

Esempi e definizione di termini musicali

Metodología IEM



VADEMECUM MUSICALE

metodología IEM

traduzione di Daniela De Marchi

Daniel Roca
Emilio Molina



VOLONTÈ & CO

© Copyright 2006 by Enclave Creativa Ediciones S.L.

Per l'edizione italiana: © 2017 Volontè & Co. S.r.l. - Milano.
Tutti i diritti riservati.

Direzione Pedagogica: Istituto di Educazione Musicale (IEM)
Tutti i diritti riservati in tutti i paesi del mondo.

Edizione gratuita scaricabile da: **www.volonte-co.com**

Distribuzione e commercializzazione gratuita

È rigorosamente proibita, senza autorizzazione scritta dei titolari del Copyright, l'utilizzazione totale o parziale di questo libro a fini commerciali, pena le sanzioni stabilite dalla legge.

VADEMECUM MUSICALE

Daniel Roca
Emilio Molina

Traduzione di Daniela De Marchi

Metodologia IEM



L'Istituto di Educazione Musicale (IEM) è un'istituzione che concentra i suoi sforzi nel promuovere e potenziare un innovatore sistema pedagogico per l'apprendimento e l'insegnamento della musica, sia nell'istruzione generale che nell'educazione musicale specifica e professionale, basata da un lato sullo sviluppo integrale della creatività e dell'immaginazione, e dall'altro sull'improvvisazione intesa come controllo del linguaggio musicale.

www.iem2.com

INTRODUZIONE

Per “Vademecum” s’intende un libro di dimensioni ridotte il cui scopo è di riassumere in maniera sintetica le conoscenze riguardanti uno specifico argomento. È una specie di piccolo dizionario, libro tascabile o “bigino” per preparare un esame, cioè un compendio breve ma concentrato di tutto il sapere connesso con un tema o una materia particolare.

Il presente Vademecum è in primo luogo destinato a docenti ed alunni - dei conservatori o di altri centri d’insegnamento musicale - che già conoscono i libri di Metodologia IEM o che vogliono approfondire aspetti particolari della teoria musicale su cui si basa tale sistema pedagogico. Ma la lista dei destinatari non si esaurisce qui: tutti potranno infatti trarre beneficio dalla chiarezza e dalla semplicità con cui tale raccolta di concetti viene presentata. Sebbene la loro scelta sia stata operata tenendo conto dei contenuti previsti per l’insegnamento di livello elementare e medio, tali concetti forniscono una solida base anche per il livello di studio superiore.

La grande maggioranza dei concetti esposti viene corredata da uno o più esempi, sia in forma di tabella o di grafico esplicativo, sia come esempio musicale propriamente detto. Abbiamo fatto in modo che questi ultimi fossero il più possibile chiari, precisi e di applicazione generale. L’intenzione è infatti quella di chiarire e potenziare la comprensione di quanto esposto nel testo.

Molti concetti ricevono nella pratica differenti denominazioni, spesso riferendosi a significati completamente diversi fra loro. Tale fenomeno in sé non è contraddittorio, anzi, si considera un dato di fatto che una stessa parola, come succede nel vocabolario verbale, abbia nel tempo adottato significati differenti a seconda del contesto di riferimento.

L’elenco dei termini esposti comprende definizioni riguardanti forma, ritmo, testura, armonia e melodia. La lista non ha alcuna pretesa di essere esaustiva, né di contenere al suo interno tutta la teoria musicale. Sarebbe infatti un obiettivo troppo ampio per un libro di così piccole dimensioni. Pertanto questa selezione non è definitiva né completa, cosa che costituirebbe un’inutile presunzione. Al contrario, è nostra intenzione, col tempo e l’esperienza, aggiungere nuovi concetti e definizioni, oltre che aggiornare le voci già esistenti. Il nostro interesse, infatti, punta ad illustrare sinteticamente i concetti che con più frequenza sono indispensabili per la comprensione di quanto analizzato e spiegato nei libri di Enclave Creativa riportanti il marchio “Metodología IEM”.

I concetti del Vademecum possono essere classificati in:

- concetti di frequente utilizzo per gli utenti della Metodologia IEM.
- concetti problematici che possono dar luogo ad equivoci a causa di una differente definizione data in altri libri di teoria musicale.

Si è optato per l'ordine alfabetico a motivo della sua rapidità d'utilizzo. Grazie all'indice delle voci, lo studente o il docente potranno velocemente verificare l'esistenza del concetto ricercato, come viene trattato e a che pagina si trova. In alcuni casi i concetti rimandano ad un'altra voce del Vademecum (tali voci vengono evidenziate da un carattere tipografico speciale). Ciò per due ragioni: la prima perchè uno stesso concetto può avere due denominazioni diverse, entrambe corrette; la seconda perchè a volte il concetto è noto con un nome, ma andrebbe definito con un altro. Abbiamo quindi deciso di includere anche alcune nomenclature che non consideriamo adeguate, ma che riportiamo comunque affinché l'utente possa trovarle attraverso la loro denominazione tradizionale. Bisogna inoltre tener presente che i rinvii ad altre voci possono presentarsi al singolare o al plurale, in coerenza con la frase in cui si trovano e indipendentemente dal fatto di apparire al singolare o al plurale nella voce relativa.

I libri di "Repertorio analizzato" della Metodologia IEM pubblicati recentemente dall'editrice Enclave Creativa, come per esempio gli *Studi di Burgmüller op. 100* e di *Bertini op. 32*, presentano riferimenti diretti a questo Vademecum, evidenziando con caratteri tipografici speciali i concetti lì definiti. Lo stesso principio vale per i due libri di *Armonia*.

È importante sapere che il Vademecum dello IEM fa parte di una Metodologia di carattere globale applicata all'educazione musicale che l'Istituto di Educazione Musicale (IEM) sta sviluppando in maniera dettagliata a partire dalla formazione preliminare di Musica e Movimento sino alla formazione strumentale, passando per Armonia, Pianoforte Complementare, gli strumenti monodici, l'Improvvisazione, i Fondamenti di Composizione, ecc. Per maggiori informazioni, vedi iem2.com.

Lo IEM si prefigge una formazione integrale basata sulla conoscenza ed il controllo del linguaggio musicale, dedicando notevole spazio alla creatività, la quale scaturisce e si potenzia a partire dalla comprensione degli elementi sintattici e morfologici del Sistema tonale, per essere in seguito direzionata verso altri Sistemi compositivi.

La Metodologia IEM trova il suo fondamento nell'Improvvisazione, intesa come creazione cosciente e controllata. Improvvisare è parlare con il linguaggio musicale, ma un parlare controllando il linguaggio. Tale sistema pedagogico stimola l'interesse dell'alunno, mantenendolo attivo durante l'intero processo di apprendimento ed incrementando la sua volontà di studiare ed imparare. D'altro lato l'improvvisazione, supportata dall'analisi, rende possibile l'apprendimento dei concetti e rinforza la loro assimilazione e permanenza nel tempo. Tale Metodologia, assolutamente originale nella sua sistematizzazione, richiede che l'insegnante si ponga in una prospettiva completamente diversa da quella tradizionale, basata essenzialmente sul leggere e ripetere.

Abbiamo scelto di pubblicare il Vademecum online e ad accesso gratuito, in modo che gli utenti della Metodologia IEM, ma anche altre persone interessate, possano consultarlo con facilità. Sebbene il libro si possa stampare ed utilizzare in modo tradizionale, il formato PDF permette una sua consultazione più rapida ed efficiente grazie all'opzione "Cerca" insita in ogni documento PDF.

Siamo consapevoli che un testo con tali caratteristiche esiga un aggiornamento costante e rapido dei suoi contenuti, aggiornamento al quale partecipano anche coloro che lo utilizzano come risorsa pedagogica, intervenendo con le integrazioni e correzioni ritenute di volta in volta opportune. Per l'ultimo aggiornamento ci siamo avvalsi della collaborazione di Víctor Solé, docente di Armonia del Conservatori del Liceu di Barcellona.

Ci auguriamo che il Vademecum dello IEM sia uno strumento di supporto per tutti quei professionisti dell'educazione che credono in un profondo cambiamento della prassi pedagogica degli attuali centri d'insegnamento musicale.

Gli autori.

- **ABBELLIMENTO:** (vedi NOTA DI ABBELLIMENTO)
- **ACCOMPAGNAMENTO:** elemento musicale secondario che serve da supporto armonico, melodico e ritmico ad una MELODIA. Di solito si suddivide in BASSO e corpo armonico.

Moderato

Accompagnamento

mp
Corpo armonico

p
Basso

- **ACCORDO:** gruppo di tre o più note che, sovrapposte verticalmente, costituiscono una sola entità (possono anche presentarsi sotto forma di ARPEGGI, o abbelliti da NOTE ESTRANEE).

Un accordo può venir percepito in quanto tale anche senza contenere tutte le sue note; a volte ne bastano solo una o due per sottintendere il resto dell'accordo.

- Nel SISTEMA TONALE gli accordi si realizzano per sovrapposizione di terze, anche se in pratica esistono altre disposizioni. Quando un accordo si riferisce a una TONALITÀ o a un MODO, questi prende il nome di GRADO e si CIFRA con un numero romano.
- Nel Sistema tonale, gli accordi costituiscono l'elemento linguistico-musicale minimo di senso compiuto. Nel LINGUAGGIO MUSICALE svolgono la stessa funzione delle parole nel linguaggio verbale.
- Gli accordi tonali si costruiscono a partire da una nota detta FONDAMENTALE, alla quale si aggiungono in seguito la terza, la quinta, la settima, la nona, ecc.
- Al fine di sapere di che accordo si tratta, non è necessario che siano presenti tutte le sue componenti. La terza o la quinta, per esempio, possono essere sottintese. In alcuni casi (accordi di DOMINANTE) si può addirittura sottintendere la fondamentale, senza che perciò venga meno la possibilità di identificare l'accordo.

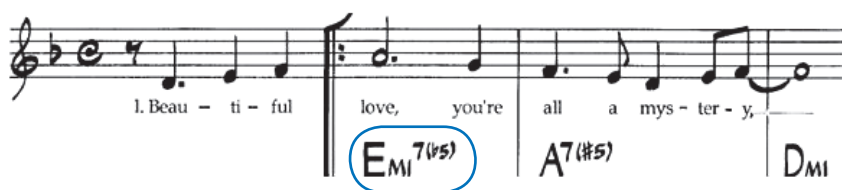
quinta
terza
fondamentale

settima
nona
undicesima
tredicesima

- **ACCORDO APPOGGIATURA:** ACCORDO D'ABBELLIMENTO che sposta l'ACCORDO STRUTTURALE dal suo luogo naturale d'apparizione.
Si trova sul tempo forte rispetto all'accordo, per cui funge da APPOGGIATURA. Può spostare completamente l'accordo strutturale oppure essere collocato sopra un PEDALE.
Gli accordi d'appoggiatura più comuni su pedale sono la DOMINANTE SOPRA TONICA (con un accordo di DOMINANTE sopra un BASSO di TONICA in STATO FONDAMENTALE) e la QUARTA E SESTA CADENZALE (doppia APPOGGIATURA di un accordo di DOMINANTE in Stato fondamentale).



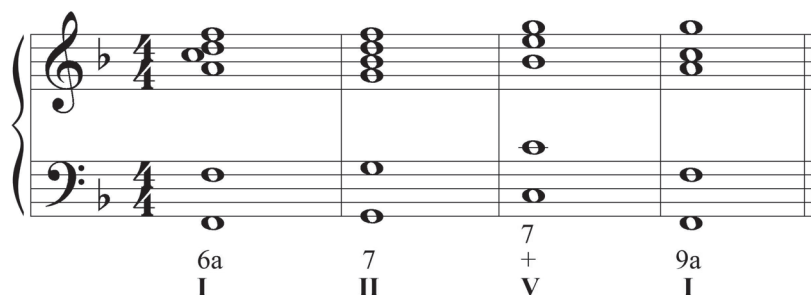
Beautiful Love - V. Young e Haven Gillespie



- **ACCORDO COMUNE:** (vedi ACCORDO CON DOPPIA FUNZIONE)
- **ACCORDO CON DOPPIA FUNZIONE:** in un processo di REGIONALIZZAZIONE, si dice di un ACCORDO che funziona contemporaneamente in due o più REGIONI. Il suo uso permette un cambio di regione più graduale (vedi MODULAZIONE CON ACCORDO COMUNE).



- **ACCORDO CON NOTE AGGIUNTE:** accordo di tre note al quale si aggiunge qualche altra nota che non rientra nella regola della costruzione per terze sovrapposte. I più frequenti sono gli accordi maggiori a cui si aggiungono la sesta maggiore, la nona maggiore o entrambe. È un procedimento molto usato nella musica jazz.
 - **ACCORDO MAGGIORE CON SESTA AGGIUNTA:** accordo maggiore al quale si aggiunge una 6^a Maggiore.
 - **ACCORDO MAGGIORE CON NONA AGGIUNTA:** accordo maggiore al quale si aggiunge una 9^a Maggiore. Tale accordo non presenta la 7^a.



La cifratura comprende l'aggiunta della lettera "a".

- **ACCORDO D'ABELLIMENTO:** ACCORDO che, a seconda del LIVELLO DI SINTESI nel quale ci troviamo, svolge una funzione ornamentale rispetto ad un ACCORDO STRUTTURALE all'interno di una STRUTTURA ARMONICA determinata. È possibile stabilire un parallelismo tra note d'abbellimento ed accordi d'abbellimento. Questi ultimi accompagnano una o più note note d'abbellimento. I principali tipi di accordi d'abbellimento sono: ACCORDO DI PASSAGGIO, ACCORDO DI VOLTA, ACCORDO APPOGGIATURA e ACCORDO DI ANTICIPAZIONE. Gli accordi d'abbellimento si cifrano tra PARENTESI QUADRE per indicare la loro soppressione nel successivo LIVELLO DI SINTESI.

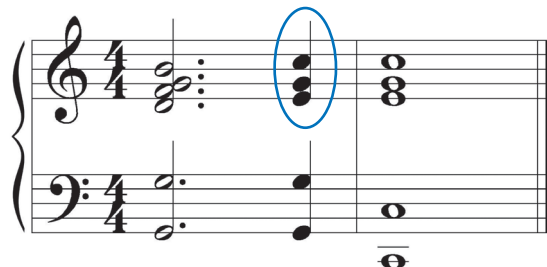
Mozart, Sonata KV 545, I, bb. 11-12



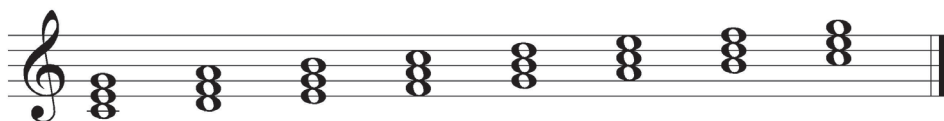
Non confondere l'accordo di abbellimento con l'ACCORDO SUBORDINATO.

- **ACCORDO DI ANTICIPAZIONE:** ACCORDO DI ABBELLIMENTO situato nella parte debole e che anticipa il successivo ACCORDO STRUTTURALE.

accordo di anticipazione



- **ACCORDO DIATONICO:** accordo che appartiene alla tonalità o modalità corrispondente. In questo esempio vediamo gli accordi diatonici nel tono di Do Maggiore:



- **ACCORDO DI CINQUE NOTE (QUINTIADIE):** è formato da fondamentale, terza, quinta, settima e nona. Quintiadi più frequenti nel SISTEMA TONALE:
 - nona maggiore di dominante: SETTIMA DI DOMINANTE più nona maggiore.
 - nona minore di dominante: SETTIMA DI DOMINANTE più nona minore.
 - nona diatonica: accordo derivato dall'aggiunta di una nona diatonica ad un ACCORDO DI SETTIMA DIATONICA (di vario tipo).

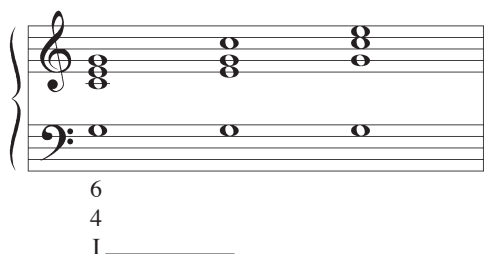
Esempi di tali accordi partendo dalla nota Do:



- **ACCORDO DI QUARTA E SESTA:** il secondo RIVOLTO di un ACCORDO DI TRE NOTE (TRIADE) viene chiamato accordo di quarta e sesta. È sempre il BASSO a determinare il tipo di rivolto, e quando nel basso troviamo la 5ª dell'accordo, diciamo che questi è in secondo rivolto. Le altre note possono assumere qualsiasi POSIZIONE.

Esempio in Do M.

Accordo di quarta e sesta in diverse posizioni:



- **ACCORDO DI QUATTRO NOTE (QUADRIADE):** accordi formati da FONDAMENTALE, terza, quinta e settima.

Quadriadi più frequenti nel SISTEMA TONALE:

- **SETTIMA DI DOMINANTE:** TRIADE maggiore più settima minore. La particolare configurazione intervallare di questo accordo le conferisce, in contesti tonali, la tensione propria di una DOMINANTE.
- **SETTIMA DI SENSIBILE:** ACCORDO DI NONA MAGGIORE DI DOMINANTE senza fondamentale (triade diminuita con settima minore).
- **SETTIMA DIMINUITA:** ACCORDO DI NONA MINORE DI DOMINANTE senza fondamentale (triade diminuita con settima diminuita).
- **SETTIME DIATONICHE** (vari tipi): triade maggiore più settima maggiore, triade minore più settima minore, triade minore più settima maggiore e triade diminuita più settima minore.

Esempi di tali accordi partendo dalla nota Do:

Accordi di 4 note

7^a di dominante 7^a de sensible 7^a diminuita maggiore con 7^a maggiore minore con 7^a minore minore con 7^a maggiore

- **ACCORDO DI NONA:** (vedi ACCORDI DI CINQUE NOTE)
- **ACCORDO DI NONA DI DOMINANTE:** ACCORDO di DOMINANTE con l'aggiunta di una nona maggiore o minore. La dominante con nona maggiore è tipica del MODO MAGGIORE, mentre la dominante con nona minore è possibile sia nel modo maggiore che in quello minore.

Do M Do m Do m

9^a M 9^a m 9^a m

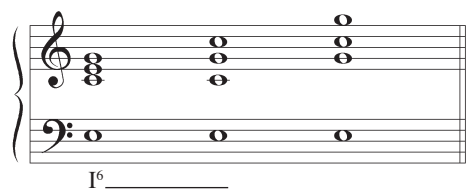
- **ACCORDO DI PASSAGGIO:** ACCORDO DI ABBELLIMENTO che unisce due ACCORDI differenti o due STATI diversi di uno stesso accordo e si trova sul tempo debole rispetto ad almeno uno degli altri due accordi. La forma principale di accordo di passaggio è la DOMINANTE DI PASSAGGIO, principale o SECONDARIA. La definizione di accordo di passaggio è indipendente dal fatto che le sue note siano o no NOTE DI PASSAGGIO.

Accordi di passaggio

+6 6 +4 6

I V I I + IV

- **ACCORDO DI SESTA:** il primo RIVOLTO di una TRIADE. Il BASSO definisce il rivolto. Nell'accordo di sesta, nel basso troviamo la 3^a. Le altre note possono essere situate in varie POSIZIONI.



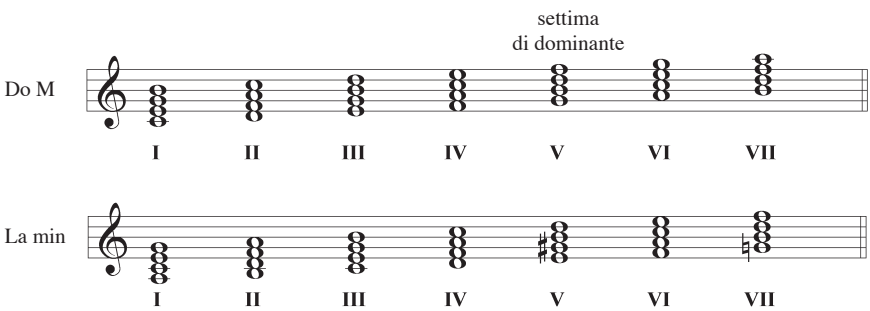
- **ACCORDO DI SETTIMA:** (vedi ACCORDI DI QUATTRO NOTE)
- **ACCORDO DI SETTIMA DIATONICA:** ACCORDO generato aggiungendo una SETTIMA DIATONICA ad un ACCORDO DIATONICO.
Le settime diatoniche nei MODI MAGGIORI e MINORI sono:

- **MODO MAGGIORE:**

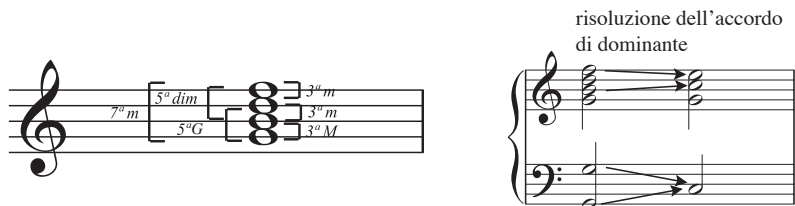
Settima	M	m	m	M	m	m	m
Triade	M	m	m	M	M	m	dis
Grado	I	II	III	IV	V	VI	VII

- **MODO MINORE:**

Settima	m	m	M	m	m	M	m
Triade	m	dis	M	m	M	M	M
Grado	I	II	III	IV	V	VI	VII



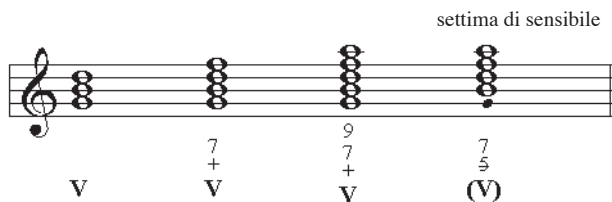
- **ACCORDO DI SETTIMA DI DOMINANTE:** ACCORDO MAGGIORE con settima minore con funzione di DOMINANTE. La somma delle sue dissonanze genera un accordo di tensione che tende a risolvere su un accordo maggiore o minore la cui fondamentale sta una quarta giusta sopra o una quinta giusta sotto. Nel SISTEMA TONALE, il principale accordo dominatico è il V in MODO MAGGIORE o MINORE. Posto su altri gradi diversi dal V, tale accordo ha funzione di DOMINANTE SECONDARIA.



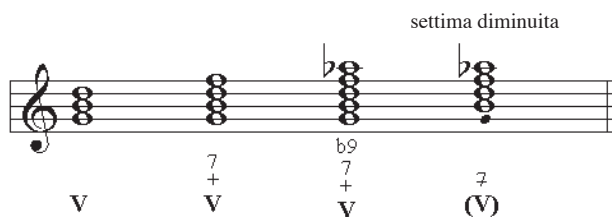
Nel SISTEMA TONALE, questo accordo si costruisce sul V di entrambi i modi e pertanto è solito risolvere sul I. Questo binomio tensione-risoluzione è l'elemento armonico essenziale della TONALITÀ, per cui si può affermare che questa forma (V con settima) sta alla base della FUNZIONE di Dominante, a differenza di quanto avviene negli altri GRADI, in cui la forma basilare è la TRIADE.

L'accordo di settima di dominante può venire costruita su altri gradi, dando luogo alle DOMINANTI SECONDARIE (vedi GRADO SECONDARIO).

- **ACCORDO DI SETTIMA DI SENSIBILE:** ACCORDO DI SETTIMA DI DOMINANTE con nona maggiore, senza FONDAMENTALE. È un ACCORDO tipico dei TONI MAGGIORI. I procedimenti di costruzione e CIFRATURA dell'accordo sono i seguenti:



- **ACCORDO DI SETTIMA DIMINUITA:** ACCORDO DI SETTIMA DI DOMINANTE con nona minore, senza FONDAMENTALE. È un ACCORDO tipico dei TONI MINORI, sebbene si utilizzi anche in ambito maggiore. I procedimenti di costruzione e CIFRATURA dell'accordo sono i seguenti:



- **ACCORDO DI TRE NOTE (TRIADE):** nel SISTEMA TONALE gli ACCORDI si formano sovrapponendo dei suoni a distanza di terza a partire da una nota FONDAMENTALE, ma nella realtà tali suoni possono presentarsi in qualsiasi combinazione intervallare (vedi RIVOLTI e POSIZIONI). L'accordo con il minimo numero di suoni è la triade, formata da fondamentale, terza e quinta. Esistono i seguenti tipi di triade:

- accordo maggiore (3^a maggiore + 3^a minore = 5^a giusta)
- accordo minore (3^a minore + 3^a maggiore = 5^a giusta)
- accordo diminuito (3^a minore + 3^a minore = 5^a diminuita)
- accordo aumentato (3^a maggiore + 3^a maggiore = 5^a aumentata)
- accordo maggiore con 5^a diminuita (3^a maggiore + 3^a diminuita = 5^a diminuita).



- **ACCORDO DI VOLTA:** ACCORDO DI ABBELLIMENTO collocato tra due ACCORDI uguali e nello stesso STATO. Si trova sul tempo debole rispetto ad almeno uno degli altri due accordi. Le principali forme di accordo di volta sono la DOMINANTE di VOLTA, principale o secondaria, e la SOTTODOMINANTE di volta. La definizione di accordo di volta è indipendente dal fatto che le sue note siano o no melodicamente di volta.



- **ACCORDO STRUTTURALE:** accordo che, all'interno del LIVELLO DI SINTESI nel quale si analizza, acquista una speciale rilevanza in conseguenza della sua collocazione metrica e formale. Questi accordi devono essere in grado di riassumere ed esplicitare gli accordi del livello precedente, chiamati ACCORDI SUBORDINATI, che vengono quindi sintetizzati. Costituiscono il supporto delle NOTE STRUTTURALI corrispondenti a tale livello analitico. Gli accordi strutturali si indicano con una freccia verticale ed il resto con un altro tipo di freccia, come si può vedere nell'esempio qui sotto.

N2.b
(livello 2.b)

processo di sintesi 1.b

Agitato

N2.a
(livello 2.b)

A

m

I 6 7 v I 5 7 IV (V) 6 VI I 7 v

- **ACCORDO SUBORDINATO:** l'aggettivo subordinato si usa per denominare accordi uguali (o in stato di rivolto) all'ACCORDO STRUTTURALE dal quale dipendono e al quale si associano. Spesso uno stesso accordo si ripete più volte consecutivamente nella stessa struttura. Ovviamente non tutti gli accordi hanno lo stesso valore strutturale, poichè fattori di diversa natura decidono la subordinazione di alcuni accordi a favore di altri. La situazione ritmica è di solito il fattore determinante al fine di decidere ciò che è strutturale e ciò che è subordinato (vedi esempio in ACCORDO STRUTTURALE). Si indicano con una freccia obliqua di linea continua che si dirige verso l'accordo strutturale. L'accordo subordinato è uguale all'accordo strutturale, mentre l'ACCORDO DI ABBELLIMENTO è diverso da quello strutturale.
- **ACCORDO TONALE:** (vedi GRADI DIATONICI del SISTEMA TONALE)
- **ACCUMULAZIONE:** consiste nell'intensificare il RITMO di qualche elemento musicale, per esempio la MELODIA, l'ARMONIA o la TESTURA. Spesso avviene in prossimità di una CADENZA o di un'ARTICOLAZIONE formale.

Allegro.

- **ADATTAMENTO ALL'ARMONIA:** il motivo subisce modifiche a seguito dei cambiamenti armonici. Ne esistono tre forme principali: per TRASPORTO, per LEGAME ARMONICO e per CAMBIO DI LIVELLO.

- **ADATTAMENTO PER TRASPORTO:** tecnica di ADATTAMENTO ALL'ARMONIA che consiste nel TRASPORTARE DIATONICAMENTE tutte le note del MOTIVO, cioè trasportando la FONDAMENTALE di un ACCORDO alla fondamentale dell'altro, la terza alla terza e così via, conservando il ritmo originale. Le NOTE DI ABBELLIMENTO mantengono la stessa condizione all'interno del nuovo accordo. Nel caso in cui il motivo si basi su di una TRIADE e si decida di adattarlo ad un ACCORDO DI SETTIMA, in questo tipo di adattamento è possibile sostituire la fondamentale con la settima.

Granados, Danza Española n° 4, Villanesca
Struttura armonica: I II IV I

Trasporto di motivi basati su 1 accordo

Sol Maggiore

Trasporto di motivi basati su 2 accordi

Sol Maggiore

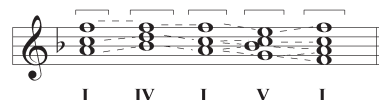
Mozart, Sonata KV. 283 in Sol M, I

Motivi basati su due accordi (domanda) Trasporto (risposta)

Nota: in quest'ultimo esempio, si osservi come la fondamentale dell'accordo di I venga adattata come settima nell'accordo di V.

- **ADATTAMENTO PER LEGAME ARMONICO:** tecnica di **ADATTAMENTO ALL' ARMONIA** molto usata nel **SISTEMA TONALE**, che consiste nel considerare le note reali come **VOCI** e nel dirigerle verso la nota più vicina dell'accordo corrispondente, conservando il ritmo ed il profilo melodico del motivo originale. Le **NOTE D'ABBELLIMENTO** continuano a mantenere la loro condizione anche nel nuovo accordo.

