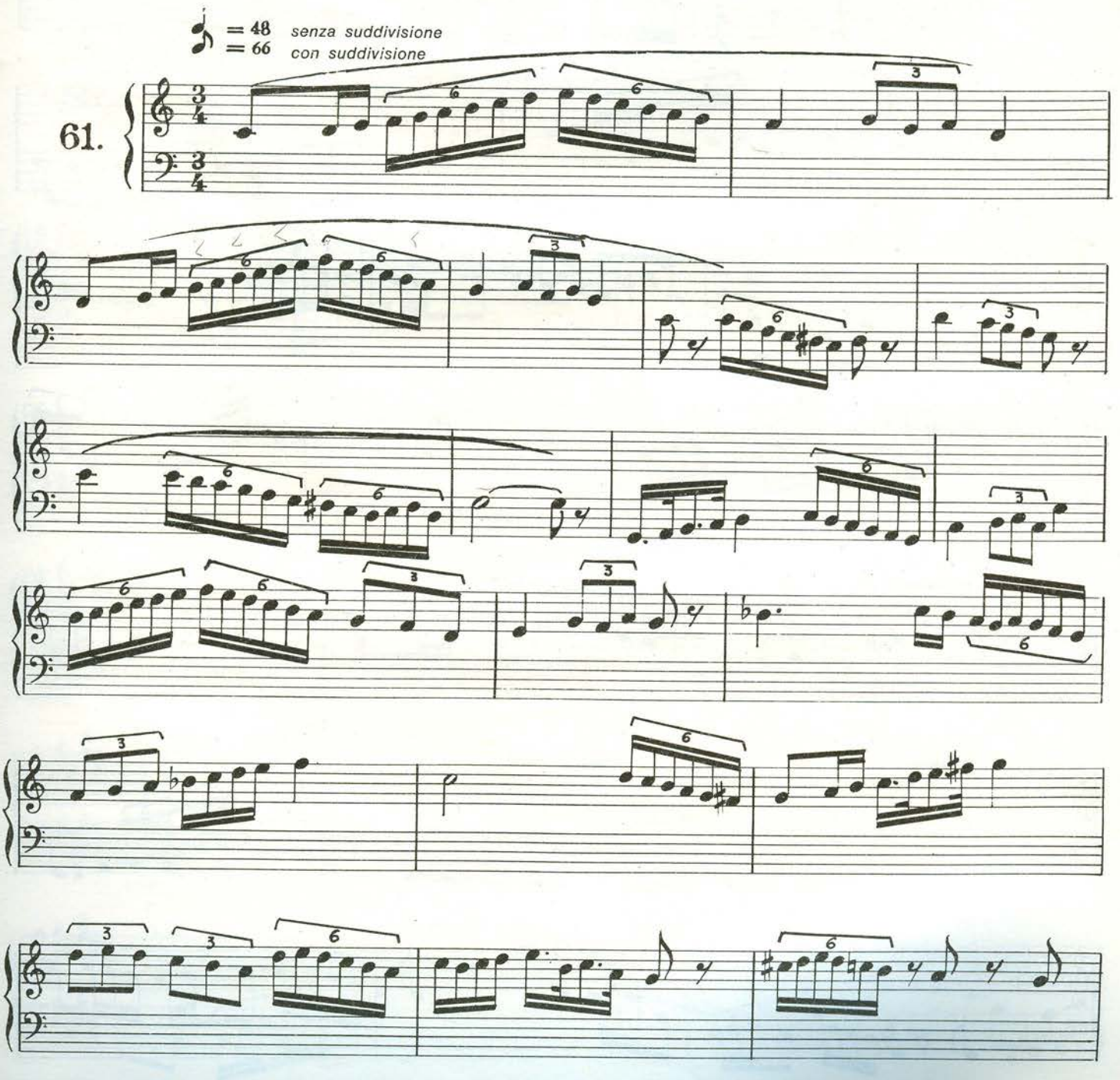


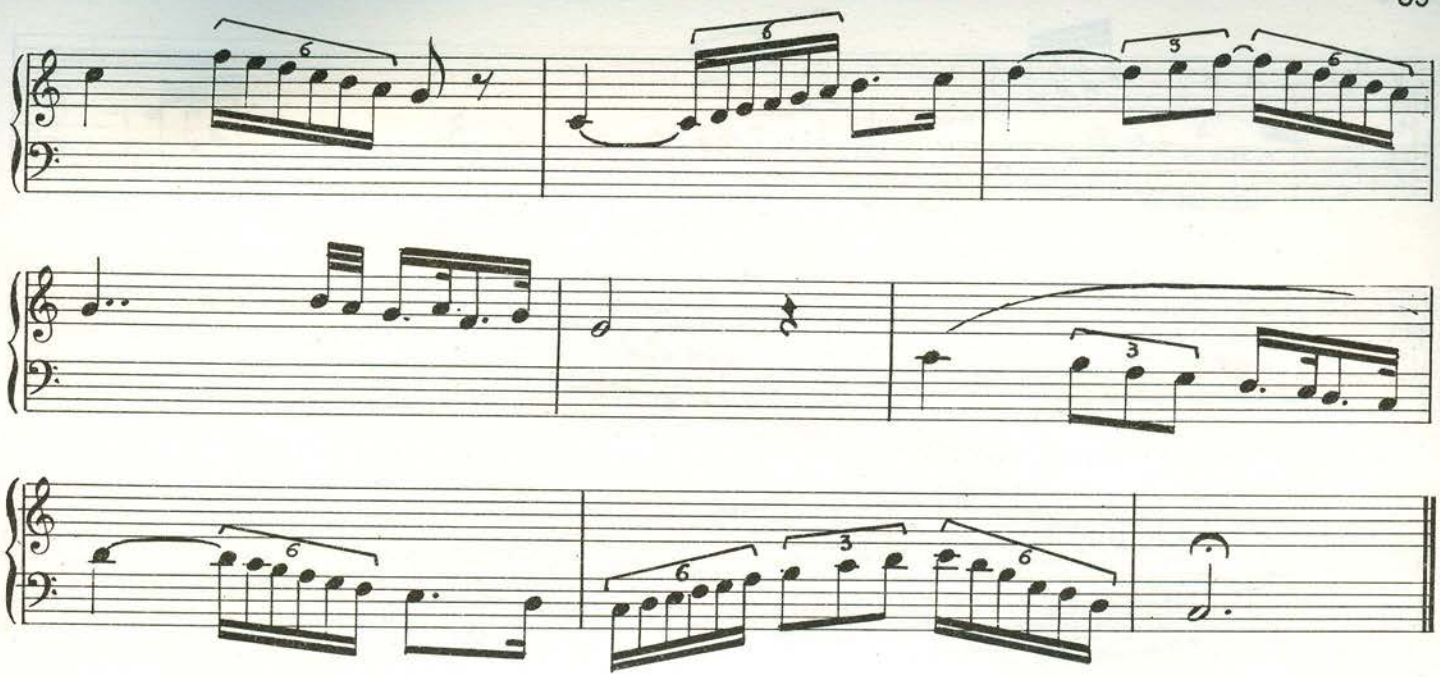
SESTINE *(vedi lezione 9 ª della Teoria)*

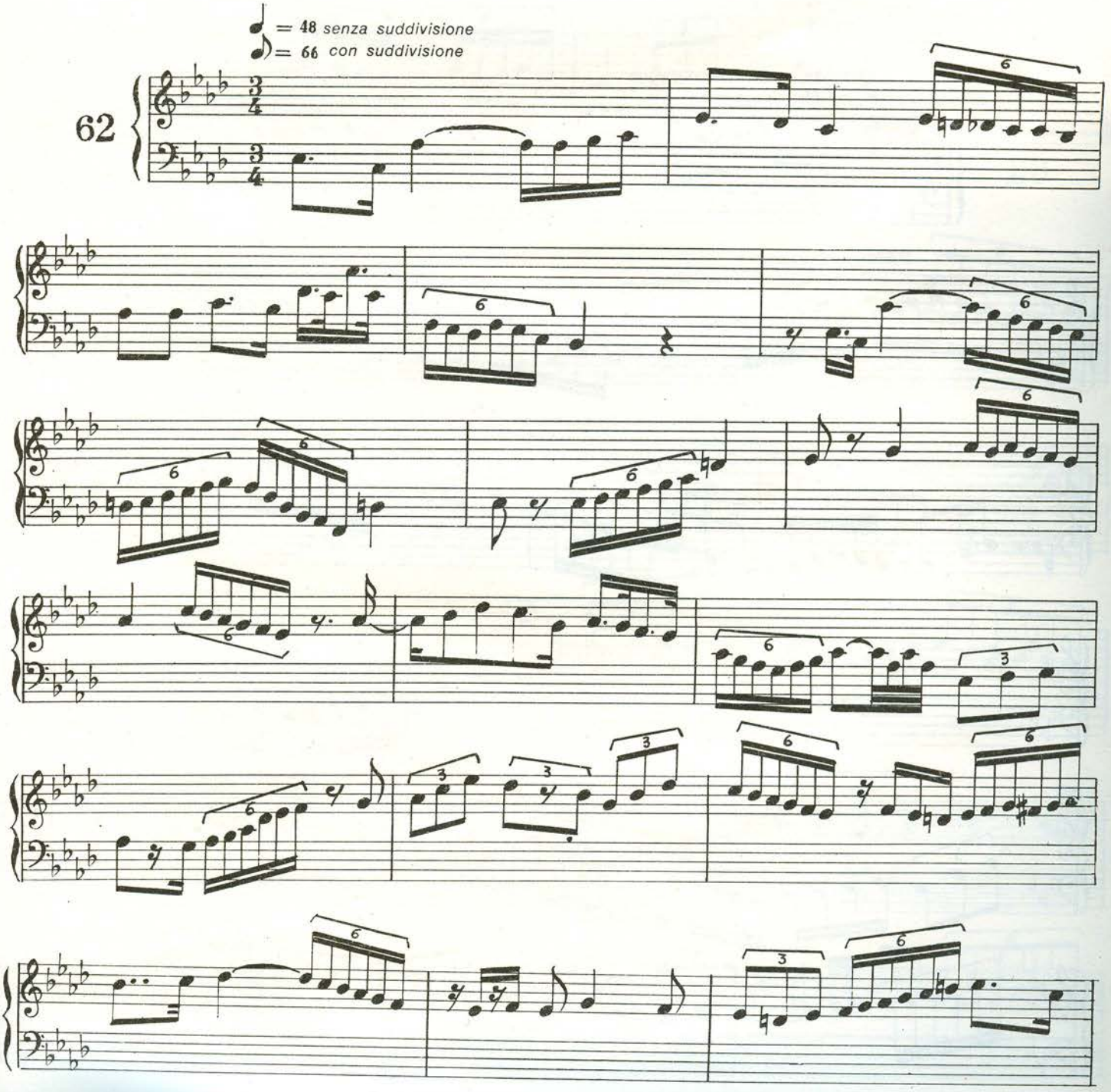
Le sestine derivano dalle terzine e sono la suddivisione binaria di un gruppo ternario.

