

## A V V E R T I M E N T O AI M A E S T R I .

—•••••

SIG.<sup>ni</sup> COLLEGHI E MAESTRI.

Eccovi il mio Metodo pel nuovo Flauto Cilindrico alla Böhm. Permettete che io sottoponga al vostro savio giudizio alcune riflessioni, che sono figlie di una esperienza acquistata dopo parecchi anni di pratica.

Ebbi ad allievi molti giovani dotati di diversa intelligenza; e per ammaestrarli nel suonare il Flauto io aveva tentato di adottare per tutti lo stesso Metodo, ma pure mi fu forza il confessare che questo era un errore. Difatti ad uno riusciva difficile ciò che era agevole per un altro. Adottava i Metodi generalmente in uso, cioè quelli di Berbiguier e di Drouet; ma il più delle volte io mi trovavo costretto a scrivere delle lezioni per rimpiazzare delle lacune, le quali impedivano a' miei allievi di proseguire con profitto ed alacrità nello studio dell'istromento.

Tutti i contemporanei scrittori di Metodi hanno amato meglio empire le pagine con esempi a parole, mentre hanno trascurata la pratica. Io al contrario abbracciai il principio che noi non possiamo suonare e conoscere bene il nostro, come qualunque altro istromento, che mediante un lungo esercizio; in una parola egli è mestieri suonare molto per arrivare a saper suonar bene. Perciò, laddove gli altri Metodisti accennano gli esempi, io ne ho invece data la pratica. Ai Maestri poi lascio la cura di avviare i loro allievi in modo che il cammino, che essi hanno da percorrere, riesca loro più agevole che arduo, per cui potranno i Maestri scegliere ora questa, ora quell'altra lezione secondochè tornerà meglio alla capacità di questo o di quell'altro scolaro. Così gradatamente potranno gli allievi giungere a sapere con decoro rendersi esperti nell'esercizio di questo istromento, al quale uopo credo affermare che sieno acconcie le lezioni, gli esercizi, le scale, i passaggi, i preludi da me inseriti in questo Metodo, i quali o per una via o per l'altra potranno condurre lo scolaro diligente e solerte allo scopo da lui desiderato.

*E. KRAKAMP.*



Abbiamo or ora accennato che tutti i suoni compresi nella scala musicale non hanno che sette denominazioni, le quali si ripetono per ogni scala parziale; adesso aggiungiamo che la estensione di un suono dalla scala parziale all'altro simile della scala susseguente (compreso quest'ultimo) forma ciò che chiamasi ottava:



Ora siccome le cinque linee di cui si compone il rigo non sono sufficienti onde contenere tutte le note della scala musicale, così vi si è supplito per mezzo delle linee addizionali che si aggiungono tanto sotto, quanto sopra al rigo, e chiamansi supplementi accidentali alle linee del rigo:



Un altro mezzo per supplire alla insufficienza delle linee del rigo, senza moltiplicare le linee addizionali, si è quello delle chiavi.

La chiave è un segno che si mette al principio del rigo per indicare i nomi di tutte le note che si trovano nella linea che è tagliata dalla chiave stessa, e determinare in conseguenza i nomi di tutte le altre note che son poste tanto sopra quanto sotto di essa.

Comunque per la musica del Flauto, per la quale scriviamo, non si adoperi che una sola chiave, nondi meno crediamo utile di fare un breve cenno delle altre chiavi.

Si conoscono generalmente 3 specie di chiavi, cioè la chiave di *Sol*, quella di *Do*, e quella di *Fa*.



La chiave di *Sol*, che si mette sulla seconda linea del rigo, segna la porzione acuta dei suoni ed indica che la nota posta sulla seconda linea è un *Sol*;

La chiave di *Do*, che si suol mettere sulla 1.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup> e 4.<sup>a</sup> linea, segna sul rigo i suoni intermedi e determina il posto della nota *Do*;

E finalmente la chiave di *Fa*, che si adopera sulla 3.<sup>a</sup> e 4.<sup>a</sup> linea, segna sul rigo i suoni gravi, e determina il posto della nota *Fa*.

**ESEMPIO**

The diagram illustrates three key signatures and their corresponding note positions on a five-line staff:

- Chiave di Sol:** A treble clef with a note on the second line, labeled "Sulla 2.<sup>a</sup> Linea Sol."
- Chiave di Do:** Two examples: one with a note on the fourth line labeled "Sulla 4.<sup>a</sup> Linea Do.", and another with a note on the second line labeled "Sulla 2.<sup>a</sup> Linea Do."
- Chiave di Fa:** Two examples: one with a note on the third line labeled "Sulla 3.<sup>a</sup> Linea Fa.", and another with a note on the fourth line labeled "Sulla 4.<sup>a</sup> Linea Fa."

Una nota quindi di data posizione può cambiare di nome e indicare un suono più acuto o più grave senza trasportarla in altra linea o in un altro spazio col cambiarvi solo la chiave che la precede.

**ESEMPIO**

The example shows a single note (Do) moving across a series of staves with different clefs and key signatures:

- Treble clef, 2nd line: SOL
- Bass clef, 2nd space: RE
- Bass clef, 3rd space: SI
- Bass clef, 4th line: FA
- Bass clef, 4th space: LA
- Bass clef, 5th line: DO
- Bass clef, 5th space: MI

E così parimente una nota può cambiare di posto e scriversi su di un'altra linea o un altro spazio e nondimeno conservare sempre l'istesso suono.

**ESEMPIO**

The example shows a single note (Do) moving between different staves and clefs:

- Bass clef, 1st space: DO
- Bass clef, 2nd space: DO
- Bass clef, 3rd space: DO
- Bass clef, 4th line: DO
- Bass clef, 4th space: DO
- Bass clef, 5th line: DO
- Treble clef, 1st line: DO

### RAPPORTO DELLE CHIAVI.

The diagram shows a series of staves with different clefs and key signatures, corresponding to different voice parts:

- Basso (Bass clef, 4th line)
- Baritono (Bass clef, 3rd line)
- Tenore (Bass clef, 2nd line)
- Contralto (Bass clef, 1st line)
- Mezzo-Soprano (Bass clef, 1st space)
- Soprano (Bass clef, 2nd space)
- Violino (Treble clef, 2nd line)

Nella musica del Flauto non si adopera che la chiave di *Sol*, che dicesi altrimenti chiave di *Violino*.

La nota che forma la base di una scala qualunque, ossia la nota da cui quella scala principia, prende il nome di *tonica* o di prima di *tono*; le altre susseguenti ritengono progressivamente il nome di seconda, terza, quarta, quinta, sesta e settima; quest'ultima si chiama anche *sensibile*, perchè il suo effetto sospensivo risveglia il sentimento della tonica che la segue e le serve di complemento; (1) nella continuazione però delle scale parziali, le note seguono a ritenere il nome dei numeri progressivi, cioè: *ottava, nona, decima, ecc.*

Ogni nota può servire di base ad una scala qualunque, e la scala prende il nome della nota dalla quale principia; e quindi la scala che parte dalla nota *Do* si denomina *scala di Do*; quella che principia con la nota *Re* si chiama *scala di Re*, e così di seguito.

La progressione con la quale i suoni si succedono nella scala, ossia la differenza di elevazione di voce che passa tra una nota della scala e la susseguente non è l'istessa per tutte le note; e però noi osserviamo che nella scala di *Do*, altrimenti detta *naturale*, dal *Do* al *Re* si frappone un *tono*, dal *Re* al *Mi*, parimente un *tono*, dal *Mi* al *Fa* un *semitono*(2), dal *Fa* al *Sol* un *tono*, dal *Sol* al *La* un *tono*, dal *La* al *Si* un *tono* e dal *Si* al *Do* un *semitono*.

## ESEMPIO



Questa successione di suoni della scala naturale, comunque non sia in progressione né aritmetica né geometrica, pure essendo rimasta fissa e stabile in mezzo a tutte le variazioni che la musica ha subito, bisogna dedurne o che sia in perfetta relazione col nostro istinto musicale, o che dipenda da un principio fisico non per anco conosciuto.

