



AVVIAMENTO ALLA PRATICA DELL'ELABORAZIONE TASTIERISTICA

Modulo propedeutico

cattedra di *pratica organistica*

prof. Michele Chiaramida

CRITERI E OBIETTIVI

L'obiettivo di questa unità didattica è quello di fornire allo studente, sulla scorta dei dati provenienti dalle fonti normativo-didattiche antiche, un avviamento alle più essenziali procedure di elaborazione tastieristica secondo modelli stilistici sei-settecenteschi. Lo studente impara gradualmente a realizzare brevi ed elementari *artifici musicali* in modo 'naturale' tramite la memorizzazione di elementi procedurali standardizzati da sperimentare tramite il trasporto. Le procedure indicate sono ridotte ai livelli elementari ed essenziali, tuttavia utili ad una sufficiente introduzione alla pratica della creazione estemporanea a all'improvvisazione.

Il presente modulo si configura dunque come il fondamento di una materia che verrà sviluppata in moduli specifici dedicati alle diverse abilità cui è chiamato l'organista improvvisatore: partimento, basso continuo, contrappunto, intonazione, fantasia, toccata, fuga, etc.).

Lo studio delle fonti ci rivela progressivamente come nella prassi didattica storica prevalesse un approccio per così dire "acustico" su quello "visivo", una formazione legata più all'abitudine a buone concatenazioni armoniche piuttosto che a pratiche tutte 'interiori' come l'apprendere tramite la lettura e il praticare tramite la scrittura. Un campo normativo elementare tramandato essenzialmente per via orale — accompagnato saltuariamente da semplici pubblicazioni o molto più spesso precari fogli manoscritti —, era sufficiente per iniziare il giovane alle prime procedure, mentre il resto della formazione era affidato alla pratica, all'ascolto, al talento personale del giovane e del suo insegnante. Il momento dell'eventuale approfondimento teorico-speculativo poteva intervenire, ma solo in vista di una formazione avanzata.

Per le ragioni suddette le presenti dispense sono da considerarsi come mero supporto alle lezioni vive da me condotte in classe e sono pertanto riservate in via prioritaria agli studenti afferenti il corso.

Fonti

Metodistica storica

AGAZZARI, A. (1607), *Del sonare sopra il basso con tutti loi strumenti e dell'uso loro nel concerto*, Domenico Falcini, Siena [ed. in facs., Bologna, Forni 1985].

CACCINI, G., (1601), *Le Nuove Musiche*, Marescotti, Firenze [ed. in facs., Firenze, S.P.E.S. 1983].

DIRUTA, G. (1593), *Il Transilvano dialogo*, Giacomo Vincenti, Venezia

GASPARINI, F. (1723) , *L'armonico pratico al cimbalo*, Giuseppe Antonio Silvani, Bologna [ed. in facs., Bologna, Forni 2001]

DE NARDIS, P. (s.d.), *Partimenti [...]*, Milano, Ricordi.

FENAROLI, F. (1930), *Partimenti*, Milano, Sonzogno.

PENNA, L. (1684), *Li primi albori Musicali per li principianti della Musica Figurata*, Giacomo Monti, Bologna [ed. in facs., Bologna, Forni 1969].

TOMEONI, P. (1795), *Regole pratiche per accompagnare il Basso Continuo*, Antonio Giuseppe Pagani, Firenze [ed. in facs., Bologna, Forni 1971].

VIADANA, L. (1602), *Cento Concerti ecclesiastici*, Prefazione, Venezia.

Fonti descrittive

DEL SORDO, F. (1996), *Il Basso Continuo*, Armelin Musica, Padova.

CHRISTENSEN, J. (1995), *Die Grundlagen des Generalbass-spiels im 18. Jahrhundert*, Barenreiter, Kassel [trad. it., *Fondamenti di prassi del basso continuo nel secolo XVIII* , Ut Orpheus, Bologna, 2003].

COORDINATE FONDAMENTALI

Concetto di accordo

È importante chiarire in questa sede anche quali sono le coordinate concettuali che definiscono il concetto di accordo secondo l'impostazione generale che abbiamo voluto dare a tutto l'impianto.

Vi sono infatti due diverse e contrastanti visioni di questa entità semantica, funzionali a due "visioni-del-mondo" sostanzialmente diverse: la concezione modale e la concezione tonale funzionale. Secondo quest'ultima l'accordo è *generato* da una matrice chiamata "basso fondamentale" e le singole costituenti melodiche dell'accordo sono concettualizzate e trovano il loro senso in base alle leggi che regolano tale generazione. Il basso fondamentale dunque è un concetto astratto, una *nota non udibile*, ma i cui effetti sono decisivi. Questo basso, e dunque l'accordo da esso generato, è inserito in un contesto di tipo sintattico-lineare nel quale, in base al livello gerarchico che gli viene assegnato, assolve a precise funzioni e obblighi.

Secondo la concezione modale, approccio che faremo nostro, l'accordo è il risultato di una operazione di stratificazione, come se potessimo vedere per un momento in modo verticale una realtà che si sta sviluppando in senso orizzontale multistrato. L'uso di porre delle grafie supplementari a una linea melodica diventa così un tipo di "scrittura abbreviata", che non rinvia in alcun modo ad un reticolo astratto di funzioni di natura sintattica. L'accordo dunque non è l'esito di un'entità generatrice che dà senso alle singole sue costituenti, ma un agglomerato di suoni posto in un contesto tonistico (il sistema modale appunto) senza che questo implichi necessariamente delle direzioni precise di comportamento.

Perché abbiamo scelto di fare nostra la visione modale del concetto di accordo? Perché la pratica del basso continuo ha le sue radici e il suo successivo sviluppo proprio in tale concezione. Anzi, al netto di molteplici considerazioni e distinguo che non possono essere enucleate in questa sede, proprio l'avvento del sistema tonale-funzionale nella organizzazione dello spazio sonoro, segna l'inizio della fine della pratica del basso continuo assieme alla fine di un intero universo di abitudini d'ascolto.

