

The background of the cover is a dark blue field filled with golden-yellow musical notation. Several staves of music are visible, featuring notes, rests, and accidentals. Some staves include fingerings (1, 2, 3, 1, 4) and dynamic markings like accents (>).

MARIO FULGONI

“GUIDA AL METODO”

MANUALE DI MUSICA
MANUALE DI SOLFEGGIO
MANUALE DI TEORIA
DETTATI

Edizioni  Musicali

“la Nota”

MARIO FULGONI

“GUIDA AL METODO”

Manuale di musica
Manuale di solfeggio
Manuale di teoria
Dettati

Edizioni  Musicali
“la Nota”

Via F.lli Cervi, 11 - Tel. 0522 833177 - 42040 Santa Vittoria (RE)
www.lanotaonline.it - E-mail: info@lanotaonline.it

Il presente opuscolo nasce dall'esigenza di offrire un sussidio didattico per l'uso corretto e funzionale del metodo, che si è configurato nella sua attuale fisionomia in tempi e modi non omogenei, sviluppandosi sulla base di precedenti dispense, formulate e distribuite ad uso esclusivo di classi di Teoria e Solfeggio dei Conservatori di Mantova, Parma e Piacenza, e della classe di Solfeggio e Armonia dell'Istituto Nazionale Studi sul Jazz di Parma.

La sperimentazione e le conseguenti rielaborazioni, che si sono

stratificate nel corso di anni di lavoro con gli studenti e di confronto con i colleghi, hanno portato alla redazione delle varie parti del metodo, date alla stampa in momenti successivi (nel 1985 il Manuale di Musica, nel 1989 il Manuale di Solfeggio e i Dettati, tra il 2002 e il 2005 il Manuale di Teoria).

Si è resa pertanto necessaria la pubblicazione di considerazioni ed esempi intesi a chiarificare intenzioni didattiche implicite e a sottolineare l'unità del metodo attraverso precisi raccordi tra le sue parti.

 Il Manuale di Musica costituisce il nucleo dell'intero metodo e nasce dall'esigenza di cambiare radicalmente l'atteggiamento didattico nei confronti di una materia che da tempo necessita di una ristrutturazione profonda dall'interno anche nell'ottica della riforma degli studi musicali, oggi in atto.

Lo scopo che il Manuale si prefigge è il raggiungimento dell'autonomia nella lettura ritmica e melodica, nella scrittura e nella consapevolezza tonale e intervallare. Per questo motivo è essenziale eliminare la dannosa abitudine di far lavorare gli allievi unicamente per imitazione: questa abitudine produce risultati apparenti ma effimeri soltanto con gli studenti musicalmente molto dotati. A parte qualche breve esemplificazione ogni qualvolta venga impostato un nuovo problema, l'insegnante deve intervenire solo dopo l'interpretazione che l'allievo ha fornito del singolo esercizio o del singolo frammento, al fine di perfezionarne l'esecuzione. Non si dovrà pertanto intervenire mai per suggerire, ma piuttosto per offrire un punto di riferimento al lavoro sostanzialmente autonomo dell'allievo.

Il metodo è impostato sulla sistematicità nello sviluppo della varietà ritmica e melodica: sistematicità e non ripetitività, tipica quest'ultima dell'apprendimento per imitazione. La maggior parte dei metodi, anche classici, è infatti basata sul principio di presentare una determinata figura ritmica o un certo intervallo per un numero illimitato di volte, fintanto che l'allievo non lo sappia eseguire sostanzialmente 'ad orecchio'. Ferma restando l'importanza di far verificare costantemente con l'orecchio ciò che la voce intona e ciò che in vari modi si può realizzare ritmicamente, è prioritario offrire all'allievo la chiave razionale per inquadrare e risolvere i singoli problemi in modo autonomo e consapevole. Per favorire l'autonomia e la precisione nella lettura ritmica ci si avvale di alcune tecniche che verranno qui chiarite: la pronuncia della sillaba **pam** e i modi diversi di eseguire gli esercizi ritmici, l'importanza fondamentale della collocazione ritmica perseguita con vari mezzi, la cura della dizione ritmica, l'uso di velocità diverse, l'impostazione sempre razionale dei gruppi ritmici contrastanti o irregolari, la semplicità e la precisione del

gesto della mano. Esaminiamo per primo proprio quest'ultimo aspetto. Al fine di offrire all'alunno la possibilità di agevolare la lettura ritmica con un movimento uguale e significativo della mano, ci si basa qui su due soli gesti che nella loro semplicità e precisione sono sufficienti ai fini della lettura e costituiscono la base per lo sviluppo di un gesto più vario e ricco (di tipo direttoriale), capace di sottolineare la varietà metrica dei vari tempi. I due gesti fondamentali $\downarrow\uparrow$ e $\downarrow\rightarrow$ corrispondono al *tactus* antico: *aequalis* nella pulsazione¹ a suddivisione binaria e *inaequalis* (modernamente modificato nelle

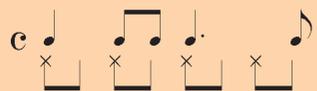
sue tre componenti) nella pulsazione a suddivisione ternaria (il gesto ternario sarà ovviamente eseguito a specchio $\leftarrow\rightarrow$ da chi batte con la mano sinistra).

Le difficoltà che si presentano fin dall'inizio negli esercizi richiedono una lettura moderatamente lenta o decisamente lenta, pertanto la pulsazione dovrà essere suddivisa con la mano. La ripresa degli esercizi a velocità più elevate condurrà automaticamente alla pratica di gesti non suddivisi e alla comprensione delle **misure per aumentazione** e per **diminuzione** rispetto alle **misure fondamentali**.

Chiarimo in questa sede il tipo di

Es. a :

$\text{♩} = 52$ ($\text{♩} = 104$)



Quattro pulsazioni

$\text{♩} = 52$ ($\text{♩} = 104$)



Due pulsazioni

$\text{♩} = 52$ ($\text{♩} = 104$)



Due pulsazioni

¹ Il termine pulsazione è impiegato nel metodo con il significato di movimento o tempo e non nel senso di battito metronomico, che può riferirsi anche a suddivisioni e sottosuddivisioni.

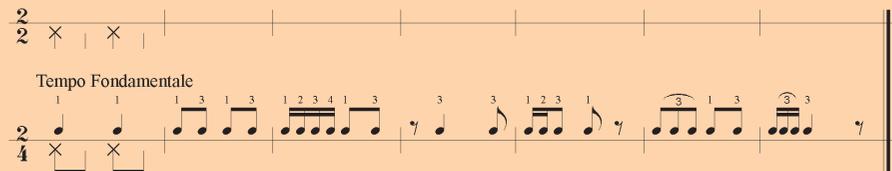
impostazione matematica (Vol I, p. 101) per cui la misura fondamentale è oggi per convenzione quella dove l'unità di pulsazione corrisponde alla semiminima. Pertanto si dirà per aumentazione la misura con pulsazione superiore alla semiminima e per diminuzione quella con unità di pulsazione inferiore alla semiminima. Tale impostazione può essere automaticamente ribaltata - senza nessuna modifica nella comprensione

degli esercizi - per l'insegnante che preferisca conservare l'impostazione storica, per cui si ha una diminuzione se il valore della pulsazione è superiore alla semiminima (storicamente alla semibreve): in C avremo $\text{♩} = \text{♩}$ (come in C $\text{♩} = \text{♩}$).