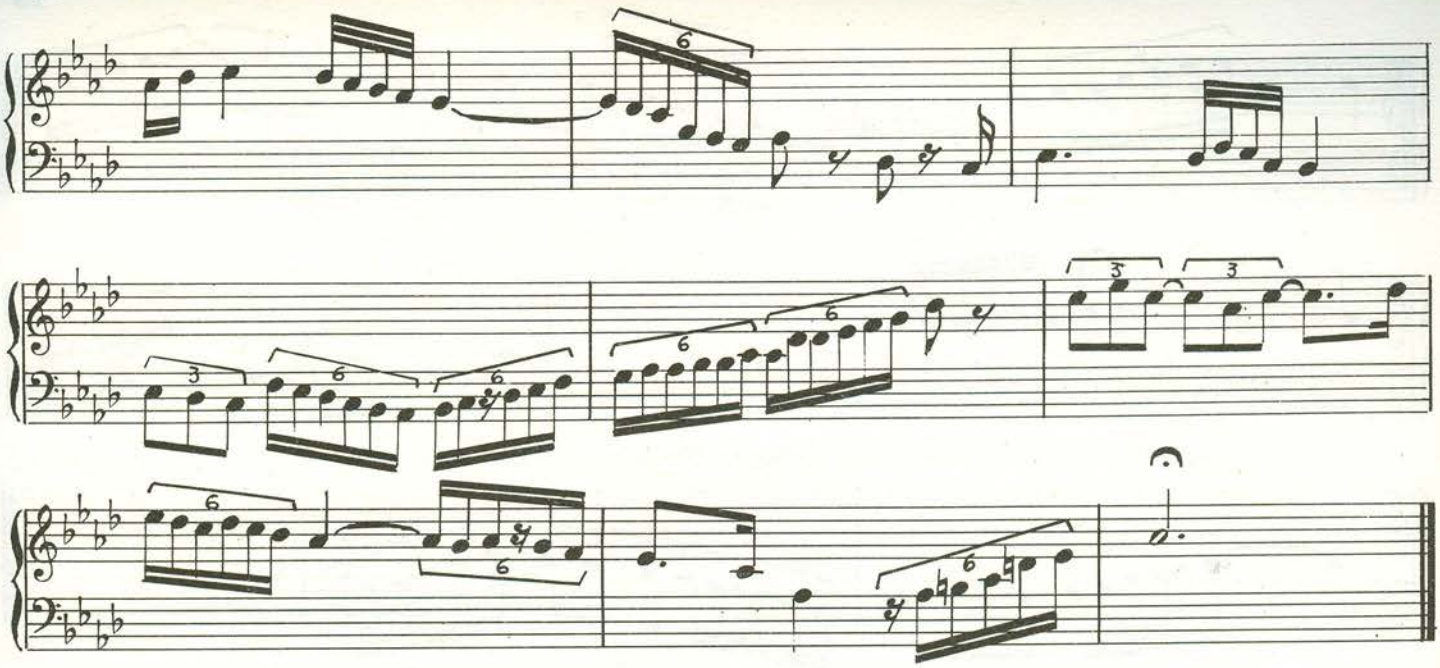
Esempio :