Da quanto abbiamo detto si rileva agevolmente che una scala parziale consta di cinque *toni* e di due *semitoni* (cioè di dodici *semitoni*) e che nella scala di *Do* i due *semitoni* son posti l'uno tra la terza e la quarta nota, e l'altro tra la settima e l'ottava; però, siccome tutte le altre scale debbono modellarsi ed avere per tipo la scala naturale di *Do*, così onde conservare la distanza e la posizione dei *tono* e dei due *semitoni*, si è avuto ricorso a due segni, chiamati *Diesis* # e *Bemolle* b, il primo dei quali indica che la nota alla quale è anteposto deve inalzarsi di un *semitono*, ed il secondo al contrario che essa deve abbassarsi di un *mezzo tono*. Quindi volendo formare una scala che parta dal *Sol*, e che conservi le distanze sopraccennate, fa d'uopo di porre un *Diesis* sul *Fa*, e così si avranno i due se-

(1) Per queste note si sono adottati parimenti i nomi seguenti:

1. <sup>a</sup> di <i>tono</i> .	2. <sup>a</sup>	3. <sup>a</sup>	4. <sup>a</sup>	5. <sup>a</sup>	6. <sup>a</sup>	7. <sup>a</sup>	8. <sup>a</sup>
Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do
Tonica principale o Fondamentale.	Sopratonica	Mediante o Modale.	Sottodominante.	Dominante o Produceute.	Sopradominante o Modale.	Sensibile.	Tonica ripetuta all' Ottava.

(2) Ossia mezzo tono; il *semitono* è il più piccolo intervallo che ammette la nostra musica.

mitoni (4) collocati precisamente. il primo tra la terza e la quarta nota, ed il secondo tra la settima e l'ottava.

## ESEMPIO



Parimenti volendo formare una scala che parta dal *Fa* e che conservi il tipo della scala naturale di *Do*, basterà porre un Bemolle sul *Si* onde abbassarlo di un mezzo tono.

## ESEMPIO



Quello che diciamo delle due scale di *Sol* e di *Fa*, può benissimo applicarsi *mutatis mutandis* a tutte le altre scale, e quindi passiamo ad indicare il numero dei Diesis e dei Bemolli che affettano le diverse note della scala secondo la *tonica* dalla quale partono.

**Do** . Scala naturale.

**Sol** 4. Diesis.

**Re** 2. idem.

**La** 3. idem.

**Mi** 4. idem.

**Si** 5. idem.

**Fa** # 6. idem.

**Do** # 7. idem.

**Fa** 4. Bemolle.

**Si** b 2. idem.

**Mi** b 3. idem.

**La** b 4. idem.

**Re** b 5. idem.

**Sol** b 6. idem.

**Do** b 7. idem.

Le note su cui questi Diesis o Bemolli devono cadere si succedono nel modo seguente:

(1) I semitoni si dividono in *Unisono alterato*, e *Seconda minore*. Dicesi semitono *unisono alterato* quello che nella progressione della scala ritiene il nome della nota che lo precede, e si segna parimente sulla stessa linea o nello stesso spazio, ma che è solo alterato dal diesis o dal bemolle che lo innalza e lo abbassa. Dicesi al contrario semitono *seconda minore* quello che nella progressione della scala ha un nome differente dalla nota che lo precede, e si scrive su di un'altra linea o in un altro spazio. Quindi il *Do* # per esempio:



e un semitono *unisono alterato* rispetto al *Do* naturale, come

il *Re* b è una *seconda minore* rispetto al *Do*:



e così di seguito.

Quando nella scala non vi ha che un sol Diesis esso cade sul *Fa* .....



2. Diesis, sul *Fa* e sul *Do*.



3. Diesis, sul *Fa*, *Do*, *Sol*.



4. Diesis, sul *Fa*, *Do*, *Sol* e *Re*.



5. Diesis, sul *Fa*, *Do*, *Sol*, *Re* e *La*.



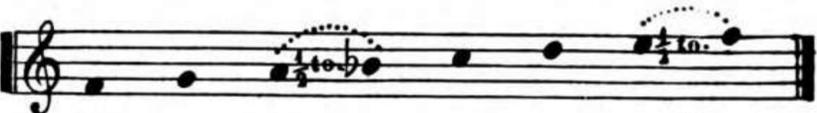
6. Diesis, sul *Fa*, *Do*, *Sol*, *Re*, *La* e *Mi*.



7. Diesis, sul *Fa*, *Do*, *Sol*, *Re*, *La*, *Mi* e *Si*.



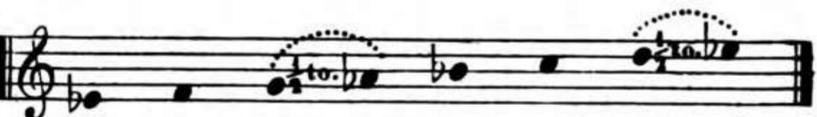
Ugualmente quando nella scala non vi ha che un solo Bemolle esso cade sul *Si* .....



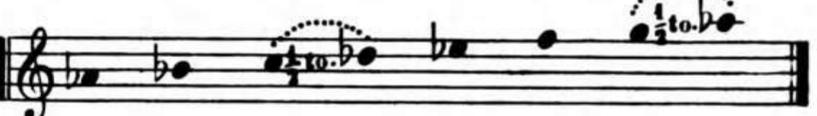
2. Bemolli, sul *Si* e sul *Mi*.



3. Bemolli, sul *Si*, *Mi* e *La*.



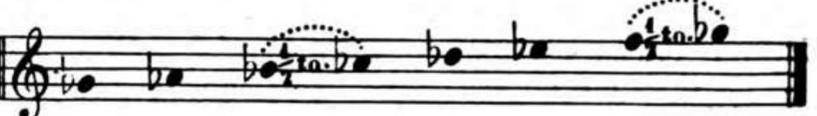
4. Bemolli, sul *Si*, *Mi*, *La* e *Re*.



5. Bemolli, sul *Si*, *Mi*, *La*, *Re* e *Sol*.



6. Bemolli, sul *Si*, *Mi*, *La*, *Re*, *Sol* e *Do*.



7. Bemolli, sul *Si*, *Mi*, *La*, *Re*, *Sol*, *Do* e *Fa*.



Dalla ispezione di questa tavola si rileva che i Diesis si succedono di quinta in quinta, ed i Bemolli di quarta in quarta. Onde poi evitare la ripetizione dei Diesis e dei Bemolli nel corso di una composizione musicale si è introdotto l'uso di segnarli a fianco della chiave, ed in tal caso essi valgono per l'intera sonata. Se però nel corso della sonata stessa vogliansi per le combinazioni della musica ridurre al loro stato naturale le note che sono di già affette dal Diesis o dal Bemolle, allora si fanno precedere da un Bequadro  $\natural$ , l'effetto del quale dura per la battuta (t) ove si trova. I Diesis ed i Bemolli possono anche adoperarsi accidentalmente nel corso di una sonata, ed allora a differenza dei Diesis e dei Bemolli posti in chiave, essi non valgono se non per la battuta nella quale son messi. Se però la nota finale della battuta è segnata col Diesis o col Bemolle, e la battuta seguente principia con la stessa nota, in tal caso l'effetto di questi segni vale anche per la nota simile della seconda battuta.

## ESEMPIO



Due altri segni accidentali che usansi nella musica sono; quello del doppio Diesis (\*), e quello del doppio Bemolle (bb); l'effetto del doppio Diesis è quello di fare innalzare la nota di due semitoni, cioè di un tono, come l'effetto del doppio Bemolle è quello di farla abbassare di due semitoni. Se però la nota su cui cade il doppio Diesis o il doppio Bemolle è di già affetta da un Diesis o da un Bemolle semplice, in tal caso il doppio Diesis o il doppio Bemolle non fa che alzarla o abbassarla di un semitono.

## DEI MODI.

Si chiama *modo* la maniera d'essere di una scala, ossia la maniera con la quale son collocati i due semitoni ed i cinque toni che la compongono. Vi sono due specie di *modi*, cioè il modo maggiore e il modo minore.

Se tra la prima e la terza nota di una scala vi ha l'intervallo di due toni intieri, allora la scala prende il nome di scala di modo maggiore, o di modo di terza maggiore, e la terza nota dicesi essa stessa terza maggiore; se al contrario tra la prima e la terza nota non vi passa che un tono e mezzo, allora la scala si dimanda di modo minore, o di modo di terza minore, e la terza nota si chiama terza minore. La terza maggiore è dunque l'intervallo di due toni, e la terza minore l'intervallo di un tono ed un semitono.

## ESEMPIO



(t) A suo luogo spiegheremo che cosa significa la parola battuta.

Il primo di questi esempi presenta una scala di modo maggiore, dappoichè dal *Do* al *Mi* passano due toni interi; il secondo al contrario presenta una scala di modo minore, dappoichè tra il *La* ed il *Do* non passa che un tono e mezzo (1); una delle principali differenze che interponesi tra la scala di modo maggiore e quella di modo minore si è che nella prima si percorrono le stesse intonazioni tanto nella scala ascendente quanto nella discendente, laddove nella scala di modo minore la sèsta e la settima discendenti avendo affinità diverse da quelle della scala ascendente si abbassano di un mezzo tono.