Insieme delle disponibilità armoniche

Lo stock di intervalli armonici che prenderemo in analisi può essere suddiviso in tre categorie: consonanze perfette, consonanze imperfette e dissonanze. Le consonanze imperfette possono presentarsi sotto la duplice natura di maggiore e minore. Lo schema sottostante rivela non solo le consonanze del primo grado (1, 3, 5, 6) ma anche tutte le loro replicate.

| CONSONANZE PERFETTE | | CONSONANZE IMPERFETTE | | |
|---------------------|----|-----------------------|----|-------------|
| 1 | 5 | 3 | 6 | Primo gr. |
| 8 | 12 | 10 | 13 | Secondo gr. |
| 15 | 19 | 17 | 20 | Terzo gr. |

La consonanza perfetta di 5^a può presentarsi nella versione detta *falsa*. Rimanendo nell'ambito diatonico, tale quinta si trova tra il tasto del B quadro e quello del F.

Le consonanze imperfette possono essere o maggiori o minori.

Vi sono tre specie di dissonanze: la 2^a, la 7^a e la 9^a. Si tratta di intervalli armonici che la sensibilità occidentale ha rubricato come "instabili" e pertanto necessitanti una particolare cura nel loro uso. Il sistema normativo ha elaborato delle norme specifiche che regolano il loro comportamento.

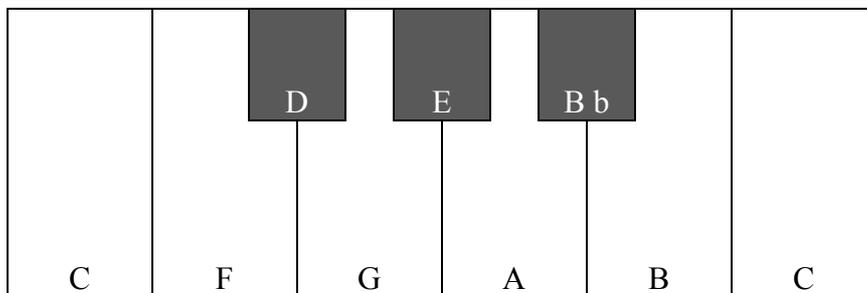
Un caso particolare è rappresentato dalla 4^a circa il suo carattere di consonanza o dissonanza. Volendo limitare questa trattazione agli aspetti pratici della questione, possiamo dire:

1. a due voci è sempre dissonante: se è sul primo tempo va preparata e deve risolvere sulla terza; se è sul secondo tempo deve andare di grado (nota di passaggi);
2. a tre voci: a) è consonante se ha terza sopra; è dissonante se ha seconda sopra e deve pertanto risolvere in terza;
3. più di tre voci: molte possibilità come si può desumere dall'analisi del repertorio.

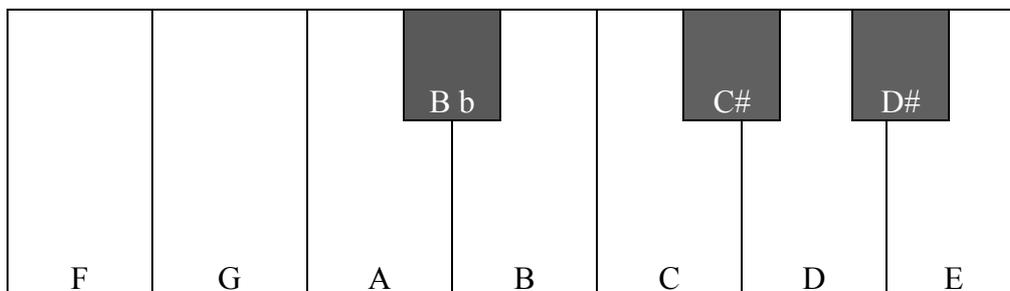
Ordine e disposizione della tastatura

E' necessario fare un accenno a come le fonti riportano la spiegazione della struttura della tastiera soprattutto per quanto attiene alla disposizione ordinaria della prima ottava. In tal senso potrà risultare utile quanto descrive in merito G. Diruta ne *Il Transilvano* (1599).

La tastiera può presentare due diversi tipi di ottava grave. Il primo tipo presenta dopo due tasti bianchi tre tasti neri. Viene definita «tastatura con il Mi Re Ut» perché l'ordine delle note è tale che sul primo tasto bianco vi sia Ut, sul primo nero Re, sul secondo nero Mi.



Il secondo tipo di tastiera è definita «senza il Mi Re Ut» e presenta un solo tasto nero dopo tre bianchi.



DEL SONARE SOPRA LA PARTE

Accompagnamenti della nota singola

La forma più completa di accompagnamento della nota posta al basso, si ha aggiungendo la sua terza, la sua ottava, la sua quinta e/o sesta. Nella semiografia del basso continuo e del partimento, i numeri che in taluni casi accompagnano la nota, indicano in modo sintetico tali intervalli armonici che nell'insieme producono la forma dell'accordo da aggiungere.

Naturalmente le cifre 8, 3, 5, 6 possono essere considerate sia come intervalli reali che come intervalli all'ottava superiore, dunque:

8 corrisponde anche a 15

3 corrisponde anche a 10

5 corrisponde anche a 12

6 corrisponde anche a 13

Accompagnamenti con la quinta

La figura mostra diverse soluzioni possibili attraverso la varia articolazione delle singole voci. Si provino alla tastiera tutte le soluzioni cercando di apprezzarne acusticamente le differenze. La nota del basso può essere realizzata con maggiore o minore volume sonoro tramite il raddoppio (aggiunta) o sottrazione delle voci. Nel vivo dell'esecuzione la variazione del volume di suono è una scelta tutta in capo all'esecutore:

accompagnamenti con la 5^a diverse modulazioni del volume di suono tramite aggiunta e sottrazione di 'voci'

5
8

8
5
3

3
8
5

01

Pratica

Realizzare l'esercizio formando accordi con la 5^a:

CARTELLA 03 – SEMITONO ASCENDENTE (A)

L'accompagnamento di sequenze di note del basso è un'operazione più complessa perché le scelte devono avvenire in modo estemporaneo e senza la possibilità di soffermarsi a riflettere, come si fa quando siamo intenti a *scrivere* un elaborato. Dovranno pertanto formarsi i necessari 'automatismi' tramite procedure graduali basate sulla memorizzazione di standard armonici che chiameremo *loci communes*.