Collegamento di motivi basati su 1 accordo



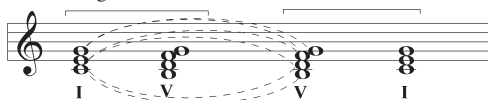
Mozart, Minuetto

Struttura armonica: I I IV I I V I

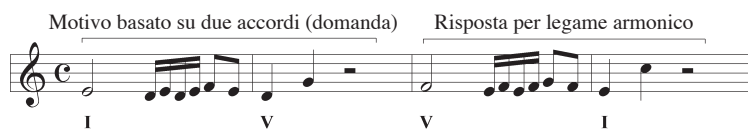
Le linee tratteggiate indicano i legami armonici



Collegamento di motivi basati su due accordi



Beethoven, Sonata op. 2 n° 3, I



- **ADATTAMENTO PER CAMBIO DI LIVELLO:** ogni nota di un **ACCORDO** rappresenta un livello. Cambiare livello significa sostituire ogni **NOTA REALE** del **MOTIVO** con altre note reali vicine dello stesso accordo, superiori o inferiori. Le **NOTE DI ABBELLIMENTO** mantengono la loro condizione anche nel cambio di livello (le **NOTE DI VOLTA** continuano ad essere **NOTE DI VOLTA**, ecc).

Due livelli di uno stesso accordo



Popolare ebraica, Shalom



Due livelli di alcuni accordi



Popolare africana, Canto della foresta

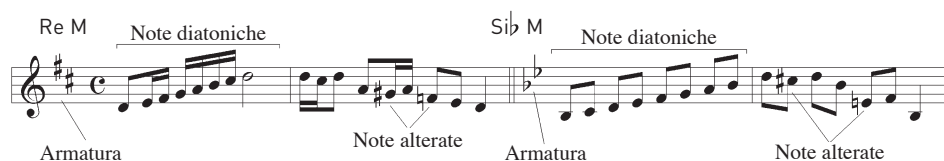


- **ADATTAMENTO DI MOTIVI:** insieme delle **TECNICHE DI COSTRUZIONE MOTIVICA** per cui le note del **MOTIVO** vengono adattate ai cambiamenti dell'**ARMONIA**, della **MELODIA** o del **RITMO** (vedi **TRIPLA ANALISI**).

Schubert, Sonata per pianoforte, Op. 53 IV. Rondó.



- **ADATTAMENTO MANTENENDO IL RITMO:** tipo di adattamento consistente nel mantenere il **RITMO** del **MOTIVO**, cambiando però a piacere le altezze.
- **ALTERAZIONE:**
 1. In senso lato, si chiamano in questo modo i segni diesis (#), bemolle (b) e bequadro (b) e, quindi, si considerano **NOTE ALTERATE** quelle che portano uno di questi segni.
 2. In senso stretto, le note alterate sono quelle che non fanno parte di una **SCALA** specifica, e si considerano alterate in relazione a questa scala e non ad altre. Le alterazioni tipiche di un'**ARMATURA** non vanno considerate alterazioni in senso assoluto. Per esempio, il $\text{do}\sharp$ non è un'alterazione nella scala di Re M, mentre lo è in quella di Sol M. L'opposto di una nota alterata è una nota **DIATONICA**.

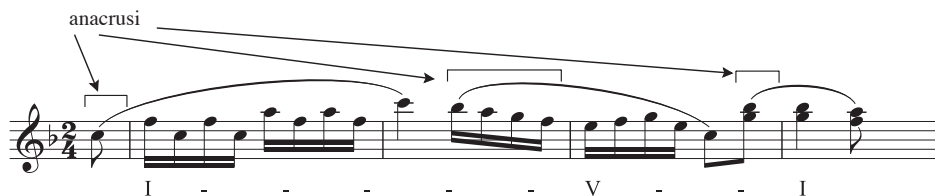


3. Nel campo della cifratura barocca, le alterazioni di solito non hanno un significato assoluto, per cui "diesis" significa innalzare e "bemolle" significa abbassare una nota, indipendentemente dall'armatura in chiave.
- **AMBITO:** è la distanza tra la nota più acuta e la più grave di un pezzo o frammento musicale. Può riferirsi a un elemento melodico (l'ambito della **MELODIA**), al complesso di una **TESTURA** o ad elementi generali (l'ambito di tutto il brano). Si esprime indicando le note estreme oppure la distanza intervallare complessiva. Nel nostro sistema indichiamo come Do_3 la nota corrispondente al Do centrale del pianoforte o la nota del primo rigo sotto il pentagramma in chiave di Sol.



- **ANACRUSI:** nota o insieme di note che in un MOTIVO, SEMIFRASE o FRASE precedono il suo primo accento (ictus). L'anacrusi iniziale può ripetersi durante tutto il brano trasmettendosi a tutte le sue componenti melodiche, nel qual caso l'ultima battuta rimarrà incompleta. A livello formale, l'anacrusi appartiene alla battuta seguente, pur conservando l'ARMONIA della battuta nella quale è situata. Al momento di numerare le battute, le anacrusi non vengono contate.

Haydn, Scherzo



- **ANALISI:** l'analisi ha come obiettivo primario quello di comprendere e spiegare gli elementi costitutivi del LINGUAGGIO MUSICALE, allo scopo di sperimentarli in maniera pratica attraverso l'interpretazione, l'improvvisazione, la composizione o l'attività docente. Nella Metodología IEM dividiamo l'analisi della MUSICA TONALE nei seguenti settori:
 - ANALISI DELLA TESTURA (analisi ritmica), incentrata sullo studio dei MODELLI RITMICI e della loro influenza sulla forma, i processi tensivi e la definizione dello STILE.
 - ANALISI ARMONICA, a partire dallo studio delle STRUTTURE ARMONICHE e l'utilizzo della CIFRATURA DI GRADI.
 - ANALISI MELODICA, basata nell'ANALISI MOTIVICA e del PROFILO MELODICO.
 - ANALISI FORMALE, risultato dell'interazione di quanto esposto sopra.
 - SINTESI analitica, attraverso la PIRAMIDE DEI LIVELLI DI SINTESI.

Come supporto, possiamo utilizzare anche altre tecniche di analisi, come:

Analisi auditiva: analisi formale realizzata senza l'ausilio della partitura, basata sull'ascolto ripetuto del brano o frammento.

Analisi dell'interpretazione: analisi delle varianti di un'interpretazione in grado di rivelare aspetti interessanti della struttura.

Analisi dello stile: studio degli aspetti che relazionano un brano con le caratteristiche specifiche del suo genere, del suo autore, della sua produzione, ecc.

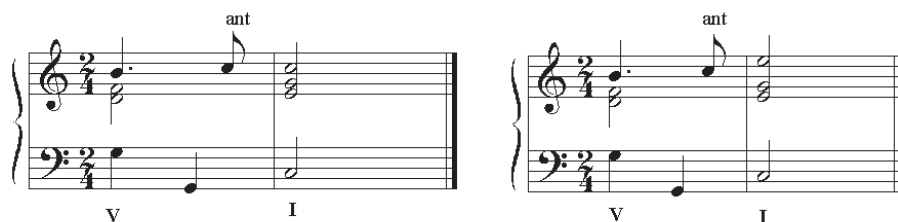
Analisi delle pratiche interpretative: studio, storicamente fondato e seguendo le ricerche musicologiche a riguardo, di un brano e del modo in cui è stato interpretato nel tempo, soprattutto all'epoca della sua creazione.

Analisi psicologica: analisi che tiene conto di come l'ascoltatore o l'interprete percepiscono e comprendono un brano, in opposizione all'analisi dal punto di vista del compositore.

Analisi della ricezione: studio contestuale dell'impatto di un'opera nel corso del tempo, come entità in grado di evolvere storicamente mentre viene interpretata.

Analisi semiotica: studio del significato di determinati elementi di un pezzo in un preciso contesto culturale. Tale significato può essersi conservato sino ad oggi oppure essere ormai in disuso. Fanno parte dell'analisi semiotica, per esempio, lo studio della retorica musicale barocca o dei "temi" (unità di significato) del classicismo.

- **ANALISI ARMONICA:** lo studio delle strutture armoniche non si esaurisce con la semplice CIFRATURA di accordi. Un'analisi armonica significativa si realizza essenzialmente in tre momenti:
 - Riconoscimento dei diversi accordi, distinguendo le NOTE REALI dalle NOTE ESTRANEE. In questa fase si può usare come supporto lo SCHELETRO ARMONICO.
 - Cifratura degli accordi ottenuti, adottando uno dei vari SISTEMI DI CIFRATURA (nella nostra Metodologia, la CIFRATURA DI GRADI in maiuscolo).
 - Studio della STRUTTURA ARMONICA, cioè la comprensione dell'armonia nel contesto di un dato schema formale.
- **ANALISI FORMALE:**
 1. lo studio di un'opera musicale nei suoi aspetti più generali, descrivendo le diverse parti di cui consta e le loro relazioni. L'analisi formale comporta, implicitamente o esplicitamente, un processo di:
 - SEGMENTAZIONE: divisione del brano in raggruppamenti via via più piccoli.
 - RAGGRUPPAMENTO: unione di elementi in segmenti progressivamente maggiori.
 - ETICHETTATURA: descrizione del contenuto di ciascun segmento utilizzando combinazioni di ETICHETTE SIMBOLICHE, DESCRITTIVE o CONVENZIONALI.
 2. il risultato dell'interazione tra ARTICOLAZIONI ARMONICHE, ARTICOLAZIONI MELODICHE e ARTICOLAZIONI DELLA TESTURA di un brano (vedi ANALISI).
- **ANALISI MELODICA:** il processo di analisi melodica comporta, implicitamente o esplicitamente, la realizzazione dei seguenti passi:
 - Riconoscere se la MELODIA si colloca nel piano superiore, intermedio o inferiore, o se invece si suddivide fra i diversi PIANI.
 - Realizzare un'analisi melodico-formale, distinguendo frasi e semifrase.
 - Indicare l'armonia (implicita o esplicita) e segmentare i frammenti melodici che costituiranno MOTIVI o CELLULE.
 - Identificare le principali TECNICHE DI SVILUPPO MOTIVICO (ADATTAMENTO, VARIAZIONE, CONTRASTO, ecc.) ed etichettarle.
- **ANTICIPAZIONE:** NOTA D'ABBELLIMENTO consistente in una NOTA REALE dell'ACCORDO immediatamente seguente. L'anticipazione può non comparire nell'accordo seguente. Essa si situa nella parte debole rispetto all'accordo che anticipa.



- **APPOGGIATURA:** NOTA D'ABBELLIMENTO posta a distanza di 2^a DIATONICA o CROMATICA, superiore o inferiore, da una NOTA REALE, la quale viene così spostata dal tempo o parte forte in cui si trovava. Se l'appoggiatura è presente come nota reale nell'ACCORDO precedente, parliamo allora di RITARDO. Se si combinano la nota superiore e quella inferiore, abbiamo la DOPPIA APPOGGIATURA. Tipi possibili d'appoggiatura (esempi su un accordo sottinteso di Tonica di Do M):



Le appoggiature (note nere) devono stare nella parte o frazione forte della battuta.

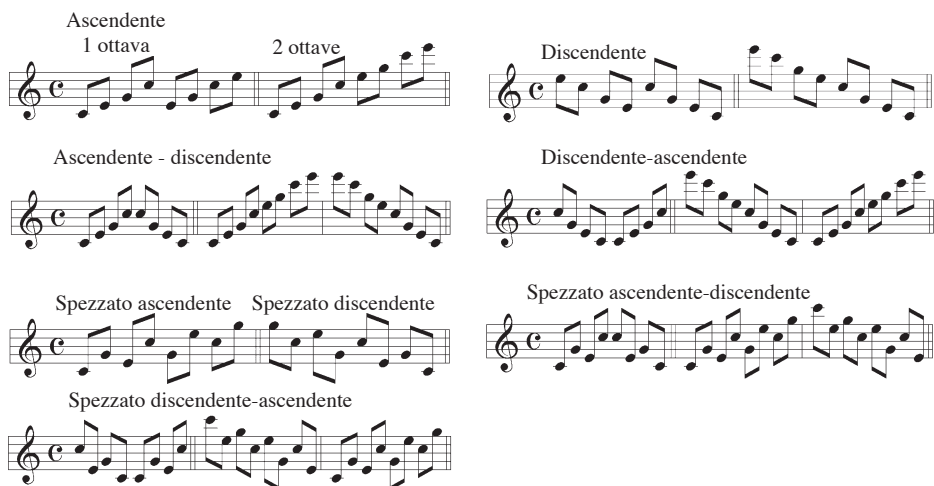
Le appoggiature superiori sono per lo più diatoniche (ma sono possibili anche appoggiature cromatiche), mentre quelle inferiori possono essere sia diatoniche che cromatiche.

- **ARMONIA:**

1. In un sistema musicale caratterizzato da ACCORDI (nel SISTEMA TONALE o in sistemi modal), l'armonia è una disciplina che, per mezzo dell'analisi armonica, si dedica allo studio di tali accordi, delle loro relazioni e della loro utilizzazione pratica.
2. Nell'analisi armonica, "armonia" è sinonimo di ACCORDO; per cui, quando un MOTIVO è formato da due accordi, possiamo dire che "ha due armonie".

- **ARPEGGIO:**

1. Successione ordinata, ascendente o discendente, delle NOTE REALI di un ACCORDO.
2. Qualsiasi disposizione in successione delle note reali di un accordo, in tutte le sue possibili formulazioni, è considerato un arpeggio. Possono estendersi per una o più ottave, ascendenti, discendenti, spezzati,... Possono presentarsi come MELODIA o come ACCOMPAGNAMENTO.



- **ARTICOLAZIONE:**

1. Dal punto di vista formale, ogni frammento del discorso musicale è un'articolazione.
2. Si denominano così anche i punti in cui questi frammenti si uniscono o si separano. Le articolazioni vengono definite dalla confluenza di fattori armonici (PROCESSI CADENZALI), ritmici (cambi nel RITMO DI SUPERFICIE), melodici (rottture o riposi del PROFILO MELODICO), cambi timbrici o AGOGICI, ecc.
3. Dal punto di vista dell'interpretazione, le articolazioni sono i diversi tipi di attacco di una o più note: legato, staccato, martellato, ecc.

- ARTICOLAZIONI ARMONICHE: (vedi SCHEMA FORMALE)

- ARTICOLAZIONI MELODICHE: (vedi SCHEMA FORMALE)

- ARTICOLAZIONI DELLA TESTURA: (vedi SCHEMA FORMALE)

- **AUMENTAZIONE RITMICA: TECNICA DI SVILUPPO MOTIVICO** che consiste nel raddoppio della durata delle note di un **MOTIVO** o **CELLULA**.

Bach, Clavicembalo ben temperato, Vol. I, Fuga 8 in Re diesis m, bb. 77-82.

- **BARRATO:**

1. Con un **NUMERO ROMANO** barrato si indica che tale **GRADO** ha funzione di **DOMINANTE SECONDARIA**.
2. I **NUMERI ARABI** barrati indicano intervalli diminuiti (usati solo nel 5 e nel 7).

- **BASSO:** la VOCE inferiore di una TESTURA o di un ACCOMPAGNAMENTO. Nel SISTEMA TONALE serve da supporto all'ARMONIA.
- **BASSO CIFRATO:** sistema di CIFRATURA basato sul BASSO CONTINUO, utilizzato tradizionalmente per iscritto (non improvvisato) per l'insegnamento dell'ARMONIA. Consiste in un BASSO riportante cifrature simili a quelle impiegate nel basso continuo, su cui l'allievo annota le tre voci armoniche mancanti. Nella Metodología IEM, l'uso di tale strumento pedagogico non viene scartato a priori, ma deve essere integrato dalla CIFRATURA DI GRADI, l'invenzione di STRUTTURE ARMONICHE, l'armonizzazione di melodie e la pratica della composizione libera, oltre che dal riconoscimento ad orecchio e dalla pratica strumentale.
- **BASSO CONTINUO:** (vedi CONTINUO)
- **BASSO DI CIACCONA:** linea di BASSO discendente per grado congiunto tra la fondamentale dell'accordo di tonica e la fondamentale dell'accordo di dominante, del modo Maggiore o minore e seguendo la scala naturale. Tra i secoli XVI e XVIII, costituisce il basso caratteristico della Ciaccona. Su tale basso vengono realizzati diversi accordi, seguendo il gusto del compositore. La costruzione armonica più comune è la seguente:

Vitali, Ciaccona in sol minore per violino e CONTINUO

Adagio

Händel, Ciaccona in Sol M

Var. 1.

Vedi anche CADENZA ANDALUSA

- **BASSO DI LAMENTO**: linea di BASSO discendente tra la fondamentale dell'accordo di tonica e la fondamentale dell'accordo di dominante del modo minore. Ci sono due versioni:

- basso di lamento diatonico: scende di grado congiunto seguendo la scala minore naturale
- basso di lamento cromatico: scende cromaticamente.

Nel Barocco tale basso veniva associato, come indica il suo nome, al lamento e al dolore, generalmente per la morte di una persona cara. Il basso cromatico ha un carattere più drammatico. Molto spesso si impiega come basso ostinato. Sebbene non esistano armonie obbligate per tali bassi, si è soliti cominciare con l'accordo di tonica e terminare con quello di dominante. Gli esempi mostrano le armonie più comuni.

Monteverdi, Lamento della Ninfa

Diagram illustrating the basso continuo line for Monteverdi's "Lamento della Ninfa". The line shows a descending diatonic scale (G, F, E, D) corresponding to the chords: I, 6 Vm, VI, and V.

Purcell, Didone e Enea, Lamento di Didone

Diagram illustrating the basso continuo line for Purcell's "Didone e Enea, Lamento di Didone". The line shows a descending diatonic scale (G, F, E, D, C, B) corresponding to the chords: I, V, (F) IVM, IV, and V.

- CADENZA ANDALUSA: STRUTTURA ARMONICA tipica del MODO MINORE con le seguenti caratteristiche:
 - comincia col I e termina sul V grado del MODO MINORE, entrambi in STATO FONDAMENTALE
 - il BASSO scende per seconde DIATONICHE (MODO MINORE naturale)
 - gli ACCORDI intermedi della struttura possono variare, pur rispettando le note del Basso.

La stessa successione armonica, analizzata in un contesto MODALE, si interpreta come una discesa del IV al IM del MODO FLAMENCO. Molti esempi tratti dalla musica tradizionale spagnola sono, a questo riguardo, piuttosto ambigui. Tale struttura armonica riceve differenti denominazioni a seconda del contesto. Già a partire dal suo primo impiego nel Rinascimento e Barocco, si parla di "BASSO DI CIACCONA" o "BASSO DI LAMENTO". Possiamo osservarla inoltre in molte canzoni popolari, soprattutto quelle relazionate con il folklore andaluso o il flamenco.

"Ya se ha muerto el burro" (L'asinello è morto):



Albéniz, Malagueña



- CADENZA AUTENTICA: (vedi PROCESSI CADENZALI)
- CADENZA D'INGANNO: (vedi PROCESSI CADENZALI)
- CADENZA PERFETTA: (vedi PROCESSI CADENZALI)
- CADENZA PLAGALE: (vedi PROCESSI CADENZALI)

- CANONE:

1. TESTURA contrappuntistica IMITATIVA consistente in due o più VOCI che cantano la stessa MELODIA, ma iniziando in momenti differenti.

Si distinguono diversi tipi di canone a seconda di:

- la distanza intervallare: la più comune è all'unisono o all'ottava, però può aver luogo anche ad altri intervalli.
- la distanza temporale delle entrate successive: a metà battuta, una battuta, due battute, ecc.
- determinate trasformazioni, come SPECCHIO, AUMENTAZIONE o DIMINUZIONE RITMICA, RETROGRADAZIONE, ecc.

Franck, Sonata per Violino e Pianoforte in La M, III.

canone (ottava)

1ª voce

dolce cantabile

dolce cantabile

sempre legato

2. Un brano costruito sistematicamente con testura di canone.

- CANONE ARSIS PER THESIS (o LEVARE-BATTERE): imitazione contrappuntistica realizzata in modo che entrambe le VOCI abbiano accenti metrici diversi.

Bach, Variazioni Goldberg, 18. Osserva le entrate delle due voci in chiave di sol.

6

- CANONE CIRCOLARE: (vedi CANONE PERPETUO)
- CANONE FINITO: CANONE che si interrompe dopo la cadenza finale.



- CANONE INFINITO: (vedi CANONE PERPETUO)
- CANONE PERPETUO: CANONE nel quale le parti possono ricominciare senza interrompere il canone. Il suo opposto è il CANONE FINITO.



- CANONE SOPRA UNA STRUTTURA ARMONICA: CANONE nel quale si ripete una stessa struttura armonica. Le voci si imitano in canone, seguendo tale struttura armonica.
È un tipo di canone molto impiegato nell'iniziazione musicale o nei cori giovanili e possiede un notevole potenziale pedagogico. La struttura armonica può consistere in pochi accordi o assumere alti livelli di complessità.

Pachelbel, Canone in Re M



- **CELLULA**: il più piccolo elemento analizzabile all'interno di un **MOTIVO** e a partire dal quale è possibile costruire altri motivi o varianti. Costituisce l'espressione minima di un'idea musicale. La cellula dipende sempre da un motivo e può essere analizzata solo nel contesto del motivo da cui proviene. Possiamo quindi separare il contenuto armonico, melodico o ritmico di una cellula, e in questo caso possiamo parlare di **CELLULA MELODICA**, **CELLULA ARMONICA** o **CELLULA RITMICA**.
- **CELLULA ARMONICA**: l'**ARMONIA** di una **CELLULA**. Si identifica con la **CELLULA RITMICA** e la **CELLULA MELODICA**, ma a prescindere dal suo **RITMO** e la sua **ARMONIA**. La cellula armonica più piccola consiste in un solo **ACCORDO** (vedi **TRIPLA ANALISI**).
- **CELLULA MELODICA**: la successione di altezze di una **CELLULA**. Equivale alla **CELLULA RITMICA** e alla **CELLULA ARMONICA**, ma a prescindere dal suo **RITMO** e la sua **MELODIA**. La cellula melodica più piccola è di una sola altezza (vedi **TRIPLA ANALISI**).
- **CELLULA RITMICA**: il **ritmo** di una **CELLULA**. Equivale alla **CELLULA ARMONICA** e alla **CELLULA MELODICA**, ma a prescindere dalla sua **ARMONIA** e la sua **MELODIA**. La cellula melodica più piccola è di una sola figura (vedi **TRIPLA ANALISI**).
- **CELLULIZZAZIONE**: **TECNICA DI SVILUPPO MOTIVICO** che consiste nell'estrarre una **CELLULA** da un **MOTIVO** e nel ripeterla o svilupparla con una delle tecniche di sviluppo motivico.

Mozart, Sinfonia 40, I

- **CENTRO TONALE**: nella musica modale monodica, la prima nota della **SCALA** agisce come centro tonale (**TONICA**), con funzione di riposo.
- **CERCHIO**: poichè il sistema di **CIFRATURA DI GRADI** dello IEM si basa sugli **ACCORDI DIATONICI** di una **TONALITÀ** o **MODO**, è necessario indicare all'inizio della **STRUTTURA ARMONICA** il modo maggiore o minore del brano del **SISTEMA TONALE**, collocando una "M" o una "m" all'interno di un piccolo cerchio. In contesti modali, è possibile utilizzare lo stesso simbolo per definire il **MODO** del pezzo.

Nel corso di un brano, un NUMERO ROMANO cerchiato indica una REGIONALIZZAZIONE. In tal caso, il numero romano evidenzia la relazione del nuovo centro tonale con la TONALITÀ del pezzo.

Indica che il brano è in modo Maggiore

Indica che siamo passati alla regione della dominante

- **CIFRATURA:** le cifrature sono sistemi per codificare gli ACCORDI, le loro caratteristiche e le loro relazioni. Tra i sistemi più conosciuti citiamo la CIFRATURA DI GRADI, la CIFRATURA AMERICANA e la CIFRATURA LATINA. Altri sistemi possibili sono la CIFRATURA BAROCCA, con numeri arabi indicanti gli intervalli a partire dal BASSO (vedi partiture di Bach, Corelli, Vivaldi, ecc.) e la cosiddetta "cifratura funzionale", che si serve di lettere (T, S, D,...) per indicare le FUNZIONI degli accordi (vedi de la Motte, "Armonia").

Lo IEM considera accettabile qualsiasi sistema di cifratura armonica purché presenti i seguenti requisiti:

- Ogni accordo è cifrato in riferimento ad una sola tonica (in una sola tonalità).
- Ogni cifratura deve indicare un solo accordo (non è possibile avere due accordi diversi con la stessa cifratura). Uno stesso accordo può invece ricevere differenti cifrature in contesti diversi.
- La cifratura dev'essere indipendente dalla tonalità (cioè, uno stesso accordo deve avere la stessa cifratura in tutte le tonalità).
- Il numero di simboli e segni dev'essere il più possibile ridotto.
- Cercare, per quanto possibile, che un'armonia semplice venga rappresentata da una cifratura semplice, e un'armonia complessa da una cifratura più articolata.
- L'insieme delle cifrature di una partitura deve poter essere trasportabile in qualsiasi tonalità, nello stesso "modo" dell'originale.

- **CIFRATURA AMERICANA:** sistema di CIFRATURA usato nella musica jazz e in quella commerciale, basato sull'impiego di 7 lettere maiuscole, dalla A alla G, coincidenti con il nome delle note nel sistema anglosassone. Ciascuna di loro indica un ACCORDO MAGGIORE.

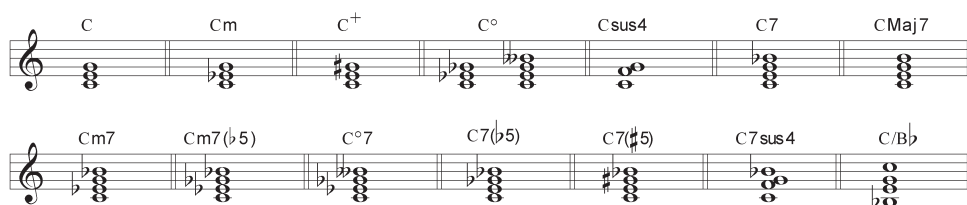
Per indicare che la nota su cui si costruisce l'ACCORDO è diesis o bemolle, si aggiungono questi segni ("♯" o "♭") alla lettera maiuscola corrispondente. Es.: C♯ = Do♯ (vedi ALTERAZIONE). La cifratura americana viene posta sempre sul pentagramma della MELODIA.

La cifratura è indipendente dall'ARMATURA e dalle ALTERAZIONI della melodia, cioè le alterazioni caratteristiche della TONALITÀ e quelle della melodia non influiscono assolutamente sulle lettere della cifratura.

Simboli grafici più frequenti:

- m o min, unito a una lettera maiuscola, significa ACCORDO MINORE.
- + unito a una lettera maiuscola significa ACCORDO AUMENTATO.
- ° unito a una lettera maiuscola significa accordo diminuito, a volte 5^a diminuita o anche accordo di SETTIMA DIMINUITA.
- M7 o Maj7 indica una 7^a maggiore aggiunta.
- sus4 indica un accordo con una 4^a al posto di una 3^a.
- 7 significa una 7^a minore aggiunta.
- 9 significa 7^a minore e 9^a maggiore aggiunte.
- Le alterazioni davanti ai NUMERI ARABI modificano le regole suesposte.
- Una lettera dopo una barra inclinata (es. C/B♭) indica che tale nota è il BASSO.
- Tutti gli accordi si sottintendono in STATO FONDAMENTALE, cioè con la FONDAMENTALE dell'accordo come nota più grave, a meno che non si indichi diversamente.

Esempi con la lettera C:



- CIFRATURA BAROCCA: tipo di CIFRATURA in uso durante i secoli XVII e XVIII. Consiste in numeri posti su di un BASSO (basso continuo), i quali indicano gli intervalli e dai quali si ricavano gli accordi. La cifratura barocca venne impiegata per abbreviare in maniera consistente la scrittura dell'accompagnamento, la cui realizzazione era a carico dello strumentista, spesso coincidente con lo stesso compositore. In tal modo si raggiungevano simultaneamente due obiettivi: il risparmio di tempo in fase di scrittura e lo sviluppo della creatività del musicista in fase di interpretazione.

Corelli, Sonata Op. 5, n° 11



- **CIFRATURA DI GRADI:** tipo di CIFRATURA che utilizza i NUMERI ROMANI per indicare il GRADO analizzato, i NUMERI ARABI per indicare lo stato (FONDAMENTALE o in rivolto) di ogni grado e alcuni segni addizionali per alcuni accordi speciali. Esistono diversi tipi di cifratura di gradi. Spiegheremo qui il sistema impiegato in tutte le pubblicazioni dello IEM, basato sull'uso di soli numeri romani maiuscoli.

La cifratura di gradi della metodologia IEM presenta dunque le seguenti caratteristiche:

- I gradi vengono posti su una linea orizzontale ed i NUMERI ARABI che indicano i rivolti o altre caratteristiche sono collocati più in alto su altre linee orizzontali.
- Le strutture armoniche devono essere trasportabili, cioè non devono contenere alcuna indicazione che comporti alterazioni in una specifica TONALITÀ. Perciò l'uso di alterazioni come bVI indica un GRADO ALTERATO discendente, applicando il significato antico del termine ALTERAZIONE. Allo stesso modo, #6 indica un ACCORDO DI SESTA aumentata in qualsiasi tonalità.
- In presenza di un PEDALE, lo si indica con una linea continua sotto la linea dei gradi.
- In caso di REGIONALIZZAZIONE, si possono avere due linee simultanee di gradi, in cui ciascuno di essi viene cifrato e collocato nella REGIONE corrispondente.
- Se nella struttura si desiderano indicare ACCORDI DI ABBELLIMENTO, questi vanno posti fra PARENTESI QUADRE.
- Le note di abbellimento non vanno cifrate, tranne quando assumono rilevanza armonica, e quindi si evidenziano con il numero arabo corrispondente tra PARENTESI.
- Un'alterazione tra parentesi significa che è facoltativa.
- Si utilizzano i seguenti simboli:
 - Numeri romani: I, II, III, IV, V, VI, VII
 - Numeri arabi: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
 - Segni: #, b, +, m, M, °
- I numeri (romani ed arabi) posso stare tra PARENTESI o venire BARRATI.
- È anche possibile che un numero romano porti un SEGNO ° o un SEGNO + come apice, che sia preceduto da un b o un #, o che si trovi all'interno di un piccolo CERCHIO.