## ESEMPIO

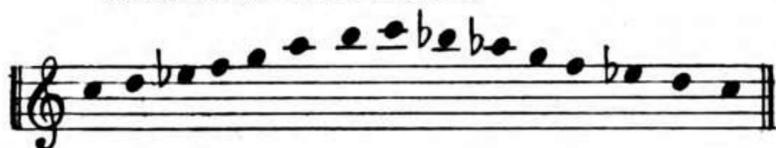
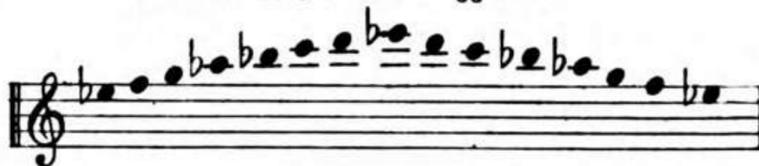


Generalmente si distingue il modo del tono dai segni che son posti in chiave.

Nel tono di *Do* di modo maggiore non vi hanno, come abbiam veduto di sopra, nè Diesis, nè Bemolli, o per servirmi del linguaggio musicale, non vi ha alcun accidente in chiave.

Nel tono di *Do* di modo minore vi sono tre Bemolli; nel tono di *Mi* bemolle di modo Maggiore, vi sono parimente tre Bemolli che cadono precisamente sulle stesse note. Da ciò l'analogia tra questi due toni, ossia tra il tono di *Do* di modo minore e quello di *Mi* bemolle di modo maggiore.

## ESEMPIO

Scala di *Do* modo minore.Scala di *si* b modo maggiore.

Ora, se per poco osserviamo queste due scale, si rileverà di leggieri che la prima nota della scala di modo minore, cioè il *Do* forma una terza minore con l'altra nota da cui parte la scala di modo maggiore, cioè col *Mi* bemolle, dappoichè tra il *Do* ed il *Mi* Bemolle passa un tono e mezzo; d'onde si conclude che ogni modo maggiore ha sempre per relativo un modo minore e viceversa; e che il relativo del modo maggiore è quel modo minore di cui la prima nota forma una terza minore con la nota da cui parte la scala dello stesso modo maggiore. La prima nota quindi della scala di modo minore si trova sempre un tono e mezzo sotto della prima nota della scala corrispondente di modo maggiore.

Ciò posto, ci limitiamo in questo punto a mettere come in un quadro le diverse scale di modo maggiore con le loro scale corrispondenti di modo minore, indicando in chiave il numero dei Diesis e dei Bemolli che le affettano.

(1) La scala di modo minore è stata da alcuni pratici graduata in modo diverso da quello da noi accennato, e quindi taluni lasciando il *Fa naturale* han messo soltanto un Diesis sul *Sol* componendo la scala nel modo seguente; esempio:



alcuni altri fanno surrogare dal *Fa diesis* il *Fa naturale* e mettono parimente un Diesis

sul *Sol*; esempio:



Bisogna convenire però che il modo che più generalmente si a-

dotta, è quello che abbiame esposto di sopra

ESEMPIO DEI DIESIS

**MODO PRINCIPALE.** Do maggiore. Sol maggiore.

**MODO RELATIVO.** La minore. Mi minore.

Re maggiore. La maggiore. Mi maggiore.

Si minore. Fa # minore. Do # minore.

Si maggiore. Fa # maggiore. Do # maggiore.

Sol # minore. Re # minore. La # minore.

ESEMPIO DEI BEMOLLI

Fa maggiore. Si b maggiore. Mi b maggiore.

Re minore. Sol minore. Do minore.

La b maggiore. Re b maggiore. Sol b maggiore.

Fa minore. Si b minore. Mi b minore.

Do b maggiore. La b minore.

Da questa Tavola si rileva che ogni tono di modo maggiore ha in chiave tanto numero di Diesis o di Bemolli quanti ne ha il suo relativo di modo minore. Quindi per conoscere se il tono in cui è scritto un componimento musicale sia maggiore o minore bisogna far *attenzione alla settima nota* ossia alla sensibile; se questa si presenta alterata, in tal caso il modo è minore; se al contrario è naturale, allora il modo è maggiore. Un altro mezzo per distinguere il modo maggiore dal minore è quello di fare attenzione alla tonica, dappoichè questa generalmente deve dominare tanto al principio quanto alla fine del pezzo; ciò non ostante dobbiamo confessare che queste regole non sono infallibili, e che il sentimento musicale che si acquista con la pratica è su questo riguardo la miglior guida.

### DEI GENERI.

Per generi s'intende il sistema con cui progrediscono i toni di una scala o di un pezzo musicale qualunque. Si distinguono comunemente tre specie di generi, cioè il *diatonico*, il *cromatico* e l'*enarmonico*.

Il genere *diatonico* è quello che procede secondo le intonazioni naturali della scala, cioè per toni e per semitoni; il genere *cromatico* è quello che procede per semitono e quindi percorre tutti gl'intervali che esistono tra le note; il genere *enarmonico* è quello che procede per quarti di tono; però siccome il menomo intervallo che ammettono i nostri strumenti musicali è appunto il semitono, così il genere *enarmonico* in fatto non può essere adoperato, ovvero si confonde col genere *cromatico*, non differendo da questo se non per la configurazione della scala o delle note, non però nella sostanza.

### ESEMPI



### DEL VALORE DELLE NOTE E DELLE PAUSE CORRISPONDENTI.

Sinora abbiamo considerato i suoni sotto il rapporto della loro estensione, della loro divisione, dei segni dai quali vengono rappresentati non che dell'intonazione secondo i modi ed i generi a cui appartengono; però siccome nell'armonia ossia nella successione dei suoni musicali non tutti questi suoni debbono prolungarsi per un uguale spazio di tempo nè tutti debbono succedersi con uguale intervallo di pause, così si è convenuto di marcare queste differenze per mezzo delle diverse figure che si son assegnate alle note ed ai segni di pausa. La diversa forma dunque con cui una nota è rappresentata all'occhio determina il valore ossia la durata del tempo della stessa, come la diversa conformazione dei segni di silenzio cioè delle pause indica la durata di queste.

La durata dei suoni e delle pause può considerarsi sotto due aspetti, relativamente cioè ed assolutamente.

### DELLA DURATA RELATIVA.

La durata relativa è quella che ha un suono od una pausa rispetto ad un altro suono o ad un'altra pausa. La durata assoluta al contrario è quella che ha un suono o un segno di pausa considerato da sé solo e senza riferirlo a verun altro; quindi allorché noi diciamo che una nota ha una durata doppia di un'altra, non consideriamo in essa che il suo valore relativo; se però diciamo che una nota ha la durata per esempio di  $\frac{1}{40}$  del minuto, allora consideriamo in questa il suo valore assoluto.

Ciò posto, passiamo ad indicare in primo luogo la durata relativa delle note e delle pause, riserbandoci a parlare immediatamente dopo della loro durata assoluta.

- 1.<sup>o</sup> Allorché la nota ha la figura di un circolo o di un' elissi vuota, essa esprime una durata di tempo che si valuta per l'unità di misura cioè pel numero uno. Questa figura si chiama *Semibreve*, e la durata del suono della stessa forma generalmente ciò che chiamasi battuta.
- 2.<sup>o</sup> Allorché l'istesso circolo o elissi vuota ha una gamba o coda, essa prende il nome di *Minima* ed ha un valore eguale alla metà di una Semibreve.
- 3.<sup>o</sup> Un grosso punto o elissi piena e terminata da una coda chiamasi *Semiminima* ed equivale alla metà della Minima, cioè ad  $\frac{1}{4}$  della Semibreve.
- 4.<sup>o</sup> Una figura simile all' antecedente, ma la cui coda termini con una lineetta rivolta, vien detta *Croma* ed indica la durata del suono per una metà della Semiminima, ossia per  $\frac{1}{8}$  della Semibreve.
- 5.<sup>o</sup> Se l'istessa figura è terminata con due lineette rivolte invece di una sola, allora chiamasi *Semicroma* ed equivale alla metà della Croma, cioè ad  $\frac{1}{16}$  della Semibreve.
- 6.<sup>o</sup> Se le lineette rivolte che terminano la figura son tre, la nota prende il nome di *Biscroma* ed ha il valore della metà della Semicroma, cioè di  $\frac{1}{32}$  della Semibreve.
- 7.<sup>o</sup> Finalmente se la figura in discorso è terminata da una coda alla quale sono attaccate quattro lineette rivolte, allora vien chiamata *Semibiscroma* o *Fusea*, ed è equivalente alla metà della Biscroma, cioè ad  $\frac{1}{64}$  della Semibreve.