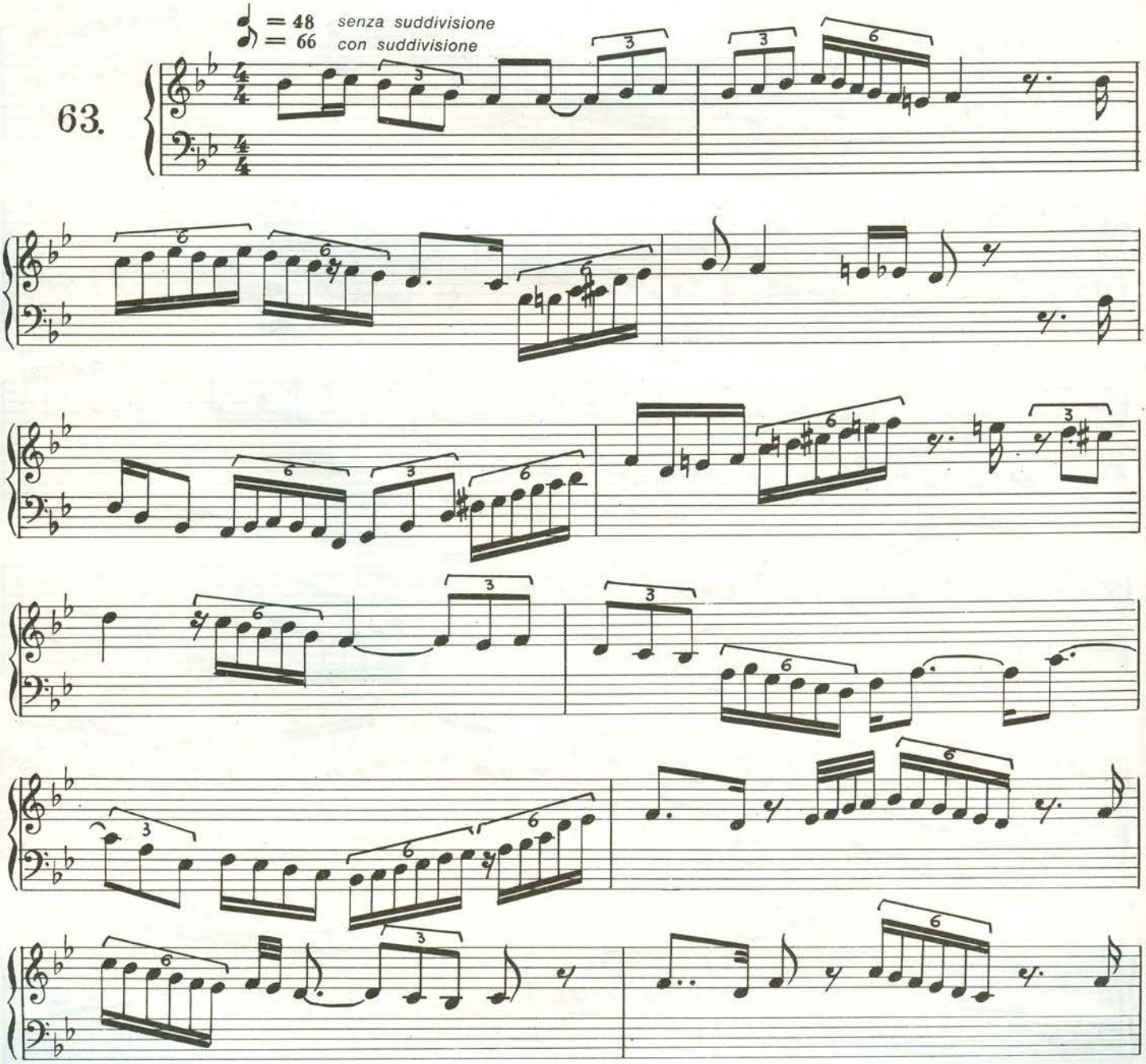


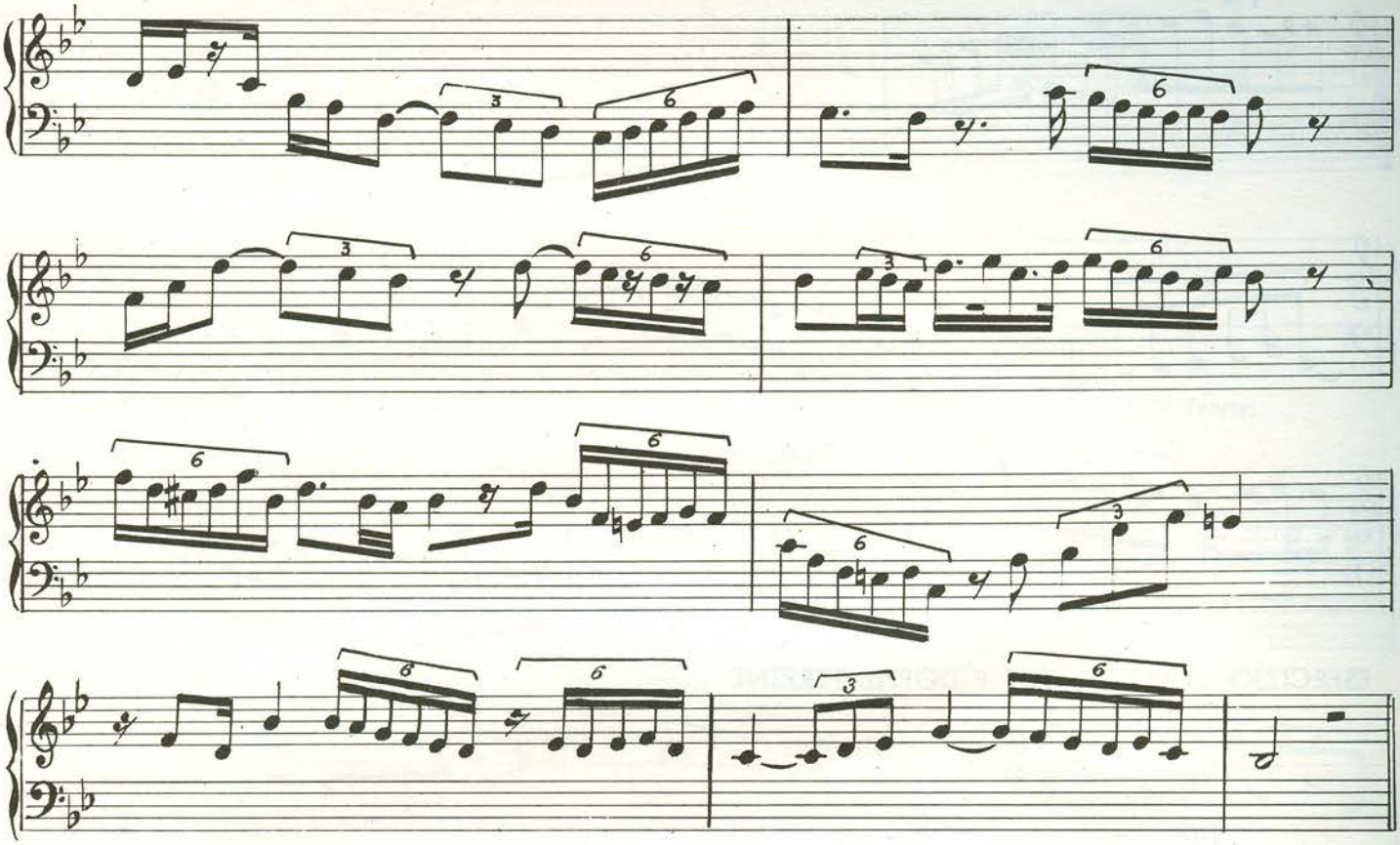



♩ = 48 senza suddivisione
♪ = 66 con suddivisione
62

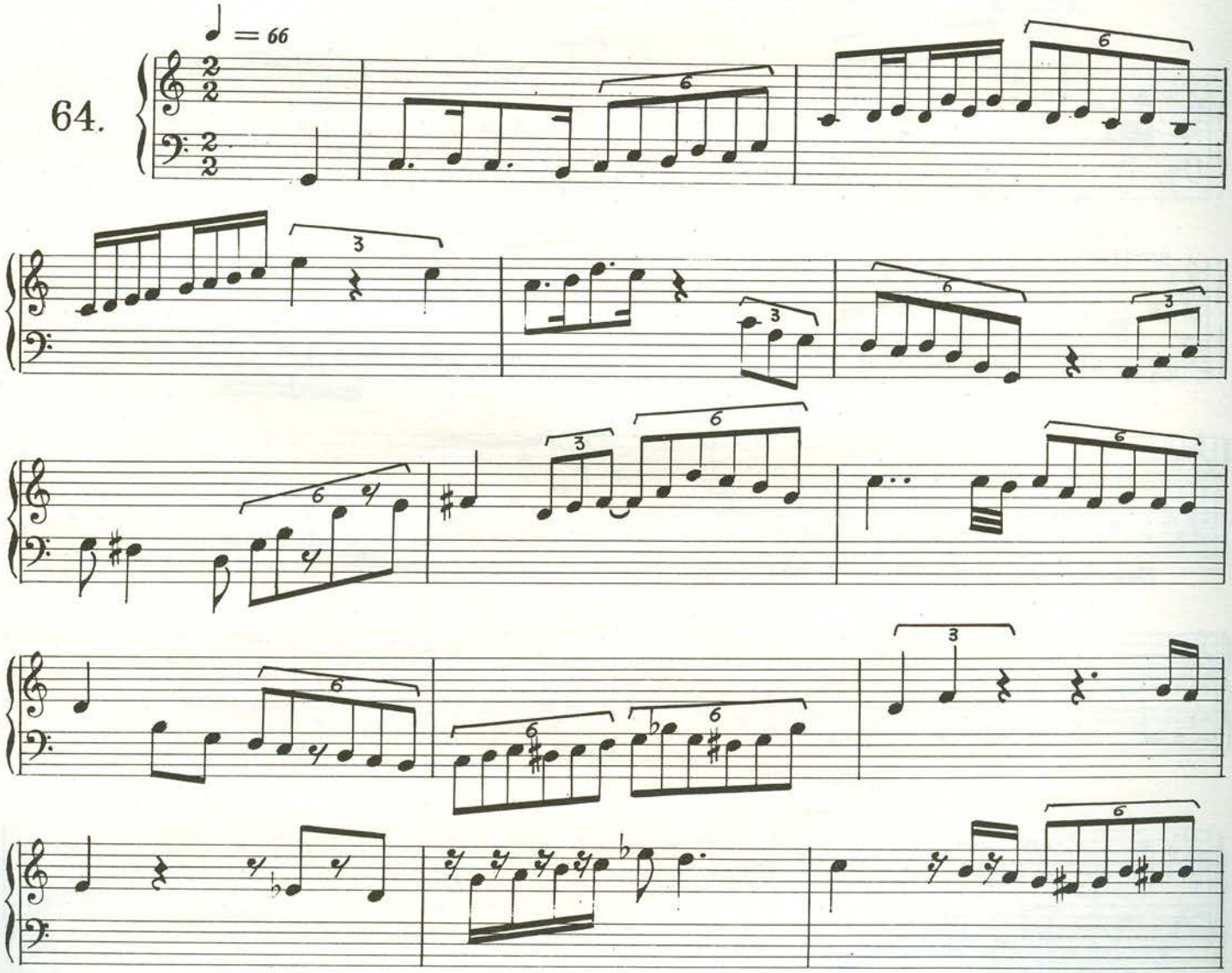


63.





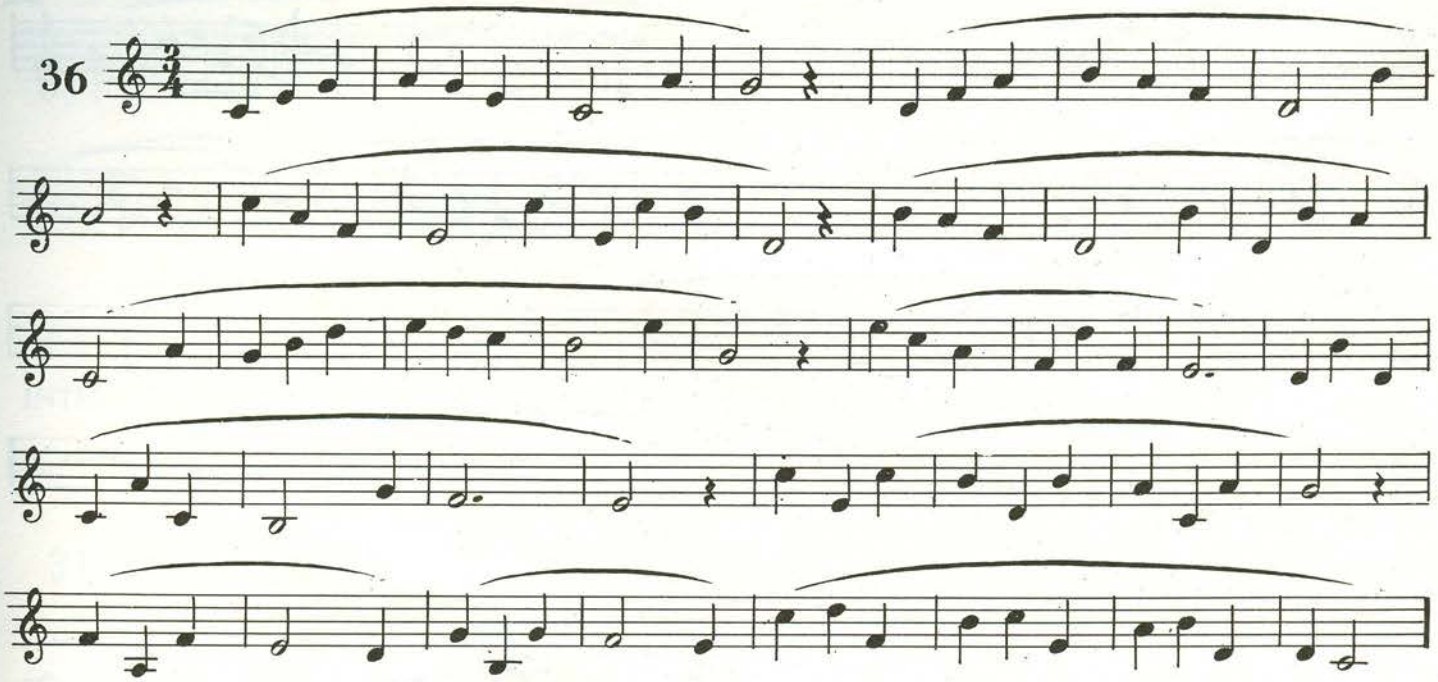
64.