INDICE DELLE CIFRATURE PIÙ USATE

- (M)

Brano in modo maggiore
- (m)

Brano in modo minore
- (dor)

Brano nel modo indicato
- (V)

Regionalizzazione (modulazione) al tono a cui si riferisce (indicato come grado appartenente alla tonalità di impianto).

	STATO FONDAMENTALE	PRIMO RIVOLTO	SECONDO RIVOLTO	TERZO RIVOLTO
TRIADI	5 o niente	6	6 4	
7ª DOMINANTE	7 +	6 ♯	+6	+4
7ª DIATONICA	7	6 5	4 3	2
7ª SENSIBILE	7 ♯	5 +6	3 +4	4 +2
7ª DIMINUITA	♯	+6 ♯	+4 3	+2
9ª DIATONICA	9 7	7 5 6	5 3 4	3 4 2
9ª DIATONICA	MAGG.	9 7 +	7 ♯ +6 4	5 3 +4 2
	MIN.	(b)9 7 +	♯ 6 +6 4	(b)3 +4 2

■ Numeri romani per indicare accordi

Esempio con I

- I ➔ Accordo diatonico (Maggiore, minore o diminuito)
- ♯ ➔ Accordo Maggiore con funzione di dominante
- IM ➔ Accordo Maggiore non diatonico
- Im ➔ Accordo minore non diatonico
- I+ ➔ Accordo aumentato non diatonico
- I° ➔ Accordo diminuito non diatonico
- I°M ➔ Accordo Maggiore con quinta diminuita
- (♯) ➔ Accordo Maggiore con funzione di dominante senza fondamentale
- I _____ ➔ Nota pedale
- [I] ➔ Accordo d'abbellimento

Modificatori dei numeri arabi

- +6 ➔ Sensibile
- ♯ ➔ Intervallo diminuito
- (6) ➔ Nota d'abbellimento, generalmente appoggiatura o ritardo
- #6 ➔ Sesta eccedente
- 6a ➔ Nota aggiunta all'accordo (non nota estranea, né rivolto)

RITARDI SEMPLICI	2ª	3ª	4ª	5ª	6ª	8ª	BAJO
TRIADI	5	(4) 3		(6) 5		(9) 8	— 5
	6				(7) 6	(9) 8 6 —	— 6
	6 4				(7) 6 4 —	(9) 8 6 — 4 —	
7ª DIATONICA	7	7 — 5 — (4) 3		7 — (6) 5			— 7
	6 5	6 — 5 — (4) 3			(7) 5 6 5 —	(9) 8 6 — 5 —	— 6 — 5
	4 3		6 — (5) 3 4		(7) 6 4 — 3 —	(9) 8 4 — 3 —	— 4 — 3
	2 6 — 4 — (3) 2		6 — (5) 2 4		(7) 6 4 — 2 —		
7ª DOMINANTE	7 +	7 — 5 — (4) +		7 — (6) 5 + —			
	6 ♯	(4) 3 6 — ♯ —					— 6 — ♯
	+6				(7) +6 4 — 3 —	(9) 8 +6 —	— +6
	+4		6 — (5) +4 2 —		(7) 6 +4 — 2 —		
7ª SENSIBILE	7 ♯	7 — 6 — (4) 3		7 — (6) ♯ 3 —			
	5 +6	5 — (4) 3 +6 —				(9) 8 5 — +6 —	— 5 — +6
	3 +4		3 — (5) +4		3 — (7) 6 +4 —		— 3 — +4
	4 +2	6 — 4 — (3) +2	6 — (5) 4 +2 —				
7ª DIMINUITA	♯	♯ — 5 — (4) 3		♯ — (6) ♯ 3 —			
	+6 ♯	+6 — ♯ — (4) 3				(9) 8 +6 — ♯ —	— +6 — ♯
	+4 3				(7) 6 +4 — 3 —		
	+2		6 — (5) 4 +2 —		(7) 6 4 — +2 —		

SESTA ECCEDENTE		
ITALIANA	TEDESCA	FRANCESE
#6	#6 5	#6 4 3

TRIADI	RITARDI DOPPI	
5	(6) 5 (4) 3	(9) 8 (4) 3
6 4	(7) 6 (5) 4	

SETTIMA DIATONICA	RITARDI DOPPI
7	7 — (6) 5 (4) 3
2	(7) 6 (5) 4 2 —

SETTIMA DI DOMINANTE	RITARDI DOPPI
7 +	7 — (6) 5 (4) +
+4	(7) 6 (5) +4 2 —

■ Dominante sopra tonica

7ª DOMINANTE SOPRA TONICA	9ª DOMINANTE SOPRA TONICA		7ª SENSIBILE SOPRA TONICA	7ª DIMINUITA SOPRA TONICA
	MAGGIORE	MINORE		
7	9	b9		
+	7	7	7	
V	+	+	♯	♯
I	V	V	(V)	(V)
	I	I	I	I

Alcuni manuali di armonia impiegano una versione del sistema di cifratura di gradi che distingue fra accordi maggiori (in maiuscolo) e minori o diminuiti (in minuscolo). Il sistema dello IEM dà per scontata la costruzione diatonica dei gradi in ciascun modo, e di conseguenza si serve di un minor numero di simboli.

Esempio delle cifrature più comuni:

Triadi 7^a di dominante 7^a diatonica

I I⁶ I⁶₄ V⁷ V⁶₅ V⁺⁶ V⁺⁴ I⁷ I⁶₅ I⁴₃ I²

7^a di sensibile 7^a diminuita 9^a diatonica

(V)⁷₅ (V)⁵₊₆ (V)³₊₄ (V)⁴₊₂ (V)⁷₅ (V)⁺⁶₅ (V)⁺⁴₃ (V)⁺²₃ I⁹₇ I⁵₆ I³₄ I⁴₂

9^a maggiore di dominante 9^a minore di dominante

V⁹₇₊ V⁷₅₊₆ V⁵₊₄₄ V³₊₄₂ V⁷₅₊₆ V^{(b)9}₇₊ V⁷₅₊₆ V⁵₊₄₄ V^{(b)9}₇₊ V⁷₅₊₆

Ritardi delle triadi (stato fondamentale) (1° rivolto) (2° rivolto)

I⁽⁴⁾₃ I⁽⁶⁾₅ I⁽⁹⁾₈ I⁵ I⁽⁷⁾₆ I⁽⁹⁾₈ I⁶ I⁽⁷⁾₆ I⁽⁹⁾₈

7^a diatonica (in stato fondamentale) (1° rivolto)

I⁷₅₍₄₎₃ I⁷₅₍₆₎₅ I⁷ I⁶₅₍₄₎₃ I⁽⁷⁾₆ I⁽⁹⁾₈ I⁶₅

7^a diatonica (2° rivolto)

Figured bass notation: 6 4 (5) 3 I, (7) 6 4 3 I, (9) 8 4 3 I, 4 3 I, 6 4 (3) 2 I, 6 4 (5) 2 I, (7) 6 4 2 I

(3° rivolto)

7^a di dominante
(stato fondamentale)

(1° rivolto)

(2° rivolto)

(3° rivolto)

Figured bass notation: 7 5 (4) + V, 7 5 (6) 3 V, (4) 3 6 5 V, (7) 6 4 3 V, (9) 8 4 3 V, (7) 6 4 3 V, (9) 8 4 3 V, 6 4 (5) 2 V, (7) 6 4 2 V

7^a di sensibile
(Stato fondamentale)

(1° rivolto)

(2° rivolto)

(3° rivolto)

Figured bass notation: 7 5 (4) 3 V, 7 5 (6) 3 V, 5 4 (4) 3 V, (9) 8 5 4 V, 3 4 (5) 2 V, 3 4 (7) 2 V, 6 4 (3) 2 V, (5) 4 (5) 2 V

7^a diminuita
(stato fondamentale)

(1° rivolto)

(2° rivolto)

(3° rivolto)

Figured bass notation: 7 5 (4) 3 V, 7 5 (6) 3 V, 5 4 (4) 3 V, (9) 8 5 4 V, 3 4 (5) 2 V, 3 4 (7) 2 V, 6 4 (3) 2 V, (5) 4 (5) 2 V

Doppi ritardi più comuni

Figured bass notation: (6) 7 (4) + V, (9) 8 (4) 3 I, (7) 6 (5) 4 IV, (6) 5 (4) 3 I, (7) 6 (5) 4 I, (6) 5 (4) + V, (7) 6 (5) 2 V

Accordi di ritardo

Seste aumentate

Figured bass notation: 7 + V, 9 7 + V, b9 7 + V, 7 5 (V) I, 7 5 (V) Im, #6 #6 5 (H), #6 4 3 (H)

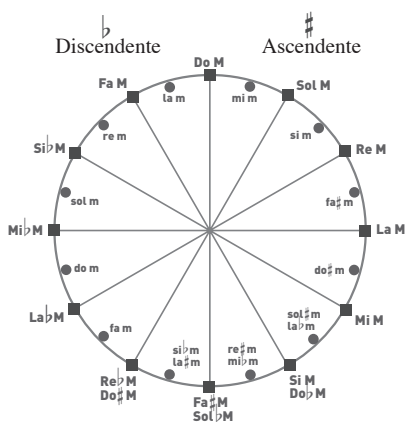
- CIFRATURA JAZZ: vedi CIFRATURA AMERICANA
- CIFRATURA LATINA: si tratta di una variante della CIFRATURA AMERICANA che indica gli ACCORDI con i NOMI DELLE NOTE del solfeggio.

Cifratura americana: A B C D E F G

Cifratura latina: La Si Do Re Mi Fa Sol

I rimanenti numeri e lettere sono equivalenti alla cifratura americana. Es: Si7 = B7; Lam9 = Am9.

- CIRCOLO DELLE QUINTE: circolo simile ad un orologio, nel quale ogni ora viene sostituita da una nota, la quale può anche far riferimento ad un ACCORDO o ad una TONALITÀ. Tali note seguono un ordine per quinte ascendenti (verso destra) o discendenti (verso sinistra). Alcune subiscono cambi enarmonici per permettere il passaggio dall'ambito dei diesis a quello dei bemolli e viceversa.



Per ragioni pratiche che vedremo durante gli esercizi con le PROGRESSIONI, abbiamo posto le tonalità minori sul lato sinistro dei rispettivi RELATIVI maggiori.

- CLIMAX: punto di massima intensità espressiva (non necessariamente di massima intensità sonora) del discorso. Viene prodotto da una combinazione di fattori dell'ARMONIA, della MELODIA e della TESTURA.
La posizione del climax nel corso del pezzo (più o meno vicino all'inizio o alla fine) determina in gran parte il modello discorsivo dell'opera, cioè come questa fluisce nel tempo.
- CODA: (vedi FUNZIONI FORMALI)
- CODETTA: (vedi FUNZIONI FORMALI)
- CONTINUO (o BASSO CONTINUO): tipo di ACCOMPAGNAMENTO diffuso nel Rinascimento e Barocco, basato sull'improvvisazione. Di solito il compositore scriveva il suo brano su due pentagrammi, uno per lo strumento solista e l'altro per la parte del BASSO. Quest'ultimo poteva essere interpretato sia da strumenti melodici gravi (archi o fiati), che da strumenti polifonici a corda pizzicata o a tastiera, i quali improvvisavano un ACCOMPAGNAMENTO armonico sul basso. Come aiuto per la realizzazione di tale accompagnamento, il compositore indicava le CIFRATURE necessarie attraverso NUMERI ARABI o altri simboli posti sopra la linea del basso.

- CONTRAPPUNTO: (vedi TIPI DI TESTURA)
- CONTRAPPUNTO DOPPIO: (vedi CONTRAPPUNTO RIVOLTABILE)
- CONTRAPPUNTO IMITATIVO: CONTRAPPUNTO nel quale le diverse VOCI hanno relazioni motiviche fra loro. Nel caso di imitazione stretta, si parla di CANONE.

Bartok, Mikrokosmos, 58.



- CONTRAPPUNTO LIBERO: CONTRAPPUNTO in cui le diverse VOCI non presentano fra loro alcuna relazione motivica.

Lasso, Magnificat Octavi Toni

4. 8

Qui - a fe - cit mi - hi mag - na, qui po - tens

Qui po - tens

Qui po - tens est,

- CONTRAPPUNTO QUADRUPLO: (vedi CONTRAPPUNTO RIVOLTABILE)
- CONTRAPPUNTO RIVOLTABILE o ROVESCIABILE: tecnica contrappuntistica che consiste nell'elaborare un CONTRAPPUNTO in modo che qualsiasi delle sue VOCI possa fungere da BASSO, senza produrre errori armonici o di stile. Dipendendo dal numero delle voci, possiamo parlare di CONTRAPPUNTO DOPPIO, TRIPLO o QUADRUPLO.
- CONTRAPPUNTO TRIPLO: (vedi CONTRAPPUNTO RIVOLTABILE)
- CONTRASTO: TECNICA DI SVILUPPO MOTIVICO che consiste nell'opporre a un MOTIVO o SEMIFRASE un segmento melodico con caratteristiche armoniche, melodiche e/o ritmiche nettamente differenti. Non è necessario variare tutti gli aspetti, ma è importante che vi siano sufficienti cambiamenti per sottolineare la differenza di carattere.



• DIATONICO:

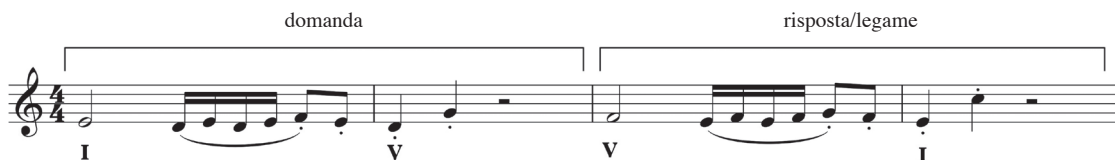
1. In senso stretto, le note facenti parte di una SCALA del SISTEMA TONALE sono note diatoniche di tale scala. L'opposto di una nota diatonica è una nota alterata (vedi ALTERAZIONE).
2. In senso più ampio, le note che costituiscono una scala (qualsiasi sia il sistema a cui appartengono) sono diatoniche di tale scala.
3. In riferimento ad una SCALA (SCALA DIATONICA), dicesi delle scale che appartengono al Sistema tonale.

• DIMINUZIONE RITMICA: TECNICA DI SVILUPPO MOTIVICO che consiste nel dimezzare il valore delle figure e delle pause di un MOTIVO o CELLULA (vedi AUMENTAZIONE RITMICA).

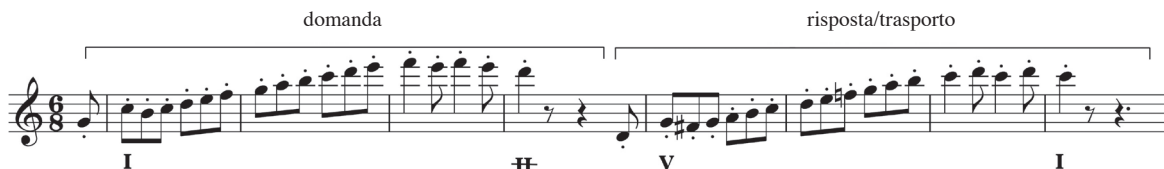
• DOMANDA-RISPOSTA:

1. In quanto TECNICA DI SVILUPPO MOTIVICO, l'elemento determinante che dà la sensazione di domanda-risposta è quello armonico, per cui definiremo come DOMANDA un MOTIVO o SEMIFRASE terminante su un ACCORDO diverso dal I e RISPOSTA il suo ADATTAMENTO (per LEGAME ARMONICO, TRASPORTO o CAMBIO DI LIVELLO) terminante sul I, o almeno su un'ARMONIA più conclusiva di quella della domanda. La formula di domanda più semplice è quella I-V e la sua risposta V-I, ma esistono molte altre possibilità.

Beethoven, Sonata Op. 2 n° 3, I



Beethoven, Sonata Op. 2 n° 3, IV



Più in generale, ci sono altri elementi che possono generare una certa sensazione di domanda-risposta, anche senza rispettare le norme armoniche suesposte. Tra questi:

- finire con la terza o quinta di un accordo di TONICA crea una certa sensazione di domanda, che trova la sua risposta quando si termina con la fondamentale di questo stesso accordo.
- la posizione metrica: un finale sulla parte debole genera una specie di domanda rispetto ad un finale sulla parte forte.

2. In una Fuga, la risposta consiste nella 2^a presentazione del SOGGETTO. Può essere reale (trasportata alla quinta giusta superiore del soggetto) o tonale (identica alla risposta reale, ma con alcune mutazioni o modifiche).

Bach, Clavicembalo ben temperato, II, Fuga n° 5



Bach, Clavicembalo ben temperato, I, Fuga n° 2



- **DOMINANTE:** nel SISTEMA TONALE, ACCORDO con funzione di tensione e di movimento, con tendenza a risolvere sul I. Nella sua forma più elementare è costituita dalla TRIADE maggiore con settima minore sul V, ma ammette varie composizioni intervallari e può conservare la sua funzione anche con l'omissione della FONDAMENTALE. Tutte le sue forme hanno in comune la quinta diminuita che si produce fra la SENSIBILE e la settima dell'ACCORDO DI SETTIMA DI DOMINANTE (vedi DOMINANTE SENZA FONDAMENTALE).
- **DOMINANTE DELLA DOMINANTE** o **DOMINANTE SECONDARIA:** (vedi GRADO SECONDARIO)
- **DOMINANTE SOPRA TONICA:** qualsiasi variante dell'ACCORDO di DOMINANTE sovrapposto alla FONDAMENTALE dell'accordo di TONICA. Vediamo qui sotto alcune possibilità e la loro CIFRATURA. Si usa spesso come APPOGGIATURA dell'ultima TONICA di un PROCESSO CADENZALE.

Settima di dominante sopra tonica	Settima di sensibile sopra tonica	Settima diminuita sopra tonica	Senza fondamentale sopra tonica
7 + V I	7 5 (V) I	7 (V) I	(V) I

Lo stesso processo può verificarsi sopra un PEDALE di dominante. In tal caso si tratterebbe della dominante della dominante sulla dominante.

- **DOMINANTE SENZA FONDAMENTALE:** in generale, per essere identificati, tutti gli ACCORDI richiedono la FONDAMENTALE, essendo questa la loro nota più importante. In particolare, gli accordi di DOMINANTE offrono la possibilità di venire riconosciuti grazie all'INTERVALLO di 5^a diminuita che si forma tra la 3^a (SENSIBILE) e la 7^a. Per questo motivo sono possibili accordi con funzione di dominante nonostante la loro FONDAMENTALE sia stata omessa. Tali accordi si cifrano con (V). Le PARENTESI indicano la soppressione della fondamentale.

7^a di dominante senza fondamentale 7^a diminuita 7^a di sensibile

I (V) I (V) I (V)

Per la cifratura araba di questi accordi, non si tiene conto della fondamentale (vedi CIFRATURA DI GRADI). Lo stesso sistema di cifratura si applica alle DOMINANTI SECONDARIE (vedi GRADO SECONDARIO).

- **ECO: RIPETIZIONE** non strutturale di un elemento melodico (SEMIFRASE, MOTIVO, CELLULA, ecc.). Se si elimina l'eco, la STRUTTURA MELODICA mantiene la sua completezza.

Haydn, Trio.

- **ENARMONIA DELLA SESTA AUMENTATA:** (vedi REGIONALIZZAZIONE)
- **ENARMONIA DELLA SETTIMA DIMINUITA:** (vedi REGIONALIZZAZIONE)
- **ESATONALITÀ:** (vedi SISTEMA ESATONALE)
- **ETEROFONIA:** (vedi TIPI DI TESTURA)

- **ETICHETTE DESCRITTIVE:** in uno SCHEMA FORMALE, termini che descrivono il contenuto di un'ARTICOLAZIONE melodica (FRASE, SEZIONE, ecc.) dando qualche indicazione descrittiva del suo contenuto, senza far riferimento a termini stabiliti in precedenza.
- **ETICHETTE SIMBOLICHE:** in uno SCHEMA FORMALE, segni (lettere, numeri, ecc.) con cui indichiamo il contenuto di un'ARTICOLAZIONE melodica (FRASE, SEZIONE, ecc.) e la sua relazione con le altre. In analisi musicale si usano generalmente termini algebrici (A, B2, C', ecc.)
- **ESPOSIZIONE:** (vedi FUNZIONI FORMALI)
- **FONDAZIONALE:** nota base della costruzione di un ACCORDO. Nel SISTEMA TONALE, se costruiamo un accordo per terze, la fondamentale è la nota più grave. Nella pratica, la fondamentale non sempre coincide con il BASSO.

R. Schumann, Album della Gioventù, n° 21

Gli ACCORDI DI DOMINANTE non perdono la loro FUNZIONE in caso di omissione della loro fondamentale (vedi ACCORDO DI DOMINANTE SENZA FONDAZIONALE), e di ciò dovremo tener conto in sede di ANALISI ARMONICA.

- **FORMA:**
 1. Risultato dell'interrelazione, a tutti i LIVELLI DI SINTESI, dei piani armonico, melodico e ritmico di un pezzo. L'analisi formale determina l'architettura globale e le principali ARTICOLAZIONI (SEZIONI, FRASI, ...) di una composizione.
 2. A volte designa lo SCHEMA FORMALE che regge l'esposizione delle idee musicali da parte del compositore, per esempio: Forma Sonata, Forma Lied, ecc.
- **FORMA BINARIA:** SCHEMA FORMALE con due SEZIONI principali. Le due possibilità sono: A-B e A-A'. Spesso la forma binaria viene rinforzata dalla ripetizione di ciascuna sezione (forma binaria con ripetizioni), ed è pure frequente il caso in cui la prima sezione si diriga alla REGIONE della DOMINANTE, e che la seconda torni in seguito alla TONALITÀ PRINCIPALE. Nella sua forma elementare (forma binaria semplice), entrambe le sezioni si equivalgono quanto a durata e peso specifico, ma spesso si osserva uno sviluppo maggiore nella seconda sezione, che può articolarsi in due FRASI o SOTTOSEZIONI (forma binaria di tre frasi). Se l'ultima frase o sottosezione è una RIESPOSIZIONE o RIPRESA della prima, parliamo di "forma binaria con riesposizione":

A		A'	
(:) a1	(:)	(:) a2	a3 (:)

A		A'	
(:) a	(:)	(:) b	a (:)

(forma binaria con riesposizione)

A		A'	
(:) a	(:)	(:) a'	a (:)

(forma binaria con riesposizione)

La forma binaria con riesposizione o ripresa può considerarsi un antecedente della FORMA SONATA. La forma binaria è molto comune nei pezzi di piccolo formato. Le varie danze della suite barocca sono di solito costruite in una delle possibili varianti della forma binaria con ripetizioni.

- FORMA MINUETTO-TRIO: caso particolare di FORMA TERNARIA. Si origina nell'ambito della suite barocca con l'usanza di concatenare due danze dello stesso tipo in forma A-B-A, con la particolarità che nell'ultima danza non si eseguivano le ripetizioni. Ciò veniva indicato al termine della seconda danza con la locuzione: "D. C. senza ripetizione" e la parola "Fine" al termine della prima danza.

Minuetto I		Minuetto II (trio)		Minuetto I "Da capo" (senza ripetizioni)	
: A	: :	A' :	: B	: :	B' :
A			B		A'

Le due danze (principalmente Minuetti, ma a volte altre) presentavano generalmente un carattere contrastante e la seconda era di solito più semplice e leggera. Proprio per l'abitudine d'alleggerire la strumentazione della seconda danza nelle Suites orchestrali, divenne abituale chiamare "Trio" il secondo Minuetto. Dalla Suite Barocca, la FORMA Minuetto-Trio passò ad occupare il posto di uno dei movimenti (normalmente il penultimo) delle Sonate, dei Quartetti, ecc. A partire da Beethoven, questa forma venne impiegata in brani, dal carattere non danzabile ma con tempo più vivo, a cui venne dato il nome di "Scherzo".

- **FORMA-SONATA** (o **FORMA DI PRIMO MOVIMENTO DI SONATA**): **SCHEMA FORMALE** molto importante, tipico del periodo classico e romantico. Consiste in una specializzazione della **FORMA TERNARIA** ed è articolata in tre **SEZIONI** principali. Se la Forma-Sonata presenta segni di ritornello dopo l'Esposizione, nel finale oppure prima della Coda, siamo in presenza di una **FORMA BINARIA CON RIESPOSIZIONE** o **RIPRESA**.
Nella sua formula più diffusa, l'**ESPOSIZIONE** presenta due **TEMI** principali di carattere contrastante, il primo dei quali è in **TONALITÀ PRINCIPALE** ed il secondo in una **REGIONE**, di solito quella di **DOMINANTE** o del **RELATIVO**, e termina con un **GRUPPO CADENZALE** in tale regione. Normalmente l'esposizione si ripete da capo identica. Successivamente, nello **SVILUPPO** si elaborano e mescolano entrambi i temi, passando attraverso varie regioni tonali, in un processo che confluisce in una **RIESPOSIZIONE** o **RIPRESA** più o meno letterale, in cui si ripresentano i temi, ma stavolta entrambi in tonalità d'impianto.

Esposizione			Sviluppo	Riesposizione o Ripresa		
Tema A	Ponte →	Tema B Gruppo Cadenzale V (o Relativo)	Varie regioni →	Tema A	Ponte →	Tema B Gruppo Cadenzale I

Tra le principali varianti che possono intervenire nella Forma-Sonata abbiamo:

- l'aggiunta di un'**INTRODUZIONE** e/o una **CODA**.
- il frazionamento del tema A e/o B in vari sottotemi.
- l'apparizione di materiale nuovo nello sviluppo.
- la presentazione del tema B in altre regioni.
- un frammento finale molto esteso, che a volte può venire inteso come un secondo sviluppo o, più frequentemente, come una grande coda.

Il primo **MOVIMENTO** di una sonata risponde di solito a questo modello formale, però può fare parte anche di altre composizioni, come Sinfonie, Quartetti, Concerti, ecc.

- **FORMA TEMA CON VARIAZIONI**: **SCHEMA FORMALE** consistente nella presentazione di un **TEMA** principale (di solito una **FRASE** o una **FORMA BINARIA**) inventato dall'autore o proveniente da altra fonte, seguito da un numero variabile di rielaborazioni più o meno sviluppate del tema.
Esiste una moltitudine di brani in forma di Tema con Variazioni (a volte accompagnati da una **INTRODUZIONE** e/o una **CODA**) e spesso si trovano anche movimenti di Sonata, Sinfonia, Quartetto, Concerto, ecc. scritti in questa **FORMA** (vedi **VARIAZIONE**).
- **FORMA TERNARIA**: **SCHEMA FORMALE** in tre **SEZIONI** principali. Anche se in teoria è possibile qualsiasi combinazione (A-B-C, A-B-B', A-A-B, ecc.), nella musica tonale la terza sezione è di solito una **RIESPOSIZIONE** o **RIPRESA** della prima (A-B-A o A-A'-A). La forma A-B-A è spesso conosciuta come **FORMA LIED**, nonostante molti Lieder non presentino questo tipo formale ed esistano molti brani strumentali (quindi non vocali) in forma A-B-A.
Le forme ternarie appaiono con frequenza nei Lieder e nei movimenti (solitamente quello lento) di Sonate, Concerti, Quartetti, Sinfonie, ecc. La **FORMA MINUETTO-TRIO** costituisce un caso particolare di Forma Ternaria.
- **FORME MUSICALI**: (vedi **SCHEMI FORMALI**)

- Burgmüller, Op. 100. Il candore.

The second system of the exercise consists of two measures. The first measure is labeled "semifrase 1" and contains three groups of notes: "motivo" (I), "adattamento per legame" (IV), and "motivo variato" (I). The second measure is labeled "semifrase 2" and contains three groups of notes: "adattamento per legame" (V), "motivo variato" (I), and "modifica cadenzale" (II). The notation includes a treble clef, a common time signature (C), and various musical symbols such as beams, slurs, and accidentals.

The image displays two systems of musical notation for the song 'L'Espresso' by Francesco De Gregori. The notation is in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The first system is labeled 'frase' and 'semifrase 1'. It contains four measures: the first measure is labeled 'motivo' and 'célula'; the second measure is labeled 'raccordo'; the third measure is labeled 'adattam. per legame'; and the fourth measure is labeled 'raccordo'. The second system is labeled 'frase' and 'semifrase 2'. It contains four measures: the first measure is labeled 'motivo'; the second measure is labeled 'adattamento per trasporto'; the third measure is labeled 'modifica cadenzale'; and the fourth measure is labeled 'frase'. The notation includes a treble clef and a bass clef, with a key signature of one sharp (F#). The melody is written in the treble clef, and the bass line is written in the bass clef. The lyrics 'L'Espresso' are written below the first system, and 'di Francesco De Gregori' is written below the second system.

- **FUNZIONI FORMALI:** in molti STILI musicali, la MELODIA è il principale fattore articolatore della FORMA. Ogni divisione melodica può avere una funzione distinta, con importanza relativa differente all'interno del discorso musicale, alternando frammenti più significativi (funzione espositiva) ad altri più di ripieno (funzione secondaria).