Iniziamo con lo studio delle possibilità armoniche offerte dal semitono ascendente del basso.

La prima nota richiede gli accompagnamenti con la 6^a e la 3^a, entrambe minori. Per poter conservare lo standard delle quattro voci si può raddoppiare la 6^a o la 3^a collocate agli estremi della mano destra, tra pollice e mignolo. La seconda nota del basso verrà accompagnata con 3^a e 5^a facendo attenzione a realizzare il moto contrario tra le due mani:

raddoppio della sesta tra pollice e mignolo

raddoppio della terza tra pollice e mignolo

04

Si consiglia di evitare il raddoppio del basso per evitare di cadere facilmente nell'errore delle 8^e parallele:

05

Pratica

Realizzare i seguenti passaggi di semitono osservando la seguente procedura:

1. realizzare tutto l'esercizio con la prima nota avente il raddoppio della 6^a
2. realizzare tutto l'esercizio con la prima nota avente il raddoppio della 3^a
3. realizzare tutto l'esercizio con le due soluzioni in sequenza per ciascun passaggio

CARTELLA 04 - SEMITONO ASCENDENTE (B)

Il semitono ascendente può essere arricchito aggiungendo alla 6^a la 5^a *falsa* o *diminuita*. Le due note possono trovarsi vicine (dunque producendo una dissonanza di seconda) oppure distribuite tra gli estremi della mano destra tra pollice e mignolo (dunque producendo tra loro una dissonanza di settima). La numerica del basso *può* all'occorrenza segnalare questa particolarità con la grafia 6/5, ma l'esecutore è libero di decidere in autonomia. La 5^a spesso riporta un taglio obliquo a segnalare il fatto che tale quinta deve essere *falsa*.

L'accompagnamento con 6^a e 5^a non necessita di raddoppi e comporta tre diverse articolazioni:

1. urto di seconda con la terza in posizione centrale solitamente eseguita con il pollice
2. urto di seconda con la terza in posizione acuta solitamente eseguita con il mignolo
3. 5^a e 6^a lontane tra pollice (che esegue la 6^a) e mignolo (che esegue la 5^a) con la terza al centro solitamente eseguita con il medio

The image shows three examples of 6/5 chords in a grand staff. Each example is labeled with a number (1, 2, or 3) above the treble clef staff. Below the bass clef staff, the chord symbol '6/5' is written. Example 1 shows a close 6/5 chord with the 6th and 5th notes in the center. Example 2 shows a close 6/5 chord with the 6th and 5th notes in the acute position. Example 3 shows a wide 6/5 chord with the 6th and 5th notes far apart, and the 3rd note in the center.

07

Pratica

Realizzare l'esercizio con accordi di 65.

The image shows a practice exercise in the bass clef staff. It consists of seven measures, each containing a 6/5 chord. The chords are: 1. C6/5 (C, G, F), 2. D#6/5 (D#, A, G), 3. E6/5 (E, C, B), 4. F6/5 (F, D, C), 5. G#6/5 (G#, E, D), 6. A#6/5 (A#, F, E), 7. Bb6/5 (Bb, G, F). The chord symbols '6/5' are written below each measure.

08

CARTELLA 05
SERIE DI GRADI CONGIUNTI (ASCENDENTI E DISCENDENTI)
armonia a tre parti

Quando il basso procede per gradi si utilizza solitamente un'armonizzazione a tre parti con tre possibili alternative:

metodo 1: seste parallele

Le due note della mano destra devono per forza essere collocate a distanza di quarta per evitare errori di conduzione delle parti (quinte parallele).

A musical score in C major, 4/4 time, illustrating Method 1: seste parallele. The bass line moves stepwise from G2 to G3. The treble line consists of chords: G2-B2, G2-B2, G2-B2, G2-B2, G2-B2, G2-B2, G2-B2, G2-B2, and G2-B2. The bass notes are labeled with numbers 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 8.

L'ultima nota della scala riceve la terza e il raddoppio dell'ottava facendo attenzione che la parte che esegue l'ottava sia quella che nell'armonia precedente aveva eseguito la sesta maggiore. E' questa una forma di cadenza, chiamata cadenza di grado, che approfondiremo in una cartella successiva. Chiamiamo questa cadenza 'cadenza di grado' perché il basso raggiunge la *finalis* del tono scendendo di grado, mentre un'altra voce raggiunge la stessa *finalis* salendo di grado.

metodo 2: regola del 56 e 76

In fase ascendente una parte cammina in 3^a (o 10^a) parallela con il basso e l'altra dà su ogni nota prima la 5^a e poi la 6^a. Tale procedura è metaforizzata graficamente con la numerica 5 6 posta su ogni nota del basso, anche se tale grafia non è strettamente necessaria (regola del 5-6).

In fase discendente la parte che esegue le sincopi darà su ogni nota del basso prima la 7^a e poi la 6^a (regola del 7-6).

A musical score in C major, 4/4 time, illustrating Method 2: regola del 56 e 76. The bass line moves stepwise from G2 to G3. The treble line consists of chords: G2-B2, G2-B2, G2-B2, G2-B2, G2-B2, G2-B2, G2-B2, G2-B2, and G2-B2. The bass notes are labeled with numbers 5 6 5 6, 5 6 5 6, 5 6 5 6, 5 6 5 6, 7 6 7 6, 7 6 7 6, 7 6 7 6, 8.

A musical score in C major, 4/4 time, illustrating Method 2: regola del 56 e 76. The bass line moves stepwise from G2 to G3. The treble line consists of chords: G2-B2, G2-B2, G2-B2, G2-B2, G2-B2, G2-B2, G2-B2, G2-B2, and G2-B2. The bass notes are labeled with numbers 5 6 5 6, 5 6 5 6, 5 6 5 6, 5 6 5 6, 7 6 7 6, 7 6 7 6, 7 6 7 6, 8.

metodo 3

una parte rimane ferma (o ribatte) e l'altra cammina in terza o decima parallela con il basso.