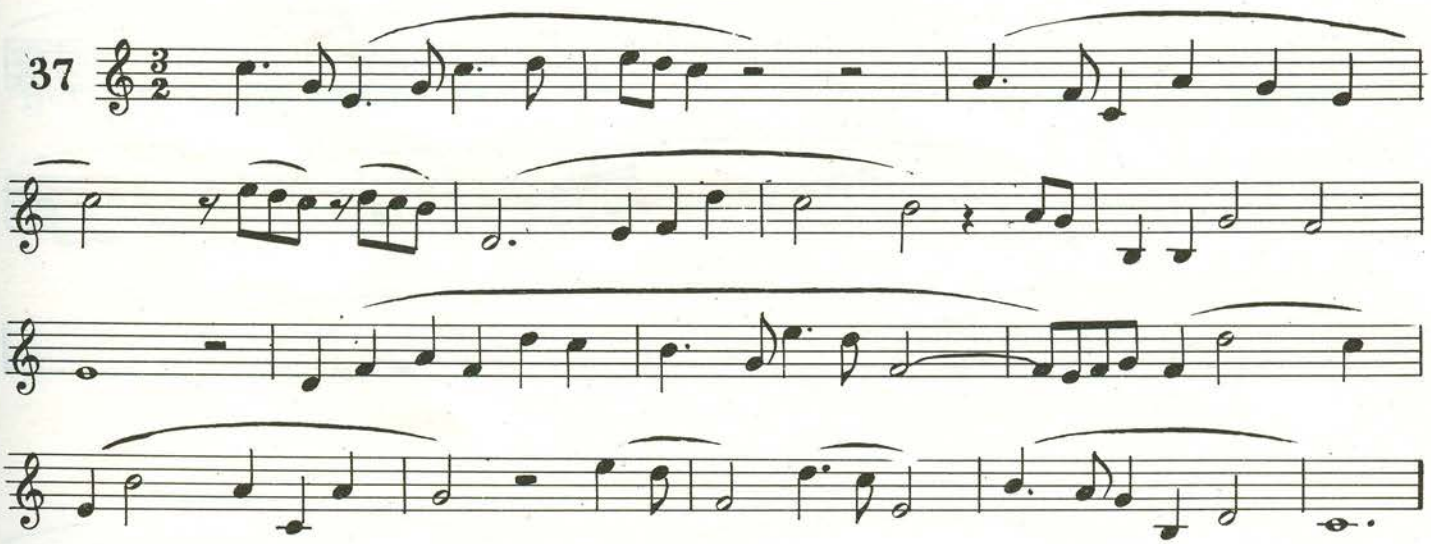
INTERVALLI ASCENDENTI E DISCENDENTI PER PREPARARE L'INTONAZIONE DELLA

6ª M. *(4 toni e 1 semitono diatonico)*. 6ª m. *(3 toni e 2 semitoni diatonici)* *(vedi lezione 19ª della Teoria*