Progredendo con l'istessa progressione, tagliando cioè la coda della nota con 5, 6, 7 lineette ecc. si otterrebbero delle note del valore di  $\frac{1}{128}$ ,  $\frac{1}{256}$  e  $\frac{1}{512}$  della *Semibreve*; però noi ci siamo fermati alla *Semibiscroma*, dappoiché in pratica non si adoperano mai delle note che abbiano un valore minore di questo.

Allorché si combinano insieme più Crome o Semicrome ecc., per facilitarne la lettura le loro rispettive lineette trasversali della coda si riuniscono e formano tante grosse linee per mezzo delle quali si congiungono tutte le note che hanno l'istesso valore, come si vede dall'esempio qui appresso; egli è indifferente poi che la coda di una nota sia posta all'insù o all'ingiù della stessa, dappoiché ciò non ne altera in alcun modo il valore. Quel che abbiam detto del valore e della durata delle note si applica ben anche alla durata delle pause, e però ci limitiamo nell'esempio qui appresso ad indicare la diversa forma dei segni di pausa secondo il loro valore rispettivo, rapportando questo valore a quello delle note che abbiamo di già spiegato; solo osserviamo che la forma della pausa della *Semibreve*, essendo uguale a quella della *Minima*, differisce solo pel posto dove si segna, dappoiché la prima va segnata sotto una delle linee del rigo, laddove la seconda va segnata sopra una delle linee stesse.

ESEMPIO

Una Semibreve la cui durata equivale a quella di due Minime.

PAUSE CORRISPONDENTI

- Pausa di una Battuta = .....o di Semibreve.
- Di mezza Battuta..... = .....o di Minima.
- Di  $\frac{1}{4}$  D.<sup>to</sup> .....  $\text{v v v v}$  „o di Semiminima.
- Di  $\frac{1}{8}$  D.<sup>to</sup> .....  $\text{v v v v v v v v}$  „o di Croma.
- Di  $\frac{1}{16}$  D.<sup>to</sup> .....  $\text{v v v v ecc.}$  „o di Semicroma.
- Di  $\frac{1}{32}$  D.<sup>to</sup> .....  $\text{v v v v ecc.}$  „o di Biscroma.
- Di  $\frac{1}{64}$  D.<sup>to</sup> .....  $\text{v v v v ecc.}$  „o di Semibiscroma.

DEI PUNTI E DELLA CORONA

Il punto è uno dei segni della musica che aumenta il valore a note o pause alle quali va congiunto.

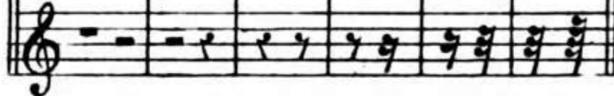
Il valore del punto è sempre uguale alla metà del valore della nota o della pausa che lo precede, e perciò una Semibreve seguita dal punto acquista il valore di una Semibreve e mezza, cioè di una Semibreve ed una Minima, o di tre Minime, come del pari una Minima puntata equivale ad una Minima e mezza ossia ad una Minima ed una Semiminima o a tre Semiminime, e così di seguito.

È lo stesso segue parimente nei segni di pausa, e quindi una pausa di Semibreve puntata equivale

ad una pausa di Semibreve ed una di Minima; una pausa di Minima puntata acquista il valore di una pausa di Minima ed una Semiminima, ecc. Se poi una nota o un segno di pausa è seguito da due o più punti, in tal caso il valore di ciascun punto è sempre eguale alla metà del valore di quello che lo precede, e così il primo punto vale la metà della nota, il secondo punto la metà del primo punto, il terzo punto la metà del secondo, ecc.: la Minima dunque seguita da due punti, varrà una Minima, più una Semiminima, più una Croma, cioè sette Crome. La Semiminima con tre punti varrà una Semiminima, più una Croma, più una Semieroma, più una Biscroma, cioè quindici Biscrome, ecc.

Gli esempî seguenti indicano all'occhio il valore delle note o dei segni di Pausa seguiti da uno o più punti.

1.<sup>mo</sup> ESEMPIO.

	NOTE PUNTATE	PAUSE PUNTATE
ESEMPIO.		
VALORE.		

2.<sup>do</sup> ESEMPIO.

ESEMPIO.		ecc.
VALORE.		

La Corona o Comune è rappresentata da un semicerchio con un punto in mezzo che si mette sotto o sopra di una nota o di una pausa (◌), essa indica interruzione e sospensione generale del movimento della battuta, e quindi un silenzio per un tempo indeterminato, dopo del quale si riprende l'esecuzione del periodo sospeso. Da ciò si vede la differenza sensibile che passa tra la Corona ed il punto semplice; dappoichè la prima non ha nessun valore ed il suo effetto sospensivo è indeterminato ed a piacere dell'esecutore, laddove il secondo ha un valore tassativo e determinato e perciò indipendente dalla volontà dell'esecutore.

### DELLA DURATA ASSOLUTA DEI SUONI E DELLE PAUSE.

Sinora abbiamo considerato la durata dei suoni e delle pause, relativamente tra di loro, prendendo cioè per unità di misura la Semibreve e riferendo a questa la durata di tutte le altre Figure, però la Semibreve non ha sempre la medesima durata assoluta. Gli antichi la valutavano uguale ad una battuta di polso, vale a dire ad un minuto secondo: i moderni non seguono un tal metodo e quindi modificano la durata della Semibreve ed in conseguenza quella di tutte le altre Figure o pause, secondo la natura del componimento e gli effetti ch'essi voglion produrre.

I segni di cui si servono per indicare un movimento più o meno celere, e quindi una durata più o meno lunga della battuta, sono i seguenti:

MOVIMENTI LENTI	MOVIMENTI CELERI
<p><i>Grave.</i> <i>Largo.</i> <i>Adagio.</i> <i>Sostenuto.</i></p>	<p><i>Moderato.</i> <i>Allegretto.</i> <i>Allegro.</i></p>
MENO LENTI	PIÙ CELERI
<p><i>Larghetto.</i> <i>Andante.</i> <i>Andantino.</i> <i>Poco mosso.</i></p>	<p><i>Vivace.</i> <i>Presto.</i> <i>Prestissimo.</i></p>

Qualchevolta a queste espressioni si aggiungono le parole *poco, non troppo, non tanto*, dicendosi per esempio *allegro non molto, un poco adagio*, ecc.

Talune volte parimente quest'espressioni sono modificate dal compositore onde render noto viemaggiormente lo spirito ed il carattere della sua composizione con l'aggiungere alla parola che indica il movimento l'epiteto *affettuoso, devoto, cantabile, con brio, scherzoso*, ecc. Queste indicazioni lasciano all'esecutore una minore latitudine nell'esecuzione, cioè lo restringono entro a certi limiti, oltrepassando i quali la composizione perderebbe tutto il suo effetto.

Un altro mezzo onde indicare con maggior precisione il movimento più o meno celere delle note si è quello del *Metronomo*. Quest'istrumento, la cui invenzione è dovuta a Maelzel, indica con una precisione matematica la durata dei suoni. Esso consiste in un piccolo pendolo lungo otto centimetri che riceve il movimento da una ruota dentata trattenuta da un'ancora la quale ne lascia scorrere un dente per ogni oscillazione del pendolo. Questo dente nel battere e puntellarsi sull'ancora fa sentire un colpo abbastanza forte per servir di regola alla misura del tempo. Il pendolo è diviso da tante linee che indicano il posto dove deve porsi il peso mobile che lo fa muovere per ottenere in un minuto quel numero di oscillazioni marcate dalla linea stessa; e quindi se in un minuto vogliono ottenere N.º 60 oscillazioni bisogna mettere il peso sulla linea del pendolo marcata col N.º 60. Il compositore poi allorchè vuol servirsi di questo mezzo per indicare il movimento della sua composizione scrive alla testa della stessa „*Metronomo di Maelzel*„ e vi pone la figura di una nota ed il numero della linea dove deve collocarsi il peso mobile, dicendo, per esempio:

METRONOMO DI MAELZEL (1).

(♩ = 120)

Ciò importa che il valore o la durata della Semiminima deve estendersi tanto da occupare tutto lo spazio di tempo compreso tra l'una e l'altra oscillazione del pendolo, che è stato caricato col peso mobile sulla linea marcata 120, il che determinato, determina altresì il valore di tutte le altre note.

(1) Per abbreviazione si scrivono generalmente le sole iniziali M.M.