Musical notation for 'metodo 3'. The treble staff contains a sequence of chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4. The bass staff contains a sequence of notes: C3, C3, C3, C3, C3, C3, C3, C3. Below the bass staff, the fingerings are indicated as: 8/3, 7/3, 6/3, 5/3, 8/3, 7/3, 6/3, 8.

Pratica

realizzare le seguenti scale con i tre metodi descritti:

Toni maggiori

Musical notation for 'Toni maggiori'. The first row shows two scale exercises in bass clef: C2-D2-E2-F2-G2-A2-B2-C3 and C3-D3-E3-F3-G3-A3-B3-C4. The second row shows two scale exercises in bass clef: C3-D3-E3-F3-G3-A3-B3-C4 and C3-B2-A2-G2-F2-E2-D2-C2.

Toni minori

Musical notation for 'Toni minori'. The first row shows two scale exercises in bass clef: C2-D2-E2-F2-G2-A2-B2-C3 and C3-D3-E3-F3-G3-A3-B3-C4. The second row shows two scale exercises in bass clef: C3-D3-E3-F3-G3-A3-B3-C4 and C3-B2-A2-G2-F2-E2-D2-C2.

CARTELLA 06
GRADO DISCENDENTE

Quando il basso procede di grado discendente, possiamo accompagnare il passaggio con due metodi:

1. 5^a sulla prima nota, 6^a sulla seconda
2. 6^a maggiore sulla prima nota, 5^a sulla seconda

Primo metodo

La prima nota riceve l'accordo con la 5^a, la seconda l'accordo con la 6^a (con raddoppio della 6^a o della 3^a in base alla posizione del primo accordo):

A musical score for piano, showing a descending bass line and corresponding chords in the right hand. The bass line consists of six pairs of notes, each pair representing a descending step (5-4, 4-3, 3-2, 2-1, 1-b2, b2-b3). The right hand provides chords for each step: the first chord is a triad (5, 3, 1), the second is a dyad (6, 3), the third is a triad (5, 3, 1), the fourth is a dyad (6, 3), the fifth is a triad (5, 3, 1), and the sixth is a dyad (6, 3). Fingering numbers 5 and 6 are written below the bass notes.

Pratica

Eeguire i seguenti gradi discendenti partendo dalle tre diverse posizioni del primo accordo:

A single bass staff showing a descending scale: 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6. The notes are quarter notes, and the exercise ends with a double bar line.

A single bass staff in the key of D major (one sharp). The notes are: D, C, B, A, G, F, E, D. The notes are quarter notes, and the exercise ends with a double bar line.

A single bass staff in the key of D major (one sharp). The notes are: D, C, B, A, G, F, E, D. The notes are quarter notes, and the exercise ends with a double bar line.

A single bass staff in the key of B minor (two flats). The notes are: B, A, G, F, E, D, C, B. The notes are quarter notes, and the exercise ends with a double bar line and a vertical ellipsis to the right.

Secondo metodo

Il secondo metodo prevede l'accordo con la 6^a maggiore sulla prima nota. Questa sesta è però accompagnata con 4^a e 3^a. Questo 'urto' è generato da note vicine di grado (seconda) o distribuite tra pollice e mignolo (settima). La seconda nota del basso si accompagna facendo salire la 6^a di grado e la 3^a scendere di grado. la 4^a rimane ferma.

ATTENZIONE A QUANDO IL BASSO SCENDE DI SEMITONO:

Se il grado discendente è un semitono, l'urto tra la 3^a e 4^a è generato da una terza maggiore e un tritono (quarta maggiore). Il secondo accordo infine ha sempre la 3^a maggiore

E' anche possibile alterare di semitono la sesta per avere un'armonia più dissonante.

6 8 6 8 6 8 6 8 6 8 6 8 6 8 6 8 6 8
 $\frac{4}{3}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{4}{3}$

Pratica

Eseguire i seguenti gradi discendenti partendo dalle tre posizioni dell'accordo di 643. Quando il basso scende di semitono eseguire l'accordo di 643 prima con la sesta naturale e poi con la sesta alterata:

6 8 #6 8 6 # 6 8
 $\frac{4}{3}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{4}{3}$

6 #6 # 6 6
 $\frac{4}{3}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{4}{3}$

6 #6 6 # 6

6 #6 6 # 6

CARTELLA 07 PRIMI TRE GRADI DEL TUONO

In questa cartella si mostrerà come si devono accompagnare i primi tre gradi del Tuono (I II III) esposti sia in senso ascendente che discendente.

Il I grado riceve le consonanze semplici, dunque l'accordo con la quinta (e raddoppio del basso).

Il II grado riceve l'accordo con la 6^a, arricchito della quarta (numerica 643)

il III grado riceve l'accordo con la 6^a, realizzato con il raddoppio del basso.

Questa realizzazione è la medesima sia in senso ascendente che discendente

esempio sul Tuono di Do e sul Tuono di La terza minore

The image shows two systems of musical notation. The first system is for the tone of C (Do), and the second system is for the minor third of A (La terza minore). Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a numerical formula below it. The first system has six measures, each with a numerical formula: 6/4/3. The second system has three measures, each with a numerical formula: #6/4/3. The notation includes chords and single notes in both hands, with the bass line often showing the octave doubling of the bass note.

consigli utili per lo studio

1. controllare sempre che la sesta sul secondo grado sia sempre maggiore. Se non lo è naturalmente occorre alterarle.
2. L'urto di seconda o provocata dall.a 3^a e 4^a viene eseguito da due dita vicine con la terza voce (esegue la consonanza di 3^a) che può suonare o sopra o sotto le due note.
3. La dissonanza di 7^a provocata dalla 3^a e 4^a a parti late, viene eseguita tra pollice e mignolo con un dito centrale che esegue tra le due note la consonanza di 3^a.
4. tra tono maggiore e tono minore la differenza è nella qualità della terza sul I e III grado.

esercitazione

eseguire in modo sempre più spedito le seguenti sequenze di gradi

6
4
3

6
4
3

6
4
3

6
4
3

#6

#6

#6

#6

#6

#6

6
b4
3

6

6
b4
b3

6

CARTELLA 08
PRIMI CINQUE GRADI

In questa cartella si mostrerà come si devono accompagnare i primi cinque gradi del Tuono (I II III IV V) esposti in senso ascendente e discendente. Avendo studiato nella cartella precedente la procedura per il primi tre gradi, sarà sufficiente aggiungere gli accompagnamenti relativi ai gradi IV e V.