Si ha viceversa una aumentazione se l'unità di pulsazione è inferiore alla semiminima (storicamente alla semibreve): pertanto in 3/8 avremo $\text{♩} = \text{♩}$ (come in C $\text{♩} = \text{♩}$).

Trascrivere nei Tempi Semplici:

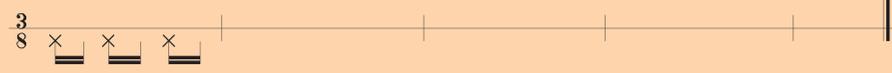
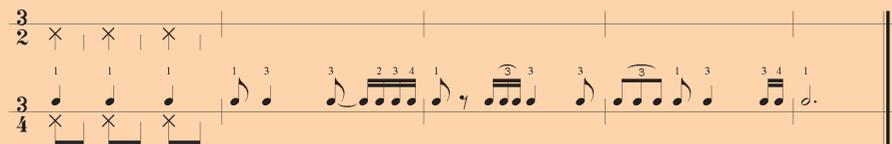
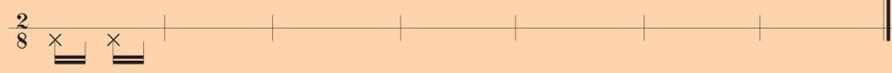
Tempo per Aumentazione



Tempo Fondamentale



Tempo per Diminuzione



Trascrivere nei Tempi Composti:

Tempo per Aumentazione

Tempo Fondamentale

Tempo per Diminuzione

L'obiezione che si può ancora sollevare a proposito delle pulsazioni (2, 3, 4) indicate con la mano apparentemente sempre in battere, trova risposta nell'osservazione e negli esempi precedenti a proposito delle velocità impiegate nell'esecuzione e nella libertà lasciata all'insegnante di sviluppare gesti più complessi a seconda dell'abilità dei singoli alunni, ma soprattutto nella possibilità di realizzazione a tempi reali delle caratteristiche metriche e ritmiche

del frammento in esame. Quella che appare una delle caratteristiche più vistose del metodo è la pronuncia della sillaba **pam** nella esecuzione ritmica. Come specificato all'interno del manuale (Vol. I, p. 4), è stata scelta la sillaba **pam** per la precisione e l'immediatezza di pronuncia della consonante **p** di attacco e per l'opportunità di far risuonare con continuità la durata sulla **m** che impedisce fastidiose e dannose reiterazioni della vocale **a**, la qua-

le deve così rappresentare solo un brevissimo appoggio della **p**: da evitare pertanto qualsiasi modificazione del timbro o dell'intonazione su nota fissa della **m**, che possa in qualche modo sostituire l' indesiderata reiterazione

della **a**. È comunque consigliabile non limitare l'esecuzione degli esercizi ritmici alla realizzazione vocale con la sillaba **pam**, ma praticare spesso e in modo variato i modi indicati a p. 17 del I volume.

MODI DIVERSI PER ESEGUIRE GLI ESERCIZI RITMICI

1° Cantare la sillaba PAM su un suono fisso, battendo le pulsazioni con la mano.

Es. :

VOCE

PULSAZIONI

2° Scandire (a tempo) il numero di pulsazioni appartenenti ad una battuta e battere il ritmo con la mano.

Es. :

BATTITI

VOCE

BATTITI

VOCE

BATTITI

VOCE

3° Realizzare il ritmo contemporaneamente con la voce e con la mano destra, battendo le pulsazioni con la mano sinistra.

Es. :

VOCE e M. DESTRA

M. SINISTRA

4° Realizzare il ritmo contemporaneamente con la voce e con la mano "pensando" le pulsazioni.

Es. :

VOCE

BATTITI

N.B. : Il ritmo può essere realizzato anche suonando uno strumento. Quando si sarà raggiunta una certa sicurezza, si potranno ripetere gli esercizi a velocità diverse.

Altro atteggiamento base del metodo è la continua attenzione rivolta alla **collocazione ritmica** dei singoli elementi di un gruppo ritmico (**cellula ritmica**), dove per collocazione ritmica si intende ottenere la corrispondenza di un ritmo con la sua base metrica (**cellula base**). La collocazione

ritmica viene realizzata in vari modi: prima di tutto visualizzando le suddivisioni della cellula base e numerando le corrispondenze con la variante prescelta, al fine di abituare l'allievo a sentir battere internamente anche le più piccole suddivisioni che saranno mentalmente "saltate" nell'esecuzione².

Es. b :

Un sistema pratico per la realizzazione della collocazione ritmica è quello di far corrispondere al gruppo ritmico in questione un numero di note corrispondenti al numero di suddivisioni della cellula base,

rispettando la corrispondenza nelle varianti (si curi sempre attentamente la dizione ritmica delle sillabe con l'opportuno raddoppio delle consonanti e si eviti assolutamente la reiterazione delle vocali).

² Una tecnica utile alla verifica della collocazione ritmica delle varianti della cellula base  è il conteggio delle suddivisioni con le prime quattro dita della mano. Precisiamo inoltre che nelle varianti con collocazione ritmica 1 - 4 () o 4 () e in tutte le situazioni ritmiche nelle quali si trovi una nota puntata, è necessario far pronunciare ad alta voce le suddivisioni saltate 2 - 3 (vedi gli esempi contrassegnati con *).

Es. c :

Es. d³:

Al completamento delle osservazioni sulla parte ritmica sia detto che, benchè la Terzina e la Sestina siano direttamente impostate sulla realizzazione del contrasto tra suddivisione binaria e ritmo ternario, è consigliabile alternare sistematicamente l'esecuzione in contrasto con una realizzazio-

ne più scorrevole, ottenuta mediante la trasformazione del movimento della mano da binario in ternario. Insostituibile in questa fase l'attento e insistente controllo dell'insegnante, che curerà il mantenimento dell'uguaglianza della pulsazione di base:

$$\overset{x}{\square} = \overset{x}{\square} \square \text{ dove } \bullet = \bullet$$

³ Nel Manuale è stato volutamente dedicato poco spazio ai gruppi irregolari "per formazione" (5, 7, 9, 11), soprattutto nelle loro varianti più complesse, in quanto la loro realizzazione a prima vista è comunque approssimativa, essendo il travaglio razionale necessariamente troppo lungo per rispondere ad una esecuzione adeguata e immediata. L'esecuzione, che può e deve essere precisa, è obbligatoriamente mediata dallo studio e dalla memorizzazione: si ritiene pertanto che problemi di questo tipo siano piuttosto pertinenti allo studio teorico.

Anche quando l'allievo è già piuttosto sicuro nella tecnica della trasformazione ternaria del metro, è utilissima la reimpostazione della suddivisione binaria del gruppo ternario: non solo per ribadire

la precisione del ritmo ma anche perchè in molti casi, presenti anche negli esercizi, l'unica soluzione di una terzina o di una sestina è quella in contrasto con la suddivisione binaria.

Es. e :

attacco in sincope

Es. f :

corrispondenza parziale con la pulsazione

Es. g :

misura asimmetrica (mista)

Passando alla parte relativa alla lettura intonata, il metodo si avvale anche della tecnica di in-

tonazione dei numeri dall'1 al 7, relativi ai sette gradi della scala maggiore e minore⁴.