41

- Funzioni espositive (o principali):

TEMA/ESPOSIZIONE: presentazione del/i materiale/i principale/i. A seconda del numero dei temi, si parla di opere monotematiche, bitematiche, ecc.
RIESPOSIZIONE o RIPRESA: ritorno di un Tema esposto precedentemente e dopo l'apparizione di altri elementi (espositivi o secondari).

- Funzioni secondarie:

INTRODUZIONE: materiale iniziale di un brano e che compare prima del Tema. L'Introduzione trasmette una sensazione d'attesa, cioè che gli eventi veramente significativi devono ancora prodursi.

PONTE (o TRANSIZIONE): materiale che collega due temi o due elementi di rilievo. La sua principale caratteristica è il senso di direzionalità verso un punto armonicamente decisivo.

SVILUPPO: processo che consiste in un'elaborazione del materiale precedente. Così come nel ponte, il senso direzionale è importante, ma è meno evidente. Assume un ruolo molto significativo nella Forma-Sonata, dove dà luogo ad una delle sezioni principali.

GRUPPO CADENZALE: materiale che serve da conclusione a un tema o sezione importante, configurando schemi cadenzali consistenti ed estesi.

CODA: materiale rimanente dopo il processo cadenzale di una frase, sezione, movimento o brano, allungando il brano musicale e liberando la tensione accumulata.

In alcuni schemi formali o stili esistono denominazioni specifiche per le funzioni formali come preludio, interludio, postludio, episodio, stretti, strofa, ritornello, ecc.

- **FUNZIONI TONALI:** ogni GRADO della TONALITÀ svolge una missione o funzione all'interno del SISTEMA TONALE. Le tre funzioni principali sono: TONICA, DOMINANTE e SOTTODOMINANTE. Si associa la Tonica alla funzione di rilassamento e di stabilità, ed i luoghi in cui essa realizza meglio tale scopo sono al principio e alla fine della FRASE. Alla Dominante si attribuisce una funzione di tensione e di movimento, e ciò avviene pienamente durante la CADENZA PERFETTA o D'INGANNO, proprio prima della Tonica. La Sottodominante svolge una funzione di transizione e di conduzione tra le altre funzioni, che si concretizza quando essa viene a trovarsi fra la tonica e la dominante.

The image shows a musical staff in 2/4 time with a treble and bass clef. The treble clef has a whole note chord of C major (C-E-G). The bass clef has a whole note chord of F major (F-A-C). Below the staff, a harmonic diagram shows the progression: I (C major), IV (F major), II (D minor), V (G major), and I (C major). The IV and II chords are circled together and labeled 'Sottodominanti'. The V chord has a '7' and a '+' sign above it, indicating a dominant seventh chord.

Per ulteriori dettagli sulle funzioni tonali, vedi NOME DEI GRADI.

- GRADO: nella Metodologia IEM, un grado è sempre un ACCORDO riferito ad una TONALITÀ, SCALA o MODO, mai una nota, tranne il caso in cui questa si rivela essere la FONDAMENTALE di un accordo incompleto.
- GRADO ALTERATO:
 1. ACCORDO con FONDAMENTALE DIATONICA contenente almeno una nota non diatonica. Vi si includono accordi maggiori, minori, aumentati e diminuiti, così come le dominanti secondarie contenenti note non diatoniche. Fa eccezione il V grado di una tonalità minore, che si considera diatonica anche se contiene una nota (la SENSIBILE) che non fa parte della scala minore naturale.
 2. Accordo con fondamentale non diatonica. La fondamentale può venire innalzata (indicato nella CIFRATURA con un # che precede il NUMERO ROMANO) o abbassata (indicato con un b). Attenzione: il b o # indicano un'alterazione rispetto alla tonalità o modo, non un b o # in partitura. In caso di dubbio, sarà meglio indicare, oltre alla fondamentale, il tipo di accordo del grado alterato (per esempio "bIIM" per il GRADO NAPOLETANO in modo maggiore).

Schubert, "Der Müller und der Bach", bb. 3-10

The musical score shows measures 3 through 10 of Schubert's "Der Müller und der Bach". The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/8. The melody in the right hand consists of eighth and sixteenth notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords. Below the staff, the chords are labeled with Roman numerals: I, V, V+, I, I, bIIM, V, I. The V+ and bIIM labels indicate altered chords.

- GRADI DEL MODO MAGGIORE: (vedi GRADI DIATONICI DEL SISTEMA TONALE)
- GRADI DEL MODO MINORE: (vedi GRADI DIATONICI DEL SISTEMA TONALE)
- GRADI DIATONICI DEL SISTEMA TONALE: il modo maggiore contiene 3 ACCORDI maggiori (I, IV e V), 3 accordi minori (II, III e VI) e 1 accordo diminuito (VII). Bisogna distinguere tra il grado VII ed il (V); quest'ultimo è un ACCORDO DI DOMINANTE SENZA FONDAMENTALE. Anche se di fatto le note coincidono, sarà il contesto a distinguere l'uno dall'altro.

Modello Do M

semitono

semitono

Gradi diatonici

I II III IV V VI VII

Accordi maggiori

I IV V

Accordi minori

II III VI

Accordo diminuito

VII (V)

Il modo minore contiene 2 accordi minori (II e IV), 4 accordi maggiori (III, V, VI e VII) e 1 accordo diminuito (I). Bisogna distinguere tra l'accordo VII ed il (V); quest'ultimo è un ACCORDO DI DOMINANTE SENZA FONDAMENTALE. Nel modo minore, i due accordi VII e (V) non coincidono (vedi esempio).

Modello La m

semitono

semitono

Gradi diatonici

I II III IV V VI VII

Accordi minori

I IV

Accordi maggiori

III V VI VII

Accordi diminuiti

II (V)

Nel modo minore, i gradi si costruiscono con le note del modo minore, ad eccezione del V (e suoi derivati) che dev'essere sempre un accordo maggiore, per cui necessita di un'ALTERAZIONE ascendente nella sua terza per ottenere la SENSIBILE.

- GRADO NAPOLETANO: (vedi SESTA NAPOLETANA)
- GRADO SECONDARIO: ACCORDO che svolge la sua FUNZIONE in relazione ad un GRADO diverso dalla TONICA. I gradi secondari non comportano un cambio di TONALITÀ o REGIONE. Quando l'accumulazione di tali gradi rispetto ad un altro grado provoca la sensazione di cambio di CENTRO TONALE o di REGIONE, parliamo di REGIONALIZZAZIONE (chiamata anche MODULAZIONE), per cui cominceremo a cifrare diatonicamente riferendoci al nuovo centro tonale.

Ne esistono di tre tipi:

- TONICA SECONDARIA: lungo il trascorso di un pezzo, l'autore può trasformare un GRADO in un nuovo centro tonale (REGIONALIZZAZIONE) o semplicemente abbellire uno dei gradi (tonica secondaria) con la sua propria DOMINANTE o SOTTODOMINANTE SECONDARIA. Qualsiasi grado, purchè sia un ACCORDO maggiore o minore, può a un certo punto del brano acquisire la funzione di tonica secondaria. Ma affinchè possa essere considerato come tale, si ha bisogno della presenza e collaborazione di altri accordi svolgenti le funzioni di dominante e/o sottodominante di questi. Il II grado del modo minore ed il VII del modo maggiore non possono funzionare come toniche secondarie perché sono accordi diminuiti. I compositori hanno quindi corretto la struttura intervallare di tali gradi, generalmente abbassando di semitono la fondamentale, ottenendo in tal modo che anche il bII ed il bVII possano diventare toniche secondarie.

Nella musica colta dei secoli XVII-XIX troviamo spesso il V che diventa tonica, ed è anche frequente il caso del IV, II o VI. I gradi con funzione di tonica secondaria non riportano cifrature particolari; tuttavia è facile riconoscerli in quanto di solito compaiono dopo un numero romano barrato (dominante secondaria).

Clementi, Sonatina Op. 36 n° 2, II

Allegretto

Pno.

II - V I III - VI III - VI III - V

III - V III - V I - III - V - VI III V I

- DOMINANTE SECONDARIA: ACCORDO maggiore, generalmente con settima minore (cioè, con la stessa struttura intervallare di una DOMINANTE), e con FUNZIONE di dominante di un GRADO diverso dal I. Ammette gli stessi RIVOLTI e le stesse varianti intervallari della dominante. Qualsiasi GRADO di una TONALITÀ può essere enfatizzato mediante l'accordo che svolge la funzione di dominante di questo grado. Indichiamo la funzione di dominante secondaria barrando il numero romano.

Allegretto

I VII II VII III I IV III V III VI IV bVII V I

dominanti secondarie = numero romano barrato

Nel caso del IV , abbiamo l'apparizione, come TONICA SECONDARIA eccezionale, del bVII , che è un GRADO ALTERATO. La distanza intervallare tra le fondamentali di tali gradi è la responsabile di questa eccezione. Crediamo sia importante includerlo nella figura, in quanto la fondamentale del IV è DIATONICA.

- SOTTODOMINANTE SECONDARIA: accordo maggiore, minore o diminuito, a volte con settima maggiore o minore, con funzione di SOTTODOMINANTE di un GRADO diverso dal I. Così come è possibile rinforzare un grado per mezzo della sua DOMINANTE SECONDARIA, lo stesso si può ottenere mediante le sue sottodominanti secondarie. Si può usare qualsiasi accordo di sottodominante, ma le formule più abituali sono quelle che generano cellule armoniche II-V di un grado. Possiamo così avere II secondario, IV secondario e VI secondario. Particolarmente interessanti sono i casi in cui si generano accordi non diatonici.

Beautiful Love. Young-Gillespie

BEAU - TI - FUL LOVE, YOU'RE AL A MYS - TE - RY. BEAU - TI - FUL
LOVE, WHAT HAVE YOU DONE TO ME? I WAS CON -

Il brano è in Re m. La battuta evidenziata riporta una sottodominante (II) di Fa M. Dall'inizio, la cifratura sarà:

II - V - I - † - IV - $\text{VII}^\flat$ - III - II^o V

La successione IV - $\text{VII}^\flat$ - III equivale a II - V - I del III (Fa M).

IV - V - I II - V - I VI - II - V - I

V_m - VII - II III° - VII - II bVII - III° - VII - II

#IV° - VII - III I - #IV° - VII - III

bVII - F - IV V_m - F - IV II - V_m - F - IV

Nel primo sistema vediamo tre MOTIVI ARMONICI con i tre accordi principali di SOTTODOMINANTE del modo maggiore. Sotto vediamo le stesse cellule con sottodominanti secondarie del II, III e IV, indicando gli accordi non diatonici che si generano.

- GRUPPO CADENZALE: (vedi FUNZIONI FORMALI)
- HEMIOLIA (anche HEMIOLA, EMIOLIA, EMIOLA):
 1. In senso generale, frammento in cui si produce un conflitto tra la scansione metrica generale e l'elemento melodico o ritmico.
 2. In senso stretto, uso di cellule di 2 tempi in una misura a 3 tempi senza cambio di pulso.

Allegretto

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Symphony No. 3, marked Allegretto. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano introduction with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A section of the score is highlighted with a red box, showing a series of chords and single notes, all marked with a forte (sf) dynamic. The highlighted section consists of two measures of chords in the right hand and single notes in the left hand, followed by two measures of single notes in the right hand and chords in the left hand, and finally two measures of chords in both hands. The dynamics are marked sf throughout the highlighted section.

- **IMITAZIONE:** risorsa per lo sviluppo melodico contrappuntistico consistente nel far apparire il materiale melodico di una VOCE, in modo letterale o trasformato, in un'altra voce. L'imitazione stretta rispetta sia il ritmo che l'altezza del MODELLO imitato. Altri tipi di imitazione sono:
 - **IMITAZIONE RITMICA:** viene mantenuto solo il RITMO.
 - **IMITAZIONE TRASPORTATA:** le altezze vengono trasportate diatonicamente o cromaticamente.
 - **IMITAZIONE A SPECCHIO:** si mantiene il ritmo, però tutti gli **INTERVALLI** vengono invertiti in uno **SPECCHIO DIATONICO, CROMATICO o ARMONICO**.
 - **IMITAZIONE PER AUMENTAZIONE O DIMINUZIONE:** si duplicano o dividono a metà i valori del modello.
 - **IMITAZIONE RETROGRADA:** si imitano le altezze in ordine inverso rispetto al modello. Anche i valori possono venire retrogradati.
 - Qualsiasi combinazione dei casi precedenti.

Nonostante risulti particolarmente complesso il riconoscimento ad orecchio del processo imitativo, il sistema dodecafonico utilizza sistematicamente l'imitazione trasportata, lo specchio (nell'analisi seriale tradizionalmente denominato "inversione") e la retrogradazione della serie o di parti di questa. Un processo imitativo sistematico in cui modello e imitazione si sovrappongono si chiama **CANONE**. La **FUGA** costituisce una delle forme in cui i diversi tipi di imitazione assumono un protagonismo speciale.

- **IMPROVVISAZIONE:** è l'atto simultaneo di inventare ed interpretare musica, usando lo strumento o la voce. Durante il processo compositivo, i due momenti dell'invenzione e dell'interpretazione non avvengono contemporaneamente, né vengono necessariamente realizzati dallo stesso musicista. La creazione contiene in sé i processi di improvvisazione e composizione.

L'attività improvvisativa ha molto in comune con quella del parlare una lingua: entrambe utilizzano in modo immediato e spontaneo gli elementi noti, studiati ed assimilati in precedenza, al fine di ottenere un nuovo risultato. L'improvvisazione è un processo derivato dalla conoscenza e dall'intuizione, una connessione tra apprendimento e pratica, una sintesi di atto razionale e creativo. È il mezzo di cui ci serviamo per imparare il linguaggio musicale e per esprimere le nostre nuove idee attraverso i suoni.

Il nostro grado di padronanza del linguaggio, la capacità di selezionare e combinare i diversi elementi, unite all'intuizione e alla perizia tecnica nel manipolare lo strumento ci daranno la misura delle nostre possibilità di improvvisazione. Lo sviluppo della conoscenza e della tecnica condurrà a una maggiore capacità di espressione musicale. L'intuizione ed il talento sono valori aggiunti di grande importanza, perché arricchiscono il processo pedagogico di assimilazione dei concetti.

Questa definizione di improvvisazione ha una stretta relazione con i concetti di analisi, ascolto e interpretazione. L'analisi costituisce la parte cognitiva e l'improvvisazione la parte pratica che si sviluppa da tale conoscenza. L'orecchio è il punto di partenza dell'analisi e ci permette di controllare l'improvvisazione in ogni momento del suo fluire.

L'apportazione dell'analisi ci aiuta ad approfondire meglio l'opera; ma tale apprendimento non viene sufficientemente assimilato finché non viene applicato in modo pratico, ascoltando ogni accordo, sentendo ogni movimento lineare o verticale, interiorizzando e facendo propri i concetti ricavati dal brano. In tal modo, la teoria viene vivificata e concretizzata dall'improvvisazione. Quest'ultima costituisce uno dei fondamenti della Metodologia IEM e la sua definizione, indipendentemente dal fatto che si possa o no condividere, è essenziale per comprenderne lo sviluppo complessivo.

- **INTERVALLO:** è la distanza tra due note di altezza diversa, sovrapposte o successive. Viene misurata in TONI e/o semitoni.

Gli intervalli di 2^a, 3^a, 6^a e 7^a possono essere diminuiti, minori, maggiori e aumentati. Ciascuno ha un semitono in più rispetto al precedente e un semitono in meno rispetto al seguente.

Gli intervalli di 4^a, 5^a e 8^a possono essere diminuiti, giusti o aumentati. Ciascuno ha un semitono in più rispetto al precedente e un semitono in meno rispetto al seguente.

Tabella degli intervalli: (st = semitono)

	2 ^a	3 ^a	4 ^a	5 ^a	6 ^a	7 ^a	8 ^a	9 ^a
Diminuita	0 st	2 st	4 st	6 st	7 st	9 st	11 st	12 st
Minore	1 st	3 st			8 st	10 st		13 st
Giusta			5 st	7 st			12 st	
Maggiore	2 st	4 st			9 st	11 st		14 st
Aumentata	3 st	5 st	6 st	8 st	10 st	12 st	14 st	15 st

Gli intervalli superiori all'8^a vengono definiti da quanto rimane dopo aver loro sottratto un'ottava.

Intervalli diatonici nei toni maggiori e minori:

Modelli: Do Maggiore

La minore

Esempio di intervalli partendo dalla nota Do:

- INTRODUZIONE: (vedi FUNZIONI FORMALI)

- **IPERMISURA:** unità metrica superiore alla misura, creata da una successione più o meno stabile di battute forti e deboli. Il compositore può anche indicare un cambio di ipermisura usando la dicitura “Ritmo di tre battute” o “Ritmo di quattro battute”.

Nell'esempio che segue possiamo considerare ogni battuta come un tempo di una misura ternaria o quaternaria, secondo quanto indicato dallo stesso autore.

Beethoven, Sinfonia 9, II [versione pianistica di F. Liszt]

Allegretto

Ritmo di tres battute

Ritmo di quattro battute

- **LEGAME (o COLLEGAMENTO) ARMONICO:** consiste nell'unire le note di una successione di ACCORDI seguendo le REGOLE fondamentali dell'ARMONIA tonale, che non permettono i MOVIMENTI PARALLELI di 5^a e 8^a e che consigliano di muovere le VOCI ad intervalli il più vicino possibile.

Nel caso delle TRIADI, possiamo avere tre tipi di collegamento armonico di base derivati dalla combinazione delle POSIZIONI (vedi esempio che segue), a seconda della STRUTTURA ARMONICA di riferimento. Le note nere mostrano le diverse opzioni di collegamento.

Modelli in Do M:

Nº 1

I II III IV V VI (b)VII

Nº 2

I II III IV V VI (b)VII

Nº 3

I II III IV V VI (b)VII

Gli esempi mostrano tutte le possibilità di collegamento fra triadi diverse. Se scegliamo una struttura ed una tonalità (supponiamo I IV I I in Do M), per ottenere il legame corretto basta prendere il primo accordo (I grado nella tabella n. 1, 2 o 3, a seconda della disposizione dell'accordo) e poi scorrere la stessa tabella sino a trovare l'accordo di IV, e così via.

Modelli di collegamento armonico, nelle tre posizioni in Do Maggiore, con la struttura I-IV-V-I:

Modelli di base:

Modelli elaborati:

In questo esempio si sottintende che tutti gli accordi siano in STATO FONDAMENTALE, e che quindi sotto ciascuno di essi sia presente la relativa FONDAMENTALE. I collegamenti sono naturalmente soggetti a numerose variabili, tra cui la situazione morfologia del BASSO.

Vediamo qui alcuni esempi di collegamento di strutture di base:

Strutture di 4 battute:

Strutture di 8 battute:

Un'altra importante norma del LEGAME ARMONICO riguarda la risoluzione delle NOTE DI ATTRAZIONE, cioè la gestione del loro movimento verso una risoluzione corretta.

- **LETTURA ARMONICA:** processo consistente nel sintetizzare, mentre si legge a prima vista, il contenuto armonico di un brano, sopprimendo tutte le note che non appartengono all'ARMONIA ed adottando il ritmo più adeguato alle necessità del momento. Equivale alla lettura dello SCHELETRO ARMONICO. Dipendendo dall'obiettivo prefissato, tale lettura può venire più o meno sintetizzata. In alcuni casi può essere utile leggere la MELODIA e suonare l'armonia, modificando il movimento originale per adattarlo agli obiettivi contingenti.

Allegro moderato.

Partitura originale

p dolce

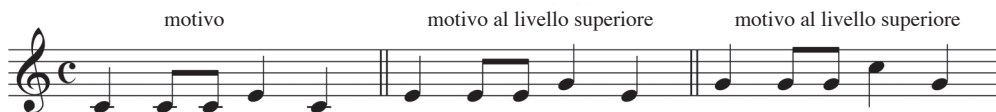
Scheletro armonico

- **LINEA:** successione monofonica di suoni che, a causa del loro timbro e del loro registro, si percepiscono come una sola unità. Uno strumento monofonico è in grado di eseguire un'unica linea che, però, può contenere al suo interno varie VOCI.

Bach, Suite n° 1, in Sol M per violoncello solo
1 linea con varie voci



- **LINGUAGGIO MUSICALE:** la musica è organizzata, per molti aspetti, come un linguaggio autonomo e, nel corso dei secoli, diversi teorici hanno cercato di stabilire analogie tra la sintassi del linguaggio musicale e quella verbale. Nel linguaggio **TONALE**, il più piccolo elemento di senso compiuto è l'**ACCORDO**, equivalente alla parola nel linguaggio verbale. Gli accordi generano **MOTIVI**, che si organizzano in **SEMIFRASI** e **FRASI**, e che si dividono in cellule e note. In un certo senso, gli elementi sintattici del linguaggio verbale (frase, verbo, soggetto, sintagma, parola, lettera, ecc) sono paragonabili a quelli del linguaggio musicale (armonia, frase, semifrase, accordo, nota, ecc). Anche se l'analogia non va oltre un mero gioco comparativo tra linguaggi distinti, essa può comunque avere interessanti ripercussioni pedagogiche, pur con tutte le precauzioni del caso.
- **LIVELLO:** ogni nota di un **ACCORDO** viene considerata un livello di tale accordo. Tutti i **MOTIVI** melodici possono venire trasportati di livello (vedi **ADATTAMENTO PER CAMBIO DI LIVELLO**).



Beethoven, Sonatina in Sol M per pianoforte



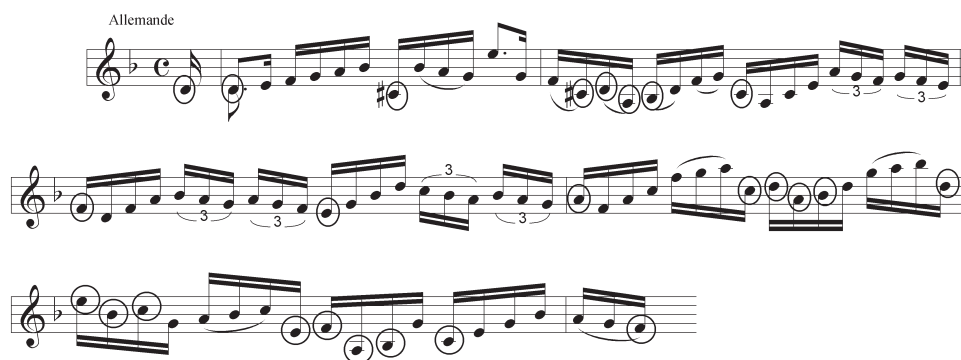
- **LIVELLO DI SINTESI:** se, in veste di analisti o ascoltatori, intraprendiamo una visione ravvicinata di una partitura, avremo modo di osservare molti preziosi dettagli che il compositore ha posto in ciascuna voce e nota, in ogni relazione motivica e cellulare e in ogni minimo elemento ritmico e armonico. È tuttavia chiaro che a questa distanza perdiamo la possibilità di prendere coscienza della condotta globale del pezzo e delle sua macroforma. Ragion per cui è necessario allontanarsi, dal punto di vista fisico e mentale, dalla partitura e dal suo ascolto per poter individuare l'esistenza delle macrorelazioni che ci permettono la comprensione e l'interpretazione dell'opera. Il concetto di livello di sintesi risponde alla percezione virtuale di un ascoltatore-analista che, situato a diverse distanze dalla partitura, dalla più prossima alla più lontana, ne ricava una visione globale, con conseguenze determinanti sia per interprete che per il musicologo. Per "livelli di sintesi" si intendono i diversi strati -espressi con scrittura musicale- nei quali un brano viene progressivamente sintetizzato. Tali strati costituiscono il prodotto dei successivi PROCESSI DI SINTESI.

Chopin, Studio Op. 25, 1, bb. 1-8.

The image displays a musical score for Chopin's Studio Op. 25, No. 1, measures 1-8. The score is written for piano in B-flat major, 3/4 time. It is organized into five systems, each representing a different level of synthesis (N° 5, N° 4, N° 3, N° 2b, and N° 2a). The notation is in treble and bass clefs. The first system (N° 5) shows the initial chords. The second system (N° 4) shows the chords with some melodic movement. The third system (N° 3) shows the chords with more melodic movement. The fourth system (N° 2b) shows the chords with even more melodic movement. The fifth system (N° 2a) shows the full melodic lines. The score is marked with a '7' and a '+' sign at the end of the fifth system.

- **MELODIA:** successione di note e pause percepita come un'unità emergente sugli altri elementi musicali. Nelle **TESTURE** più comuni, la melodia costituisce il **PIANO** principale e cattura l'attenzione dell'ascoltatore per il fatto di essere solitamente situata nella tessitura più acuta. Nel **SISTEMA TONALE**, l'**ANALISI MELODICA** deve prendere in considerazione i parametri relativi all'altezza, l'**ARMONIA** e il **RITMO**.
- **MELODIA ACCOMPAGNATA:** (vedi **TIPI DI TESTURA**)
- **MELODIA COMPOSTA:** melodia formata da varie melodie indipendenti e con personalità propria che si alternano ed intrecciano in una sola **LINEA**. Nell'esempio qui sotto abbiamo evidenziato con circoli le note di una melodia, mentre le altre note formano una melodia complementare.

Bach, Partita n. 2 in Re min



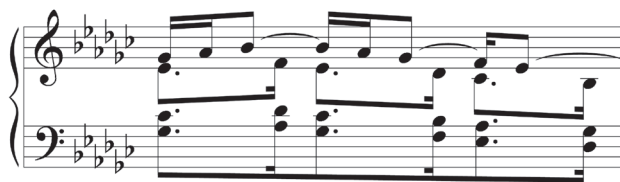
- **MELODIA STRUTTURALE:** melodia risultante da un **PROCESSO DI SINTESI**. Ogni **LIVELLO DI SINTESI** presenta la propria melodia strutturale.
- **METODOLOGIA IEM:** sistema integrale di educazione musicale, sviluppato dall'Istituto di Educazione Musicale di Madrid, che abbraccia tutte le materie di tutti i livelli di studio, stabilendovi collegamenti e rimandi coerenti. Si basa sullo sviluppo integrale della creatività con la partecipazione interattiva tra alunni e insegnante. I suoi strumenti pedagogici fondamentali sono l'improvvisazione, l'educazione dell'orecchio e l'analisi.
- **MISTURA o RIPIENO:** 1. Successione per moto parallelo di uno stesso tipo di accordi, che possono costituire un **PIANO** in una **TESTURA**. Dato che nel **SISTEMA TONALE** si praticano solo movimenti paralleli di terza e sesta, le misture sono caratteristiche della musica del XX sec. A partire dall'Impressionismo i compositori cominciano ad impiegare i suoni in parallelo, fatto che indebolisce la loro **FUNZIONE** tonale e potenzia l'uso dell'armonia come colore.
A seconda del tipo di parallelismo, possiamo distinguere:
 - **MISTURA CROMATICA** (basata su un intervallo): entrambe le linee sono strettamente parallele e rispettano sempre l'intervallo esatto che le separa.

Debussy, La fille aux cheveux de lin, bb. 8-9



Accompagnamento con accordi paralleli di dominante in 3° rivolto.

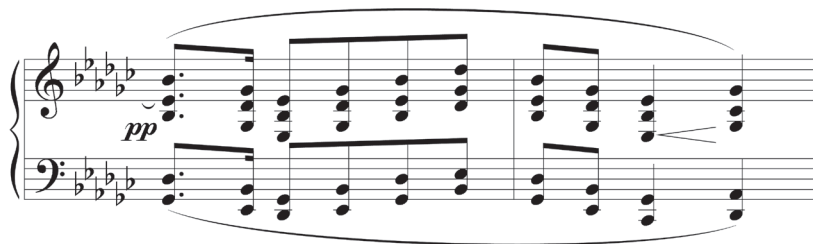
- MISTURA DIATONICA (basata su una scala): si rispetta il nome dell'intervallo (2^a, 4^a, ecc.), ma il suo aggettivo (M, m, ecc.) si adatta ad una scala o tonalità.



Accompagnamento per linee parallele in Sol♭ ionico.

- MISTURA ARMONICA: le linee si muovono all'interno di un accordo (normalmente almeno una quadriade).

Debussy, La fille aux cheveux de lin, bb. 24-25



L'insieme della mistura è una melodia con un ripieno parallelo all'interno di un accordo di Mi♭ m7 o con la scala pentatonica minore di Mi♭.

- MODALISMO: (vedi SISTEMA MODALE)
- MODELLO:
 1. Elemento melodico-armonico utilizzato per essere ripetuto e variato. Il modello può essere costituito da una FRASE, una SEMIFRASE, un MOTIVO o altri elementi formali. A partire da un modello, è possibile ottenere VARIAZIONI, PROGRESSIONI e SVILUPPI di ogni tipo.
 2. Schema o comportamento regolato o standardizzato. Può essere FORMALE, MELODICO, armonico (STRUTTURA ARMONICA) e RITMICO.
- MODELLO AUTOSUFFICIENTE: (vedi MODELLO RITMICO)
- MODELLO DI ACCOMPAGNAMENTO: (vedi MODELLO RITMICO)

- **MODELLO DI ESERCIZI:** proposta di esercizi utili per la pratica di diversi ACCORDI o STRUTTURE ARMONICHE e l'interpretazione a memoria in qualsiasi TONALITÀ. Possono prevedere differenti livelli di controllo tecnico dello strumento. Prima di affrontare lo studio di un brano, è consigliabile la pratica di alcuni di questi esercizi, trasportandoli alla tonalità del brano da studiare (vedi MODELLO MELODICO, MODELLO PER CHITARRA e MODELLO PER PIANOFORTE).
- **MODELLO FORMALE:** schema di costruzione formale tipico di uno STILE. Nasce come espressione di alcuni concetti musicali e compositivi comuni ad un luogo od un'epoca. I teorici ed i musicologi identificano a posteriori tali modelli e li classificano nel gruppo delle FORME MUSICALI. Tra le Forme musicali più comuni abbiamo: A-A', A-B (forme binarie), A-B-A (forma ternaria), Forma-Sonata, Rondó, Tema con Variazioni, Lied, Minuetto, ecc.
- **MODELLO MELODICO:** qualsiasi CELLULA MELODICA o MOTIVO MELODICO può essere utilizzato come elemento da sviluppare in modo ripetitivo e seguendo un MODELLO prefissato.