Dividiamo la procedura in senso ascendente e discendente.

senso ascendente:

- i primi tre gradi si accompagnano come descritto nella cartella 07
- il IV grado richiede l'accordo con la 6^a accompagnata dalla 5^a (con terza aggiunta). Si utilizza la stessa procedura che abbiamo descritto per quegli accordi che contengono un urto di seconda o di settima:
 - a) 5^a e 6^a vicine (urto di seconda) con la terza collocata sopra.
 - b) 5^a e 6^a vicine (urto di seconda) con la terza collocata sotto con il pollice.
 - c) 5^a e 6^a distribuite tra pollice e mignolo con la terza nel mezzo
- il V grado riceve le consonanze semplici (co raddoppio del basso).

senso discendente:

- V grado riceve le consonanze semplici.
- IV richiede l'accordo con la 6^a accompagnata dalla 4^a maggiore (tritono) e dalla 2^a. Questo accordo si produce ribattendo (o legando) l'armonia che la mano destra ha suonato sul V grado, mentre la mano sinistra scende di grado (dal V al IV). La quarta maggiore è segnata dalla cifra 4 preceduta dal '+'
- i gradi III II e I si realizzano come previsto nella cartella 06.

Nel senso ascendente occorre distinguere la natura di alcuni intervalli in base alla natura del Tuono.
 Nel Tuono maggiore le 3^e sul I e IV sono entrambe maggiori.
 Nel Tuono minore le 3^e sul I e IV grado sono entrambe minori (la mano destra contiene sempre una 5^a *falsa*).

Chords: #6, 6/5, #, #6, 6/5, #, #6, 6/5, #

ESERCITAZIONE

Praticare con le tre posizioni i seguenti procedimenti scalari:

Tuoni Maggiori

Fingerings: 6/4/3, 6/5, 4/2, 6/4/3, 4/3, 6/5, 4/2, 6/4/3, 6/4/3, 6/5, 4/2, 6/4/3

Fingerings: 6/4/3, +4/2, 6/4/3, 4/3, 6/5, +4/2, 6/4/3, 4/3, 6/5, +4/2, 6/4/3

Tuoni Minori

Fingerings: #6/3, 6/5, #, # +4/2, 6 #6/3, #6/4, 6/5, #, # +4/2, 6 #6/4, #6/4, 6/5, #

Fingerings: # +4/3, 6 #6/4, #6/4, 6/5, #, # +4/2, 6 #6/4, #6/4, 6/5, #, # +4/2, 6 #6/4, #6/4, 6/5, #

CARTELLA 09 INTERVALLO DI TERZA

In questa cartella si mostrerà come accompagnare un intervallo di terza ascendente e discendente. Vi sono tre metodi sia per il senso ascendente che per quello discendente:

1. metodo A. Consonanze semplici su entrambe le note
2. metodo B. sulla nota più alta 5, sulla grave 6
3. metodo C. sulla nota più alta 6, sulla grave 5

Vediamo come articolare praticamente questa *consecutio* di accordi partendo dalle varie posizioni.

Metodo A

8 8 8

8 8 8

La 3^a e la 5^a del primo accordo rimangono nella loro posizione mentre la 8^a scende e sale di grado. Questo
Quindi: si muove una sola parte.

Metodo B

6 5 6 6 5 6 6 5 6

La 3^a rimane ferma mentre l'8^a e la 6^a scendono e risalgono di grado (in moto parallelo fra loro, ma in moto contrario rispetto al basso). Quindi: si muovono solo due parti.

Metodo C

5 6 5 6 5

La mano destra rimane ferma mentre la sinistra sale e scende. Come è possibile vedere il secondo accordo risulta correttamente articolato in quanto accordo con la sesta e raddoppio del basso.

Esercitazione

eseguire i seguenti esercizi utilizzando i metodi A e B

1 2

3 4

5

CARTELLA 10 INTERVALLI DI QUARTA E QUINTA

Gli intervalli di quarta e quinta ascendenti e discendenti, si accompagnano normalmente con le consonanze semplici.

Intervallo di quarta

La voce corrispondente all'8^a rimane ferma mentre la 3^a e la 5^a salgono e scendono di grado parallelamente al basso. La quarta ascendente corrisponde alla quinta discendente.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains six chords: a triad of C4, E4, G4; a dyad of C4, G4; a triad of C4, E4, G4; a dyad of C4, G4; a triad of C4, E4, G4; and a dyad of C4, G4. The lower staff is in bass clef and contains six notes: C3, E3, G3, C3, E3, G3. Vertical bar lines separate the six measures.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains six chords: a triad of C4, E4, G4; a dyad of C4, G4; a triad of C4, E4, G4; a dyad of C4, G4; a triad of C4, E4, G4; and a dyad of C4, G4. The lower staff is in bass clef and contains six notes: C3, E3, G3, C3, E3, G3. Vertical bar lines separate the six measures.

Intervallo di quinta

La voce corrispondente alla 5^a rimane ferma mentre la 3^a e l'8^a si muovono di grado scendendo e risalendo. La quinta ascendente corrisponde alla quarta discendente.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains six chords: a triad of C4, E4, G4; a dyad of C4, G4; a triad of C4, E4, G4; a dyad of C4, G4; a triad of C4, E4, G4; and a dyad of C4, G4. The lower staff is in bass clef and contains six notes: C3, E3, G3, C3, E3, G3. Vertical bar lines separate the six measures.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains six chords: a triad of C4, E4, G4; a dyad of C4, G4; a triad of C4, E4, G4; a dyad of C4, G4; a triad of C4, E4, G4; and a dyad of C4, G4. The lower staff is in bass clef and contains six notes: C3, E3, G3, C3, E3, G3. Vertical bar lines separate the six measures.