⁴ Graficamente si è preferito l'uso delle cifre arabe in luogo di quelle romane, che convenzionalmente dovrebbero indicare i gradi della scala, per agevolare gli allievi più giovani e perchè è necessario cantare pronunciando i numeri cardinali (uno = 1, due = 2, ecc.) e non gli ordinali convenzionalmente espressi dai numeri romani (primo = I, secondo = II, ecc.).

L'intonazione dei numeri che conservano fra loro gli stessi rapporti intervallari, partendo da toniche diverse e lavorando molto presto nei due modi, consente la formazione di una sensibilità tonale e intervallare maggiore rispetto al

tradizionale lungo allenamento in Do maggiore con gradi congiunti, poi difficilmente trasportabile in altre situazioni tonali. L'intero primo volume è basato sul confronto tra scala maggiore e scala minore naturale.

ESERCIZI CANTATI (estensione 1 - 3)

Cantare pronunciando i numeri (gradi) :

a - 1 2 3 1 2 1 2 2 3 3 2 3 1 1 2 1 3 1 2 2 3 2 1
 b - 2 2 1 2 3 3 2 2 3 1 2 1 1 3 3 2 2 3 1 2 3 1 2 1
 c - 3 2 3 1 2 2 3 3 1 1 2 1 2 3 2 2 1 3 1 2 1 2 1

Cantare pronunciando il nome delle note corrispondenti :

d - Tonica " DO " 1 2 3 2 1 3 2 2 3 1 1 2 1 3 3 2 1
 e - Tonica " FA " 1 3 2 3 1 2 2 1 1 3 3 2 2 3 1 2 1
 f - Tonica " SOL " 1 1 2 2 3 3 2 3 1 1 2 1 3 1 2 3 1

Come eseguire gli esercizi cantati :

- Cantare pronunciando i numeri, conservando una durata costante per ogni suono: inizialmente è opportuno non tener conto delle durate prescritte, al fine di ottenere la massima concentrazione sull'intonazione.
- Cantare pronunciando il nome delle note, conservando sempre una durata costante per ogni suono.
- Cantare con le note e il ritmo, rispettando ora le durate prescritte.
- Eseguire gli esercizi con un compagno, cantando alternativamente una battuta ciascuno.
- Cantare la prima battuta ed eseguire mentalmente (rispettando il ritmo) la seconda, riprendere a cantare la terza e così via alternativamente.
- Gli esercizi a due voci possono essere eseguiti:
 1. cantando con un compagno
 2. registrando una delle due parti a cui sovrapporre la seconda
 3. cantando una parte e suonando l'altra alla tastiera

N.B. : Inizialmente non sono specificati i respiri, nè attraverso il simbolo apposito (') nè attraverso legature di fraseggio, che compaiono invece regolarmente a partire da p. 37, in questa fase è infatti opportuno concentrarsi soprattutto sull'intonazione dei suoni.

Utilità dell'uso dei numeri

- Può agevolare l'apprendimento degli intervalli nelle varie tonalità in quanto si prescinde dal nome della nota e ci si ancora invece alla sua posizione in relazione alla Tonica.
- Memorizzando il numero si riconducono tutte le tonalità ad una sola, salvaguardandone però le singole peculiarità.
- Si risconterà che anche il dettato melodico risulterà più facile pensando al numero anziché al nome della nota. (Vedi tonalità con varie alterazioni).
- Notare poi che nello studio tradizionale dell'armonia la conoscenza dei numeri è fondamentale.
- In una seconda fase la conoscenza e l'interiorizzazione dei numeri agevolerà la lettura degli intervalli disgiunti, non necessariamente collocati nel loro ambito tonale.
- La corretta e fruttuosa applicazione di questa tecnica non può prescindere dal costante e attento controllo da parte dell'insegnante.

Gli esercizi cantati vanno eseguiti in modo graduale, un elemento per volta fino alla completa realizzazione.

È necessario cantare sempre prima di ogni esercizio la scala e l'arpeggio (con la eventuale Sensibile)

della tonalità corrispondente, dopo aver ricavato il LA dal diapason (il cui uso deve essere impostato fin dai primissimi approcci). Le tonalità minori siano per tutto il primo anno di corso derivate da quelle maggiori relative. A partire dal secondo volume si canterà la scala minore fino al V grado e da qui l'ultimo frammento (V - VIII - V) nella parte variabile, approfondendo le diverse caratteristiche.

La prima lettura (senza ritmo) deve essere preceduta da una attenta analisi degli intervalli, i quali saranno realizzati dapprima riportandoli ai gradi congiunti intermedi. Come infatti per la corretta collocazione ritmica è essenziale sentire internamente le suddivisioni "saltate", così nell'intonazione degli intervalli è essenziale poter sentire internamente i gradi "saltati": di qui l'importanza dell'intonare i gradi congiunti che riempiono l'intervallo disgiunto, con ovvio riferimento ai suoni della tonalità coinvolta. Solo quando la lettura melodica sarà scorrevole e pulita, si applicherà il ritmo indicato e la corretta respirazione troverà la sua giustificazione musicale.

Per quanto concerne l'intonazione degli intervalli cromatici e dissonanti, si lavori sul costante con-

fronto con gli intervalli diatonici e consonanti vicini o di risoluzione. Parallelamente agli esercizi di intonazione sulla scala cromatica, è fondamentale l'intonazione comparata delle triadi maggiori, minori, diminuite e eccedenti, sottolineandone le diverse combinazioni in terze.

La parte ritmica e quella melodica, qui esaminate separatamente per esigenze di chiarezza, sono nel manuale portate avanti contemporaneamente nella loro gradualità. Ogni pagina comprende un certo numero di esercizi ritmici a una parte, sviluppati per non oltre una riga. Nel corso del primo volume è presente un esercizio ritmico a due parti, che costituisce una pratica importantissima per lo sviluppo della coordinazione e la migliore comprensione della collocazione ritmica. La parte inferiore della pagina è occupata da esercizi melodici a una e a due voci. Questi ultimi possono essere realizzati da parte di due esecutori o di un solo esecutore, che può registrare una parte cantando la seconda sulla parte già registrata, o cantare una parte suonando l'altra.

La brevità degli esercizi rispecchia l'impostazione di base del manuale, che richiede la massima concentra-

zione da parte dell'allievo ai fini di stimolare il ragionamento autonomo: non si dà spazio pertanto a eser-

citazioni meccaniche e ripetitive, che invitino alla distrazione e alla conseguente mancata memorizzazione.

Manuale
di Musica I
p. 88

Il Manuale di Musica è autosufficiente per la preparazione musicale di base; in appendice al

Il volume è inoltre presente una raccolta di melodie per la messa a punto delle prove di solfeggio

cantato e trasporto, previste dal programma ministeriale ancora in vigore per la licenza di Teoria e Solfeggio. Il manuale è prope-
deutico ma non sufficiente per la preparazione delle altre prove che completano lo stesso esame: solfeggio parlato in chiave di sol e nel setticlavio, dettato melodico e prova di cultura (teoria musicale). Per quanto riguarda l'approfondimento dei problemi teorici, il metodo offre degli spunti sugli argomenti fondamentali ma non pretende di

esaurire la trattazione, legata alle lezioni del singolo insegnante e/o all'uso di testi specifici. In funzione delle prove di solfeggio parlato sono stati redatti i tre volumi del **Manuale di Solfeggio**, divisi per anno di corso e correlati agli argomenti del Manuale di Musica attraverso le tavole di raccordo presenti rispettivamente a p. 7 del I volume e a p. 7 del II volume. Il primo volume è impostato direttamente sulla lettura nel doppio pentagramma nelle chiavi di violino e basso.