Processo:

- proporre un modello su cui lavorare: SCALA, ARPEGGIO o STRUTTURA ARMONICA.
- proporre cellule melodiche, con un ritmo determinato (con o senza pause), regolari o irregolari, con differenti ARTICOLAZIONI, ecc.
- sviluppare con tali cellule:
 - diversi tipi di accordi
 - diverse strutture armoniche
 - diversi LEGAMI ARMONICI

Le cellule possono contenere:

1. solo NOTE REALI (ripetute o diverse)
2. NOTE DI VOLTA superiore o inferiore, DIATONICA o CROMATICA
3. NOTE DI PASSAGGIO diatoniche o cromatiche
4. APPOGGIATURE superiori o inferiori, diatoniche o cromatiche
5. Altri tipi di NOTE DI ABBELLIMENTO.

- Modello ad arpeggio: gli esempi possono venire adattati a qualsiasi tempo e TONALITÀ.

Modello



Esempio di sviluppo con una cellula di 2 note, seguendo il modello



Altre cellule





Per trovare altri modelli, vedi ARPEGGIO.

Questi modelli possono venire applicati a diverse STRUTTURE ARMONICHE.

- MODELLO SCALA: gli esempi possono venire adattati a qualsiasi tempo e TONALITÀ.



Per trovare altri modelli: vedi SCALE.

- MODELLI PER CHITARRA: la chitarra presenta molte possibilità come strumento polifonico. Molti dei modelli esposti possono facilmente essere adattati ad altri strumenti a corda pizzicata. Ecco qui alcuni modelli di accompagnamento per chitarra di livello elementare e medio.

Modello per esercizi sulla STRUTTURA I-IV-V-I.

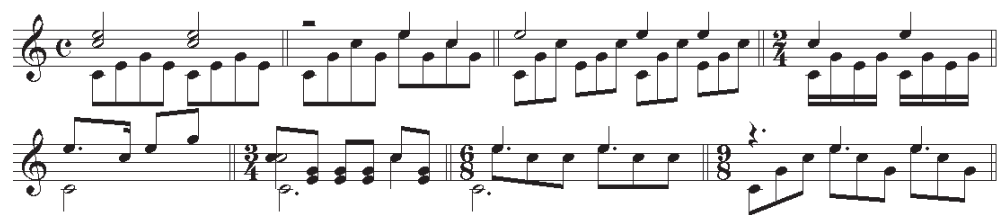
ESEMPIO 1: modelli di accompagnamento da applicare alla struttura precedente.



Altri modelli:



Modelli solistici da applicare alla struttura precedente. Applicare anche altre strutture.

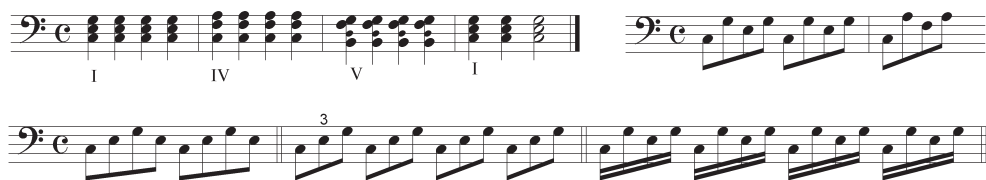


- **MODELLI PER PIANOFORTE:** il pianoforte è lo strumento polifonico per eccellenza. Molti dei modelli esposti possono essere facilmente adattati ad altri strumenti polifonici a tastiera.

- Modelli di accompagnamento di livello elementare per pianoforte. Modello per esercizi sulla STRUTTURA I-IV-V-I.



- Modelli di accompagnamento molto semplici per la mano sinistra del pianoforte (per l'esecuzione solistica, basta aggiungere una MELODIA eseguita con la mano destra):



- Modelli di accompagnamento di livello medio per pianoforte.

Con semiminime:



Con crome

Varianti del modello 4



Con crome in gruppi di 3

10

a) b)

11

a) b)

12

a) b)

13

a) b)

14

a) b)

Detailed description: Exercises 10-14 are in 12/8 time. Exercise 10: Treble clef has eighth notes (a) and sixteenth notes (b); bass clef has a whole note. Exercise 11: Treble clef has eighth notes (a) and sixteenth notes (b); bass clef has eighth notes in groups of 3. Exercise 12: Treble clef has a whole note (a) and eighth notes (b); bass clef has eighth notes in groups of 3. Exercise 13: Treble clef has eighth notes in groups of 3 (a) and sixteenth notes (b); bass clef has eighth notes in groups of 3. Exercise 14: Treble clef has eighth notes (a) and sixteenth notes (b); bass clef has eighth notes in groups of 3.

Con semicrome:

15

a) b)

16

a) b)

17

a) b)

18

a) b)

19

a) b)

20

a) b)

21

a) b)

Detailed description: Exercises 15-21 are in common time (C). Exercise 15: Treble clef has eighth notes in groups of 3 (a) and sixteenth notes (b); bass clef has a whole note. Exercise 16: Treble clef has eighth notes in groups of 3 (a) and sixteenth notes (b); bass clef has eighth notes in groups of 3. Exercise 17: Treble clef has eighth notes in groups of 3 (a) and sixteenth notes (b); bass clef has eighth notes in groups of 3. Exercise 18: Treble clef has a whole note (a) and eighth notes (b); bass clef has eighth notes in groups of 3. Exercise 19: Treble clef has eighth notes in groups of 3 (a) and sixteenth notes (b); bass clef has eighth notes in groups of 3. Exercise 20: Treble clef has eighth notes in groups of 3 (a) and sixteenth notes (b); bass clef has eighth notes in groups of 3. Exercise 21: Treble clef has eighth notes in groups of 3 (a) and sixteenth notes (b); bass clef has eighth notes in groups of 3.

- **MODELLO RITMICO:**

1. In generale, si tratta di uno schema o comportamento regolato da norme precise che, a seconda dello strumento, presuppone l'ANALISI di tessitura, densità, dinamica, espressione, timbro, durate, ritmo armonico, ritmo di superficie, profilo melodico, disposizione delle note in partitura, ecc. cioè di tutti gli elementi musicali che determinano uno stile. In ciascun brano, ogni autore sceglie un modo preciso di esprimere le proprie idee musicali. La maggior parte di tali realizzazioni può venir codificata e standardizzata mediante l'analisi. I modelli ritmici sono il risultato dell'analisi, esplicita o implicita, della TESTURA.
2. In un'accezione più pratica, in riferimento soprattutto alla realizzazione strumentale, possiamo distinguere due tipi di modelli: di accompagnamento e autosufficienti. A seconda del loro utilizzo per strumento polifonico o melodico, ognuno di questi può a sua volta essere suddiviso in vari sottotipi.

a) **MODELLI DI ACCOMPAGNAMENTO:** schema o comportamento tipico e ripetitivo che serve da base, appoggio, completamento o contrasto agli elementi melodici sovrastanti. I *Lieder* e i brani cameristici per strumento monofonico e pianoforte ci offrono una grande varietà di modelli di accompagnamento per pianoforte, e questi a loro volta funzionano spesso come modelli per altre formazioni strumentali. Alcuni modelli di accompagnamento ricevono una specifica denominazione.

- **TAPPETO RITMICO:** modello di accompagnamento caratterizzato da un RITMO DI SUPERFICIE costante e regolare che serve da supporto ad una MELODIA. Il Basso Albertino ed il basso di Murky sono un esempio di tappeto d'accompagnamento.

- ♦ **BASSO ALBERTINO:** distribuzione arpeggiata di un accordo in posizione stretta.

- ♦ **BASSO DI MURKY:** accompagnamento con ottave in tremolo misurato.

Basso Albertino



Basso di Murky



b) **MODELLI AUTOSUFFICIENTI** sono costituiti da comportamenti tipici e ripetitivi che contengono al loro interno sia elementi melodici che di accompagnamento. Conosciamo una grande varietà di modelli per ogni tipo di strumento o gruppo strumentale. Alcuni di questi definiscono l'autore che li ha utilizzati maggiormente. Tutte le opere per pianoforte contengono qualche modello autosufficiente. In questi due esempi possiamo osservare che la mano sinistra accompagna con Basso Albertino e Basso di Murky, mentre la mano destra esegue la melodia. Nell'esempio di Mozart, la melodia contiene valori mediamente maggiori rispetto all'accompagnamento, si sviluppa nel registro medio, con motivi ogni due battute e principalmente con note reali. Le note di abbellimento più frequenti sono le appoggiature.



Nell'esempio che segue, la melodia presenta valori più piccoli rispetto all'accompagnamento, si svolge nel registro medio, con motivi ogni due battute ed un equilibrio tra note reali e di abbellimento, con prevalenza delle note di passaggio.

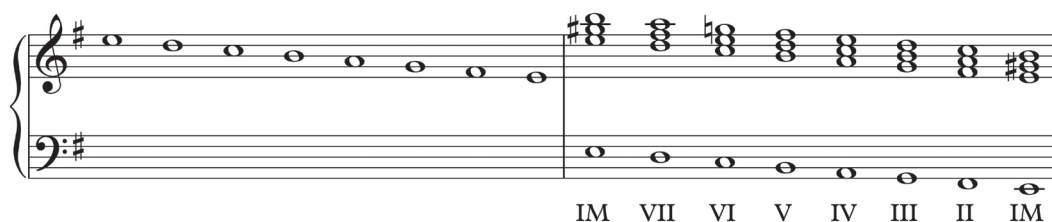
Clementi, Sonatina Op. 36, n° 2, I



- **MODIFICA CADENZALE:** elemento melodico, di solito estraneo al MOTIVO, che rinforza i PROCESSI CADENZALI (vedi FRASE). Il senso d'interruzione da questa provocato nel processo di SVILUPPO MOTIVICO contribuisce al fenomeno dell'ARTICOLAZIONE.
- **MODO:**
 1. in senso lato, le differenti disposizioni di una SCALA a partire da un suono principale.
 2. in senso stretto, vedi SCALE MODALI.
 3. ciascun tipo di scala del SISTEMA TONALE: Modo Maggiore (SCALA MAGGIORE) e modo minore (SCALA MINORE).
- **MODI ANTICHI:** (vedi SCALE MODALI)
- **MODO FLAMENCO:** è il modo frigio (vedi SCALE MODALI) armonizzato con i suoi corrispondenti accordi diatonici, ma con il grado I maggiorizzato (IM), come nella CADENZA ANDALUSA nella sua versione MODALE.

modo frigio

modo frigio con il grado IM (modo flamenco)



- MODO MAGGIORE: (vedi SCALE DIATONICHE)
- MODO MINORE: (vedi SCALE DIATONICHE)
- MODULAZIONE: (vedi REGIONALIZZAZIONE)
- MONODIA: (vedi TIPI DI TESTURA)
- MOTIVO: il più piccolo elemento musicale dotato di senso compiuto, a partire dal quale si elabora la FRASE. Ciò che dà senso al motivo è il suo poter essere estrapolato e separato dal contesto in cui si trova. Può presentarsi sufficientemente esteso da identificarsi con una SEMIFRASE o così breve da sembrare piuttosto una CELLULA. A seconda della sua metrica, possiamo avere:
 - MOTIVO TETICO: inizia in corrispondenza del primo accento del motivo.
 - MOTIVO ANACRUSICO: comincia prima del primo accento.
 - MOTIVO ACEFALO: comincia dopo il primo accento.
 Spesso la condizione di tetico, anacrusico o acefalo accompagna il motivo nel suo sviluppo durante tutto il pezzo. È tuttavia frequente che l'autore sviluppi i suoi motivi cambiando la collocazione dei loro accenti, aggiungendo ad esempio un'anacrusi a un motivo originalmente tetico.

Beethoven, Sonata 8, III e II

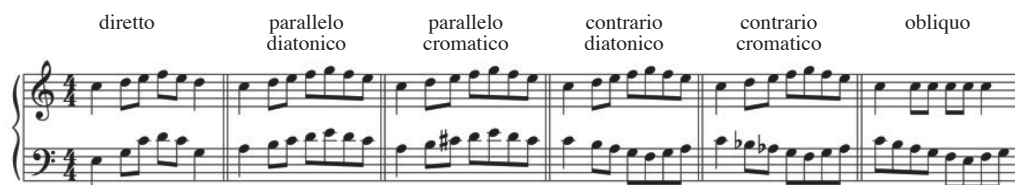


Tchaikovsky, Lago dei cigni, Valzer



- MOTIVO ARMONICO: l'ARMONIA di un MOTIVO. Elemento armonico di senso compiuto, al quale, analogamente al MOTIVO MELODICO, si applicano le TECNICHE DI SVILUPPO MOTIVICO relative all'armonia (vedi TRIPLA ANALISI).
- MOTIVO MELODICO: successione di altezze di un MOTIVO che, isolate dal loro RITMO ed ARMONIA (vedi TRIPLA ANALISI), vengono utilizzate in fase di costruzione melodica.
- MOTIVO RITMICO: ritmica di un MOTIVO (vedi TRIPLA ANALISI), da utilizzarsi in fase di costruzione melodica.

- **MOVIMENTO (o MOTO) DELLE VOCI (o parti):** i possibili movimenti fra due VOCI (o parti) vengono così denominati:
 - **DIRETTO** (o retto): movimento di due voci nella stessa direzione.
 - **PARALLELO:** caso speciale del moto diretto, in cui le voci mantengono la stessa relazione intervallare.
 - Diatonico: che si serve dei suoni della scala diatonica.
 - Cromatico: che rispetta esattamente la struttura intervallare.
 - **CONTRARIO:** movimento delle due voci in direzione opposta.
 - Diatonico: che si serve dei suoni della scala diatonica.
 - Cromatico: che rispetta esattamente la struttura intervallare.
 - **OBLIQUO:** movimento di una voce in qualsiasi direzione, mentre l'altra si mantiene sulla stessa nota.

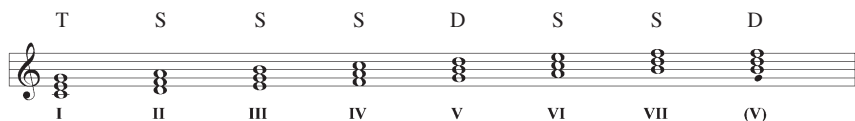


Gli esempi qui sopra sono basati su una melodia (voce superiore) in Do M o Do Ionico.

I movimenti paralleli sono sottoposti a norme particolari (regole del LEGAME ARMONICO) riferentesi allo STILE tipico del SISTEMA TONALE. In linea generale, si evita qualsiasi movimento parallelo a distanza di 8^a e 5^a giusta. Allo stesso modo, si evitano i movimenti paralleli di intervalli dissonanti.

- **NOME DEI GRADI:** nel SISTEMA TONALE, i GRADI vengono denominati con il loro numero romano oppure indicando la loro FUNZIONE armonica. Le funzioni sono solo tre, per cui vari gradi possono svolgere la stessa funzione (un grado può addirittura avere funzioni diverse in differenti contesti). La funzione dei gradi può variare nel corso dell'opera; tuttavia è abituale attribuir loro una funzione basata sul loro uso più tipico.
 - I = TONICA o 1^o grado
 - II = SOTTODOMINANTE o 2^o grado
 - III = 3^o grado (di solito sottodominante)
 - IV = Sottodominante o 4^o grado
 - V = DOMINANTE o 5^o grado
 - VI = 6^o grado (di solito sottodominante)
 - VII = 7^o grado (di solito sottodominante)
 - (V) = Dominante con settima senza FONDAMENTALE

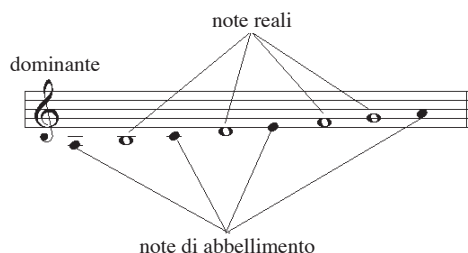
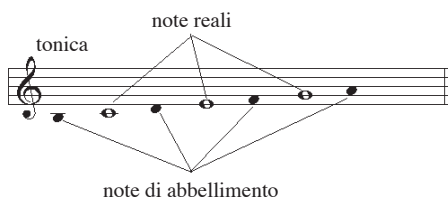
Nomi e funzioni più comuni dei vari gradi:



Nota: i nomi di sopratonica, medianta e sopradominante, che alcune teorie applicano a certi gradi, sono illogiche, così come assurda è la loro applicazione in ambito armonico, e ancor più quando si riferiscono a note e non ad ACCORDI.

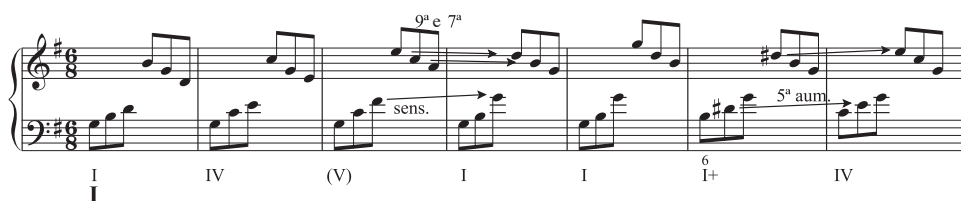
- **NONA DI DOMINANTE:** (vedi ACCORDO DI NONA DI DOMINANTE)
- **NOTA ALTERATA:** (vedi ALTERAZIONE)
- **NOTA DI ABBELLIMENTO:** nota che non fa parte dell'ACCORDO, ma la cui presenza è giustificata in rapporto alle NOTE REALI di quello.
Per una completa comprensione delle note di abbellimento, nel SISTEMA TONALE bisogna sempre tener conto dell'ARMONIA.
Le note di abbellimento ricevono diverse denominazioni in base alla loro collocazione e al loro funzionamento all'interno del movimento melodico. Le più utilizzate sono: NOTA DI PASSAGGIO, DI VOLTA, APPOGGIATURA, RITARDO e ANTICIPAZIONE, tutte con differenti varianti. Le note di abbellimento possono essere DIATONICHE o CROMATICHE.

Modello in Do M



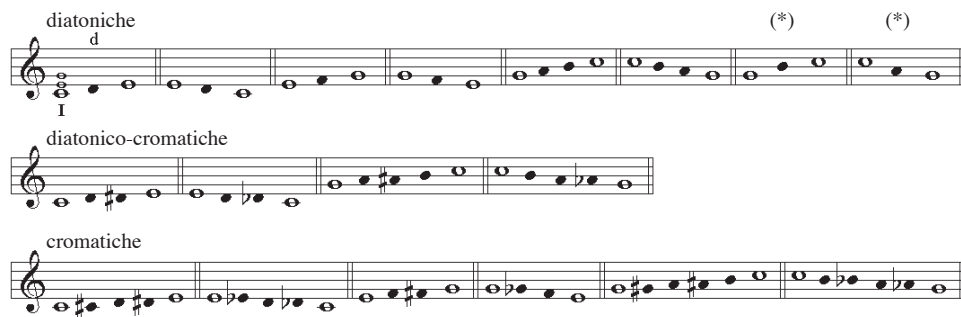
- **NOTA DI ATTRAZIONE:** nota con tendenza a risolvere salendo o scendendo di seconda.
 - La tendenza discendente è una proprietà delle terze sovrapposte alla triade basilare di qualsiasi accordo (7^a, 9^a, 11^a e 13^a) e delle note alterate in senso discendente.
 - La tendenza ascendente è prerogativa della SENSIBILE e di tutte le note alterate in senso ascendente. Tale processo di "sensibilizzazione" riguarda anche le NOTE DI VOLTA e le APPOGGIATURE cromatiche inferiori.

Schumann, "Album della Gioventù", Piccolo Studio



- **NOTA DI PASSAGGIO: NOTA D'ABBELLIMENTO** che serve da ponte fra due NOTE REALI consecutive (di uno stesso ACCORDO o di accordi diversi). Si situa sulla parte o frazione debole (d) rispetto ad una o ad entrambe le note reali. Può essere DIATONICA o CROMATICA.

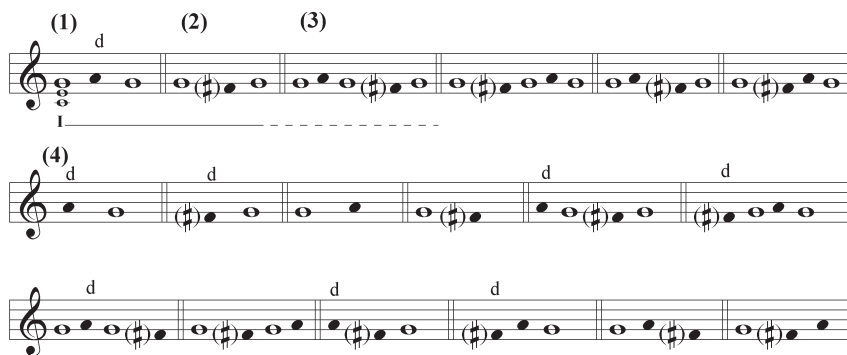
Esempio sull'accordo di Tonica di Do M.



(*) Questi due casi meritano una considerazione a parte. Se, per qualsiasi motivo, si ha bisogno di porre una nota di passaggio fra due note reali a distanza di quarta, è meglio optare per la nota più vicina a quella di arrivo, per favorire l'inerzia del movimento di passaggio.

- **NOTA DI VOLTA: NOTA D'ABBELLIMENTO** situata tra due NOTE REALI, con lo stesso nome e la stessa tessitura, a distanza di seconda superiore o inferiore. Deve stare sul tempo o frazione di tempo debole rispetto ad una o ad entrambe le note reali. Tipi di nota di volta:
 - **NOTA DI VOLTA SUPERIORE:** situata sopra la nota reale [1].
 - **NOTA DI VOLTA INFERIORE:** situata sotto la nota reale [2].
 - **DOPPIA NOTA DI VOLTA:** la somma dei due casi precedenti [3].
 - **NOTA DI VOLTA INCOMPLETA:** soppressione della prima o seconda nota reale di un disegno con nota di volta inferiore o superiore (qualche teorico la denomina **NOTA DI SFUGGITA**) [4].
 - Le note di volta stanno sempre sulla parte debole o frazione debole della battuta [d].

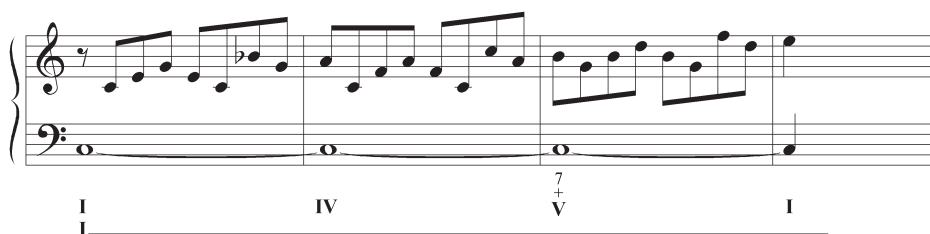
Esempio sull'accordo di Tonica di Do M:



Pur esistendo note di volta superiori CROMATICHE, esse sono per la maggior parte DIATONICHE, mentre quelle inferiori possono essere sia diatoniche che cromatiche.

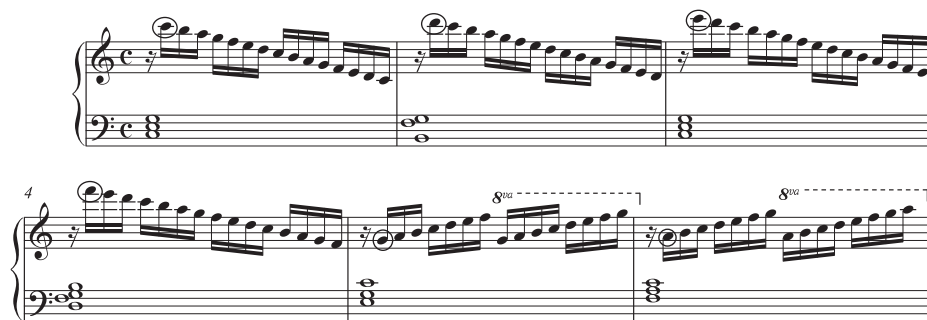
- **NOTA FONDAMENTALE:** (vedi FONDAMENTALE)
- **NOTE GUIDA:** in generale, e soprattutto nel Jazz, la 3^a e la 7^a costituiscono le due note più importanti che definiscono la qualità sonora delle QUADRIADI. Insieme alla FONDAMENTALE, esse vengono usate nello SCHELETRO ARMONICO per riassumere la sonorità di un insieme di armonie. Impiegate melodicamente, fungono da guida nell'individuare i cambi armonici che si producono in una successione di accordi, o si possono utilizzare per dotare una melodia principale di una seconda voce.
- **NOTA PEDALE:** nota che si mantiene ferma mentre su di essa si succedono diversi ACCORDI. La nota pedale di solito coincide con la FONDAMENTALE della TONICA o della DOMINANTE e rappresenta questi accordi anche se non appaiono in forma completa. Su di essa possono sovrapporsi varie successioni di accordi, secondo il gusto del compositore, ma i più frequenti sono il V e il I.
La sua CIFRATURA consiste nello scrivere il grado del pedale seguito da una linea nella parte inferiore della cifratura, sulla quale si indicano gli accordi sovrapposti alla nota pedale. Dato che questa è il BASSO, negli accordi sovrapposti non si indicano i RIVOLTI, poichè non si tratta altro che di POSIZIONI diverse. La nota pedale, infatti, annulla la possibilità di avere rivolti nelle voci superiori, a causa del basso che è la nota più grave e che fa da pedale.

Bach, 24 Piccoli preludi e fughe, Preludio 1.



Alcuni teorici ammettono l'esistenza della nota pedale solo quando sopra di questa si sovrappongono accordi che non la contengono (vedi la b. 3 dell'esempio).

- **NOTA PERNO:** (vedi NOTA STRUTTURALE)
- **NOTA REALE:**
 1. nota melodica o di accompagnamento appartenente all'ACCORDO (vedi NOTE DI ABBELLIMENTO)
 2. nell'ANALISI melodica, la nota della MELODIA che fa parte dell'ARMONIA sottostante.
- **NOTA STRUTTURALE:** nota della melodia che acquisisce una rilevanza speciale all'interno del LIVELLO DI SINTESI in cui viene analizzata, come conseguenza della sua evidenza melodica, situazione metrica e funzione armonica. Tale nota deve essere in grado di condensare e spiegare il gruppo di note che sta sintetizzando. La nota strutturale, chiamata anche NOTA PERNO, è supportata dall'ACCORDO STRUTTURALE corrispondente al livello analitico di appartenenza. Può costituire la base per ornamentazioni più o meno importanti e gioca un ruolo essenziale nelle MELODIE COMPOSTE.
Osserviamo l'inizio del seguente studio:



Possiamo notare come la SCALA venga sintetizzata dalla nota iniziale e finale di ogni battuta.



- **NOTA SUBORDINATA:** NOTA REALE non STRUTTURALE, cioè nota che appartiene all'armonia sottostante, senza però rilevanza all'interno del LIVELLO DI SINTESI.
- **NUMERI ARABI:** (vedi CIFRATURA DI GRADI)
- **NUMERI ROMANI:** il sistema di CIFRATURA DI GRADI consiste nell'assegnare a ciascun ACCORDO una collocazione differente nella TONALITÀ o MODO, indicata con un numero romano evidenziante la posizione della FONDAMENTALE dell'accordo all'interno della SCALA (vedi GRADI DIATONICI DEL SISTEMA TONALE). Il numero romano indica sempre la fondamentale dell'accordo anche quando questa non è presente. Questo sistema di cifratura ci permette di definire le STRUTTURE ARMONICHE. Il sistema di cifratura con numeri romani è attualmente quello più usato nell'ANALISI ARMONICA. Tra gli altri sistemi ricordiamo la CIFRATURA AMERICANA o la cifratura funzionale.
Presente soprattutto nei paesi anglosassoni, esiste una variante della cifratura in numeri romani che utilizza lettere minuscole per gli accordi minori. Gli accordi diminuiti portano inoltre un ° (vedi SEGNO °). In tale sistema, infatti, non si sottintende la costruzione diatonica degli accordi.
- **OBLIQUO:** movimento di una VOCE in qualsiasi direzione, mentre un'altra si mantiene sulla stessa nota.
- **OMOFONIA:** (vedi TIPI DI TESTURA)
- **OMORITMIA:** (vedi TIPI DI TESTURA)

- **OSTINATO**: la ripetizione insistente di una CELLULA o MOTIVO RITMICO e/o MELODICO genera un ostinato. È generalmente posto nel grave, in forma di ACCOMPAGNAMENTO.



Il più conosciuto fra i brani costruiti sopra un ostinato è senza dubbio il Bolero de Ravel:

- **PARENTESI**: segno di CIFRATURA applicato sia sui NUMERI ROMANI che su quelli arabi.
 1. Poste su un numero romano, le parentesi indicano una DOMINANTE SENZA FONDAMENTALE. Aggiunte ad un grado BARRATO indicano una DOMINANTE SECONDARIA senza fondamentale.
 2. I numeri arabi tra parentesi indicano le NOTE DI ABBELLIMENTO incluse nella cifratura armonica.