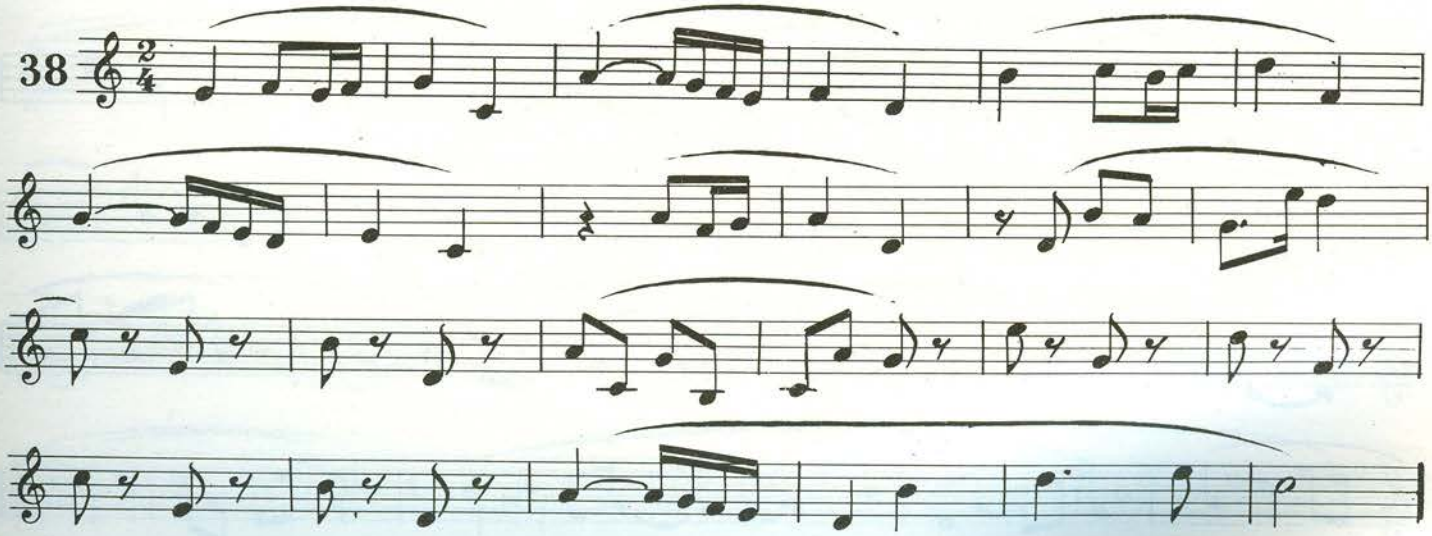
36



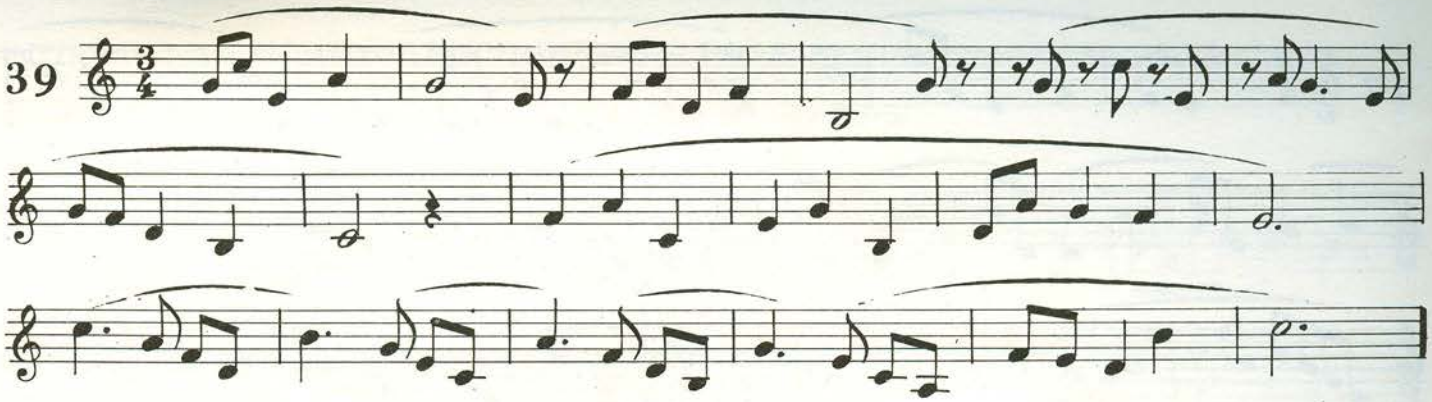
37



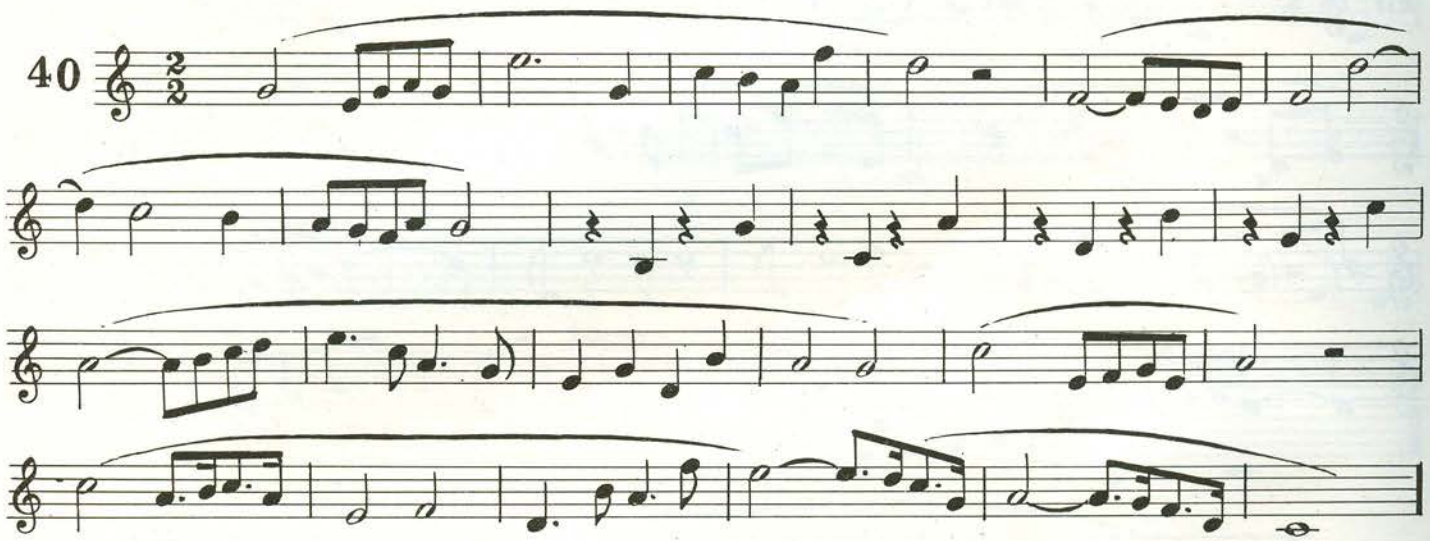
38



39



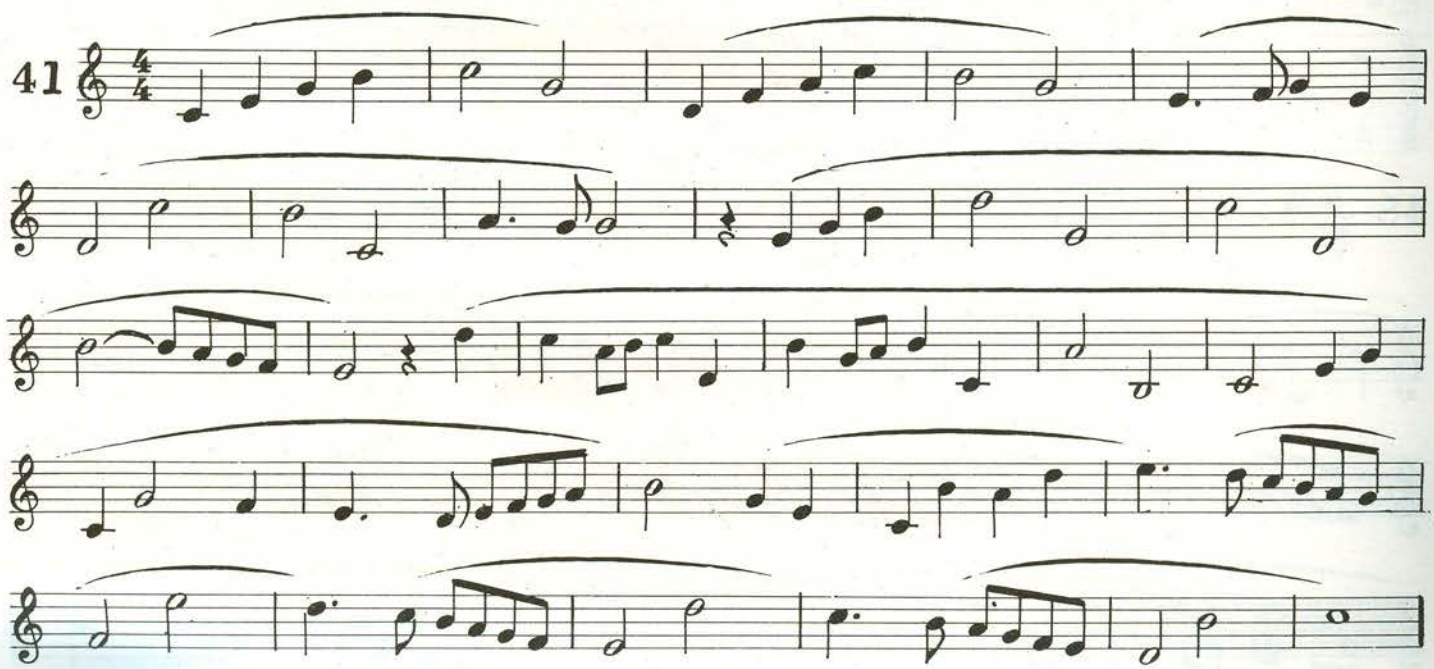
40

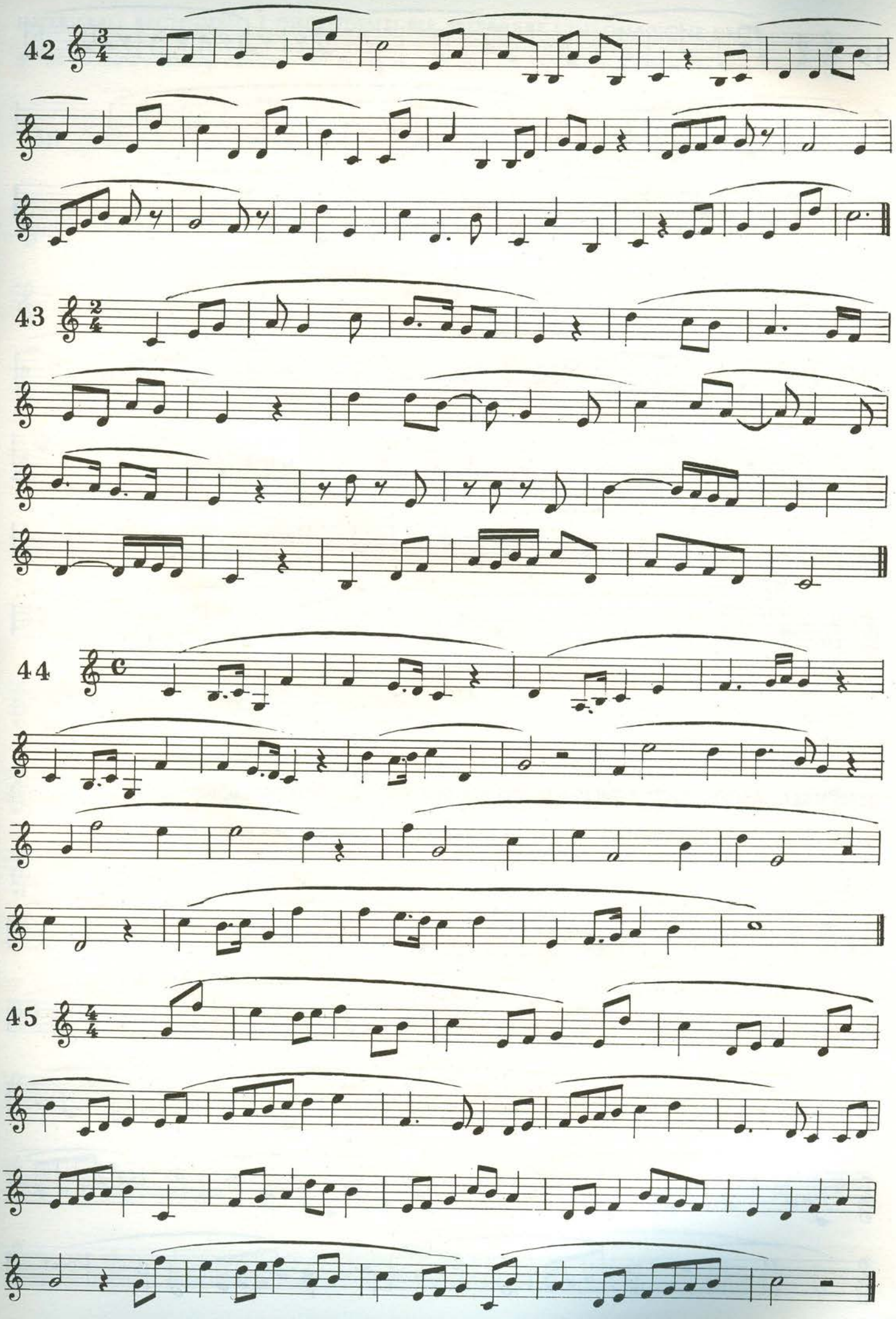


INTERVALLI ASCENDENTI E DISCENDENTI PER PREPARARE L'INTONAZIONE DELLA

7ª M. *(5 toni e 1 semitono diatonico)* 7ª m. *(4 toni e 2 semitoni diatonici)* *(vedi lezione 19ª della Teoria)*