71

72

Manuale di Solfeggio I p. 38

Nel secondo volume vengono presentate tutte le altre chiavi in rapida sequenza e ben presto si abitua l'allievo alla lettura a rigo alternato. Gli esercizi nel setticlavio si prestano anche a una lettura intonata, almeno nella fase di presentazione delle

single chiavi. Da notare, ancora nel secondo volume, la ripartizione di ogni pagina in due momenti: un esercizio nel doppio pentagramma in cui vengono sviluppati progressivamente tutti i problemi ritmici impostati nel Manuale di Musica, e un

53

Andantino

Manuale di Solfeggio II p. 53

esercizio in sei chiavi con difficoltà ritmiche più contenute. Nel terzo volume sono introdotti gli elementi di stenografia musicale (gli abbellimenti principali e le abbreviazioni), la cui soluzione si considera obbligatoriamente contestuale quale parte integrante del testo musicale, da leggere pertanto col testo e nel testo.

Nella pratica musicale vera e propria vengono infatti momentaneamente estratti dal testo solo alcuni casi particolari di abbellimenti inconsueti, difficili da decifrare, problematici da interpretare o tecnicamente ardui da eseguire. Non siamo pertanto d'accordo con quanti vorrebbero limitare lo studio degli abbellimenti a un momento puramente teorico, estraneo al contesto musicale: ciò non fa che radicare nell'allievo l'errata convinzione che l'ornamentazione possa essere qualcosa di superfluo, influente ai fini musicali e comunque trascurabile.

Pur nella consapevolezza della vastità e complessità dell'argomento, riteniamo che una pratica seria della lettura scorrevole e pulita dei principali abbellimenti - s'intendano per "principali" gli abbellimenti in uso nel primo

ottocento nella loro interpretazione ricorrente - non possa altro che ben attrezzare l'allievo nei confronti di un approccio più raffinato e stilisticamente consapevole.

Ai fini di un corretto ed efficace uso del solfeggio parlato è necessario richiamare in questa sede quanto affermato nella prefazione al Manuale di Solfeggio: *Il solfeggio parlato, questo grande accusato, soffre piuttosto del modo scorretto con cui è stato per tanto tempo praticato e al quale ancora oggi si indulge. Spesso infatti il solfeggio si riduce a una scansione sillabica del testo musicale, con frazionamento dei valori nella reiterazione delle vocali e distruzione sistematica di tutte le sincopi con sottolineatura vocale forzata dell'accento metrico in luogo di quello ritmico. Quand'è così si può a ragione parlare di pratica inutile e dannosa, da eliminare senz'altro. La cosiddetta lettura "parlata" deve essere sempre considerata in funzione ritmica, con dizione netta e precisa delle sillabe e raddoppio delle consonanti per sottolineare con precisione accenti e attacchi; deve essere intonata su un suono fisso*

evitando scarti di intonazione e inopportuni appoggi sulle vocali con reiterazione delle stesse, facendo gli opportuni stacchi dopo le note legate e mantenendo sempre la corretta respirazione.

The image shows two musical exercises, 69 and 70, on a light orange background. Exercise 69 is titled 'Andantino' and is in 5/8 time. It consists of six staves of music with various rhythmic values, slurs, and accents. Exercise 70 is titled 'Allegretto' and is also in 5/8 time. It consists of five staves of music with similar rhythmic complexity. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'f'.

Il *Manuale di Teoria musicale* nasce come completamento del metodo di formazione musicale di base, rappresentato dai lavori di Mario Fulgoni che già da vent'anni sono diffusi nella realtà didattica: i due volumi del *Manuale di Musica*, i tre del *Manuale di Solfeggio* e il fascicolo dei *Dettati* con tre CD audio in formato MP3. Anche la collaborazione tra Mario Fulgoni e Anna Sorrento ha origine nel comune impegno pedagogico, nella condivisione di un progetto formativo e nella sua verifica costante negli ultimi vent'anni. Il *Manuale di Teoria musicale* si prefigge di approfondire la trattazione scarna ed essenziale del Manuale

di Musica, di rilevarne i problemi e di proporre le soluzioni. Il *Manuale di Teoria* rappresenta anche la sede adatta per offrire allo studente un corredo di osservazioni, di informazioni, di raffronti, di esempi, di esercitazioni e, non ultimo, di interrogativi che lo stimolino ad un ulteriore approfondimento. L'impostazione strutturale del *Manuale di Teoria* rispetta la suddivisione e la distribuzione degli argomenti a suo tempo adottate nel *Manuale di Musica*. Proprio in conformità a questo criterio si è pensato di mantenere l'articolazione in due volumi delle tre principali aree di studio: la semiografia musicale, il ritmo, le

basi della melodia e dell'armonia. La *Semiografia musicale I* (nel primo volume) è rivolta all'osservazio-

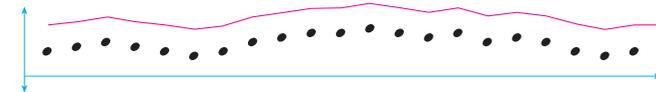
ne e alla sistematizzazione razionale della notazione musicale relativa all'altezza e alla durata dei suoni.

CAPITOLO PRIMO

NOTAZIONE DELL'ALTEZZA

LE NOTE

I suoni vengono rappresentati graficamente mediante segni puntiformi, detti **note**. La **collocazione spaziale** delle note rispetto all'asse verticale del supporto di scrittura (cartaceo o elettronico) ne indica la **diversa altezza**. La successione orizzontale (da sinistra a destra) è invece legata alla produzione dei suoni nell'ordine di tempo.



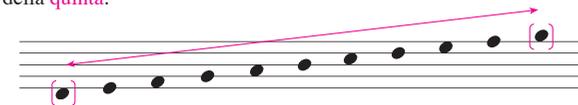
Ovviamente questo tipo di scrittura, ancorché ordinata, è ben lontana da una efficace ed immediata rappresentazione della realtà musicale. Le note necessitano di una griglia di riferimento, essenziale per la lettura relativa, e di un parametro di lettura della griglia stessa, che ne permetta la lettura assoluta¹. La funzione di griglia grafica è assolta dal rigo musicale.

IL RIGO O PENTAGRAMMA

Il **rigo o pentagramma**² è un insieme di **cinque linee** parallele cui si intercalano **quattro spazi**.



Il pentagramma è utilizzato integralmente per la collocazione delle note, essendo disponibili come spazi anche quelli che si aprono al di **sotto** della **prima** linea e al di **sopra** della **quinta**:



¹ La possibilità di lettura assoluta è comunque legata ad un diapason di riferimento, ovvero alla campionatura in altezza di un singolo suono attraverso uno strumento meccanico (diapason metallico a rebbi) o digitale (accordatore elettronico).