I ⁷ (V) I ⁶ II ⁽⁴⁾ ⁷ + I
 numero romano tra parentesi numero arabo tra parentesi

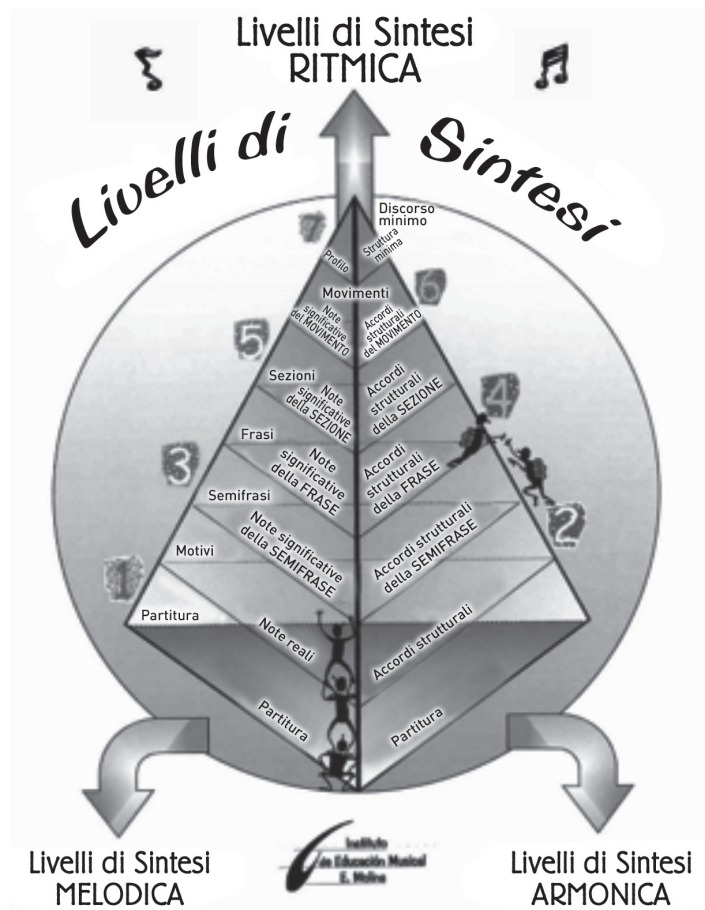
- **PARENTESI QUADRE []**: in una STRUTTURA ARMONICA possiamo usare le parentesi quadre per indicare uno o più GRADI con funzione di abbellimento. Tali parentesi vengono impiegate solo quando si vuole evidenziare la condizione di ACCORDO DI ABBELLIMENTO in un processo di sintesi.

Esempio:

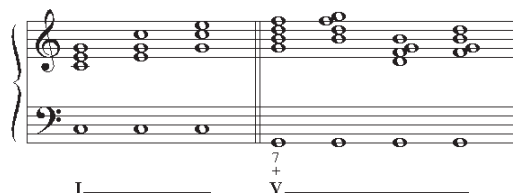
I | IV | II [H] | V | I |

Le parentesi quadre indicano che il H svolge funzione di passaggio tra II e V.

- PEDALE: (vedi NOTA PEDALE)
- PENTATONISMO: (vedi SISTEMA PENTATONICO)
- PERIODO: (vedi FRASE e SOTTOSEZIONE)
- PIANO: ciascun componente di una TESTURA. Un piano, a sua volta, può essere suddiviso in sottopiani oppure essere formato da varie LINEE o VOCI. Per esempio: la testura di una melodia accompagnata è costituita da due piani principali, chiamati MELODIA e ACCOMPAGNAMENTO.
- PIRAMIDE DEI LIVELLI DI SINTESI: grafico che rappresenta in forma generale l'insieme dei PROCESSI e dei LIVELLI DI SINTESI. La piramide considera tre aspetti, cioè il ritmo, l'armonia e la melodia, ciascuno su un lato della piramide, e 7 strati che mostrano i 7 livelli di sintesi. Il grafico è utile per dare un'idea dell'analisi globale di un brano. Si tratta di un grafico generico, la cui applicazione dipende dal pezzo che vogliamo analizzare.



- PONTE: (vedi FUNZIONI FORMALI)
- POSIZIONI: in un ACCORDO parliamo di distinte posizioni quando la nota del BASSO si mantiene mentre cambiano le posizioni delle note superiori. Poichè la CIFRATURA indica le note che costituiscono l'accordo ed il basso, le diverse posizioni di un accordo non influiscono su detta cifratura.



- PROCESSI CADENZALI
 1. Insieme di fattori melodico-armonici che creano un'ARTICOLAZIONE musicale. I fattori armonici sono generalmente i più decisivi, supportati da aspetti ritmico-melodici di diverso tipo.
 2. In senso più stretto, gli ACCORDI che danno vita ad un'ARTICOLAZIONE.
 - Classificazione dei Processi cadenzali: i processi cadenzali vengono classificati in funzione dei loro due ultimi ACCORDI, situati al termine di una SEMIFRASE, FRASE o altre articolazioni musicali di una certa importanza.
 - Ogni trattato classifica i processi cadenzali in modo diverso. Nella Metodologia IEM abbiamo deciso di stabilire una classificazione primaria basata esclusivamente sugli ultimi due gradi, escludendo tanto i fattori melodici come lo stato degli accordi, senza dimenticare che tutti questi fattori contribuiscono decisamente al carattere più o meno conclusivo del processo. Seconda tale classificazione, i processi cadenzali possono essere di due tipi: Cadenze e Semicadenze.

a) CADENZE: processo cadenzale che si distingue per il fatto di dirigersi verso il I grado. Ne esistono di tre tipi:

CADENZE	inizia con	termina su	più comune
Perfetta	V	I	I
Plagale	diverso da V	I	IV I
d'Inganno	V	diverso da I	V VI

perfetta

plagale

d'inganno

7 +

V

I

+4

V

I

6

V

I

6 5

V

I

IV

I

bVI

I

7 +

V

VI

7 +

V

6

IV

Nella Cadenza Perfetta la direzione verso il I grado avviene a partire dal V, mentre in quella Plagale si realizza a partire da un accordo diverso dal I. Al contrario, nella Cadenza d'Inganno, il V sembra suggerire una direzionalità verso il I, che naturalmente non arriva, terminando su un altro accordo che sostituisce il I.

b) SEMICADENZE: processo cadenzale sospensivo che si distingue per il fatto di terminare su un grado diverso dal I (o sostituto del I). Molto frequente è la semicadenza sul V. Nella seguente tabella abbiamo optato per una semicadenza sul V:

SEMICADENZE	inizia con:	termina su:	più comune
Perfetta	II	V	II V
Plagale	diverso da II	I	II V IV V
d'Inganno	II	diverso da V	II VI

perfetta

d'inganno

plagale

I

IV

7 +

II

V

I

IV

7 +

II

III

I

6

II

IV

V

Come possiamo vedere, la classificazione delle Semicadenze ricalca quella delle Cadenze.

Tale sistema permette di classificare qualsiasi cadenza in tutti gli stili e in tutti i sistemi analizzabili attraverso i GRADI. Si tratta di un'evoluzione della classificazione più comune, che ignora un gran numero di fenomeni cadenzali possibili e frequenti in molti stili. In contesti stilistici specifici, è possibile ampliare tale classificazione con ulteriori suddivisioni delle 6 categorie di cui sopra.

- PROCESSI DI MODULAZIONE: vedi PROCESSI DI REGIONALIZZAZIONE
- PROCESSI DI REGIONALIZZAZIONE: i principali processi di regionalizzazione o modulazione sono:
 - FORMALE: si cambia regione (e cifratura) all'inizio di una nuova SEZIONE, SOTTOSEZIONE o FRASE.

Mozart, Sonata KV545, II
Prima sezione in Sol M

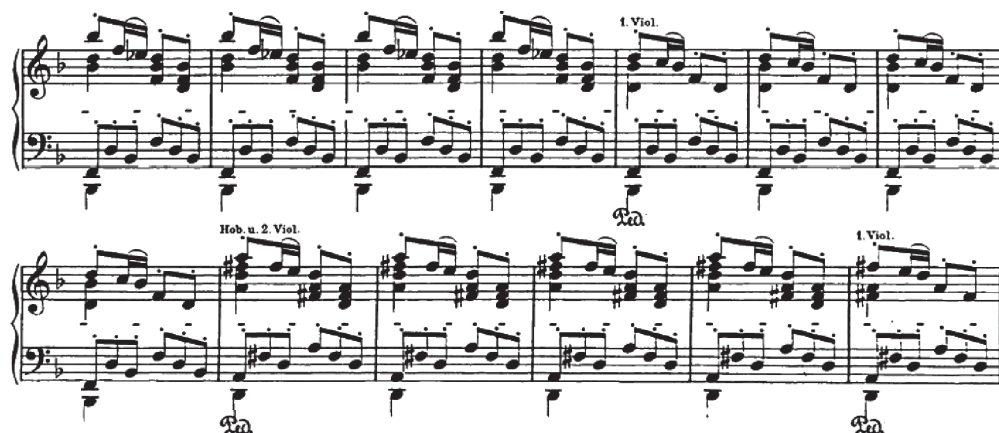


Regionalizzazione al V (Re M)



- CON NOTA/E COMUNE/I: si mantengono una o due note dell'ultimo accordo e gli si aggiungono note costituenti un altro accordo (di solito la Dominante di un'altra regione):

Beethoven, Sinfonia 6, I



In questo frammento, Beethoven passa dalla tonalità di Si $\flat$ M a quella di Re M, approfittando della nota Re, comune alle due toniche.

- **CON ACCORDO COMUNE DIATONICO:** un accordo comune nel mezzo di una frase può venir interpretato diatonicamente in due regioni diverse. Dopo questo accordo, appare la Dominante della nuova regione, a cui normalmente segue una conferma cadenzale. L'accordo a b. 5 di questo preludio di Bach può essere considerato come VI di Do M e II di Sol M. L'autore coglie l'opportunità di questa ambivalenza per iniziare una regionalizzazione.

Bach, Clavicembalo ben temperato, Libro I, Preludio 1

Allegro. (♩ = 118.) J. S. BACH.

The image shows the first three systems of J.S. Bach's Preludio 1 in C major, BWV 846. The tempo is marked 'Allegro.' with a quarter note equal to 118 beats per minute. The first system includes a 'legato.' marking. The second system includes a 'cresc.' marking and a blue box highlighting a measure. The third system continues the piece.

- **CON ACCORDO COMUNE ENARMONICO:** alcuni accordi di dominante possono essere interpretati in un'altra regione a patto di enarmonizzare una o più note, per cui possono venire usati come accordi comuni. Le modulazioni enarmiche più frequenti sono quelle che si servono dell'ACCORDO DI SETTIMA DIMINUITA o dell'ACCORDO DI SESTA AUMENTATA (ECCEDENTE) TEDESCA.

Schubert, Sinfonia 5, I

The image shows a snippet of Schubert's Symphony 5, first movement. It features a Violin (Viol.) part and a piano (p) part. A 'cresc.' marking is present. A blue box highlights a specific measure in the piano part.

L'esempio mostra la regionalizzazione tra Re $\flat$ M e Fa M mediante un accordo di sesta aumentata tedesca.

- **PER CROMATISMO:** una o più voci di un accordo (solitamente di Dominante) si muovono cromaticamente verso un altro accordo, che spesso è la Dominante di un'altra regione.

Largo
senza rip.

VIOLIN I
VIOLIN II
VIOLA
TENOR (SOPRANO)
BASSO CONTINUO

Thy re-buke hath broken His heart. He is full of heav-i-ness He is full of heav-i-ness; Thy re-buke hath

(mp)
senza fug.

- **PROCESSO DI SINTESI:** azione con la quale si produce un raggruppamento di elementi ritmici, armonici o melodici. Sintetizzare significa riassumere, mediante raggruppamento, l'informazione analizzata nei differenti livelli. Quando raggruppiamo un certo numero di accordi, stiamo riducendone o semplificandone il numero per facilitare il processo di apprendimento sia a livello tecnico-interpretativo che del linguaggio musicale.

Il processo di sintesi può venir applicato congiuntamente o separatamente, sia a livello melodico che armonico o ritmico e, come risultato di tutto ciò, alla visione formale. Ogni processo di sintesi ci conduce al **LIVELLO DI SINTESI** immediatamente superiore.

PS4
PS3
PS2
PS1.b
Livello 2.a

A
M

- **PROFILO MELODICO:** disegno ottenuto dall'unire con un tratto le teste delle note di una MELODIA.
- **PROGRESSIONE:** TECNICA DI SVILUPPO MOTIVICO che consiste nel ripetere a differenti intervalli un MODELLO (melodico o melodico-armonico) di più di una battuta. Tipi possibili: PROGRESSIONE DIATONICA, PROGRESSIONE CROMATICA e PROGRESSIONE MISTA. A causa di un equivoco nella traduzione dall'inglese, in alcuni trattati la progressione viene chiamata SEQUENZA.
- **PROGRESSIONE DIATONICA:** PROGRESSIONE all'interno di una SCALA o MODO. Gli intervalli del MODELLO vengono mantenuti, ma con adattamenti alla scala o modo corrispondente. La progressione diatonica può essere melodica, melodico-armonica o armonica, a seconda del tipo di modello scelto.
 - **PROGRESSIONE MELODICA:** nel SISTEMA TONALE questo tipo di progressione compare nella musica barocca e, in generale, in tutti i tipi di TESTURE CONTRAPPUNTISTICHE. La progressione si applica alla linea melodica, ma non influisce sul supporto armonico.



- **PROGRESSIONE ARMONICO-MELODICA:** è molto frequente nel SISTEMA TONALE. L'ARMONIA fa parte del modello, per cui essa si ripete ad INTERVALLI diversi congiuntamente alla MELODIA. È importante tener sempre presente il contenuto armonico delle progressioni.

Bach, Clavicembalo ben temperato. I, 16 (bb. 9-10)



- **PROGRESSIONE ARMONICA:** si rispetta il modello armonico, ma non quello melodico.

Schubert, "Der Müller und der Bach", bb. 11-14



- **PROGRESSIONE MISTA:** PROGRESSIONE che combina la progressione diatonica e quella cromatica.

Si cerca di mantenere da un lato la struttura intervallare esatta del MODELLO e dall'altro di adattarlo alla SCALA o MODO corrispondente. Troviamo tale tipo di progressione soprattutto nei modelli contenenti ACCORDI di DOMINANTE e TONICA. Ne esiste solo un tipo, la progressione armonico-melodica.

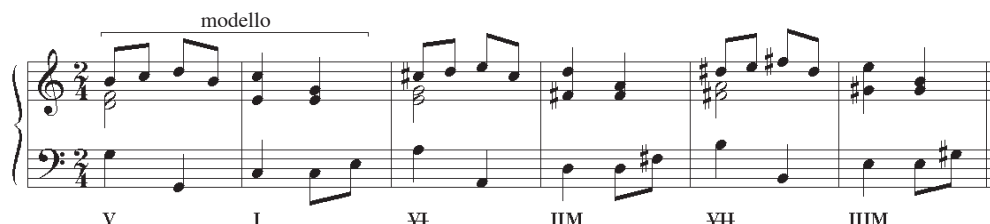


- **PROGRESSIONE CROMATICA:** PROGRESSIONE che mantiene strettamente la struttura intervallare del modello. La progressione cromatica può essere MELODICA O MELODICO-ARMONICA, secondo il tipo di modello prescelto.

- **PROGRESSIONE MELODICA:** esempio per seconde maggiori ascendenti.



- **PROGRESSIONE ARMONICO-MELODICA:** esempio per seconde maggiori ascendenti.



- **PROGRESSIONE PER QUINTE:** (vedi SERIE PER QUINTE)
- **PUNTO CULMINANTE:** luogo o luoghi in cui si ottiene la massima tensione di un brano o frammento di esso. Tale tensione può essere raggiunta con mezzi armonici, melodici e/o di TESTURA.
- **QUADRIADE:** (vedi ACCORDO DI QUATTRO NOTE)
- **QUARTA E SESTA CADENZALE:** ACCORDO di DOMINANTE con doppia APPOGGIATURA di quarta e sesta. La CIFRATURA è quindi quella di una dominante e le PARENTESI su 4 e 6 indicano che si tratta di appoggiature che si contano intervallamente a partire dal BASSO, che in questo caso è la FONDAMENTALE dell'accordo di dominante. È molto frequente nei PROCESSI CADENZALI del SISTEMA TONALE. In molti trattati l'accordo viene illustrato in questa maniera. In altri trattati, tuttavia, l'accordo viene cifrato come I grado in 2° RIVOLTO, cosa che entra in contraddizione con la teoria suesposta.

I II V + I

parentesi che indica appoggiature e ritardi

Lo stesso sistema di cifratura viene impiegato quando tale quarta e sesta cadenzale è posta su una DOMINANTE SECONDARIA, sopra il corrispondente grado BARRATO.

In Do M: {6}

{4}

‡

- QUINTIADE: (vedi ACCORDO DI CINQUE NOTE)
- RACCORDO: piccolo frammento melodico di ripieno che unisce due STRUTTURE MELODICHE, ad esempio due FRASI o due SEMIFRASI. Contribuisce a dare continuità ritmica al discorso e ad evitare la monotonia.

Beethoven, Sonatina Sol M, I

Moderato

p

- RADDOPPI: quando la TESTURA ha più VOCI del numero di note di un ACCORDO, è necessario raddoppiare alcune delle sue note. Il raddoppio di una nota piuttosto che un'altra e la loro POSIZIONE influiscono in maniera determinante sulla sonorità armonica. Raddoppiare la FONDAMENTALE aggiunge stabilità all'accordo e costituisce la possibilità più frequente. Al momento di realizzare dei LEGAMI ARMONICI è molto importante considerare le diverse opzioni di raddoppio. In particolare, una delle regole armoniche fondamentali proibisce il raddoppio delle NOTE DI ATTRAZIONE.
- REGIONE: (vedi REGIONALIZZAZIONE)
- REGIONALIZZAZIONE: come regola generale (che ammette eccezioni), ogni brano del SISTEMA TONALE presenta una sola TONALITÀ, che di solito compare al principio e alla fine di esso. Tuttavia, per ottenere varietà tonale e per costruire FORME più estese, il compositore può rinforzare alcuni GRADI (DIATONICI o meno) della tonalità, fino a trasformare tali gradi in toniche provvisorie. Chiamiamo REGIONI tali centri tonali provvisori (che stanno sempre in relazione diretta o indiretta con la tonalità principale) e regionalizzazione il processo di cambio di regione (vedi PROCESSI DI REGIONALIZZAZIONE).

Nella METODOLOGIA IEM, il termine regionalizzazione sostituisce quello di MODULAZIONE. I processi di regionalizzazione vengono generalmente indicati con varie linee di CIFRATURA, ciascuna delle quali si riferisce alla tonalità principale o alle regioni implicate, identificate con un NUMERO ROMANO inscripto in un CIRCOLO che permette di relazionarle con la TONALITÀ PRINCIPALE.

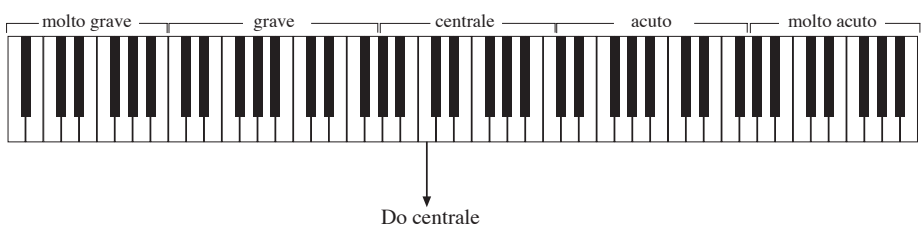
J. S. Bach, Suite per violoncello n° 1 in Sol M, Minuetto II

The image shows a musical score for a Minuetto II by J.S. Bach, originally for Cello. It consists of two staves of music in G major. Below the notes, Roman numerals are used to indicate the chords. The first staff has figures: (I) I, Vm, VI, V, (III) I, #, V, I, IV. The second staff has figures: (III) II, V, I, (V#), II, (V), (I) III, V, I, IV, V, I.

Attraverso le DOMINANTI SECONDARIE, l'autore tocca in maniera provvisoria altri centri tonali, che però non vengono confermati, mentre con la regionalizzazione il nuovo centro tonale viene ribadito e tutti i suoi ACCORDI acquisiscono le funzioni che ad essa si riferiscono.

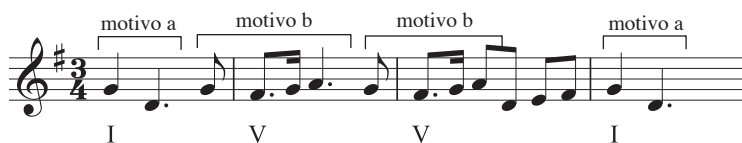
The image shows two musical examples. The first example shows a treble and bass staff with a circled 'M' and the number '1' below it. An arrow points from the text 'indica che il brano è in modo maggiore' to the circled 'M'. The second example shows a treble and bass staff with a circled 'V' and the number '1' below it. An arrow points from the text 'indica che siamo passati alla regione della dominante' to the circled 'V'.

- REGIONI VICINE: (vedi TONI VICINI)
- REGISTRO: ciascuna delle SEZIONI in cui dividiamo lo spettro sonoro. Possiamo parlare di REGISTRO in termini assoluti, cioè contemplando l'intero spettro sonoro possibile o di registri relativi a ciascun singolo strumento.
Per la sua ampiezza e diffusione, utilizziamo il pianoforte come strumento di riferimento per l'individuazione dei registri, che definiremo in questo modo: molto grave, grave, centrale, acuto e molto acuto, ciascuno dell'estensione di circa un'ottava e mezzo.



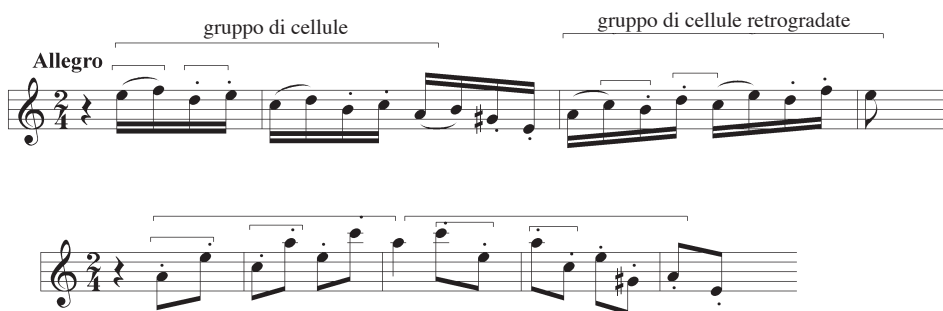
- **REGOLE BASILARI DELL'ARMONIA TONALE:** nei vari trattati, la normativa per realizzare LEGAMI (COLLEGAMENTI) ARMONICI corretti risulta piuttosto variegata e complessa. Ai fini pratici della Metodologia IEM, si danno le seguenti indicazioni:
 1. Muovere il meno possibile le note. Le note comuni fra due ACCORDI consecutivi verranno mantenute nella stessa VOCE.
 2. Non raddoppiare le NOTE DI ATTRAZIONE e risolverle adeguatamente.
 3. Evitare movimenti paralleli di 5ª G, 8ª G e dissonanze.
 4. Fare attenzione ai raddoppi delle note degli accordi, in modo che, per quanto possibile, si mantengano completi.
- **RELATIVO:** (vedi TONALITÀ RELATIVE)
- **RETROGRADAZIONE:** TECNICA DI SVILUPPO MOTIVICO che consiste nell'invertire l'ordine delle note del MOTIVO. Questa tecnica non viene molto utilizzata in quanto è difficilmente percettibile. È tuttavia frequente nei brani in stile contrappuntistico. Alcune varianti più usate nella musica tonale:
 - **RETROGRADAZIONE DI MOTIVI:** TECNICA DI SVILUPPO MOTIVICO che inverte l'ordine di presentazione dei motivi, dando luogo a strutture a-b b-a.

Schubert, Sinfonia "Incompiuta", I



- **RETROGRADAZIONE DI CELLULE:** tecnica di CELLULIZZAZIONE che inverte l'ordine delle CELLULE del motivo.

Mozart, Concerto n° 5 per violino K. 219



- **RIESPOSIZIONE o RIPRESA:** (vedi FUNZIONI FORMALI)
- **RIPETIZIONE:** la più semplice tra le TECNICHE DI SVILUPPO MOTIVICO, consistente nella duplicazione esatta di un MOTIVO, una SEMIFRASE, FRASE o SEZIONE. La ripetizione, a differenza dell'ECO, è strutturale, cioè non costituisce né un'aggiunta né un elemento superfluo, ma è parte integrante della struttura del pezzo.



- RISPOSTA: (vedi DOMANDA-RISPOSTA)
- RITARDO: APPOGGIATURA presente come NOTA REALE (legata o no) nell'ACCORDO precedente.



- RITMO: quando parliamo di musica, ci riferiamo a forma, ritmo, armonia e melodia. La melodia è la serie di suoni che percepiamo come linea principale. L'armonia è quanto riassunto nella cifratura. Ma che cos'è il ritmo? Tutto il resto: strumentazione, densità, tessitura, dinamiche, espressione, timbro, testura, ... includendo aspetti della linea melodica e delle relazioni armoniche.
 1. Studio degli aspetti temporali della musica. In senso stretto, i valori di note e pause, del ritmo metrico e della sua relazione con la battuta.
 2. Colloquialmente, riferimento ad una CELLULA RITMICA o ad uno SCHEMA RITMICO preciso ("ritmo di Habanera").
- RITMO ARMONICO: il ritmo armonico stabilisce la relazione degli ACCORDI con l'unità di tempo. Di solito si esprime in quantità di accordi per battuta. Le accelerazioni o decelerazioni nel ritmo armonico hanno un'incidenza nell'espressione, nella metrica, nell'ARTICOLAZIONE e nello STILE di un brano. Analogamente al RITMO DI SUPERFICIE, esso, può suddividersi in:
 - COSTANTE: che si può ridurre ad una sola figura.
 - REGOLARE: che presenta un MODELLO ripetitivo di durate.
 - IRREGOLARE: il modello di durate risultante non ha alcuna regolarità.
- RITMO DI SUPERFICIE: ritmo risultante dalla somma di tutti i ritmi simultanei di tutte le VOCI o LINEE di una partitura. Il ritmo di superficie può essere:
 - COSTANTE: che si può ridurre ad una sola figura.

Bach, Clavicembalo ben temperato I, preludio I

ritmo di superficie costante

- REGOLARE: che presenta un MODELLO di durate che si ripete.

Beethoven, Sonata per violino e pianoforte "Primavera", I

ritmo di superficie regolare

- IRREGOLARE: il modello di durate risultante non ha alcuna regolarità.

Beethoven, Sonata per violino e pianoforte "Primavera", I

RS melodia

Violino

Pianoforte

Ritmo di superficie irregolare

RS complessivo

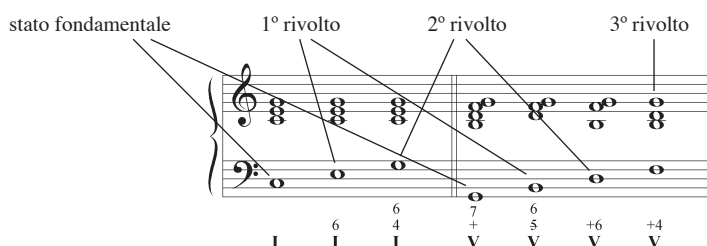
Analizzando il ritmo di superficie di un accompagnamento e mettendolo in relazione con il ritmo di superficie della melodia, possiamo parlare di:

TAPPETO RITMICO: l'accompagnamento presenta un ritmo di superficie costante che serve da sfondo alla melodia.

APPOGGIO: il ritmo dell'accompagnamento rinforza il ritmo melodico, totalmente o nei suoi punti principali.

COMPLEMENTO: l'accompagnamento tende a riempire i vuoti del ritmo melodico, tendendo ad un ritmo di superficie costante fra entrambi.

- **RIVOLTO DI UN ACCORDO:** quando in un ACCORDO la nota FONDAMENTALE che dà origine all'accordo si situa come la nota più grave, ci troviamo di fronte ad un accordo in STATO FONDAMENTALE; se la nota più grave è la 3^a, 5^a o la 7^a, ci troviamo di fronte rispettivamente al 1^o, 2^o o 3^o rivolto. Lo stato fondamentale e ciascun rivolto presentano sonorità molto diverse, dovute al fatto che cambiano le distanze intervallari a partire BASSO. La CIFRATURA di ogni accordo è pertanto diversa in ogni rivolto (vedi CIFRATURE).



Anche la sonorità e la FUNZIONE degli accordi cambiano a seconda del loro STATO. In generale, lo stato fondamentale è il più stabile e pieno, per cui risulta essere il più adeguato per le CADENZE finali. I rivolti sono meno stabili e si utilizzano per migliorare la condotta del BASSO e per variare la sonorità.

- **RIVOLTO DI UN INTERVALLO:** il risultato dell'innalzare o abbassare di un'ottava una delle due note di un INTERVALLO. IL RIVOLTO INTERVALLARE è una delle TECNICHE DI SVILUPPO MOTIVICO.

Haydn, Sinfonia n° 104, I, bb. 1-2



La somma di un intervallo più il suo rivolto dà sempre 9. Nell'esempio vediamo che un intervallo di quinta ascendente diventa una quarta discendente ($5+4 = 9$). Anche il tipo di intervallo cambia: minore diventa maggiore, maggiore diventa minore, aumentato diventa diminuito e viceversa. Gli intervalli giusti si mantengono tali anche nei rivolti.