Esercitazione:

eseguire i seguenti salti di quarta e quinta nelle diverse posizioni



quinta ascendente (o quarta discendente)



CARTELLA 11 - CADENZE

Iniziamo con questa cartella ad affrontare in modo sistematico il capitolo delle cadenze. La tradizione didattica è solita classificare le diverse tipologie cadenzali tramite il movimento eseguito dal basso. Pertanto distinguiamo:

1. cadenze di salto: il basso procede tramite salti di quarta o quinta
2. cadenze di grado: il basso procede con passaggi di grado ascendente o discendente

Oltre al basso gli elementi che caratterizzano una cadenza sono:

1. la *Finalis*, ovvero la nota sulla quale termina una delle voci e sulla quale è costruito il Tuono d'impianto.
2. il movimento melodico che tale voce esegue per approdare sulla *Finalis*.

Vi è dunque una delle parti che deve assolutamente approdare (perché vi sia vera cadenza) alla *Finalis* tramite un movimento standard (*clausula*), caratterizzato da un semitono ascendente e molto spesso ornato contrappuntisticamente dalla formula:



Il RE in questo caso è la *Finalis* e l'intera formula può essere denominata *clausula cantanz* o più appropriatamente *cadenza del soprano*. Tale denominazione non significa necessariamente che la formula debba essere eseguita dalla voce più acuta, ma può essere eseguita da qualunque delle quattro parti, basso compreso.

La *clausula* cadenzale si caratterizza per tre fasi successive:

- a) esecuzione anticipata della *Finalis*,
- b) discesa di semitono sulla *Subfinalis* (eventualmente alterata)
- c) approdo definitivo sulla *Finalis*.

Normalmente sul prolungamento dell'anticipo della *Finalis* si crea una dissonanza che ha la funzione di dare maggior impatto acustico al termine della cadenza.

Procediamo con la descrizione e la pratica delle forme cadenzali più comuni, partendo dalle cadenze di salto.

CADENZA MAJOR (cadenza di salto di quinta discendente o quarta ascendente)

La cadenza Major presenta un salto del basso di una quinta discendente o quarta ascendente sul raddoppio della *Finalis* (eseguita dalla voce che canta la cadenza del soprano).

Si divide in due tipi: semplice e composta

La **cadenza semplice** si realizza in due tempi corrispondenti alla nota legata della clausula e la subfinalis alterata. Nell'esempio i due tempi sono rappresentati dalle due semiminime, di cui la prima legata. La *Finalis* è data dalla nota finale del basso raddoppiata in acuto.

Finalis DO

8 4 3 8 4 3 8 4 3

Nel primo esempio la *clausula* è eseguita dalla voce superiore, nel secondo dall'alto, nel terzo dal tenore. Il prolungamento dell'anticipo della *Finalis* (do) provoca, grazie al sol del basso una dissonanza di quarta che risolve (nel secondo tempo) sulla terza. La semiografia del basso continuo recepisce questa struttura armonica con le sigle 4 3.

La **cadenza composta** è costituita di quattro tempi e rappresenta una forma di ornato della cadenza Major di base.

Finalis DO

5 6 5 5 8 5 6 5 5 8 5 6 5 5 8

3 4 4 3 8 3 4 4 3 8 3 4 4 3 8

1° tempo: accordo con la quinta

2° tempo: accordo con la sesta accompagnata dalla quarta

3° e 4° tempo: come nella cadenza semplice

CARTELLA 12 – CADENZE
CADENZA MINOR

La Cadenza Minor si caratterizza per avere il basso che discende di quarta (o sale di quinta).

Si può eseguire:

1. primo accordo con 3^a maggiore e le consonanze semplici, secondo accordo con consonanze semplici.
2. in due tempi: nel primo tempo accordo con 3^a maggiore e consonanze semplici; secondo tempo mentre l'8^a rimane ferma mentre la 3^a e la 5^a salgono di passaggio sulla 4^a maggiore e la 6^a maggiore.

ESERCITAZIONE

eseguire le seguenti cadenze prima a un tempo e poi a due tempi (con 6^a e 4^a maggiori di passaggio)

CARTELLA 13 – CADENZE
CADENZA MINIMA

La Cadenza Minima si caratterizza per avere il basso che discende di grado sulla Finalis. Abbiamo già incontrato questo *luogo comune* studiando gli accompagnamenti dei gradi discendenti. Non occorre dunque aggiungere altro se non far notare che il passaggio dalla 7^a alla 6^a corrisponde esattamente al movimento contrappuntistico eseguito dalla parte che esegue la *clausula* cadenzale, o cadenza del soprano:

The image displays two systems of musical notation for the Cadenza Minima. The first system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains notes with a fermata over the final note. The bass staff contains notes with a fermata over the final note. Below the bass staff are figured bass notations: 6 4 3, 8, 6 7 6 8, 6 7 6 8. The second system also consists of two staves. The treble staff contains chords with a fermata over the final chord. The bass staff contains notes with a fermata over the final note. Below the bass staff are figured bass notations: 6 4 2, 6 5, 8, 6 4 2, 6 5, 8, 6 4 2, 6 5, 8.

CADENZA ASCENDENS

La cadenza Ascendens è costituita da un preciso movimento del basso che in tale occasione esegue la cadenza del soprano:

The image shows a single staff of music in a bass clef. It contains three notes: a quarter note, a quarter note, and a half note with a fermata above it. The staff ends with a double bar line.