### DEL RITMO E DELLA BATTUTA.

La parola Ritmo nel linguaggio musicale significa un rapporto simmetrico ossia misura comune tra la durata del tempo e quella del suono; il Ritmo quindi regola il tempo più o meno lungo durante il quale il suono deve essere prolungato, come altresì determina la durata degli intervalli di pausa che debbono frapporsi tra un suono ed un altro.

Giacomo Rousseau nel suo Dizionario di Musica dà alla parola Ritmo un altro significato: ei dice che il Ritmo è la proporzione che hanno fra loro le parti di un medesimo tutto; però noi ci atteniamo alla prima definizione come quella ch'è generalmente adottata.

Nel sistema moderno il rapporto tra la durata del tempo e quella dei suoni è determinato, come abbiamo accennato di sopra, dal Metronomo, il quale divide il minuto per mezzo dei suoi battimenti in tante frazioni di tempo, mentre la voce o gli strumenti misurano la durata dei suoni su questi stessi battimenti; ora cioè prolungando un medesimo suono per varî battimenti, o ora comprendendo più suoni in un battimento solo.

Per dividere il Ritmo e rendere più sensibile i suoni parziali di cui si compone, si è adottata una unità di misura che si chiama *Battuta*. I membri di cui si compone la battuta si chiamano tempi.

Vi sono due specie principali di battute, cioè la *Binaria* e la *Ternaria*; la battuta binaria si divide in due parti, la ternaria in tre; queste battute però possono ben anche suddividersi in un gran numero di altre parti, come si vedrà dagli esempî che daremo più sotto.

L'elemento costitutivo della battuta è indicato dal compositore al principio del pezzo. Se la Semibreve è l'elemento della battuta, cioè se la battuta consta di una Semibreve, in tal caso si pone al principio del rigo il segno **C**; se il valore della battuta però è minore o maggiore della Semibreve, allora viene indicato da una frazione ora propria, ora impropria, di cui il denominatore esprime in quante parti la Semibreve è divisa, ed il numeratore indica quante parti se ne devono prendere per formare una battuta: così nel tempo  $\frac{2}{4}$  cioè quarti due, il denominatore 4 indica che la Semibreve è divisa in 4 parti, ed il numeratore 2 esprime che 2 di queste 4 parti compongono la battuta. L'istesso è da dirsi per gli altri tempi, e quindi il tempo  $\frac{6}{8}$ , per esempio, indica che la battuta è composta di sei ottavi della Semibreve, e così di seguito (1).

---

(1) Per tradurre questo linguaggio in un modo che parli più agli occhi può benissimo dirsi che il denominatore della frazione esprime la specie e la quantità delle note che sarebbero necessarie per comporre una battuta che abbia il valore di una Semibreve, ed il numeratore indica quante di queste note si debbono prendere per formare la Battuta adottata dal compositore; quindi nella Battuta  $\frac{6}{8}$ , per esempio, il denominatore 8 indica otto Crome, poichè tante ne sono necessarie nella Battuta di una Semibreve, ed il numeratore 6 esprime che in quel pezzo la Battuta è composta di sei Crome: ugualmente nella Battuta  $\frac{2}{4}$  il denominatore 4 indica quattro Semiminime, ed il numeratore 2 indica che in quel pezzo la Battuta è composta di 2 Semiminime sole.

La divisione di una battuta da un'altra è marcata sul rigo per mezzo di una lineetta verticale.

ESEMPIO DELLE BATTUTE BINARIE.

a 2 Tempi.

a 4 Tempi.

ESEMPIO DELLE BATTUTE TERNARIE.

La Battuta si divide in eguali intervalli, ad imitazione dei pendoli, marcandone i tempi che la compongono coll'innalzamento e l'abbassamento della mano o del piede, battendo cioè un colpo in terra ed un altro in aria, o uno o più colpi in terra, e più colpi in aria, secondo che la battuta si compone di due o più tempi.

(2) Il tempo che si marca col battere in terra dicesi *tempo forte*, l'altro che si marca in aria denominasi *tempo debole*.<sup>(1)</sup> Tutte le misure a due tempi si battono con due colpi, l'uno in terra e l'altro in aria.

Nelle misure a tre tempi i primi due colpi si battono in terra ed il terzo in aria; il 1° è *forte*, gli altri sono *deboli*.

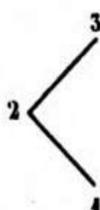
Finalmente nelle misure a quattro tempi i primi due colpi si battono in terra ed i secondi due in aria. Il 1° e 3° sono *forti* e il 2° e 4° sono *deboli*.

Taluni usano un modo differente di marcare la Battuta, e quindi figurano i movimenti che la mano destra o il piede deve eseguire per dividere la Battuta stessa, nel modo seguente:

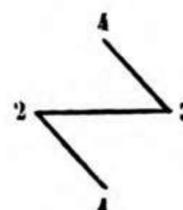
BATTUTA A DUE TEMPI.



BATTUTA A TRE TEMPI.



BATTUTA A 4 TEMPI.



Una volta stabilito il movimento della battuta, l'esecutore deve conservar sempre esattamente lo stesso tempo, a meno che il compositore non lo abbia modificato in alcuni punti, avvertendolo con la parola *ritardando*, *accelerando*, ecc.

### DELLE TERZINE, SESTINE. ECC.

Accade talvolta che una battuta, o un tempo della battuta sia composto di un numero di note il cui valore apparente sorpassa quello che dovrebbero avere secondo la natura della battuta stessa: queste eccezioni si chiamano *tempi alterati* e vengono indicati con cifre numeriche apposte sopra quei gruppi di note su cui cade l'eccezione; questi gruppi prendono il nome di *Terzine*, *Sestine*, *Nonette*, ecc., secondo che comprendono tre, sei o nove note. Il valore reale di queste note non è maggiore di quello che sarebbe necessario perché la battuta fosse completa, e quindi bisogna accelerarne l'esecuzione in modo che esse occupino tanto intervallo di tempo per quanto ne richiede la battuta; così le tre note che compongono una *Terzina* devono eseguirsi tanto rapidamente da farle durare quanto durerebbero due note della stessa natura; le sei note di una *Sestina* ugualmente debbono eseguirsi nello spazio di tempo che sarebbe necessario per 4 note, e così di seguito.

Gli esempi qui appresso mostreranno le diverse specie di tempi alterati, ed il loro valore rispettivo.

<p><i>Terzine.</i></p> 	<p><i>Valore.</i></p> 
<p><i>Quintine.</i></p> 	<p><i>Valore.</i></p> 
<p><i>Sestine.</i></p> 	<p><i>Valore.</i></p> 
<p><i>Settimine.</i></p> 	<p><i>Valore.</i></p> 
<p><i>Nonette.</i></p> 	<p><i>Valore.</i></p> 

Qualche volta si ritrovano delle proporzioni anche più irregolari, e però vi sono dei passi di 11, 14 e 17 note. ecc.: per bene eseguirle basta ricordarsi che queste note debbono avere tanta durata, quanta ne richiede la battuta ove son poste.

**DELLE NOTE DI ABBELLIMENTO, DELLA LEGATURA, SINCOPE,  
TRILLI, ECC., E DI ALCUNE ABBREVIATURE CHE SI USANO  
NELLA SCRITTURA MUSICALE (1)**

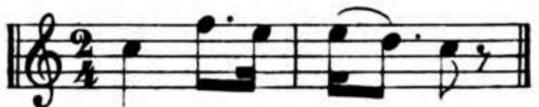
Diconsi note di abbellimento certe note soprannumerarie, aggiunte nella melodia per l'ornamento del canto o del suono, le quali non avendo in quanto alla loro durata alcun valore determinato nella Battuta, vanno sempre a scapito di tempo delle note essenziali alla battuta stessa; esse si scrivono con carattere più piccolo dell'ordinario per distinguerle dalle note principali della frase, e si legano con la nota che le segue se nella frase non vi ha che una sola nota di abbellimento; una tal nota prende il nome di *appoggiatura*; se ve ne ha due denominansi *doppia appoggiatura*; se però ve ne ha tre o più riunite insieme, allora si denominano *Gruppetto*.

Le note di abbellimento sono di diversa specie in quanto alla loro durata, ora cioè son brevi, ora son lunghe.

Se un' appoggiatura ha la figura di una Semiminima, essa usurpa la metà del valore della nota che la segue; e quindi la durata della nota diminuisce della metà. Questa appoggiatura chiamasi lunga.

ESEMPIO:  ESECUZIONE: 

Se l'appoggiatura è in forma di Croma ed è tagliata inoltre da una lineetta, allora si eseguisce rapidamente, e la sua durata è appena calcolabile. Una tale appoggiatura denominasi *breve*.