41

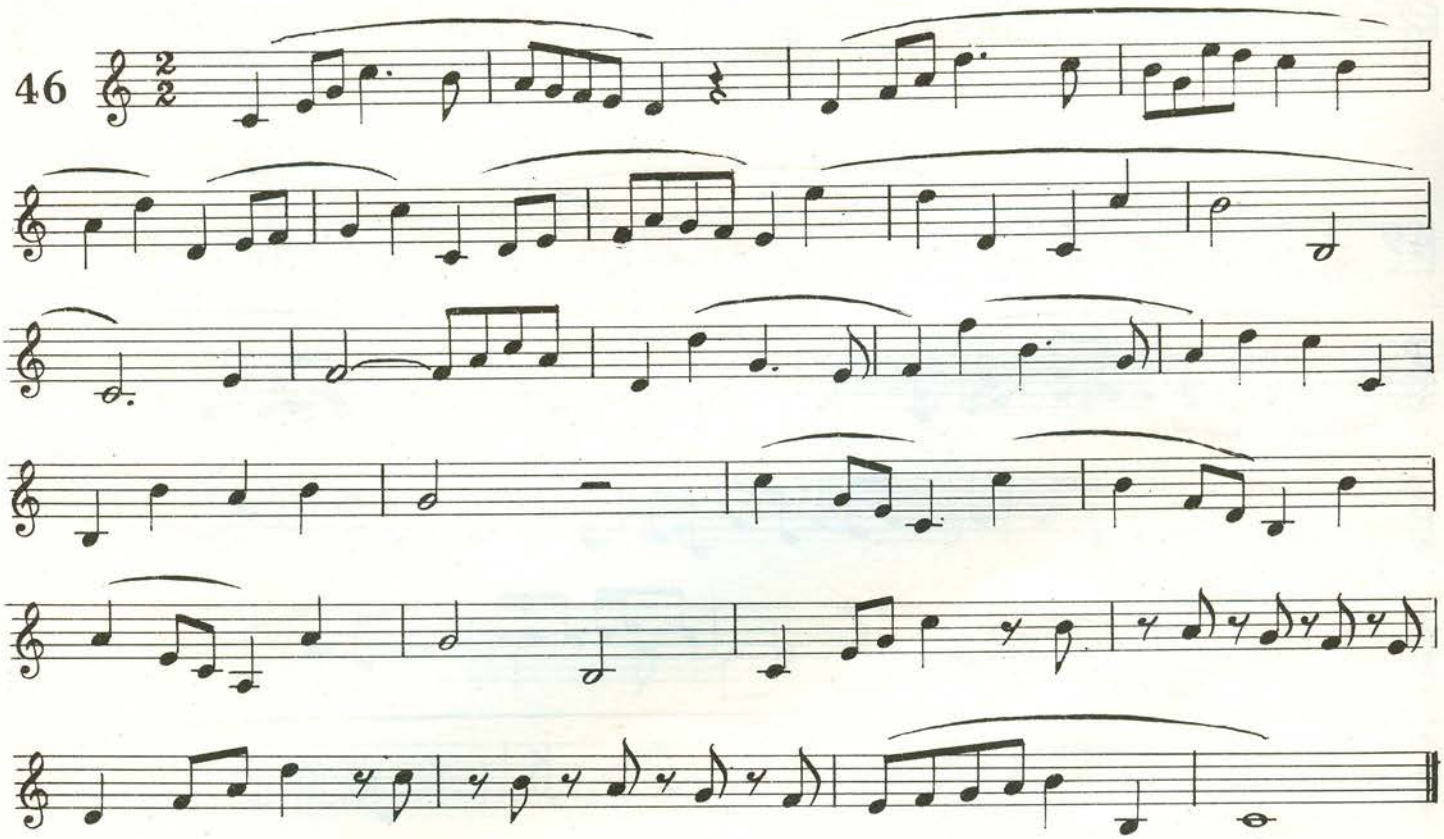



42
43
44
45

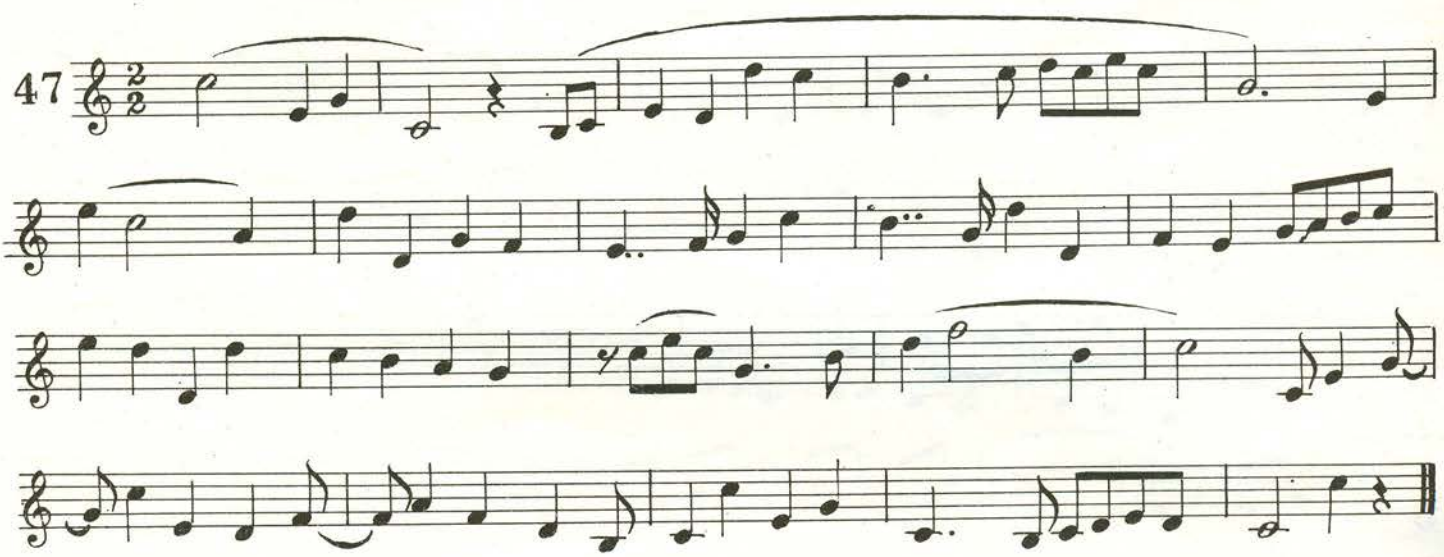
INTERVALLI ASCENDENTI E DISCENDENTI PER PREPARARE L'INTONAZIONE DELLA

8° GIUSTA *(5 toni e 2 semitoni diatonici)* *(vedi lezione 19ª della Teoria)*

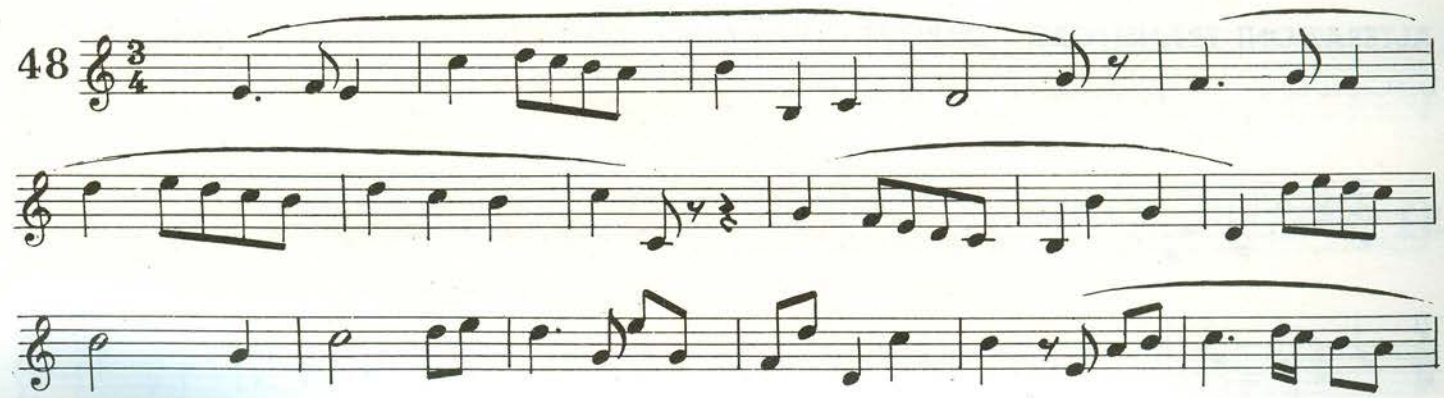
46

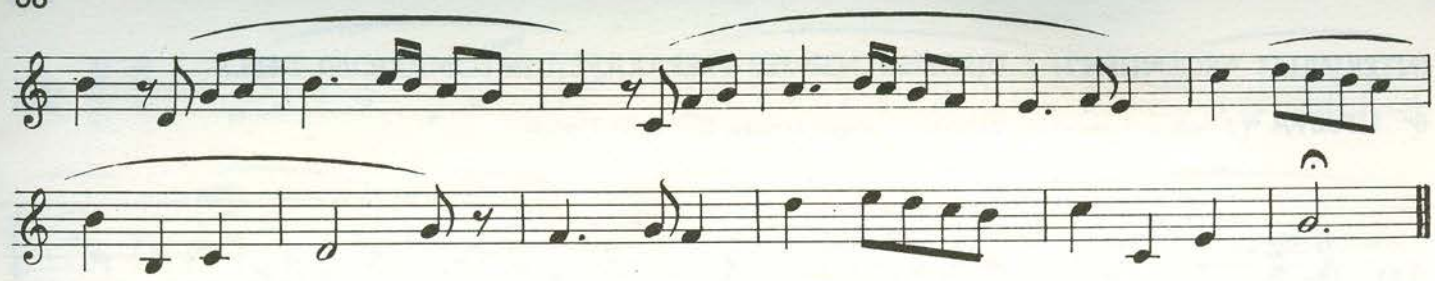


47