² Pentagramma, dal greco *penta* (cinque) e *gramma* (disegno) = 5 linee disegnate, 5 tracce.

Nel secondo volume (*Semiografia musicale II*) si esplorano anche le possibilità di espressione grafica o simbolica dell'intensità e del timbro, prevedendo anche un paragrafo dedicato allo studio della

velocità di scorrimento del ritmo: la "Agogica", la sua notazione e modulazione. Il vasto capitolo della "Stenografia musicale" è selettivamente centrato su abbellimenti e abbreviazioni.

W.A. MOZART: Trio per pianoforte, clarinetto e viola KV 498, I

Viola
Pianoforte

Andante
f *p*

E' aperta la strada alla grafia degli autori del XIX secolo, in cui gli ornamenti espressivi (pur riconoscibili come tali) si compenetrano nel testo. Nell'esempio successivo alla parte originale di viola abbiamo sottoposto la scrittura con i simboli adeguati, effettuando così l'operazione inversa rispetto a quanto fin qui osservato:

M.I. GLINKA: Sonata per viola e pianoforte, I

Viola No. 8:12
Notazione reale:
Notazione ipotetica:

p espressivo

L'esempio che segue è una indicazione didattica preziosa per lo studio del gruppetto di *primo modo*, in cui all'aumentare della velocità della pulsazione corrisponde una progressiva trasformazione ritmica della realizzazione:

M. CLEMENTI: *Gradus ad Parnassum*, n. 37 (varianti per lo studio)

Allegro ($\text{♩} = 69$)
f

I. Var. (Allegretto) II. Var. (Allegro moderato) III. Var. (Allegro)

La grande area del ritmo musicale è ripartita in diversi capitoli. La definizione di ritmo, le leggi che ne regolano l'organizzazione, le convenzioni

di scrittura e le classificazioni metriche costituiscono il capitolo "Il Ritmo e la sua organizzazione" (primo volume, capitolo primo, *Il Ritmo I*).

PULSAZIONE: definizione e funzione

La **pulsazione** è l'evento ritmico essenziale in cui tensione e rilassamento si alternano, rigenerandosi vicendevolmente. La sua modulazione in rapporto al tempo⁴ (velocità) sta alla base di ogni fenomeno musicale.

La pulsazione si rappresenta graficamente con il seguente segno base, nelle sue due forme:



Il termine **pulsazione** è stato scelto in questo manuale, al posto di altri termini correnti quali "battito" o "movimento", proprio perché suggerisce l'**evento fisico che sta alla base del ritmo musicale**. Infatti la musica è accompagnata da pulsazioni costanti, come se portasse dentro di sé un cuore che pulsa costantemente, più o meno velocemente a seconda degli stati d'animo o dell'impegno muscolare. Queste pulsazioni non sono percepibili all'orecchio, come quelle del cuore, ma risultano comunque molto chiare e continue come quelle del polso. Come nella funzione del cuore, anche nella musica si alternano contrazione e distensione, **tensione e riposo**: tale attività viene normalmente definita come succedersi di **levare e battere**. I due termini, il cui significato è intuitivo, hanno origine dal movimento della mano (*tactus*) che nella musica mensurale è sempre servito a misurare il ritmo.

FINESTRA STORICA

Nella teoria rinascimentale e barocca il termine *tactus* – "tocco" – indicava la battuta, intesa sia come metro sia come gesto della mano idoneo ad indicare la misura stessa: la mano si "leva" in su nell'*arsis* (dal greco: elevazione - tensione) e si "batte" in giù nella *tesis* (deposizione - riposo)⁵.

Il **tactus** era di due tipi:

aequalis	divisibile in due parti uguali, isocrone, della stessa durata (1+1=2, binario)
inaequalis	divisibile in due parti ineguali, dove il battere aveva durata doppia rispetto al levare (2 + 1 = 3, ternario)

Nella pratica moderna il **tactus aequalis** corrisponde alla pulsazione **binaria**, mentre il **tactus inaequalis** corrisponde alla pulsazione **ternaria**.

⁴ Il termine *tempo*, di uso polivalente in musica, è inteso qui nella sua accezione fondamentale.

⁵ Questo il significato originario secondo i greci, che si riferivano al movimento dei piedi del danzatore; i latini attribuivano invece all'*arsis* l'innalzamento melodico della voce sulla prima sillaba del "piede ritmico" e alla *tesis* il successivo aggravamento.

Le “Alterazioni ritmico-metriche” sono invece suddivise tra i due volumi: i “Contrasti ritmico-metrici” (sincope, contrattempo, gruppi irregolari) sono inclusi nel primo volume (*Il*

Ritmo I, capitolo secondo), mentre la multimetria (cambiamenti di tempo), la polimetria, la poliritmia e altri aspetti particolari vengono trattati nel secondo volume (*Il Ritmo II*).

I. STRAVINSKIJ: *L'oiseau de feu*, V (pianoforte)

(M.M. ♩ = 168)
8

L. van BEETHOVEN: *Klaviersonate* op. 26, I

VAR. II.

Nell'esempio successivo possiamo notare come l'elemento che ci permette di distinguere il contrattempo dalla sincope è il mancato prolungarsi del suono attaccato in levare sul battere successivo.

L. van BEETHOVEN: *Klaviersonate* op. 22, I

(Allegro con brio)

Vasto spazio è dato all'indagine, | dell'accento musicale nella sua com-
al confronto e alla classificazione | plessa e sfaccettata realtà.

CAPITOLO QUARTO

L'ACCENTO E LA SUA TIPOLOGIA

■ ACCENTO MUSICALE: definizione e funzione

Definiamo **accento** ogni evento, coinvolgente uno o più parametri del suono (altezza, intensità, timbro e durata), il quale evidenzia il **predominio di un singolo suono o di un accordo all'interno del contesto musicale**.

Il problema della accentuazione, con le sue infinite sfumature, nasce dalla lingua parlata e scritta: in particolare dalle regole che danno vita al ritmo misurato della poesia (prosodia) e al ritmo libero della declamazione in prosa (retorica).

Prendiamo spunto da un verso poetico ben noto: quello in cui Virgilio (Eneide, VIII, 596) rievoca visivamente e musicalmente il ritmo dei quattro zoccoli dei cavalli che percuotono il suolo, sollevando nugoli di polvere:

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum

Il metro scelto è l'esametro dattilico, o 'verso eroico', un periodo **composto da sei misure** (piedi), **a ritmo binario**. In questo caso le prime cinque misure presentano la successione di **una sillaba lunga e due brevi** (dattilo), mentre l'ultima conclude con **una sillaba lunga e una breve** (trocheo)³.

Qua - dru - pe | dan - te pu - trem so - ni | tu qua - tit | un - gu - la | cam - pum.

Trasformiamo lunghe e brevi in segni di durata, organizzati in notazione ritmica moderna:

- u u → ♩ → ♩

dattilo trascrizione binaria trascrizione ternaria

Visualizziamo con accettabile approssimazione la realtà quantitativa della metrica classica (greca e latina), tenendo conto anche dell'elevazione della voce sulle sillabe toniche (vedi anche p. 81).