ESEMPIO:  ESECUZIONE: 

L'istesso succede nelle note di abbellimento riunite, ossia nella doppia appoggiatura e nei gruppetti; questi si scrivono sempre con carattere più piccolo dell'ordinario, e si eseguono rapidamente sempre a scapito di tempo della nota che li segue.

ESEMPIO:  ESECUZIONE: 

(1) Questa materia formando uno dei principali imbarazzi dei principianti abbiám creduto a proposito di trattarla un po' più estesamente delle altre.

Qualche volta la scelta della specie del gruppetto viene lasciata al gusto dell'esecutore, ed allora non si scrive con le solite piccole note, ma è indicato dal segno  $\infty$ , ovvero del segno  $\alpha$ , secondo che è da eseguirsi nell'ordine ascendente o discendente.

Finalmente ove il Gruppetto contenga una nota affetta da Diesis o Bemolle è marcato su di uno di questi segni.

## ESEMPIO



## ESECUZIONE



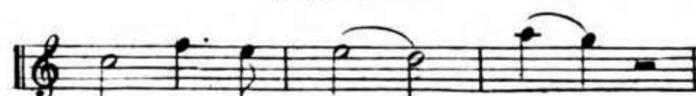
Allorché la durata d'un suono vuol prolungarsi al di là del tempo di una battuta, cioè al di là del suo valore naturale, si ripete la figura di quel suono col segno di una lineetta curva che chiamasi *legatura*.

(A) Il modo di marcare le note di abbellimento qui innanzi esposto è quello che è generalmente adottato dagli scrittori di musica; però questo modo per quanto generalmente usato altrettanto mi sembra inesatto, e quindi indicherò in questo luogo la maniera con la quale, a mio modo di credere, dovrebbero essere espressi le appoggiature ed i Gruppetti secondo la durata rispettiva che è loro attribuita, avvertendo sin d'ora che nel corso della presente opera mi varrò del metodo che qui esporrò.

Generalmente una nota sola di abbellimento, o a dir meglio un'appoggiatura deve usurpare tanto valore sulla nota che segue, quanto ne esprime la sua figura, e quindi se ad una appoggiatura vuolsi assegnare un valore uguale alla metà della nota che la segue, cioè se si vuole un'appoggiatura lunga, bisogna che la piccola nota con la quale è rappresentata lo indichi all'occhio. L'istesso è da dirsi se l'appoggiatura deve durare un terzo od un quarto della nota seguente, cioè se la stessa debb'esser breve.

1.<sup>o</sup> Esempio dell'appoggiatura Lunga:

## Esecuzione:



In questo primo esempio l'appoggiatura essendo marcata in forma di Minima, e la nota seguente in forma di Semibreve, la prima usurpa la metà del valore della seconda.

2.<sup>o</sup> Esempio dell'appoggiatura Breve:

## Esecuzione:



In questo secondo esempio l'appoggiatura usurpa la quarta parte del valore della nota che la segue.

La legatura serve altresì a collegar più note di differente grado, ed a formarne quasi un sol tutto. In questo caso le note che son legate insieme debbono eseguirsi battendo la nota da dove parte il segno della legatura e seguendo le altre senza interruzione di suono.

## ESEMPIO



essendo la prima marcata con una Semicroma e la seconda con una Semiminima.

## 3º Esempio dell'appoggiatura breve:



## Esecuzione:



Da questo terzo esempio si rileva che la nota di abbellimento usurpa nel caso in esso contemplato l'ottava parte del valore della nota che la segue conformemente alla sua figura. E qui cade in acconcio l'osservare che nel metodo che generalmente si adotta per marcare le appoggiature, non vi ha mezzo come distinguere se l'appoggiatura tagliata da una sola lineetta debba eseguirsi nel modo indicato nel secondo esempio ovvero nella maniera indicata dal terzo, laddove col modo da noi seguito la figura stessa dell'appoggiatura determina il modo della sua esecuzione.

Né mi si dica che in tal caso sarebbe cosa indifferente l'indicare un suono per mezzo di un'appoggiatura anzichè per mezzo di una nota principale, poichè è risaputo che la differenza che passa tra una nota di abbellimento e quella che fa parte principale della frase, si è per l'appunto che la prima non è necessaria all'armonia, e quindi può omettersi senza che l'accordo venga alterato, laddove la seconda è essenzialmente indispensabile.

Quel che diciamo di una nota di abbellimento isolata si applica ben anco ai gruppetti; questi devono aver sempre tanta durata quanta ne manifesta all'occhio la loro figura; quello però che bisogna osservare si è che, a differenza dell'appoggiatura, i gruppetti non usurpano sempre il loro valore sulla nota che li segue come generalmente si pretende, ma sibbene talvolta su quella che li precede.

## Esempio:



## Esecuzione:



La nota dalla quale parte un Gruppetto di tre o più note deve formare sempre una terza minore con la terza nota del Gruppetto stesso. Osservasi che allorquando il Gruppetto toglie il valore alla nota che segue, allora il gruppetto deve formare una terza minore con questa; al contrario, se toglie il valore alla nota che precede, allora formerà una terza minore con quest'altra. Il Gruppetto può incominciare o con una nota simile alla nota principale su cui va a poggiarsi, o con la nota immediatamente superiore, ovvero con l'inferiore. Nel primo caso la prima nota del Gruppetto è indicata all'occhio alla guisa delle appoggiature; nel secondo caso il Gruppetto è indicato per mezzo della figura  $\infty$ ; nel terzo caso è rappresentato dalla figura  $\approx$ .

Sovente i tempi della misura, ossia i tempi in cui si divide la Battuta non cadono sul principio delle note che formano la Battuta stessa, e perciò in tal caso il suono incominciato sul tempo debole e prolungato o troncato contromoto dal tempo forte e viceversa; questo andamento dicesi *sincope*; esso è indicato con l'istesso segno con cui si rappresenta la legatura.

## ESEMPIO

Gruppetto della nota principale.

Della nota superiore.

Della nota inferiore.

Esempio del Gruppetto a quattro note.

Un'altra osservazione da farsi su i Gruppetti si è che allorché questi sono rappresentati dal  $\approx$ , ovvero dal segno  $\approx$ , cotesti segni, lungi dal porsi su di una nota, dovrebbero piuttosto collocarsi nell'intervallo tra l'una e l'altra nota, come abbiam noi praticato, onde evitare l'equivoco se essi cioè debbono eseguirsi prima o dopo della nota alla quale son sovrapposti.

E finalmente non crediamo inutile il rammentare che gli accidenti che si pongono alle piccole note di abbellimento non valgono se non per quelle note soltanto, e quindi non affettano le note principali della battuta nella quale son collocati.

La Sincopa è di doppia specie, regolare cioè e rotta.

La Sincopa regolare è quella che si divide ugualmente tra il tempo debole e il tempo forte seguente.

La Sincopa rotta è quella il cui valore è minore da un lato che da un altro.

#### ESEMPIO DELLA SINCOPE REGOLARE



#### ESEMPIO DELLA SINCOPE ROTTA



Il Trillo è una ondulazione di suono prodotto dal giuoco di due note che si succedono rapidamente ed alternativamente; esso si scrive con una sola nota che è sempre la più bassa delle due note che lo compongono, e si pone su questa nota il segno (*tr*). La sua durata è sempre uguale a quella della nota sulla quale è segnato.

#### ESEMPIO



Il Trillo può esser preceduto o seguito da una o più note di abbellimento, o per servirmi del linguaggio musicale, può essere preparato o risolto da una o più note di abbellimento.

#### ECCONE ALCUNI ESEMPI

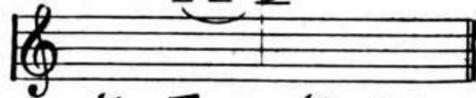
Appoggiato dalla nota superiore.



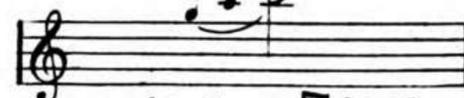
Appoggiato dalla nota inferiore.



Appoggiato dalle due note superiori.



Appoggiato dalle due note inferiori.



Risoluto senza preparazione.



Preparato da due note e risolto da due note.



Preparato da tre note.



Risoluto da tre note senza preparazione.



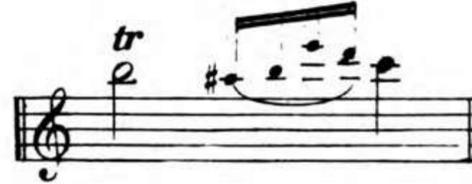
## PREPARATO DA TRE NOTE E RISOLUTO DA TRE NOTE



Preparato da quattro note.



Risoluto da quattro note.