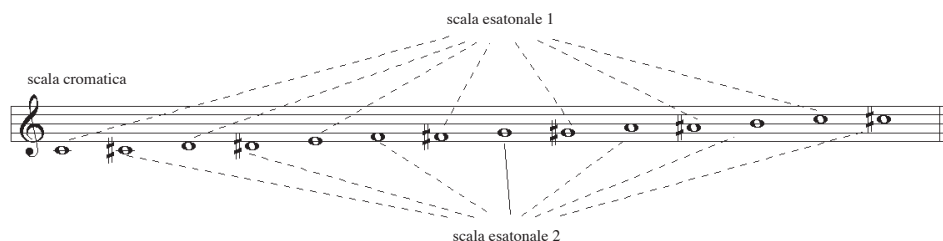
Una	diventa	Una
2 ^a	→	7 ^a
3 ^a	→	6 ^a
4 ^a	→	5 ^a
5 ^a	→	4 ^a
6 ^a	→	3 ^a
7 ^a	→	2 ^a

	diventa	
M	→	m
m	→	M
Aum	→	Dim
Dim	→	Aum
G	→	G

- **SCALA:**

1. Successione di note di altezza consecutiva, ordinate a partire da una nota principale che serve da riferimento per tutte le altre. Nel SISTEMA MODALE tale nota principale viene denominata TONICA. Le scale più comuni nella musica occidentale hanno un'estensione di ottava e procedono per intervalli di seconda in senso ascendente e/o discendente. La differenza tra una scala e l'altra consiste nel diverso ordine intervallare, grazie al quale ciascuna assume una sonorità caratteristica. Le scale possono chiamarsi anche MODI, sebbene questo vocabolo si usi generalmente per designare una SCALA MODALE. Allo stesso modo si denominano MODO MAGGIORE e MODO MINORE i due tipi di SCALE DIATONICHE.
2. In senso lato, qualsiasi movimento di note successive si chiama movimento in scala o scalare, il quale non deve necessariamente rimanere nei limiti di un'ottava.

- **SCALA CROMATICA:** successione di tutte le note possibili del sistema temperato. Consta di 12 note a distanza di semitono. Ne esiste una sola versione, e si scrive con diesis nella sua forma ascendente e con bemolli in quella discendente. È assolutamente indifferente come si denomini ciascun suono, l'unico criterio è quello di facilitare la lettura dell'interprete. Compariamo ora la relazione fra la scala cromatica e la SCALA ESATONALE:

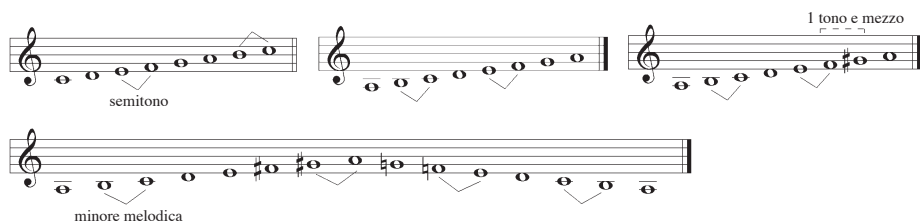


- **SCALA JAZZ:** conosciamo un'infinità di SCALE, ciascuna usata in un particolare tipo di musica. In questa raccolta non vi è spazio sufficiente per includerle tutte. Ne selezioniamo quindi alcune fra quelle maggiormente impiegate nel mondo del jazz, escludendo i modelli già menzionati, cioè le scale DIATONICHE, MODALI, PENTATONICHE ed ESATONALI.



- **SCALE ARTIFICIALI:** (vedi **SCALA SIMMETRICA**)

- **SCALE DIATONICHE:** si tratta delle **SCALE** tipiche del **SISTEMA TONALE**. Sono costituite da suoni consecutivi a distanza di seconda maggiore o minore. Ne esistono di due tipi: **SCALA MAGGIORE** (detta anche **MODO MAGGIORE**) e **SCALA MINORE** (o **MODO MINORE**), a seconda della relazione intervallare fra i diversi suoni. All'interno di ciascun modo esistono piccole varianti, quasi sempre relative al secondo tetracordo (le ultime quattro note della scala ascendente). Nel modo minore dobbiamo distinguere fra scala minore naturale, melodica e armonica.



La distanza intervallare fra note successive è di un tono, tranne nei casi specificati. Ognuna di queste scale può venir **TRASPORTATA** a qualsiasi altra altezza (vedi **TONI**).

- **SCALA ESATONALE:** fa parte del gruppo delle **SCALE SIMMETRICHE** e si compone di 6 note a distanza di **TONI** interi. Si ottiene con la divisione dell'ottava in 6 **INTERVALLI** uguali. Ne esiste solo un tipo, con una sola possibile **TRASPOSIZIONE**.



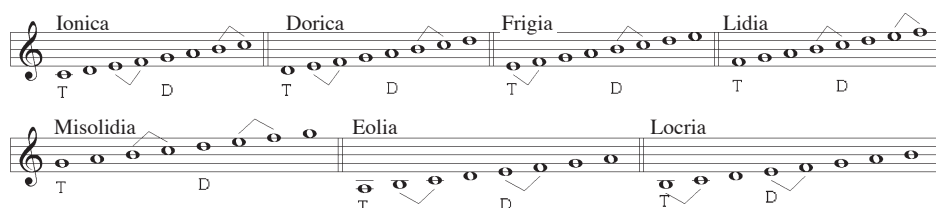
Il **TRASPORTO** di tali scale ad altre altezze non ha utilità pratica, in quanto produce gli stessi suoni delle due precedenti.

- **SCALA MAGGIORE:** (vedi **SCALE DIATONICHE**).
- **SCALA MINORE:** esistono tre forme di scala minore, leggermente differenti fra loro (vedi **SCALE DIATONICHE**).

- **SCALA MODALE:**

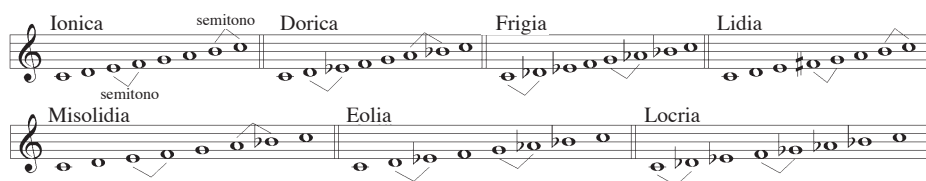
1. In senso ampio, qualsiasi **SCALA** (vedi accezione 1) costituisce un **MODO**.
2. In senso stretto, si denominano **MODI** o **scale modali** le scale tipiche del **SISTEMA MODALE**, utilizzate nella musica occidentale ed ereditate dalla tradizione greca. Si conoscono anche (con dubbi fondamentali storici) come **MODI GRECI**, **MODI GREGORIANI** o **MODI ECCLESIASTICI**. La distanza fra note consecutive è sempre di seconda maggiore o minore. Essendo basate su una stessa scala di base, il contenuto intervallare complessivo di tutti i modi è lo stesso (5 seconde maggiori e 2 seconde minori), però la loro distribuzione è variabile. Ciascuna scala ha una nota con funzione di **TONICA (T)** ed un'altra con funzione di **DOMINANTE (D)**. Esistono 7 tipi di scala modale, i cui nomi possono essere memorizzati con il seguente frammento mnemonico derivato dalla prima sillaba di ciascun modo: **IoDoFriLiMisEoLo**.

Tipi di scale modali:



Le scale modali stanno alla base delle musiche tradizionali di varie parti del mondo, mentre nella musica colta si generarono come passaggio intermedio tra i **MODI GREGORIANI** propriamente detti ed il **SISTEMA TONALE**, e come tali furono utilizzate fino al Rinascimento e sporadicamente anche più tardi. Tornarono in voga all'inizio del XX sec. e attualmente si usano nel jazz, nella musica etnica e in quella commerciale. Tutte queste scale possono essere **TRASPORTATE** a qualsiasi intervallo.

Scale modali a partire dalla nota Do:



Spieghiamo qui alcuni trucchi per riconoscere e/o costruire rapidamente le scale modali. Partendo dalle **SCALE DIATONICHE**, possiamo facilmente ottenere qualsiasi scala modale se ricordiamo che:

- Trucco 1:

Ogni scala modale è come una scala “dentro” la scala maggiore.

Ogni scala modale comincia a partire da una delle note della suddetta scala.

IONICO = comincia sulla 1ª nota di una **SCALA MAGGIORE**.

DORICO = sulla 2ª nota

FRIGIO = sulla 3ª

LIDIO = sulla 4ª

MISOLIDIO = sulla 5ª

EOLIO = sulla 6ª

LOCRIO = sulla 7ª

- Trucco 2:

Ogni scala modale assomiglia ad uno dei due MODI del SISTEMA TONALE.

IONICO = MODO MAGGIORE

DORICO = MODO MINORE con la 6^a innalzata

FRIGIO = Modo minore con la 2^a abbassata

LIDIO = Modo maggiore con la 4^a innalzata

MISOLIDIO = Modo maggiore con la 7^a abbassata

EOLIO = Modo minore naturale

LOCRIO = Modo minore con 2^a e 5^a abbassate.

Per il Trucco 2 possiamo utilizzare le seguenti formule:

Io = M

Do = m, #6

Fri = m, b2

Li = M, #4

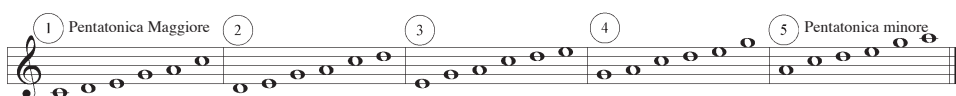
Mis = M, b7

Eo = m

Lo = m, b2, b5

• SCALA PENTATONICA:

1. In senso lato, tutte le scale di cinque note potrebbero chiamarsi pentatoniche, in quanto costituite da cinque suoni scelti a piacere del compositore.
2. In senso stretto, ci sono cinque scale che per tradizione sono dette pentatoniche, le quali presentano i seguenti requisiti:
 - a. Ognuna delle note che compongono la scala pentatonica può essere considerata come TONICA di un modo pentatonico differente, con il quale ha in comune gli stessi cinque suoni.
 - b. Fra due note consecutive, si utilizzano solo seconde maggiori o terze minori.
 - c. Ne conosciamo 5 tipi, tra cui la pentatonica minore e pentatonica maggiore, entrambe impiegate nella musica commerciale attuale.



Tutte le scale pentatoniche possono essere trasportate a qualsiasi intervallo.

Ecco le cinque scale pentatoniche a partire da Do:



- **SCALA SIMMETRICA:** SCALA composta da una sequenza di intervalli che si ripete almeno due volte nell'ambito di un'ottava. Raramente presenti nella musica folclorica, vengono perciò denominate SCALE ARTIFICIALI. Queste scale vennero illustrate da Olivier Messiaen nel suo libro *Téchnique de mon langage musical*, e denominate MODI A TRASPOSIZIONE LIMITATA, poichè la loro struttura simmetrica fa che i suoni si ripetano dopo un certo numero di trasposizioni. Di solito, a tali scale manca una TONICA intesa come punto di riposo. Tuttavia, il compositore può creare questa sensazione con altri mezzi musicali.

I modi a trasposizione limitata si basano sulle diverse possibilità di divisione dei dodici semitoni della scala in parti uguali:

- 6 volte 2 semitoni: SCALA ESATONALE
- 4 volte 3 semitoni: SCALA OTTOFONICA
- 3 volte 4 semitoni
- 2 volte 6 semitoni

Gli esempi che seguono provengono dal libro di Messiaen, nell'edizione inglese di Leduc.

Il modo 1 equivale alla scala esatonale:



Il modo 2 equivale alla scala ottonica (semitono-tono):



Il modo 3 divide la scala in 3 parti di 4 semitoni (scala ottonica tono-semitono):



I modi 4, 5, 6 e 7 mostrano tutte le possibilità derivate dalla suddivisione della scala in 2 parti di 6 semitoni:



- **SCHELETRO ARMONICO:** visione verticale e sintetizzata della partitura che evidenzia la condotta essenziale delle VOCI o note che formano gli ACCORDI (vedi LETTURA ARMONICA). Equivale a uno dei LIVELLI DI SINTESI. Costituisce un importante strumento pedagogico, in quanto permette all'alunno di avvicinarsi più facilmente ad un brano musicale, aiutandone la comprensione e memorizzazione.

Consigli per realizzare uno scheletro armonico:

- Le note estranee vengono soppresse, ed il loro valore viene aggiunto alla nota reale di riferimento.
- I frammenti di scala ininterrotti ed unidirezionali sono generalmente considerati note di passaggio.
- Si deve redarre lo scheletro in modo che possa essere letto agevolmente, dando a ciascuna voce i valori corretti e direzionando opportunamente le gambette delle note per differenziare le diverse parti.
- Lo scheletro può presentare un numero variabile di voci.

L. Mozart. Minuetto

Scheletro armonico

Partitura originale

- **SCHEMA FORMALE:** grafico che illustra la FORMA di un brano nelle sue ARTICOLAZIONI MELODICHE, ARMONICHE e di TESTURA. Gli schemi formali possono essere più o meno dettagliati, a seconda degli scopi dell'analista.

Indicazioni per la realizzazione:

- Si è soliti rappresentare l'asse temporale da sinistra verso destra e le differenti ARTICOLAZIONI per strati paralleli.
- Mantenere la proporzione fra durata temporale e spazio nello schema. Si consiglia di indicare il numero di battute nella parte superiore.
- ARTICOLAZIONI MELODICHE (SEZIONI, SOTTOSEZIONI, FRASI, SEMIFRASI), con maggiore o minor dettaglio in funzione della durata dell'opera.
- ARTICOLAZIONI ARMONICHE: CADENZE, REGIONI (e loro variazioni), PEDALI con funzione armonica.
- ARTICOLAZIONI DELLA TESTURA: MODELLI RITMICI, cambi significativi del RITMO DI SUPERFICIE, variazioni timbriche importanti, ecc.
- Stabilire vari livelli formali, in funzione della complessità del pezzo.
- Utilizzare ETICHETTE appropriate - SIMBOLICHE, DESCRITTIVE o CONVENZIONALI, combinandole in maniera congruente.
- Usare tecniche grafiche (lettere di vari tipi e dimensioni, colori, ecc.) adeguate ad una migliore rappresentazione della forma del brano.

Beethoven, 6 Minuetti, WoO. 10, 1

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48
SEZ.	MINUETTO																TRIO																															
SOTTOSER/ FRASE	//: A ://								//: A' ://								//: B ://								//: B' ://																							
SEMIFR.	a1				a1'				a2				a1''				b								b'				b''																			
CAD/PED	CP				ScP				Sc				CP								CP				_____								CP															
REG	_____ >V _____																																															
R. SUP	lrr																X																X															

MINUETTO D.C.
SENZA RIPETIZIONI.

Casi speciali:

- nei brani con testo letterario è più semplice cominciare dalla divisione del testo in versi, così come è stato adottato dal compositore, e realizzare lo schema in verticale.

Schumann: "Ich grolle nicht" da "Dichterliebe"

Sezione			Frase			
(Preludio)						
Sezione 1 (A)	Strofa 1	A1	CP	<I>	Ich grolle nicht und wenn das Herz auch bricht	
		A2	CP		Ewig verlornes Lieb ewig verlornes Lieb	
	Strofa 2	B	SC		<VI>	Wie du auch strahlst in Diamantenpracht
					<VIIm>	auf deines Herzens Nacht
	(Interludio)				<I>	Das weiss ich längst
	Sezione 2 (A')	Strofa 3	A1	CP	Ich grolle nicht und wenn das Herz auch bricht	
A2'			CP	Ich sah dich jah im Traume und sah die Nacht in deines Herzens Raume und sah die Schlange', die dir am Herzen frisst ich sah, mein Lieb, wie seht du elend bist		
A1'			CP	Ich grolle nicht Ich grolle nicht		
Coda			CP			

In brani a contenuto contrappuntistico, si può aggiungere l'indicazione del processo imitativo (in questo esempio, del canone).

Corelli, Sonata op. 5 n° 7, Preludio

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
STRUTTURA FORMALE	: SEZIONE :												: SEZIONE :											
	FRASE						FRASE						FRASE						FRASE					
	SEMIFR.		SEMIFRASE				SEMIFRASE		SEMIFRASE															
CANONE																								
	8		5				8		5 AxT				5 AxT						5 AxT					
	CP												CP											
	<I>----- <III>-----												--<I>----- <III>----- <I>-----											

In questo movimento di sonata, il contrappunto imitativo fra la melodia ed il continuo costituisce un elemento essenziale nella struttura dell'opera.

- **SEGNO +:**

1. I NUMERI ROMANI possono avere all'apice un segno + indicante che l'accordo è aumentato. Spesso tale accordo contiene implicitamente una FUNZIONE di DOMINANTE e non è mai DIATONICO.

I I⁺ IV V V⁺ I

Accordo aumentato

La quinta ascendente si trasforma in NOTA D'ATTRAZIONE, per cui risolve ascendendo.

1. Il segno + posto accanto ai NUMERI ARABI indica la distanza tra il BASSO e la SENSIBILE. Ad esempio, nella cifratura della SETTIMA DI DOMINANTE di Do Maggiore in STATO FONDAMENTALE, il + indica che la sensibile sta ad una distanza di terza dal basso (sol-si). Nel terzo RIVOLTO, il +4 indica l'intervallo di quarta (fa-si) fra basso e sensibile (vedi CIFRATURA DI GRADI).

- **SEGNO M:** segno che si aggiunge al NUMERO ROMANO per indicare un ACCORDO MAGGIORE non DIATONICO, senza FUNZIONE di DOMINANTE.

I V IM

- **SEGNO m:** segno che si aggiunge alla CIFRATURA per indicare un ACCORDO MINORE non DIATONICO.

I IVm I

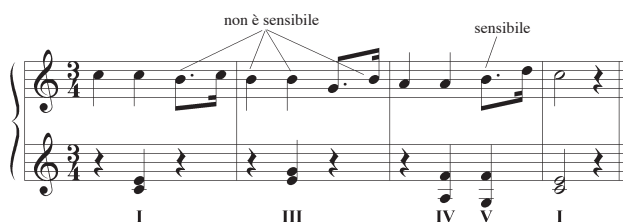
- **SEGNO °:** i NUMERI ROMANI possono presentare all'apice un piccolo "zero" indicante un ACCORDO DIMINUITO (vedi ACCORDO DI TRE NOTE) non DIATONICO. Generalmente la FUNZIONE di tale accordo è di SOTTODOMINANTE SECONDARIA (II) di un modo minore, o di VI secondario di un modo maggiore.

I VI[°] II[°] V II[°] V I

Accordo diminuito

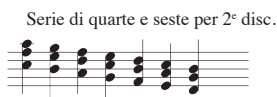
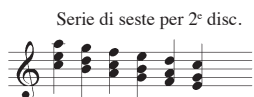
In questo esempio, il VI° è un II secondario di Vm ed il II° è il II di Im.

- SEMICADENZA D'INGANNO: (vedi PROCESSI CADENZALI)
- SEMICADENZA PERFETTA: (vedi PROCESSI CADENZALI)
- SEMICADENZA PLAGALE: (vedi PROCESSI CADENZALI)
- SEMICADENZE: (vedi PROCESSI CADENZALI)
- SEMIFRASE: divisione primaria della FRASE. Il numero di semifrasi oscilla normalmente tra 2 e 4 per ciascuna FRASE.
- SENSIBILE: nota di attrazione con tendenza a risolvere salendo di semitono. La terza di un ACCORDO di DOMINANTE è sempre una sensibile. Anche negli accordi di DOMINANTE SECONDARIA la terza costituisce la sensibile di tale accordo. Negli accordi di DOMINANTE SENZA FONDAMENTALE, l'apparente FONDAMENTALE è la sensibile.

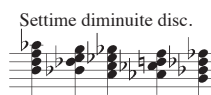
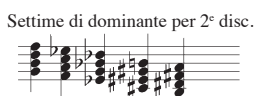
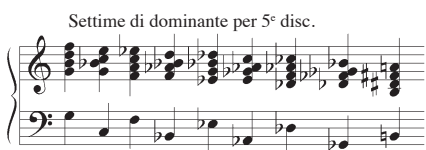


In principio, la terza di qualsiasi accordo maggiore tende a sensibilizzarsi, processo evidente nella tonica stessa di una tonalità maggiore, la quale tende a comportarsi come dominante del suo IV grado. Tale azione di sensibilizzazione influisce anche sulle NOTE DI VOLTA e le APPOGGIATURE cromatiche inferiori. Non è logico applicare il nome di sensibile ad una particolare nota della SCALA, poichè tale nota può far parte di accordi diversi in cui potrebbe non svolgere il ruolo di sensibile.

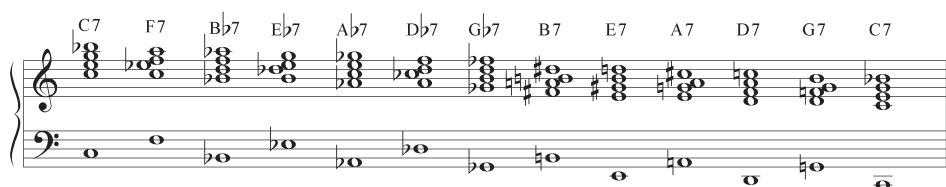
- SEQUENZA: (vedi PROGRESSIONE)
- SERIE: nel SISTEMA TONALE, consiste nel prendere un MODELLO di un solo ACCORDO e di ripeterlo due o più volte, ascendendo o discendendo (o in maniera alternata) di un certo INTERVALLO (il più usato è quello di 2^a cromatica o diatonica). Se il modello non si ripete almeno due volte, non possiamo parlare di serie. Esistono SERIE DI SESTE, DI SETTIME di vario tipo, di quarta e sesta, ecc. Tipologie principali: serie DIATONICA (si adatta ad una determinata scala) e serie CROMATICA (rispetta strettamente la struttura intervallare del modello). Serie diatoniche:



Serie cromatiche:



- SERIE DI ACCORDI DI SETTIMA DI DOMINANTE: (vedi SERIE DI SETTIME DI DOMINANTE)
- SERIE DI ACCORDI DI SETTIMA DIATONICA: (vedi SERIE DI SETTIME DIATONICHE)
- SERIE DI ACCORDI DI SETTIMA DIMINUITA: (vedi SERIE DI SETTIME DIMINuite)
- SERIE DI ACCORDI DI SESTA: (vedi SERIE DI SESTE)
- SERIE DI SETTIME DI DOMINANTE: successione di ACCORDI di SETTIMA DI DOMINANTE le cui fondamentali si muovono con salto di 5ª giusta discendente (o 4ª ascendente). La relazione di questi accordi è tale che dopo 12 accordi consecutivi di settima di dominante si torna al principio. Tale serie, come un tutto, non appartiene ad alcuna TONALITÀ, poiché attraversa le dominanti di tutte le tonalità. Utilizzata parzialmente può entrare a far parte di una STRUTTURA ARMONICA. Nell'esempio che segue vediamo il collegamento corretto di tale serie:



Nella pratica, per svolgerla interamente è necessario ad un certo punto ENARMONIZZARE dei suoni.

- SERIE DI SETTIME DIATONICHE: successione di ACCORDI di SETTIMA DIATONICA le cui FONDAMENTALI si muovono con salto di 5ª DIATONICA discendente (o 4ª ascendente). L'unica differenza con la SERIE PER QUINTE consiste nel fatto che tutti gli accordi sono dotati di settima.

Modello Do M

Modello La m

Esiste anche una versione mista combinante accordi con o senza settima.

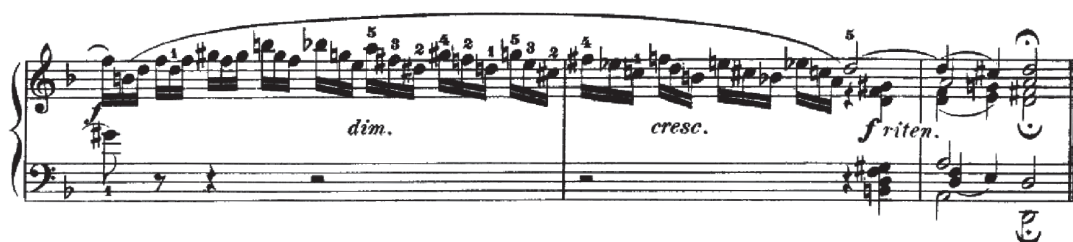
- SERIE DI SETTIME DIMINuite: successione di ACCORDI DI SETTIMA DIMINUITA le cui FONDAMENTALI si muovono con salti cromatici, discendenti o ascendenti. Dopo 12 accordi consecutivi di settima diminuita, si torna al principio. Tale serie non appartiene ad alcuna TONALITÀ, e viene utilizzata dagli autori nella scrittura di passaggi di carattere virtuosistico.

Bach, Partita 1 in Sib Maggiore, Giga, bb. 33-40



A volte l'autore utilizza solo la semplice triade diminuita.

Bach, Clavicembalo ben temperato, libro 1, preludio 6, finale



- **SERIE DI SESTE:** successione di TRIADI in 1° rivolto le cui FONDAMENTALI si muovono generalmente per seconde ascendenti o discendenti, ma si possono impiegare anche altri tipi di salti.

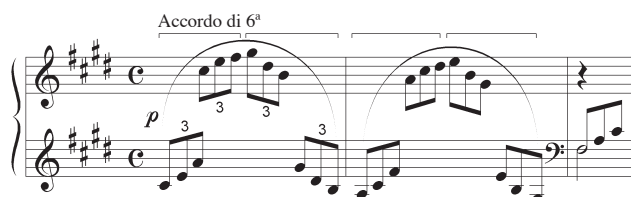
Beethoven, Sonata per pianoforte Op. 2 n° 3, IV



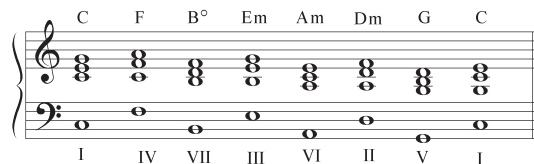
In realtà, si tratta più di un abbellimento della TESTURA della MELODIA che di una STRUTTURA ARMONICA (vedi MISTURA).

La serie di seste è un procedimento riscontrabile sia nelle composizioni classico-romantiche che in quelle del XX secolo.

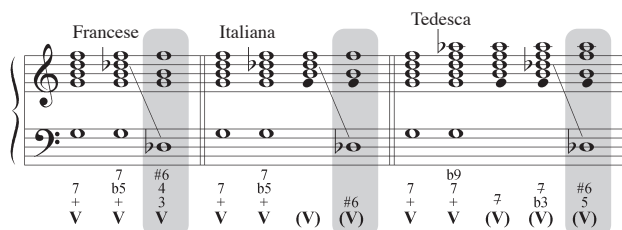
Debussy, Arabesque n° 1



- **SERIE PER QUINTE:** successione di TRIADI le cui FONDAMENTALI si muovono per salto di 5^a DIATONICA discendente (o 4^a ascendente). Costituisce una delle serie più conosciute a partire dal periodo barocco, ed è più frequente vederla realizzata con accordi di settima nella cosiddetta **SERIE DI (ACCORDI DI) SETTIMA DIATONICA**.



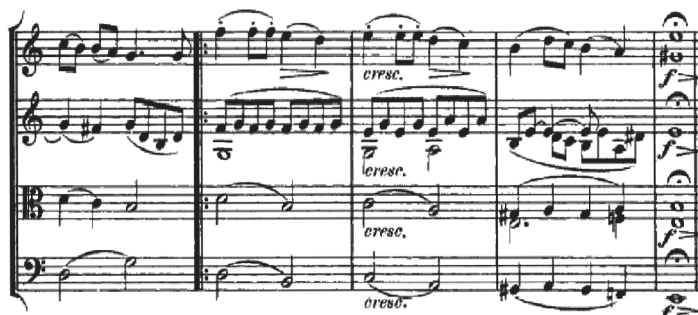
- **SESTA AUMENTATA (o ECCEDENTE):** è un ACCORDO di DOMINANTE con la quinta diminuita e con tale quinta nel BASSO. L'accordo di dominante può essere rappresentato da un V o da qualsiasi DOMINANTE SECONDARIA (grado BARRATO). Nella musica del periodo classico e romantico, il suo uso più comune è sulla dominante della dominante nel modo minore (pur essendoci esempi anche nel modo maggiore), ed ha lo scopo di evidenziare ARTICOLAZIONI importanti, particolarmente le SEMICADENZE.



Beethoven, 32 variazioni in Do m. Tema. Sesta aumentata tedesca.



Schubert, Quartetto Rosamunda, II. Sesta aumentata italiana.



- **SESTA NAPOLETANA:** SECONDO GRADO del MODO MINORE con la FONDAMENTALE abbassata di un semitono ed in primo RIVOLTO. Tale accordo in stato FONDAMENTALE si chiama GRADO NAPOLETANO. Ha la sua origine nel barocco italiano e più precisamente nella scuola napoletana di Alessandro Scarlatti. Svolge la funzione di SOTTODOMINANTE. Si cifra bII (vedi GRADO ALTERATO), a cui si aggiunge un 6 che sta ad indicare il primo rivolto. Per evitare possibili confusioni, conviene specificare in cifratura il tipo di accordo (maggiore) generato, aggiungendo una M.

Vivaldi, Concerto per violino in La m, I.