Qua - dru - pe - dan - te pu - trem so - ni - tu qua - tit un - gu - la cam - pum

Qua - dru - pe - dan - te pu - trem so - ni - tu qua - tit un - gu - la cam - pum

³ Vedi Ritmi classici, p. 93 e Finestra storica, vol. I, pp. 49-50.

■ ACCENTO MUSICALE: Tipologia

Abbiamo verificato l'origine dell'accento, e della sua modulazione, dalla parola e in particolare dalla poesia che è di per sé parola in musica. Ricordiamo che l'etimologia di **accento** risale a *ad* e *cantus*: un 'qualcosa' posto vicino al canto per caratterizzarlo. Vediamo ora, anche attraverso gli esempi, quali sono i principali accenti musicali.

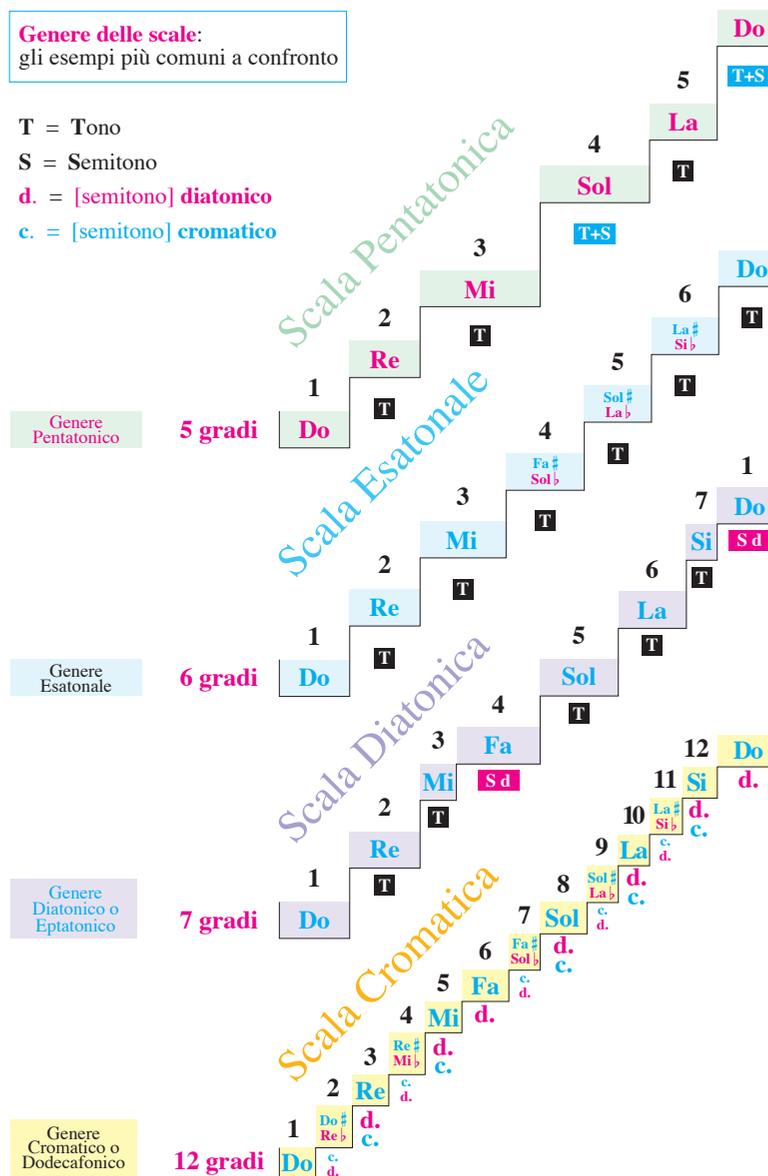
1. Accento **METRICO**: è generato dallo schema metrico prefissato, dall'alternarsi di pulsazioni o di suddivisioni forti e deboli all'interno delle varie misure e dei vari tempi.
2. Accento **RITMICO**: è legato alla reale durata dei suoni e alla loro collocazione rispetto allo schema metrico prestabilito.
3. Accento **DINAMICO**: detto anche accento d'intensità, caratterizza suoni che spiccano tra gli altri per maggiore forza o intensità.
4. Accento **MELODICO**: detto anche accento espressivo o retorico caratterizza suoni che emergono in una melodia per la loro altezza, o perché più acuti o perché più gravi.
5. Accento **ARMONICO**: è legato a particolari situazioni armoniche, quali armonie dissonanti, risoluzioni inattese, contrasto con l'accento ritmico-metrico.
6. Accento **TIMBRICO**: è legato al timbro di un suono rispetto al contesto sonoro in cui è collocato, quindi alle particolarità di attacco e di stacco, nonché alle caratteristiche della strumentazione o della scelta delle voci singole o corali.

“Scale” e “Intervalli” sono i due importanti capitoli che costituiscono

la terza parte del primo volume: *Le basi della melodia e dell'armonia I.*

Genere delle scale:
gli esempi più comuni a confronto

T = Tono
S = Semitono
d. = [semitono] diatonico
c. = [semitono] cromatico



Costruiamo ora le scale nei **sette modi**, partendo sempre dal suono Do: si renderà necessario l'uso di opportune alterazioni.

Le scale dell'esempio si leggeranno in questo caso **dall'alto in basso**, a partire dal **modo di Do** (Jonio) tutto in suoni naturali, fino al **modo di Si** (Locrio).

The image displays seven musical staves, each representing a mode of the C major scale. The modes are labeled on the left: JONIO, DORICO, FRIGIO, LIDIO, MISOLIDIO, EOLIO, and LOCRIO. Each staff shows the notes of the mode in a sequence, with intervals between notes marked by 'S' (semitone) and numbers 1-7. The notes are: Jonio (C, D, E, F, G, A, B), Dorico (C, D, E, F, G, A, B-flat), Frigio (C, D-flat, E, F, G, A, B), Lidio (C, D, E, F-sharp, G, A, B), Misolidio (C, D, E, F, G, A, B-flat), Eolio (C, D, E, F, G, A, B-flat), and Locrio (C, D-flat, E, F, G, A, B-flat).

A questo punto l'allievo può costruire personalmente i sette modi partendo da altri suoni, naturali o alterati, sulla base dello schema dato. Sottolineiamo che **costruire** non vuol dire solo **scrivere** ma anche **cantare, intonare, suonare e ascoltare**.

Nel secondo volume quest'area è completata dallo studio della struttura e della risoluzione degli accordi di tre, quattro e cinque suoni e dalla im-

postazione delle modulazioni tonali, affrontate qui da un punto di vista essenzialmente melodico (*Le basi della melodia e dell'armonia II*).

TRIADI - TAVOLA SINOTTICA

SPECIE (SIGLA)	STRUTTURA	QUINTA TERZA	SUCCESIONE DI TERZE	GRADI GENERATORI		ARMONIA	RISOLUZIONI DELLE TRIADI DISSONANTI
				SCALA MAGGIORE	SCALA MINORE		
Maggiore C M		↑ 5 G ↓ 3 M	M + m	I, IV, V	V, VI	Consonante	-----
minore C m		↑ 5 G ↓ 3 m	m + M	II, III, VI	I, IV	Consonante	-----
diminuita C 5b		↑ 5 d ↓ 3 m	m + m	VII (V)	VII (V) II	Dissonante	
Eccedente C 5#		↑ 5 E ↓ 3 M	M + M	-----	III	Dissonante	

Si richiamano per maggiore completezza le sigle specifiche con le quali nella teoria jazz sono identificati gli accordi. Secondo la notazione alfabetica la lettera C indica in questi esempi il suono fondamentale Do. L'accordo è precisato da cifre ed abbreviazioni complementari. Nel caso delle triadi: C (Maggiore), Cm (minore), C 5b (diminuita), C 5# (Eccedente), negli esempi sempre su fondamentale Do.