## PREPARATO E RISOLUTO DA QUATTRO NOTE



## PREPARATO E RISOLUTO DA PIÙ NOTE SICCOME ABBIAMO DIMOSTRATO



Allorchè il Trillo è prolungato su parecchie note e per più battute esso non riceve la risoluzione se non dopo l'ultima nota.

## ESEMPIO



Si dà il nome di Mordente ad un frammento del Trillo il quale termina appena incominciato. In altri termini: due note di abbellimento consecutive in ordine ascendente che si poggiano su di una nota simile a quella dalla quale partono formano ciò che si chiama Mordente.

## ESEMPIO



Il Mordente si può scrivere in due maniere, cioè o con le solite piccole note, ovvero col segno di abbreviazione †; desso poi, siccome non è calcolato nella formazione della Battuta, si eseguisce talvolta a scapito di tempo della nota che lo precede e talvolta a discapito di quella che lo segue.

ESEMPIO

The musical example consists of two staves in 2/4 time. The upper staff shows a sequence of notes with mordents. The first two mordents are marked with small notes (a sixteenth note above and a sixteenth note below), while the third is marked with the † symbol. The lower staff shows a similar sequence, but the final mordent is marked with the † symbol and includes a trill (tr.) above the note.

Allorchè il Mordente deve andare a scapito di tempo della nota che lo segue, il segno di abbreviazione † si mette avanti di questa nota; nel caso contrario si pone sulla nota stessa, la cui durata viene diminuita dal Mordente.

ESEMPIO

The musical example is a single staff in 2/4 time. It shows two instances of the † symbol. In the first instance, the symbol is placed before the note, indicating that the note's duration is shortened. In the second instance, the symbol is placed directly above the note, indicating that the note's duration is also shortened.

Per indicare la ripetizione di un certo numero di Battute senza scriverle per esteso si fa uso del segno chiamato *Ritornello*. Questo consiste in due grosse linee perpendicolari con due punti da ambo i lati, nel quale caso indica che si deve riprendere il pezzo da capo ovvero deve ripetersi quella parte che è compresa tra i due Ritornelli. Se i punti sono da un sol lato allora si ripetono soltanto quelle Battute, che si trovano dalla stessa parte dei punti.

ESEMPIO

The musical example is a single staff in 2/4 time. It features a first ending bracket (ritornello) that spans several measures. The notation ends with a double bar line and repeat dots. This indicates that the section enclosed in the bracket should be repeated.

Allorchè nella ripetizione si vogliono escludere una o più battute, queste si marciano nel modo seguente:

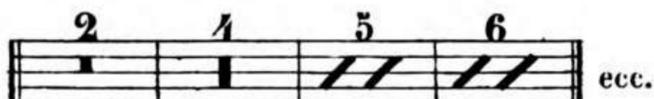
ESEMPIO

The musical example is a single staff in 2/4 time. It shows a first ending bracket labeled "1.<sup>ma</sup> volta." followed by a second ending bracket labeled "2.<sup>da</sup> volta." The first ending leads back to the beginning of the section, while the second ending leads to a different conclusion.

Allorchè le pause vogliono prolungare per parecchie Battute si usano i seguenti segni abbreviati.

Per una pausa di due battute si pone una grossa linea verticale tra due delle linee del rigo. Se la pausa è di quattro battute la linea verticale si prolunga fra tre linee del rigo stesso. Se poi la pausa è più lunga, in tal caso si indica per mezzo di due grosse linee oblique, scrivendosi sopra il numero delle battute di pausa.

## ESEMPIO



Per evitare la molteplicità delle linee addizionali si usa talvolta per abbreviazione di scrivere un'ottava sotto quelle melodie che percorrono i suoni acutissimi; in questo caso si mette il numero 8.<sup>a</sup> sulla nota dalla quale comincia l'abbreviazione, e la parola *loco* sulla nota ove l'abbreviazione finisce.

## ESEMPIO



La parola *da capo* finalmente indica che si riprende il pezzo sin dal principio percorrendolo sino alla fine, nel qual caso si omettono i ritornelli parziali.

I termini che indicano le diverse gradazioni di forza dei suoni sono i seguenti:

*Piano* ..... o *p*  
*Pianissimo* ..... o *pp*  
*Forte* ..... o *f*  
*Fortissimo* ..... o *ff*  
*Mezzoforte* ..... o *mf*

*Rinforzando* ..... o *rf*  
*Sforzando* ..... o *sf*  
*Crescendo* ..... o *CRES.*  
*Diminuendo* ..... o *DIM.* } questi due  
ultimi termini sono talvolta rappresentati dal  
segno:

L'effetto di tutti questi termini o dei segni che li rappresentano è abbastanza determinato dal loro significato, e quindi crediamo inutile il darne la spiegazione.

## Della I

### *AVVERTIMENTI.*

Le dita della mano sinistra sono indicate dalle cifre 1. 2. 3.

Quanto alla destra, le dita cominciando dall'indice sono designate dalle cifre 4. 5. 6.

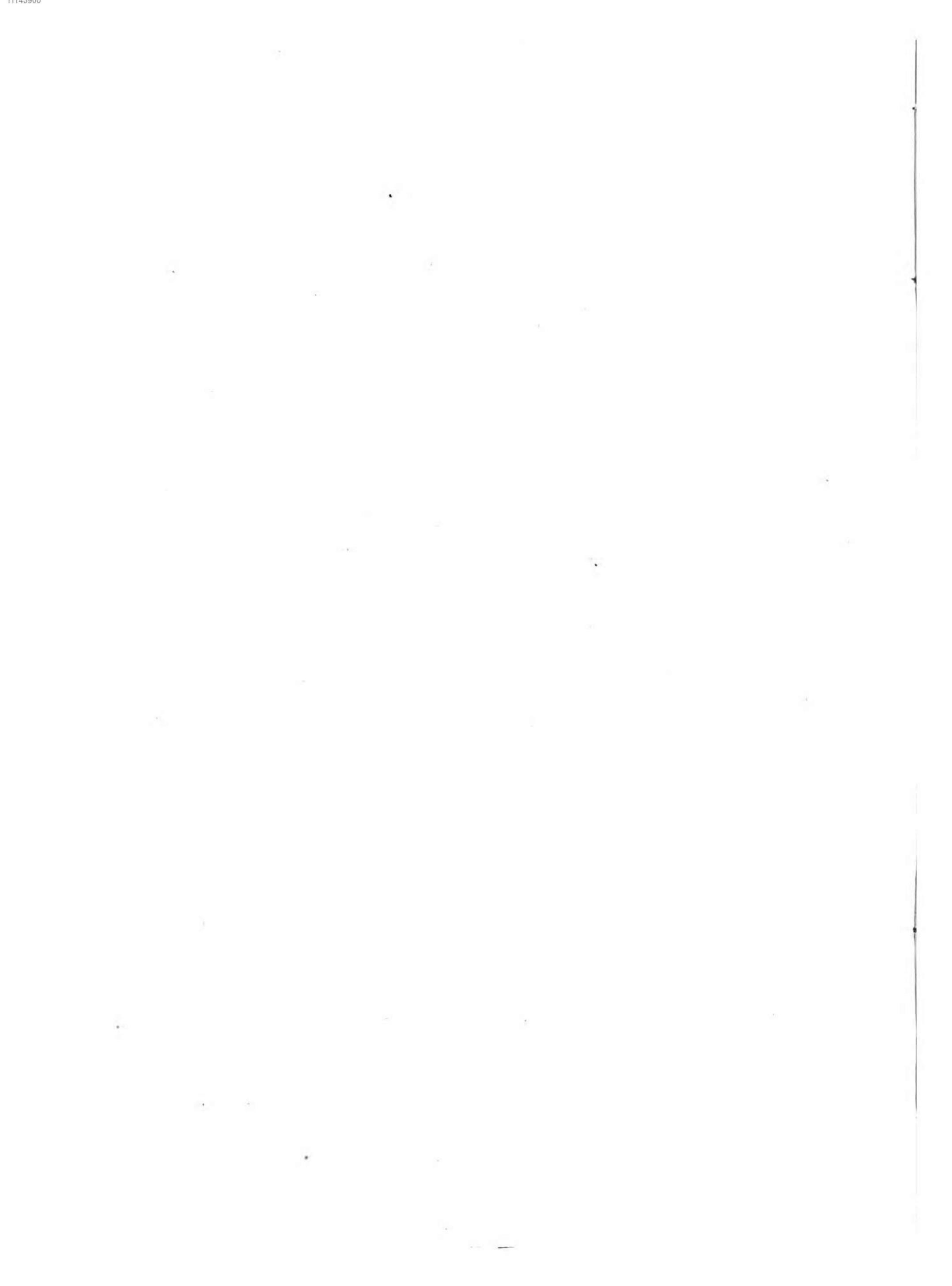
Le tre chiavi che sono situate nella coda, segnate colle cifre 1. 2. 3, vengono articolate col mignolo della mano destra.