In tale circostanza il *luogo comune* armonico prescrive di realizzare con la mano destra una procedura a quattro tempi:

1. Accordo con le consonanze semplici basati sulla Finalis sulla pausa o sulla nota che precede l'inizio della *clausula*.
2. Entrata del basso sull'accordo preso nel tempo precedente, senza che la mano destra si muova.
3. con il basso fermo, la mano destra esegue un accordo con 6^a, 4^a e 2^a. Si ottiene facendo salire o scendere le tre voci eseguite dalla mano destra.
4. accordo finale sulla Subfinalis con la 6^a accompagnata dalla 5^a (procedimento già visto in occasione del grado ascendente)

6 4 2 / 5 6 4 2 / 5 6 4 2 / 5

ESERCITAZIONE A

eseguire le seguenti cadenze minime a tre parti nelle due posizioni.

Attenzione alla realizzazione della cadenza in MI. Avendo il secondo grado alla distanza di semitono, non occorre alterare la subfinalis, che rimane sul re naturale.

ESERCITAZIONE B

eseguire le seguenti cadenze:

2 6 5 2 6 5 2 6 5 2 6 5 2 6 5

CARTELLA 14 – ACCOMPAGNAMENTI PER OGNI TUONO

La regola dell'ottava

Tra le tipologie di esercitazione documentate dalle fonti normativo-didattiche, spicca per presenza e omogeneità la cosiddetta «regola dell'ottava». Al di là delle varianti che si possono apprezzare da autore ad autore lungo il corso di oltre due secoli di tradizione didattica, l'elemento di continuità è dato anzitutto dall'idea di istituire questo *luogo comune armonico* una sintesi generale dei partimenti più essenziali. Se ne raccomanda continuamente la pratica assidua in tutti i toni compatibili con il temperamento adottato avendo cura di sperimentare tutte le possibili soluzioni di disposizione delle parti affidate alla mano destra (gli 'accompagnamenti').

Si propone in questa sede una versione desunta dal «L'Armonico pratico al cimbalo» (1722) di Francesco Gasparini. La scelta di fondo — peraltro evidente a cominciare dal titolo — giustifica l'estrema semplificazione con cui l'autore liquida il problema della «qualità, e quantità de' Toni, e loro formatione», rimandando il lettore agli autori classici dove sarà possibile apprendere con soddisfazione l'intera dottrina.

Pertanto l'autore fa rilevare come la varietà di tutti i Toni sia in realtà sintetizzabile in due raggruppamenti distinti: i Toni con la 3^a maggiore, che cominciano con Ut Re Mi, e i Toni con la 3^a minore, che cominciano con Re Mi Fa (in nomenclatura antica). Vengono dichiaratamente lasciati da parte il terzo e quarto tono che invece cominciano per Mi Fa Sol. Questa tipologia modale di tipo frigio non viene dunque concettualizzata nella presentazione didattica, anche se rimane nella produzione musicale e negli esercizi ma come semplice 'idioma' nascosto fra le righe dell'elaborazione. Stessa sorte è riservata per l'inflessione misolidia (subfinalis a un tono dalla finalis), per quella lidia (quarta maggiore sulla finalis) e per quella dorica (sesta maggiore sulla finalis).

Bisogna fare attenzione a che tutti i Toni maggiori abbiano la loro sesta maggiore, mentre tutti i Toni minori la sesta minore, salvo diverse prescrizioni del Basso o della eventuale parte che si dovesse accompagnare. Tali apparenti contraddizioni armoniche servono per transitare da Tono a Tono, oltre che per dotare la composizione di quelle "inflessioni" modali di cui si discuteva.

moto ascendente:

I primi cinque gradi armonizzati come abbiamo visto nella cartella 08 (senso ascendente e discendente).

Il sesto grado che scende al quinto si tratta come cadenza di grado (acc. con 6^a maggiore)

I seguenti esempi mostrano la regola dell'ottava per un tono di 3.a maggiore e 3.a minore nelle tre posizioni.

E' necessario suonare più volte questi esempi fino a quando non si riesce ad eseguirli a memoria, sempre nelle tre posizioni.

ESERCITAZIONE

eseguire a memoria i due Toni nelle tre posizioni

Tuono di DO 3.a maggiore

8 6 6 6 8 #6 8 6 6 6 8 8 6 #6 5 6 5 5 8
 4 4 5 4 4 4 2 4 4 3 4 3 4 3 3 4 4 3 8
 3 6 6 6 8 #6 8 6 6 6 3 3 6 #6 5 6 5 5 3
 4 4 5 4 4 4 2 4 4 3 4 3 4 3 3 4 4 3 8
 5 6 6 6 8 #6 8 6 6 6 5 5 6 #6 5 6 5 5 5
 4 4 5 4 4 4 2 4 4 3 4 3 4 3 3 4 4 3 8

Tuono di la 3.a minore

8 #6 6 6 # # # 6 6 #6 8 8 6 #6 5 6 5 5 8
 4 4 5 4 4 4 4 2 4 4 3 4 3 4 3 3 4 4 3 8
 3 #6 6 6 # # # 6 6 #6 8 8 6 #6 5 6 5 5 8
 4 4 5 4 4 4 4 2 4 4 3 4 3 4 3 3 4 4 3 8
 5 #6 6 6 # # # 6 6 #6 8 8 6 #6 5 6 5 5 8
 4 4 5 4 4 4 4 2 4 4 3 4 3 4 3 3 4 4 3 8

CARTELLA 15 – PRATICA SUI TONI

A conclusione di questo modulo propedeutico inseriamo alcune cartelle dedicate alla elaborazione di brevi versetti organistici desunti dalla *Regola agli organisti* di G. B. Martini (17xx). Ogni gruppo di versetti sarà preceduto da alcuni Tuoni da armonizzare secondo la regola dell'ottava vista nella cartella 14.

ESERCITAZIONE 1

praticare e memorizzare i seguenti Tuoni:

DO 3.a magg.

RE 3.a magg.

ESERCITAZIONE 2

eseguire i seguenti versetti secondo le regole sin qui date:

La croma isolata 'appartiene alla semiminima puntata', quindi si lascia correre sull'accordo. Le quartine si eseguono dando l'accordo sulla prima e lasciando correre le successive.