La triade diminuita, comune al VII grado Maggiore e minore, è da considerarsi 'dissonanza naturale' in analogia con l'accordo dissonante di Settima di Dominante (vedi pp. 130 e sgg.). Prendendo atto che la triade diminuita sul VII grado è in sostanza una settima sul V grado con la fondamentale sottintesa, la 'dissonanza naturale' - in opposizione alla cosiddetta 'dissonanza artificiale' - è legata alla composizione armonica della settima di dominante, in cui si riconoscono e risuonano i primi sette armonici della fondamentale (vedi p. 134).

Il secondo volume prevede anche argomenti estranei alle tre aree principali o ad esse collegati come applicazione pratica o come campo specifico di indagine: la classificazione delle voci e degli strumenti musicali, il problema della intonazione

e il concetto di "temperamento", la tecnica del trasporto con riferimento agli strumenti traspositori e alle implicazioni pratiche del setticlavio. Queste tematiche sono inserite nell'area semiografica (volume II, parte I).

Esempio di trasporto scritto con trascrizione in suoni reali, senza l'impiego del setticlavio:

A. CORELLI: Sonata op.V n. 7 per violino e basso, *Sarabanda* (Roma 1700), bb. 13-16

Esempio completo

Per concludere, sottolineiamo che la pratica della trasposizione rappresenta un esercizio utilissimo per affinare la lettura a prima vista, rendendola al contempo più rapida e più consapevole, e per sviluppare una notevole elasticità dell'orecchio interno e della mente musicale nella valutazione estemporanea di intervalli e modulazioni.

La trattazione è corredata da “finestre storiche” che si aprono là dove l'interesse del testo sollecita un approfondimento: la loro funzione non è quella di offrire una

esposizione completa e chiusa in sé stessa, ma piuttosto di inquadrare in estrema sintesi spunti di ricerca che lo studente potrà individuare ed ampliare.



FINESTRA STORICA

L'arte della fioritura e dell'ornamentazione è connaturata con il canto e risale a tempi assai antichi. Nella maggior parte dei casi l'abbellimento veniva improvvisato, sia nelle voci sia negli strumenti. Il canto gregoriano rappresenta una importantissima fonte di ornamentazione scritta per esteso. Ne è un esempio la struttura dell'incipit di una nota antifona sul testo della *Salve Regina*, utilizzato come tema in composizioni polifoniche vocali e strumentali dal medioevo ai nostri giorni:

Nella musica mensurale la fioritura è legata anche alla pratica della **diminuzione**, improvvisata o scritta: note singole di valore maggiore vengono 'riempite' con più note di valore proporzionalmente minore (diminuito) al fine di ottenere una maggiore varietà e scorrevolezza della o delle linee melodiche. Nella musica strumentale italiana l'atteggiamento improvvisativo, derivato dalla scuola di canto, prevale fino al secolo XVIII e l'arte dell'ornamentazione si riconduce alla tradizione pratica e stilistica, lasciando grande libertà all'interprete. In Francia, tra XVII e XVIII secolo, l'esigenza di precisione ritmica e di sistematicità grafica, unita al cristallizzarsi di alcuni atteggiamenti

Anche i frequenti “dizionari” multilingue, redatti per area o per singolo argomento, sono collocati come sussidio all’approfondimento individuale che spesso implica una vasta consultazione bibliografica.

Questa prevede a sua volta la conoscenza di base delle principali lingue straniere, tenendo conto che in genere i comuni dizionari non offrono alcun aiuto per la comprensione dei termini tecnico-musicali.



DIZIONARIO: Semiografia musicale I (altezza e durata)

ITALIANO	INGLESE	TEDESCO	FRANCESE
altezza	pitch pitch level	Tonhöhe	hauteur du son
armatura di chiave, accidenti in chiave	key-signature	Tonartvorzeichnung Vorzeichen	armature de la clé, armure de la clef
alterazione	accidental	Alteration Versetzungszeichen Alterierung	altération
bemolle (♭)	flat	Erniedrigungszeichen B	bémol
bequadro (♮) dièsis (#)	natural sharp	Auflösungszeichen Erhöhungszeichen Kreuz	bécarre dièse
doppio bemolle (0) doppio dièsis (x)	double sharp double flat	Doppel Kreuz Doppel B	double-bémol double-dièse
barra stanghetta	bar-line	Taktstrich	barre
battuta	beat bar	Schlag Takt Taktschlag	mesure
chiave	clef	Schlüssel	clef, clé
chiave di baritono	baritone clef	Baritonschlüssel	clé de fa troisième ligne
chiave di basso	bass clef	Baßschlüssel	clé de fa quatrième ligne
chiave di contralto	alto clef	Altschlüssel	clé d’ut troisième ligne
chiave di tenore	tenor clef	Tenorschlüssel	clé d’ut quatrième ligne
chiave di mezzosoprano	mezzo-soprano clef	Mezzosopranschlüssel	clé d’ut seconde ligne
chiave di soprano	soprano clef	Sopranschlüssel	clé d’ut première ligne
chiave di violino	treble clef	Violinschlüssel	clé de sol
codetta uncino	tail flag heak	Notenfahne Fähnchen	crochet
corona	pause hold fermata	Fermate	point d’orgue
cromatico	chromatic	chromatisch	chromatique
diatonico	diatonic	diatonisch	diatonique
doppia stanghetta	double bar	Doppelstrich	double barre
durata	duration	Dauer Spieldauer	durée
esacordo	hexachord	Hexachord	hexacorde

Le aree o, in qualche caso, i singoli capitoli sono seguiti da esercitazioni pratiche che consistono - sistemati-

camente e in primo luogo - nell’impostazione e redazione di un glossario personale.