- **SESTA E QUARTA CADENZALE:** (vedi QUARTA E SESTA CADENZALE)
- **SETTIMA DI DOMINANTE:** (vedi ACCORDO DI SETTIMA DI DOMINANTE)
- **SETTIMA DIATONICA:** (vedi ACCORDO DI SETTIMA DIATONICA)
- **SETTIMA DIMINUITA:** (vedi ACCORDO DI SETTIMA DIMINUITA)]
- **SETTIMA DI SENSIBILE:** (vedi ACCORDO DI SETTIMA DI SENSIBILE)
- **SEZIONE:** ciascuna delle divisioni primarie di un movimento o di un brano in un solo movimento. Le sue dimensioni sono sempre relative al brano stesso, e pertanto sono molto variabili. È frequente la divisione di un pezzo in 2 o 3 sezioni. Si usa indicarle con lettere maiuscole accompagnate da altri segni o numeri (A, A', B2, ecc. vedi ETICHETTE SIMBOLICHE) o con nomi avallati dalla tradizione e normalmente riferiti ad un'epoca o STILE, come Esposizione, Sviluppo, Riesposizione o Ripresa (vedi ETICHETTE CONVENZIONALI).
- **SINTESI:** in ANALISI MUSICALE è la tecnica o sistema attraverso cui si semplifica progressivamente un brano, con lo scopo di eliminare gradualmente gli ABBELLIMENTI e di lasciare solo gli elementi strutturali. Ci sono diverse metodologie che propongono varie tecniche di sintesi, come l'Analisi schenkeriana, la Struttura ritmica di Cooper o Meyer oppure l'Analisi generativa di Lerdaahl e Jackendorff. Considerando gli scopi dello IEM, consistenti nell'estrarre gli elementi in grado di generare esercizi didattici oppure attività creative, proponiamo la PIRAMIDE DEI LIVELLI DI SINTESI.

- **SISTEMA ESATONALE:** è un sistema compositivo artificiale, poiché la sua esistenza non è giustificata dalle leggi naturali del suono, ma dalla divisione in parti uguali della scala cromatica e dall'adozione del temperamento equabile (non esiste infatti alcuna musica popolare basata su questo sistema). Compare solo a partire dal XX secolo, sia nella musica commerciale che in quella colta. Il suo principio generatore è l'intervallo di 2^a Maggiore (un tono), che permette di costruire due scale di 6 note a distanza di tono (vedi SCALE ESATONALI). Il suo più intenso sviluppo ebbe luogo tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo con Debussy. Queste due scale vennero impiegate e classificate da Messiaen come Modo 1 dei suoi MODI A TRASPOSIZIONE LIMITATA.



- **SISTEMA MODALE:** ciò che chiamiamo attualmente Sistema Modale si riferisce al sistema di composizione utilizzato nell'Europa occidentale a partire dalla Grecia classica sino alla fine del XVI secolo. Si tratta di un sistema di organizzazione musicale, generalmente monodico (ma a che volte compare anche con semplici accompagnamenti basati su ostinati), che si fonda sulle SCALE MODALI. Lo troviamo applicato nelle musiche popolari di molte regioni dell'Europa Centrale e nella musica colta dell'Alto e Basso Medioevo. Praticamente in disuso tra il XVII e il XIX secolo, torna alla ribalta nella musica colta e commerciale all'inizio del XX secolo, mescolato al SISTEMA TONALE.
- **SISTEMA PENTATONICO:** probabilmente il più semplice ed antico dei sistemi di organizzazione musicale. Le SCALE PENTATONICHE non hanno intervalli di semitono, cosa che ne semplifica l'esecuzione vocale. Nel sistema pentatonico si unificano i termini di SCALA e ACCORDO, per cui i suoni possono venire sovrapposti in maniera accordale o cantati in successione. Tale caratteristica rende le scale pentatoniche particolarmente adatte all'educazione musicale in età infantile. Il sistema pentatonico è presente nelle musiche popolari di molte regioni di Asia, Europa Centrale ed America Latina e nella musica colta e commerciale a partire dal XX secolo.
- **SISTEMA TONALE:** sistema musicale basato sulle SCALE DIATONICHE maggiori e minori, che consiste fondamentalmente nell'ordinare gli elementi melodici e armonici attorno ad un fulcro chiamato TONICA, adottando caratteristiche melodico-armoniche ben definite. Pilastri della tonalità sono, dal punto di vista melodico, le scale diatoniche e, dal punto di vista armonico, le FUNZIONI di TONICA, DOMINANTE e SOTTODOMINANTE. Questo sistema si sviluppò nella musica colta occidentale a partire dal XVII secolo. Tutti i grandi autori barocchi, classici e romantici, fino a ben oltre gli inizi del XX secolo, hanno utilizzato il sistema tonale per le loro composizioni. Nonostante nel corso del XX secolo abbia perso la sua egemonia nell'ambito della cosiddetta musica colta ed abbia visto messa in discussione la sua continuità, il sistema tonale continua a tutt'oggi a rimanere in vigore in diversi STILI, soprattutto nelle musiche commerciali (vedi GRADI DIATONICI DEL SISTEMA TONALE).

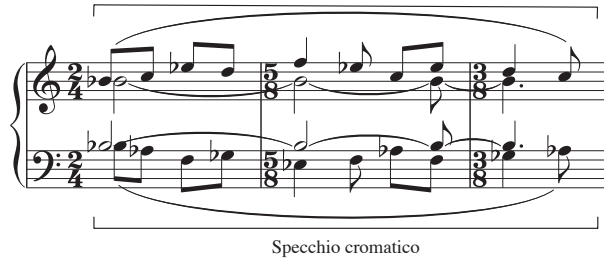
- **SOTTODOMINANTE:** nel SISTEMA TONALE, FUNZIONE di transizione tra la TONICA e la DOMINANTE. La funzione primordiale della Tonica è la stabilità, quella della Dominante è la tensione, il movimento, e la funzione della Sottodominante è intermedia fra le due. Tale funzione viene svolta da diversi GRADI, i più tipici sono il IV e il II, e talvolta anche il VI e il bII (vedi GRADO NAPOLETANO e SESTA NAPOLETANA). Potremmo definire come sottodominantici tutti quegli accordi che non svolgono la funzione di Tonica o di Dominante.
- **SOTTOSEZIONE:** divisione principale di una SEZIONE. Il termine si impiega quando la suddetta divisione non coincide con la FRASE ed è di dimensioni superiori a questa. Può corrispondere ad un gruppo di frasi o di altro tipo di ARTICOLAZIONE. Alcuni trattati usano il termine PERIODO per indicare la sottosezione che raggruppa varie frasi.
- **SOVRAPPOSIZIONE (o INTERSEZIONE):** ARTICOLAZIONE in cui coincidono la fine di un MOTIVO, SEMIFRASE, FRASE o SEZIONE, e l'inizio di un/a altro/a.

Schubert, Der Tod und das Mädchen

The image shows a musical score for Schubert's 'Der Tod und das Mädchen'. It features a voice part (soprano) and a piano accompaniment. The voice part has a phrase labeled 'Frase' that spans several measures. The piano part has a phrase labeled 'Frase' that also spans several measures. The two phrases overlap, with the voice phrase ending at the same time as the piano phrase begins. Below the piano part, there are three instances of the Roman numeral 'V - I' (V-I), indicating the tonic chord (V-I) at the beginning of the piano phrase, the end of the voice phrase, and at the end of the piano phrase.

Le sovrapposizioni contribuiscono a dare maggior continuità al discorso musicale. In questo esempio, vediamo come il finale della frase del cantante si sovrappone all'inizio della CODA del pianoforte e, successivamente, come la prima semifrase del pianoforte si sovrappone alla seconda. In entrambi i casi, il punto in comune è l'accordo di tonica, che serve contemporaneamente da inizio e fine.

- **SPECCHIO: TECNICA DI SVILUPPO MOTIVICO** che consiste nel cambiare la direzione di alcuni o di tutti gli INTERVALLI di un MOTIVO o di una CELLULA. È importante non confondere lo specchio con il RIVOLTO INTERVALLARE. Gli specchi possono essere CROMATICI, DIATONICI o ARMONICI:
 - **SPECCHIO CROMATICO:** vengono rispettati gli intervalli esatti del motivo, ma sempre per moto contrario, cosa che di solito genera cromatismi. Proprio per questo motivo, esso è più frequente nella musica del XX secolo.



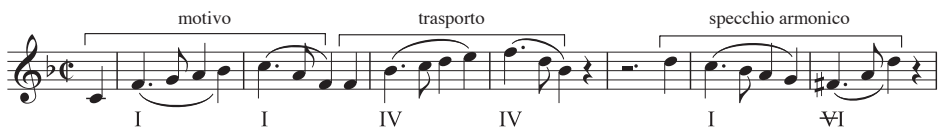
- SPECCHIO DIATONICO: vengono rispettati gli intervalli del MOTIVO, adattandoli ad una SCALA specifica. Si conservano i nomi degli intervalli (2ª, 3ª, ecc.), ma non necessariamente il loro aggettivo (M, m, ecc.). Il motivo viene analizzato nell'ambito di una SCALA (TONALITÀ, MODO, ecc.) e il suo specchio deve mantenersi all'interno di detta scala. L'elaborazione diatonica degli specchi fu un importante mezzo di costruzione melodica nel periodo Barocco.

Bach, Invenzione n° 1 in Do M

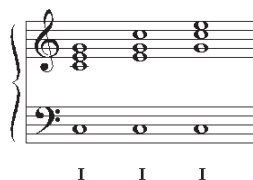


- SPECCHIO ARMONICO: richiede un'azione preliminare, cioè l'ANALISI ARMONICA del MOTIVO. Viene mantenuto il moto contrario degli INTERVALLI del motivo, ma a ciascuna NOTA REALE del motivo corrisponde una nota reale dello specchio, e a ciascuna NOTA ESTRANEA una nota estranea per moto contrario.

Britten, Simple Symphony, I, bb. 36 e ss.



- STATO DELL' ACCORDO: (vedi STATO FONDAMENTALE e RIVOLTI)
- STATO FONDAMENTALE: quando in un ACCORDO la nota FONDAMENTALE (che dà origine a tale accordo) è la nota più grave, ci troviamo di fronte ad un accordo in stato fondamentale. Le altre note dell'accordo possono trovarsi in POSIZIONI diverse. In generale, lo stato fondamentale è quello che dà un maggior senso di pienezza e stabilità.



- **STILE:** l'insieme delle caratteristiche comuni a diverse opere e che permettono di riconoscerle e di metterle in relazione reciproca. Possiamo parlare dello stile di una cultura (stile orientale), di un'epoca (stile barocco), di un autore (stile mozartiano), di un genere (stile operistico), ecc. L'ANALISI armonica, melodica e della testura può rivelare norme e modelli di uno stile, ma a condizione di comparare implicitamente o esplicitamente i risultati delle analisi di altre opere con caratteristiche similari.
- **STRETTO:** tecnica contrappuntistica propria della Fuga e dei frammenti fugati, che consiste nell'imitazione in canone di soggetto, risposta o controsoggetto. Il termine deriva dal verbo *stringere*.

Bach, Clavicembalo ben temperato, Fuga VI, bb. 39-42



- **STRUMENTAZIONE:** rivestimento timbrico di un'idea musicale. Il compositore ha bisogno di esprimere le sue idee musicali attraverso mezzi strumentali precisi. A questo scopo sceglie uno o più strumenti e decide di impiegarli in un modo particolare. La strumentazione riguardante specificatamente l'orchestra si chiama ORCHESTRAZIONE.
- **STRUTTURA ARMONICA:**
 1. In senso lato, consiste nell'armonia di base di un brano. È la base armonica su cui si costruisce la musica tonale o modale.
 2. In senso stretto, è l'armonia di una FRASE, composta dai suoi GRADI e RIVOLTI e dalla loro distribuzione nelle varie battute. La struttura armonica è formata da un insieme ragionato di accordi, con un principio e una fine ben determinati. Nel SISTEMA TONALE ci sono alcune strutture armoniche particolarmente importanti:
 - **SERIE PER QUINTE** o **SERIE DI SETTIME DIATONICHE:** struttura basata su una relazione di fondamentali a distanza di quarta ascendente o quinta discendente. Dà origine ad una progressione il cui modello si ripete ad intervalli di seconda discendente. La troviamo sia nel MODO MAGGIORE che in quello minore.

Purcell, Rondeau da Musica di scena per *Abdelazar*. Serie per quinte:

I — VI IV V I IV VII III VI II #V I

- Pachelbel, Canone: struttura basata su un modello di quarta discendente (o quinta ascendente) che si ripropone ad intervalli di terza discendente:

I V VI III IV I IV V

- Modello di quarta ascendente (o quinta discendente) che si ripresenta ascendendo ad intervalli di seconda.

Beethoven, Concerto per pianoforte, 5, II

I IV II V III VI

Anonimo, Follia

I V I VII III VII I V I V I

Händel, Sarabanda: in modo minore. Basata su un modello di quarta discendente che sale passando per i gradi I III IV.

I V III VII IV I IV V IV V I

- CADENZA ANDALUSA o BASSO DI LAMENTO: in MODO MINORE. Basso discendente diatonicamente da I a V. Il basso può anche essere parzialmente o totalmente CROMATICO.

Vitali, Ciaccona



- BASSO CROMATICO DISCENDENTE: basso discendente cromatico che procede dalla FONDAMENTALE del I a quella del V. Sono possibili varie armonizzazioni. Una versione di base:

Beethoven, 32 variazioni. Sintesi.



3. Per estensione, la CIFRATURA armonica di un frammento musicale, indipendente dalla sua realizzazione musicale scritta, che esprime la successione dei GRADI e lo stato degli accordi. Può anche includere il RITMO ARMONICO.

Consigli per analizzare la struttura armonica di un brano (oltre alla semplice cifratura dei singoli accordi):

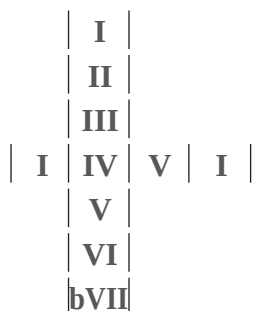
- Scrivere la cifratura della struttura armonica in un foglio separato rispetto alla partitura, per poter confrontare fra loro strutture differenti a prescindere dalle variazioni di tonalità, figurazione, strumentazione, ecc.
- Organizzare la struttura seguendo le articolazioni osservate precedentemente nello schema formale (FRASI, SEMIFRASI, MOTIVI, ecc.)
- Utilizzare più linee di cifratura. La linea principale rimane quella dei GRADI in numeri romani. Al di sopra collocheremo i numeri arabi che indicano i RIVOLTI, così come le aggiunte di settima, nona, ecc. Sotto, se necessario, cifreremo i PEDALI.
- Individuare le modulazioni e definirle come REGIONI. Cifreremo le regioni mettendo il grado all'interno di un CIRCOLO.
- Riportare anche il RITMO ARMONICO, cioè la distribuzione dell'armonia nella battuta.

		7 +	7	(4) 3	6 5	#6	(6) 7 (4) +	
(I)	I-IV	V-I	II-[H]	V	I - 4	IV		
(VIM)						bVI-(H)	V	I
	I							

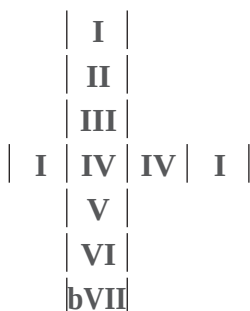
Le strutture armoniche di base del SISTEMA TONALE (così come le STRUTTURE MELODICHE) sono costituite da 4, 8, 12 o 16 battute.

Esempi di strutture principali:

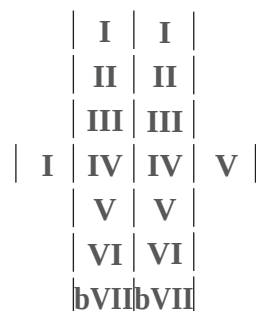
con Cadenza Perfetta



con Cadenza Plagale



con Semicadenza (Cad. Sospesa)



In questa tabella vediamo alcune delle possibili combinazioni di quattro accordi che, cominciando con il grado I, terminano con:

- CADENZA PERFETTA (V-I).
- CADENZA D'INGANNO (le stesse della cadenza perfetta, ma terminando sul VI o altro accordo sostitutivo del I).
- CADENZA PLAGALE (IV-I)
- SEMICADENZA o CADENZA SOSPESA (terminano sul V).

Per ottenere strutture armoniche di 8 o più battute, dobbiamo solo creare combinazioni di queste ultime, unendole a due, a tre, ecc.

• STRUTTURA MELODICA:

1. Sinonimo di FRASE.

L. Mozart, Minuetto



• SVILUPPO: (vedi ELEMENTO FORMALE NON TEMATICO)

- SVILUPPO INTERVALLARE: TECNICA DI SVILUPPO MOTIVICO che consiste nell'ampliare o ridurre gradualmente l'intervallo di una CELLULA. Non va confuso con i cambiamenti intervallari che si producono come risultato dell'ADATTAMENTO PER LEGAME ARMONICO. Ne esistono due tipi:

- AMPLIAMENTO INTERVALLARE: TECNICA DI SVILUPPO MOTIVICO consistente nello sviluppare una CELLULA ampliandone progressivamente uno o più intervalli.

Grieg, Peer Gynt, Danza dell'Anatra.

Violini I
(con sordini)

- DIMINUZIONE INTERVALLARE: TECNICA DI SVILUPPO MOTIVICO consistente nello sviluppare una CELLULA riducendone progressivamente uno o più intervalli.

Saint Saens, Carnevale degli animali, VIII.

- SVILUPPO PER AGGIUNTA DI ANACRUSI: TECNICA DI SVILUPPO MOTIVICO consistente nell'aggiungere un'ANACRUSI a un MOTIVO TETICO.

Morris Albert e Louis Gaste, Feelings

- TECNICA DI SVILUPPO MOTIVICO: insieme di procedimenti impiegabili nella costruzione di FRASI o altre strutture melodiche. Le principali tecniche sono: RIPETIZIONE, ADATTAMENTO ARMONICO (LEGAME ARMONICO, TRASPORTO, CAMBIO DI LIVELLO), PROGRESSIONE, VARIAZIONE, CONTRASTO e SPECCHIO. La TRIPLA ANALISI del MOTIVO è una risorsa importante ai fini della comprensione delle tecniche di sviluppo motivico.
- TEMA: idea musicale, generalmente di natura melodica, che costituisce la base di un brano musicale. Deve assolvere a determinate condizioni di stabilità e compiutezza, avere un carattere definito ed essere facilmente memorizzabile. Ciò che identifica maggiormente un tema è il trattamento compositivo, il suo sfruttamento da parte del compositore che lo sottopone a tutta una serie di manipolazioni, come la ripetizione, la variazione e la trasformazione (TECNICA DI SVILUPPO MOTIVICO), allo scopo di renderlo l'idea principale del pezzo o, nel caso ne esistano diverse, una di queste. Possiamo così parlare di elementi tematici o non tematici presenti nella FORMA musicale, in base al grado di sviluppo a cui il compositore li abbia sottoposti.

- **TESSITURA:** ampiezza di REGISTRO di uno strumento o VOCE, oppure di un'opera o frammento determinato di essa. Si può esprimere indicando la nota più grave e quella più acuta (Do 1-La 4), o mediante l'INTERVALLO da esse formato (3 ottave).

- **TESTURA:**

1. In senso lato, il termine testura ("texture" in inglese) designa la particolare distribuzione, decisa di volta in volta dall'autore durante il processo compositivo, dei vari elementi del brano. La testura è organizzata in LINEE, VOCI e PIANI e si analizza attraverso i MODELLI RITMICI. In questo senso, la maggior parte della musica classica e romantica può essere definita come melodia accompagnata. Altre testure tipiche sono l'omofonia, il contrappunto, ecc. (vedi TIPI DI TESTURA).

I principali componenti della testura sono:

- RITMO DI SUPERFICIE
- Ritmo metrico
- Tessitura
- Dinamica
- Densità
- Timbro

- **TIPI DI TESTURA:** in funzione dell'organizzazione della TESTURA in LINEE, VOCI e PIANI, si è soliti distinguere i seguenti tipi di testura:

- Monodia: testura di una sola voce e un solo piano.
- Melodia accompagnata: consiste in un piano principale (MELODIA, con una o più voci) ed uno secondario (ACCOMPAGNAMENTO).
- Contrappunto: consiste nella combinazione simultanea di varie melodie indipendenti che producono una testura coerente ed uniforme. Può essere IMITATIVO (le diverse voci condividono trasversalmente uno stesso materiale melodico) o LIBERO.
- Omofonia (o, più propriamente, omoritmia): consiste in un piano con varie voci, le quali scorrono simultaneamente con un RITMO uguale o simile.
- Eterofonia: consiste nella coesistenza simultanea di varie voci che elaborano uno stesso materiale melodico in maniera leggermente diversa.

Questi tipi principali si possono combinare fra loro in vario modo.

- **TONALITÀ:**

- In senso lato, si utilizza come sinonimo di SISTEMA TONALE.
- In senso più stretto, è l'equivalente di TONO (seconda accezione).

- **TONALITÀ PRINCIPALE (o D'IMPIANTO):** si dice della tonalità generale di un pezzo, che coincide con l'armatura in chiave posta all'inizio di un brano o movimento. In alcune composizioni barocche si può eccezionalmente rilevare un'armatura che non coincide con la tonalità del brano.

- **TONALITÀ OMOLOGHE:** nel SISTEMA TONALE, TONALITÀ con la stessa TONICA, ma con differente MODO. Per esempio: "Do M" e "Do m".

- **TONALITÀ RELATIVE:** nel SISTEMA TONALE, si tratta delle TONALITÀ con la stessa ARMATURA ma differente MODO. La prima nota della scala di una tonalità relativa minore sta sempre una terza minore sotto la sua relativa maggiore e viceversa. Trattandosi di tonalità con la stessa armatura, si considerano le più vicine fra loro (vedi TONI VICINI).

Esempio:

Do M - La m

Fa M - Re m

Reb M - Sib m

- **TONICA:** nel SISTEMA TONALE e nel SISTEMA MODALE, GRADO con FUNZIONE di riposo e di stabilità. È rappresentato dal I grado.

• TONO:

1. In senso lato, ed a causa dell'influenza della traduzione dall'inglese, si utilizza tale termine come equivalente di "nota".
2. Ciascuna delle SCALE MAGGIORI E MINORI esistenti nel SISTEMA TONALE riceve il nome di tono o TONALITÀ. I toni teoricamente possibili sono 30: 15 maggiori e 15 minori, come vediamo qui sotto. Alcune tonalità sono enarmoniche (nome diverso, ma stessi suoni; ad esempio: Do# M = Reb M).

15 Toni maggiori:

The image displays 15 major scales, each with its tonic triad (I, IV, V) and degree labels. The scales are arranged in five rows of three. The scales and their degree labels are:

- Do M: I, IV, V
- Fa M: I, IV, V
- Sib M: I, IV, V
- Mib M: I, IV, V
- Lab M: I, IV, V
- Reb M=Do# M: I, IV, V
- Solb M=Fa# M: I, IV, V
- Dob M=Si M: I, IV, V
- Do# M=Reb M: I, IV, V
- Fa# M=Solb M: I, IV, V
- Sib M=Do# M: I, IV, V
- Mi M: I, IV, V
- La M: I, IV, V
- Re M: I, IV, V
- Sol M: I, IV, V

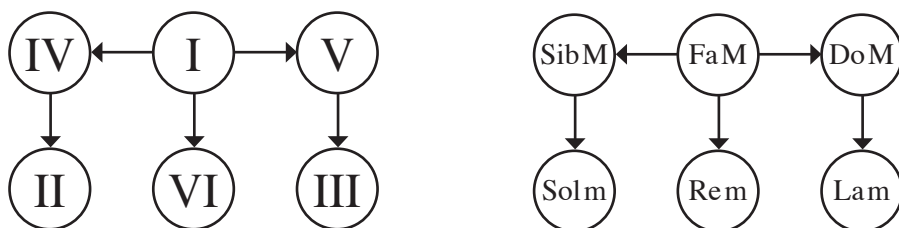
15 Toni minori:

The image displays 15 minor scales in musical notation, arranged in five rows of three. Each scale is represented by a treble clef staff with a key signature of one or more flats. Above each staff, the scale name is written in Italian (e.g., La m, Re m, Sol m). Below each staff, the Roman numerals for the first (I), fourth (IV), and fifth (V) degrees of the scale are indicated. The scales shown are: La m, Re m, Sol m, Do m, Fa m, Si b m=La # m, Mi b m=Re # m, La b m=Sol # m, La # m=Si b m, Re # m=Mi b m, Sol # m=La b m, Do # m, Fa # m, Si m, and Mi m.

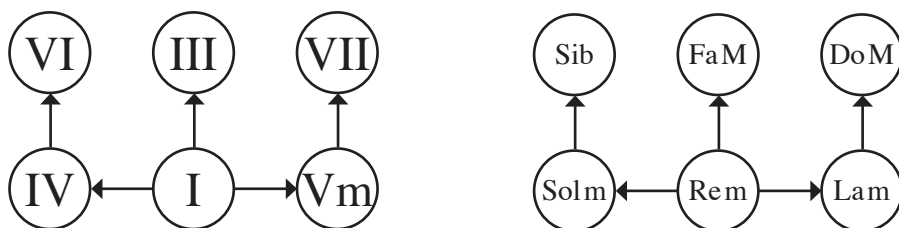
3. Principale distanza intervallare delle SCALE DIATONICHE, equivalente a due semitoni.

- **TONI VICINI:** si chiamano toni vicini quelli che nell'ARMATURA in chiave presentano un'ALTERAZIONE in più o in meno rispetto alla TONALITÀ originale, e che pertanto sono contigui alla TONALITÀ originale nel CIRCOLO DELLE QUINTE. Posseggono quindi il maggior grado di affinità con la tonalità originale. Sono toni vicini quelli le cui TONICHE sono GRADI DIATONICI di una stessa tonalità.

Toni vicini in modo maggiore: Modello in Fa M



Toni vicini in modo minore: Modello in re min



Si chiamano anche REGIONI vicine.

I gradi VII del Modo maggiore e II del modo minore sono accordi diminuiti, pertanto non possono diventare toniche di nessuna tonalità.

- **TRASPORTO:**

1. Variante dell'ADATTAMENTO ARMONICO consistente nel muovere DIATONICAMENTE tutte le note del MOTIVO, trasportando la FONDAMENTALE di un accordo alla fondamentale dell'altro, la terza alla terza e così via.
2. Interpretazione di una musica innalzando od abbassando tutte le note di un INTERVALLO prestabilito. In caso di musica del sistema tonale, esecuzione di un brano in una TONALITÀ differente a quella scritta.

- **TRASPOSIZIONE:** (vedi TRASPORTO)

- **TRIADE:** (vedi ACCORDO DI TRE NOTE)

- **TRIPLA ANALISI:** nel SISTEMA TONALE, principale tecnica di ANALISI melodica che consiste nell'isolamento delle caratteristiche ritmiche, melodiche e armoniche di un MOTIVO. Si concretizza nei seguenti processi:

- Analisi ritmica: isolamento del ritmo del motivo, tenendo conto degli aspetti metrici e di articolazione.
- Analisi delle altezze. Estrazione del PROFILO MELODICO del motivo, espresso in forma di linea.
- Analisi armonica:
 - a) isolamento dell'ARMONIA soggiacente al motivo, sotto forma di gradi e considerando gli aspetti metrici.
 - b) classificazione di tutte le note del motivo in funzione dell'ARMONIA (NOTE REALI/ESTRANEE).

Ritmo:



Melodia:

Armonia:



Si può anche definire la tripla analisi come la possibilità di esprimere un motivo senza dover ricorrere ad esporne le note particolari che lo compongono. Tale analisi "scomposta" ci permette di comprendere a fondo le TECNICHE DI SVILUPPO MOTIVICO.

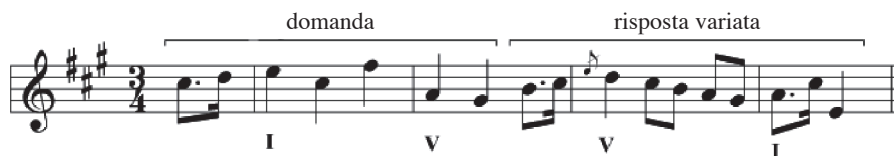
ADATTAMENTO ARMONICO del motivo precedente, in cui tutti gli elementi rimangono inalterati, tranne il suo contenuto armonico.

(segue l'immagine che sta qui sopra, in cui nel pentagramma la prima nota è FA).

- **VARIAZIONE:**

1. È una delle TECNICHE DI SVILUPPO MOTIVICO. L'insieme del materiale proposto dall'autore nella sua opera può essere oggetto di continue modifiche dei suoi componenti (ARMONIA, MELODIA o RITMO). In questo senso la Variazione è un processo di sviluppo interno di questi componenti, in maniera separata o congiunta. Tale tipo di variazione è costante nella maggior parte delle composizioni di ogni epoca.

Mozart, Concerto per violino in La M



2. MODELLO FORMALE consistente nel presentare un TEMA che in seguito si presterà alla realizzazione di una serie di modifiche dello stesso. Generalmente i brani in questa forma s'intitolano "Tema e Variazioni" o "Variazioni sopra un Tema di ...".

Corelli, Sonata Op. 5, n° 12. Tema e variazioni sulla Follia



- VOCE: nell'analisi della TESTURA, si tratta di una successione di suoni le cui altezze sono in relazione reciproca. Parliamo così di "Fuga a 4 voci" quando sono presenti 4 strumenti o quando uno strumento esegue 4 linee melodiche. Le voci possono anche essere implicite nella stessa linea.

Bach, Clavicembalo ben temperato, Fuga 2.