V Tuono

V Tuono un tono più alto

CARTELLA 16 – PRATICA SUI TONI

A conclusione di questo modulo propedeutico inseriamo alcune cartelle dedicate alla elaborazione di brevi versetti organistici desunti dalla *Regola agli organisti* di G. B. Martini (1756). Ogni gruppo di versetti sarà preceduto da alcuni Tuoni da armonizzare secondo la regola dell'ottava vista nella cartella 14.

ESERCITAZIONE 1

praticare e memorizzare i seguenti Tuoni:

FA 3.a magg.

4 6 6 #6 +4 6 4 6 #6

3 5 4 3 3 4 3

SOL 3.a magg.

4 6 6 #6 +4 6 7 4 6 #6

3 5 4 3 3 4 3 3

ESERCITAZIONE 2

eseguire i seguenti versetti secondo le regole sin qui date:

In battuta n. 2 abbiamo la cadenza con clausula al basso, argomento trattato nella cartella 13. Dove trovate la numeri 7 6 significa cadenza minima (cartella 13)

VI Tuono

7 6 3 6 6 7 6 6 4 3

+4 2

VI Tuono un tono più alto

7 6 3 6 6 7 6 6 4 #

+4

CARTELLA 17 – PRATICA SUI TONI

ESERCITAZIONE 1

praticare e memorizzare i seguenti Tuoni:

RE 3.a min.

SOL 3.a min.

MI 3.a min.

LA 3.a min.

ESERCITAZIONE 2

eseguire i seguenti versetti secondo le regole sin qui date:

I Tuono

I Tuono un tono più alto

CARTELLA 18 – ALTRI VERSETTI

III Tuono

4 3 #6 6 6 b5 4 # 3#

Una voce più bassa

6 4 3 6# 6 6 5b 4 #

IV Tuono

6 7 6 # 4

Una voce più bassa

6 7 6 # 4

VII Tuono

5 6 7 7 7 6# 6 5 4 # # 6 5 8 7 6 4 #

Un voce più bassa

5 6 7 7 7 6# # 6 5 4 # # # 7#6 # 5 4 #

VIII Tuono

6 7 6 6# 5 6 # 6 7 6 6# 5 6 #

Una voce più alta

6 7 6 6# 5 6 #

VIII Tuono

7 6 6# 5 6 # 7 6 6# 5 6 #

Una voce più alta

7 6 6# 5 6 #

Tuono peregrino

b 6 4 3 b 6 # 6 5 6 # 6 7 6 6# 5 6 #

7 6 6# 5 6 #

CONTRAPPUNTO DI NOTA CONTRO NOTA SU CANTUS FIRMUS

Sopra o sotto una cantilena di Canto Firmo, comporre altra cantilena che proceda 'nota contro nota' fino alla cadenza finale. Ogni semibreve ha valore pari a un Tactus.

REGOLE FONDAMENTALI

1. Si utilizzino solo consonanze (perfette e imperfette)
2. Le consonanze perfette siano raggiunte solo per moto contrario
3. Mai due consonanze perfette della stessa specie di seguito (anche se per moto contrario)
4. Evitare il tritono anche se in 'falsa relazione'. Ciò avviene tra due consonanze imperfette maggiori di seguito. Utilizzare la corda mobile *Bfa Bmi*. alle occorrenze.

REGOLE DI STILE

1. preferenza al moto contrario
2. evitare che la distanza tra le voci superi la 15^a
3. preferire i gradi congiunti rispetto ai salti e comunque mai due salti consecutivi.
4. iniziare in posizione di ottava o unisono
5. concludere con l'atto di cadenza tipico



Pratica prima

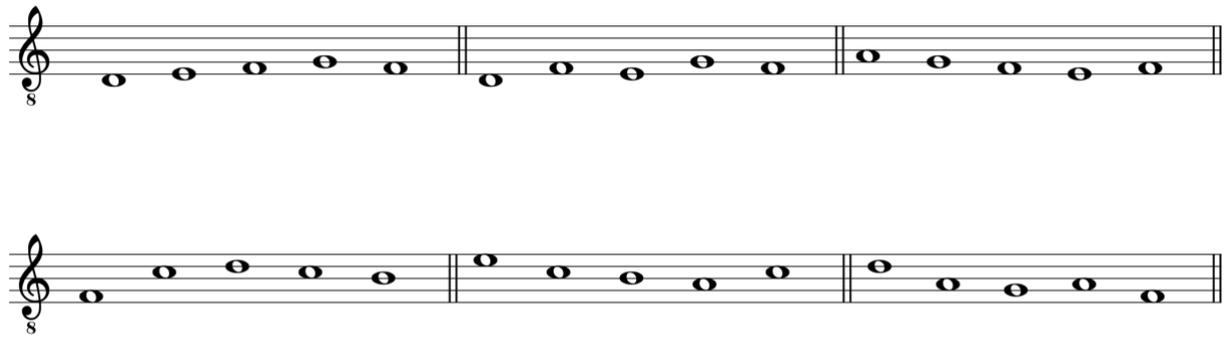
Per ciascun gruppo di tre note del CF improvvisare quattro cantilene alternative sopra e sotto partendo da consonanze 1, 8, 5, 3, 6. Uno studente canta il CF e l'altro improvvisa, poi si scambiamo i ruoli.



Lo stesso su quattro note

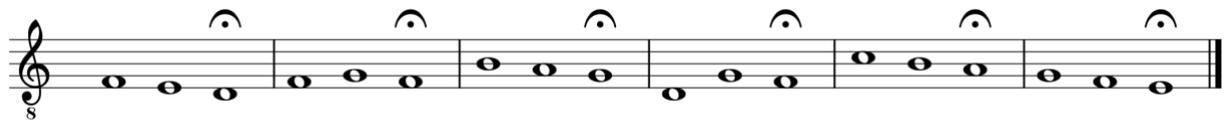


Lo stesso su cinque note



Pratica seconda

Completare le cadenze ponendo l'atto cadenzale (*clausula cantizans*) nella corretta posizione:



CONTRAPPUNTI SU CANTILENE COMPLETE

eseguire improvvisazioni sulle seguenti cantilene (CF sia sopra che sotto il contrappunto).