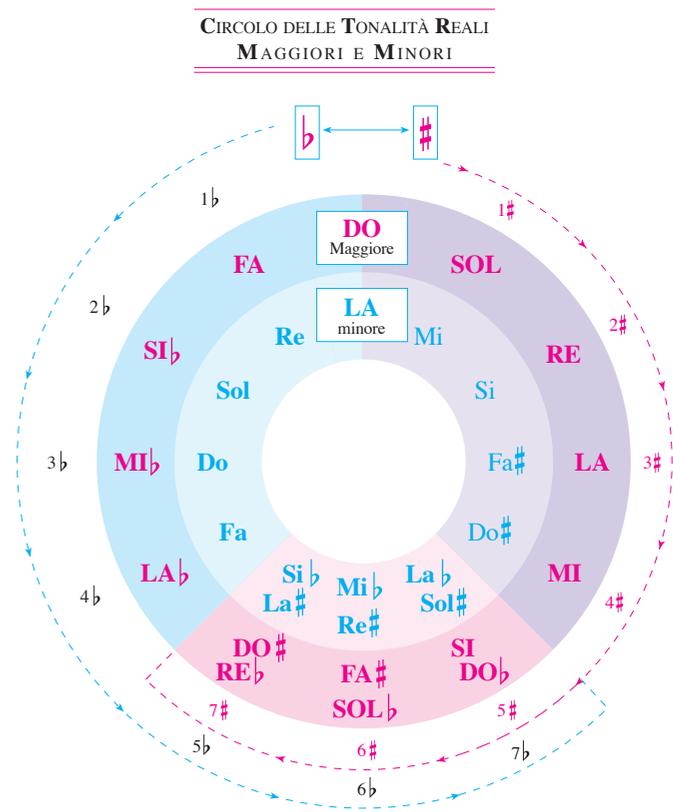
6. Dato un intervallo, inquadrare la scala o le scale di riferimento tonale, individuando i gradi cui si riferiscono le note dell’intervallo stesso:

Intervallo	Specie	Scala Maggiore	Gradi	Scala minore	Gradi
 Do# - Sol	5 ^a d.	Re M	VII e IV	Si m Mi m (melodica)	II e VI VI e III
 Re - Si b	6 ^a m	Fa M Si b M Mi b M	VI e IV III e I VII e V	Re m Sol m Mi b m	I e VI V e III VII e V
 Fa - Mi b					
 Re# - Fa#					
 Sol - Re#					
 Do# - Si					
 Mi b - Fa#					
 Mi - Si b					

In questo compito lo studente sarà supportato dalle scelte grafiche operate nel testo, quali l'uso dei colori, del grassetto, degli sfondi colorati e dei frequenti termini virgolettati. Tali scelte grafiche, se vogliamo un pò controcorrente rispetto ai testi accademici o sem-

plicemente più discorsivi, sono coerenti con l'impostazione didattica del Manuale, tutta tesa a facilitare - anche attraverso il mezzo visivo - la comprensione, la memorizzazione e l'interiorizzazione di concetti spesso ostici nella loro apparente astrazione.

Ridisegniamo ora il circolo delle quinte, mettendo in parallelo le tonalità reali con i diesis e quelle con i bemolli, le tonalità maggiori e le relative minori.



Manuale di Teoria Musicale I p. 133 (frammento)

Le esercitazioni prevedono inoltre prove di lettura, di scrittura e, laddove opportuno, prove uditive: anche

qui il collegamento con l'impostazione del *Manuale di Musica* è rispettato e potenziato.

Manuale di Teoria Musicale I p. 154 (frammento)

Prove uditive

Con la collaborazione dell'insegnante o di un compagno:

1. Esercitarsi all'uso del diapason (La).
2. Riconoscere la differenza fra tono e semitono (ascendente e discendente).
3. Riconoscere il tipo di scala per genere, tono e modo.
4. Riconoscere il tipo di scala minore (naturale, armonica, melodica, di Bach), utilizzando il frammento V - I - V.

4. Analizzare e risolvere i seguenti intervalli dissonanti, muovendo uno o entrambi i suoni:

5. Trasformare i seguenti intervalli in entrambi i suoni, e definirne le caratteristiche.

Manuale di Teoria Musicale II p. 173 (frammento)

12. Esercizi di confronto per l'intonazione degli arpeggi di triade Maggiore-Eccedente:

13. Esercizi di confronto per l'intonazione degli arpeggi di triade minore-diminuita:

14. Data una triade nei vari rivolti, intonare nell'ordine il suono grave, il medio, l'acuto indicandone il rivolto e la specie:

I numerosi esempi musicali si dividono in schemi grafici e in citazioni tratte dalla letteratura musicale. Per quanto riguarda i primi, non deve meravigliare la puntigliosità con la quale agli argomenti più importanti si dedicano più schemi, tabelle ed esempi: si ritiene infatti che l'apprendimento debba essere comunque favorito se l'oggetto viene focalizzato da distanze diverse ed osservato da più angolazioni. Gli esempi d'autore

- quasi sempre trascritti integralmente e solo occasionalmente trasportati o sintetizzati - sono corredati dall'indicazione dell'organico vocale/strumentale solo quando non si riferiscono alla pura destinazione pianistica, d'altronde la più frequente nel *Manuale*. In tutti i casi sono segnalati il nome dell'autore e l'indicazione della composizione con i dati utili ad una sua rapida individuazione per l'eventuale consultazione integrale.

Concludiamo con un armonioso esempio brahmiano:

J. BRAHMS: *Wiegenlied*, op. 49, n. 4 (Lied)

Zart bewegt (Teneramente, con moto)

Se osserviamo la sola linea del canto - una melodia che vuole essere serena e rassicurante - verificiamo che si sommano vari tipi d'accento:

- In coincidenza del battere (**accento metrico**) si trovano anche i suoni più lunghi (**accento ritmico**) e i suoni più acuti (**accento melodico**).
- Osservando le parole, anche l'accento intensivo su sillabe lunghe (**accento dinamico**) della parola (*Abend, Nacht, Rosen, bedacht, Niglein*, ecc.) coincide con gli altri tipi di accento.
- In quanto all'aspetto armonico le consonanze sono prevalenti.
- Esaminando l'accompagnamento del pianoforte, vediamo che l'accento **ritmico** della mano destra è costantemente dissociato rispetto all'accento **metrico** del basso e della voce: fin dal primo attacco si produce una sincope multipla continua, che rende con efficacia il movimento ininterrotto e autorigenerante della culla che dondola senza interruzione e senza scarti.
- La linea della mano sinistra è solo in apparenza lo specchio fedele del metro: in realtà lo schema "forte-debole-debole" è modificato da un **accento melodico** che costantemente mette in evidenza il secondo quarto di ogni battuta, in contrasto con la ripetitività del basso sul battere.

L'evidente opportunità di impostare l'apprendimento della scrittura musicale parallelamente alla lettura, e di seguirne gli sviluppi con continuità, giustifica l'impostazione degli esercizi registrati nei 3 CD-Audio (formato MP3) dei **Dettati**, divisi in tre corsi e strettamente correlati con gli argomenti affrontati nel Manuale di Musica. Nel primo corso sono individuati tre momenti distinti nella percezione e nella conseguente realizzazione grafica: dettato ritmico, melodico e ritmico-melodico. A partire dall'esercizio n. 27 del primo corso si ritiene superata la difficoltà di coordinazione ritmico-melodica: il dettato melodico è pertanto considerato sempre dotato di ritmo, come tutti gli esercizi presenti nel secondo e terzo corso.

I **Dettati** rappresentano sostan-

zialmente un sussidio per l'allievo e non possono esaurire il lavoro necessariamente più ampio e articolato da parte dell'insegnante. Richiamiamo qui la parte più significativa della presentazione del volume stesso:

...Scopo del dettato è soprattutto quello di educare nell'allievo la sensibilità tonale: non è tanto importante che si impari meccanicamente a cogliere in modo indifferenziato i suoni componenti un dato frammento e a trascriverli secondo i loro semplici rapporti di durata, quanto è essenziale arrivare a memorizzare e interiorizzare il più rapidamente possibile un inciso, un frammento, una frase, individuandone gli elementi di maggior peso musicale, se non anche le qualità espressive.

In quest'ottica assume il giusto significato anche l'attenzione al