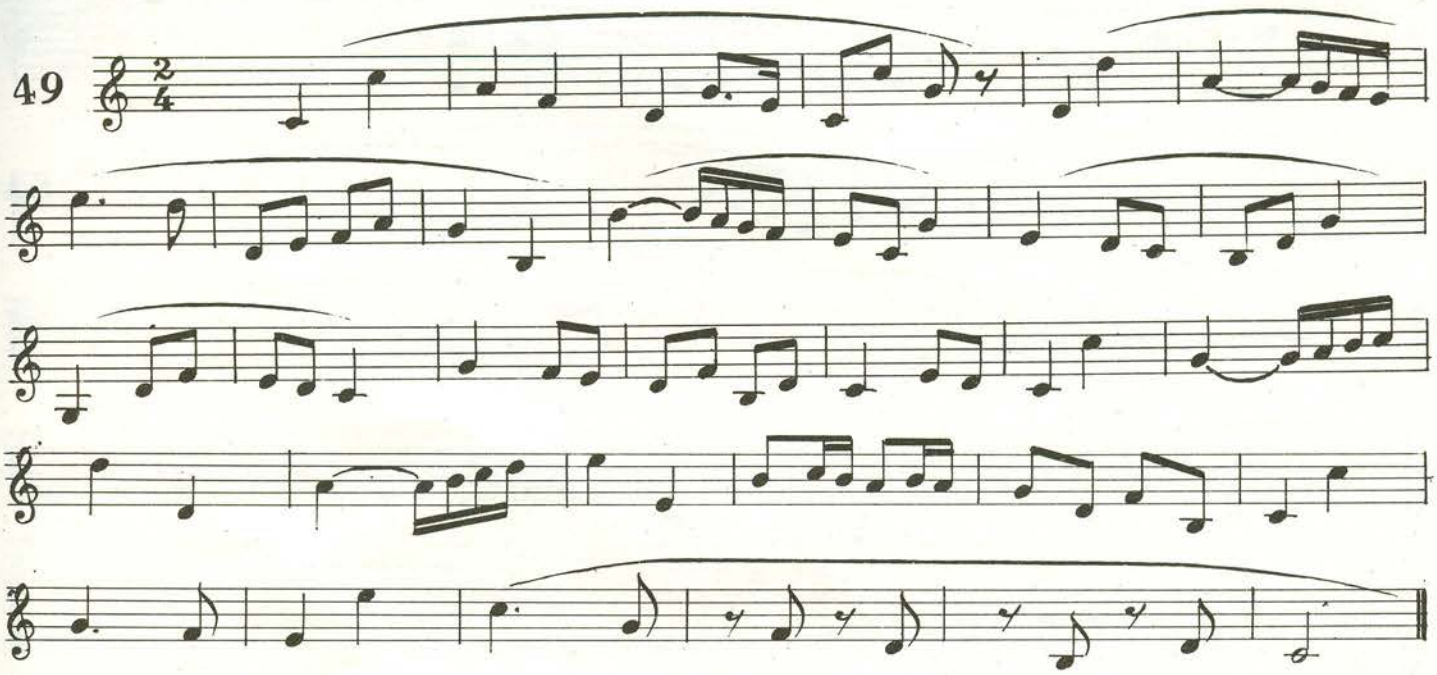


48

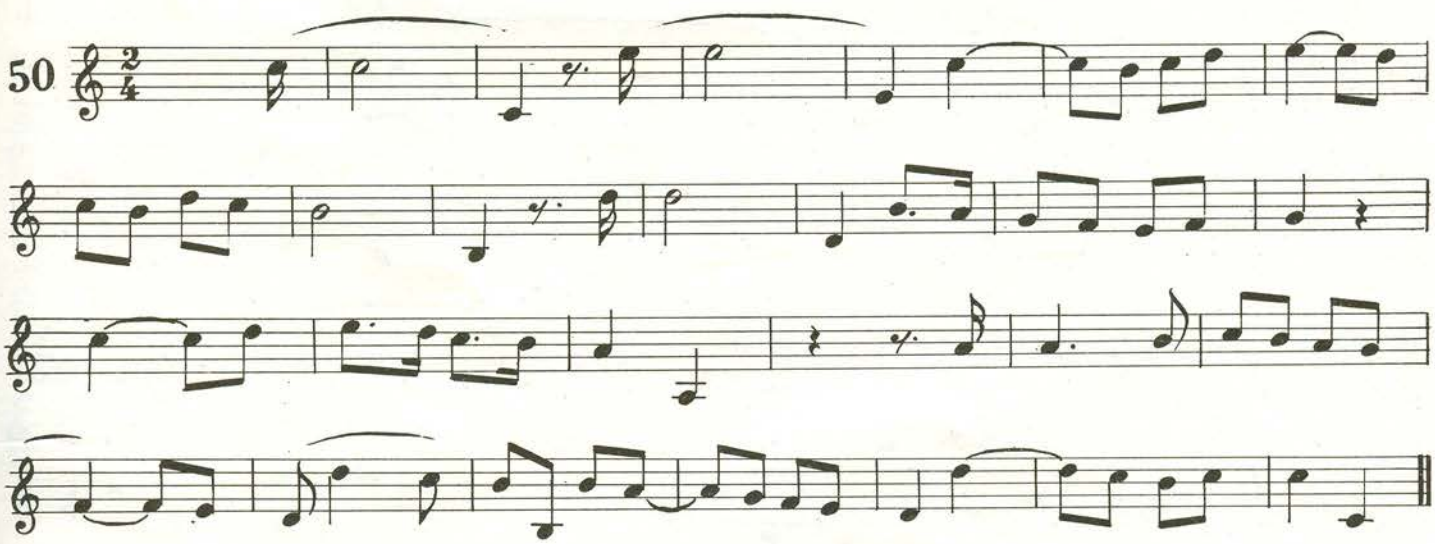




49

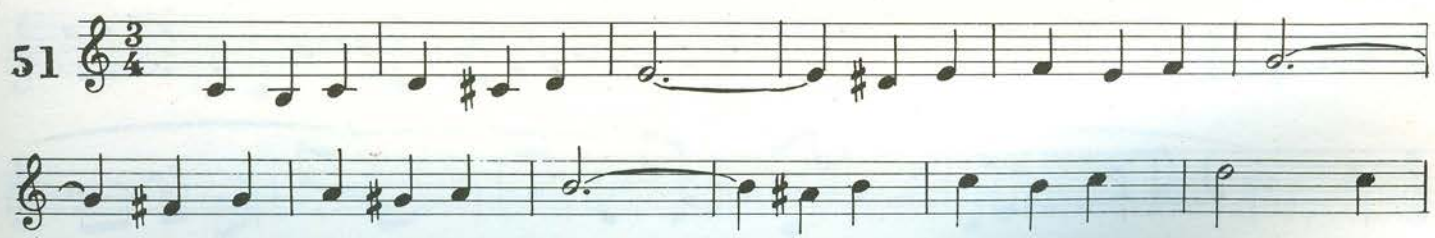


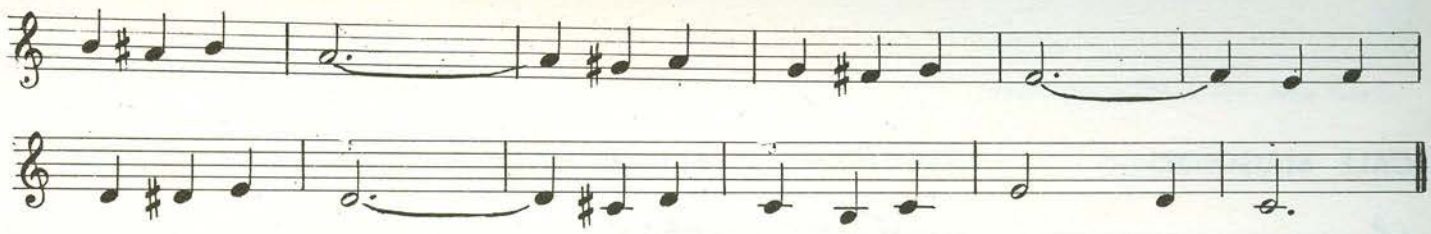
50



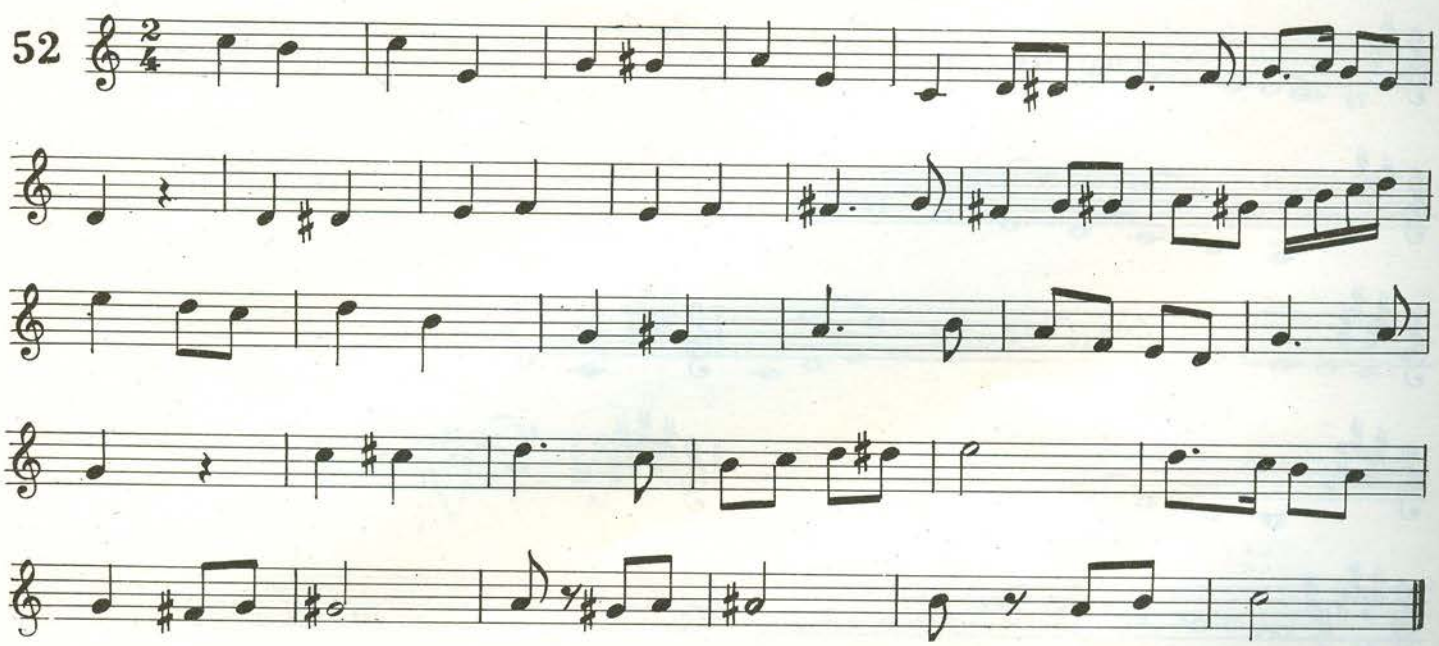
ALTERAZIONI TRANSITORIE - ESERCIZI CON I DIESIS SEMITONI DIATONICI ASCENDENTI E DISCENDENTI *(vedi lezione 11ª della Teoria)*.

51

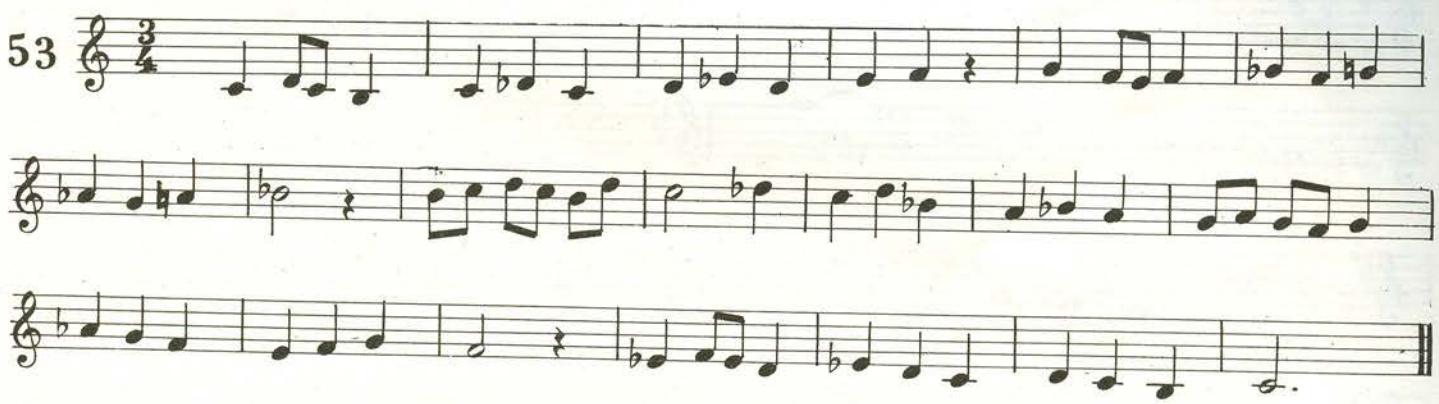




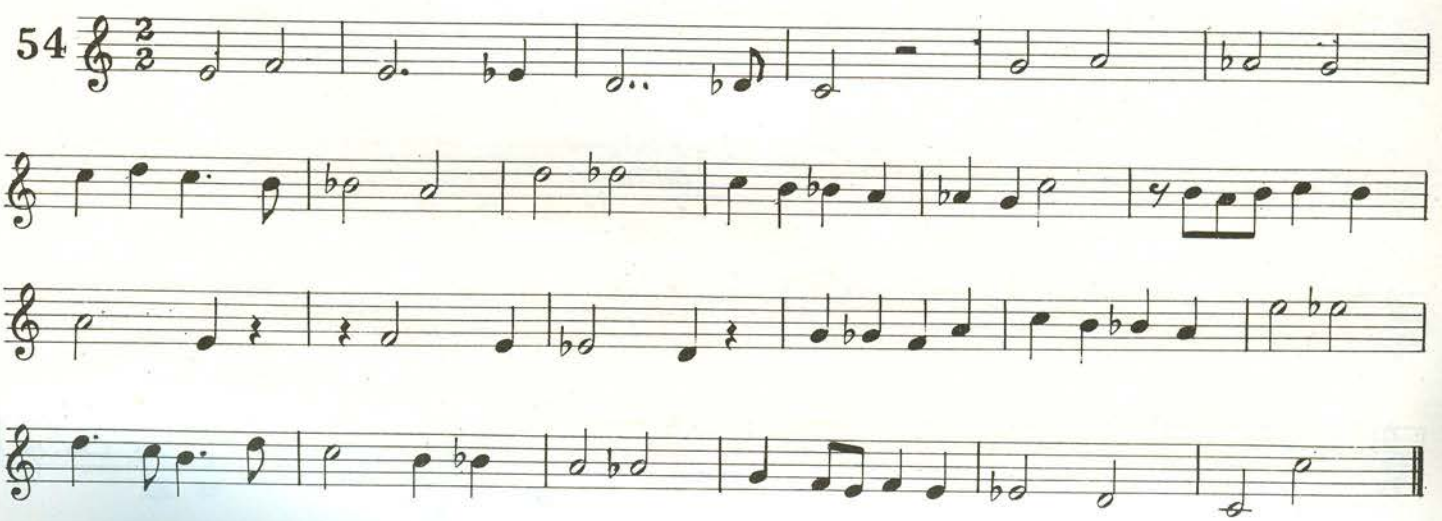
SEMITONI CROMATICI ASCENDENTI



ESERCIZI CON I BEMOLLI SEMITONI DIATONICI DISCENDENTI E ASCENDENTI

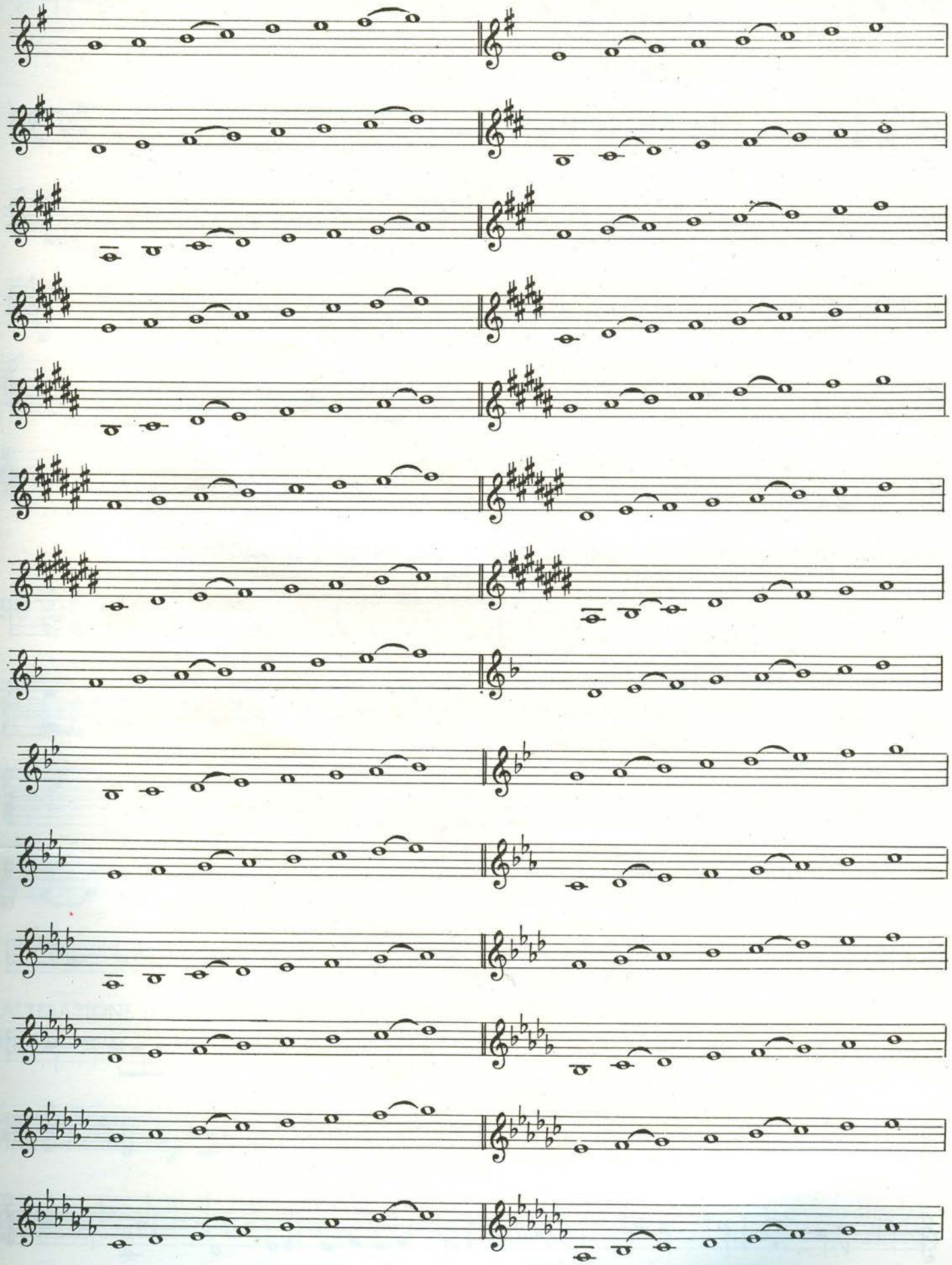


SEMITONI CROMATICI DISCENDENTI



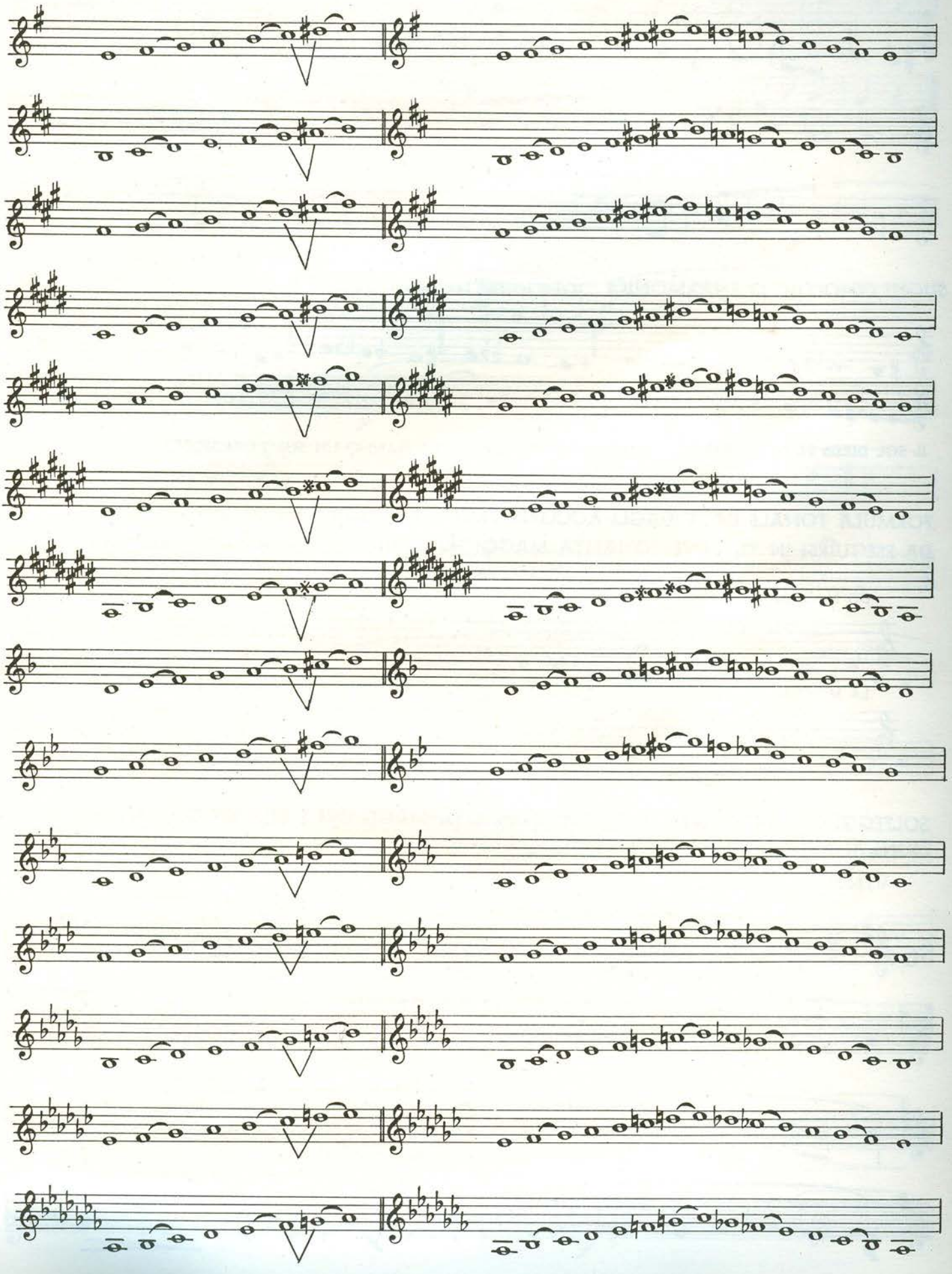
SCALE MAGGIORI

MINORI NATURALI



COSTANTI

DIATONICHE MAGGIORI E MINORI

(vedi lezione 12ª e 13ª della Teoria)

ARMONICHE MELODICHE ASCENDENTI DISCENDENTI