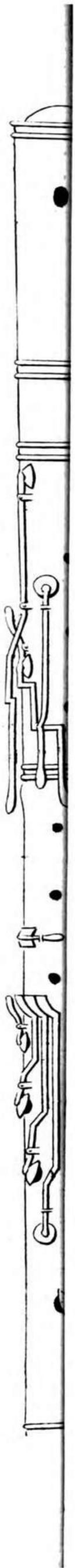
Le due chiavi articolate dal pollice sono indicate colle cifre 5. 6; parimenti la chiave del Sol $\sharp$  è indicata dalla cifra 1, e viene articolata dal mignolo della mano sinistra.

Le tre piccole chiavi per i trilli sono indicate dalle lettere A. B. C.

T



























### DEL MODO DI CAVARE UN BUON SUONO.

Il suono col Flauto si ottiene avvicinando le labbra in maniera di lasciare aperta una piccola linea, acciocchè passi il fiato; e appoggiando lo strumento alle labbra si soffiava orizzontalmente, come si soffiava al buco di una chiave così detta *femmina*. Cosicchè essendo allora tutti i fori aperti del Flauto si avrà il *do diesis*, e questo ottenuto si cercherà di farlo risuonare con forza per quanto si può all'oggetto di prenderne l'abitudine o la pratica.

Debbono però osservarsi i seguenti avvertimenti: 1° Il bordo del labbro inferiore non deve **coprire** che la quinta parte del diametro del buco dell'imboccatura; 2° Le labbra debbono tenersi per quanto è possibile nello stato naturale per evitare che soffrano la minima contrazione; 3° Dopo avere aspirato (1) e mentre che il fiato sta per uscire e produrre il suono, la lingua, la cui posizione è dietro i denti, e precisamente all'apertura delle labbra, deve ritirarsi con forza e con prestezza, e articolando la sillaba *tu* si produce il suono, e questa articolazione si chiama *colpo di lingua*.

Spiegato così il modo come debbansi situare la lingua e le labbra all'imboccatura dell'istrumento, per cavare un buon suono, e per evitare quel soffio spiacevole che per mancanza di buona posizione si suol far sentire dalla maggior parte dei Flautisti, non possiamo a meno di raccomandare agli Studenti del Flauto di ben posare lo strumento ossia di tenerlo sempre alla medesima posizione, essendo il Flauto uno di quelli strumenti, cui ogni più piccolo movimento o un grado più o meno di elevazione può produrre un'alterazione sul timbro del suono, e sul diapason o accordo: come pure nè serrare nè allargare le labbra, nè soffiare più del bisogno mentre si produrrebbero gli stessi cattivi effetti.

**NB.** Si avverte che se si suona il Flauto **BÖHM** Cilindrico, l'imboccatura ossia il foro dove s'introduce il fiato deve essere sporgente al di dentro, e così la parete superiore del *foro* deve formare una linea retta col centro dei *fori* che sono nel corpo inferiore dello strumento.

Di più il labbro superiore deve essere sporgente in fuori, e soffiare non orizzontalmente, come si è detto sopra, ma quasi si volesse fare entrare tutto il fiato dentro; e ciò è necessario per ottenere che il tubo cilindrico si riempia tutto, e produca un suono pieno e chiaro.

Premessi questi avvertimenti passiamo ora alla praticata applicazione.

---

(1) L'*aspirazione* e l'*espirazione* sono le due azioni che costituiscono la *respirazione*: l'una è quella che attira l'aria ai polmoni, l'altra è quella che la spinge fuori.

Primo saggio della spiegazione precedente sulla Scala diatonica ascendente naturale della prima ottava.

First staff of music showing the first three measures of the C major scale. The notes are C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Fingerings are indicated below the staff: 5 for C4, 1 for D4, and 2 for E4.

Second staff of music showing measures 4, 5, and 6 of the C major scale. The notes are F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. A fingering of 3 is shown below the staff for the first F4.

Third staff of music showing measures 7, 8, and 9 of the C major scale. The notes are E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. A fingering of 3 is shown below the staff for the first E4.

Fourth staff of music showing measures 10, 11, and 12 of the C major scale. The notes are B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Fingerings of 3 and 1 are shown below the staff for the first B3 and the first C3.

Fifth staff of music showing measures 13, 14, and 15 of the C major scale. The notes are C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Fingerings of 3, 2, and 1 are shown below the staff for the first C3, D3, and E3.

Secondo saggio sulla Scala diatonica ascendente naturale di seconda Ottava.

The musical score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The notes are grouped into measures of four notes each. The first measure (C4-D4-E4-F4) has a slur over it. The second measure (G4-A4-B4-C5) has a slur over it. The third measure (D5-E5-F5-G5) has a slur over it. The fourth measure (A5-B5-C6) has a slur over it. The fifth measure (C6) is a single note. Below the staff, there are five vertical diagrams, each representing a chord structure for a specific note. Each diagram consists of a vertical line with dots representing notes. The diagrams are: 1. C4: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. 2. D4: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5. 3. E4: E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5. 4. F4: F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5. 5. G4: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The diagrams are positioned below the first four measures of the first staff and the first measure of the fifth staff.

Essendo il Flauto-Böhm un istrumento di tale conformazione che le due prime ottave sono perfettamente le stesse, ad eccezione del *Re* di seconda e terza ottava, e che col rinforzare il solo fiato si ottiene un registro di suoni più forte; perciò credo regolare per imparare la terza ottava, la quale differisce dalle due precedenti, di tralasciare l'ordine tenuto per le due prime lezioni, e fare il confronto fra le tre note che costituiscono le tre ottave, mentre l'esperienza ci ha fatto conoscere che tenendo questo metodo si ritiene più presto a memoria la terza ottava.

Terzo Saggio. Il confronto tra le tre note che costituiscono le tre ottave.

Scala diatonica di *Do* 3.<sup>a</sup> maggiore ascendente contenente tutte le tre ottave del Flauto.

ESERCIZI di Scale che progrediscono per salti di 3.<sup>za</sup>, 4.<sup>ta</sup>, 5.<sup>ta</sup>, 6.<sup>ta</sup>, 7.<sup>ma</sup> e 8.<sup>va</sup>

Scala di 3.<sup>za</sup>

di 4.<sup>ta</sup>

di 5.<sup>ta</sup>



22. ESERCIZI di Scale variate per rendersi padrone di tutte le posizioni della scala naturale di  
Do Maggiore.

N<sup>o</sup> 1.



N<sup>o</sup> 2.



N<sup>o</sup> 3.

Musical score for exercise N° 3, consisting of five staves of music in treble clef with a common time signature. The first staff shows a simple melodic line. The second and third staves feature a more complex, rhythmic pattern with many beamed notes. The fourth and fifth staves continue the melodic line, ending with a fermata.

N<sup>o</sup> 4.

Musical score for exercise N° 4, consisting of five staves of music in treble clef with a common time signature. The first staff shows a simple melodic line. The second and third staves feature a more complex, rhythmic pattern with many beamed notes. The fourth and fifth staves continue the melodic line, ending with a fermata.

Nº 5.

Musical score for exercise Nº 5, featuring a single melodic line on a treble clef staff in common time. The piece consists of a continuous sequence of eighth notes, starting on a middle C and ascending stepwise to a G above the staff, then descending back to the starting note. The notation includes a treble clef, a common time signature 'C', and a final fermata over the last note.

Nº 6.

Musical score for exercise Nº 6, featuring a single melodic line on a treble clef staff in common time. The piece consists of a continuous sequence of eighth notes, starting on a middle C and ascending stepwise to a G above the staff, then descending back to the starting note. The notation includes a treble clef, a common time signature 'C', and a final fermata over the last note. The word "simili." is written above the staff towards the end of the piece.

Nº 7.

This musical exercise, N° 7, is written in common time (C) and begins with a treble clef. The first staff contains a single melodic line. The subsequent four staves are arranged in pairs, each pair containing a treble and a bass clef, representing a four-part setting of the melody. The piece concludes with a double bar line and a common time signature.

Nº 8.

This musical exercise, N° 8, is written in common time (C) and begins with a treble clef. The first staff contains a single melodic line. The subsequent four staves are arranged in pairs, each pair containing a treble and a bass clef, representing a four-part setting of the melody. The piece concludes with a double bar line and a common time signature.

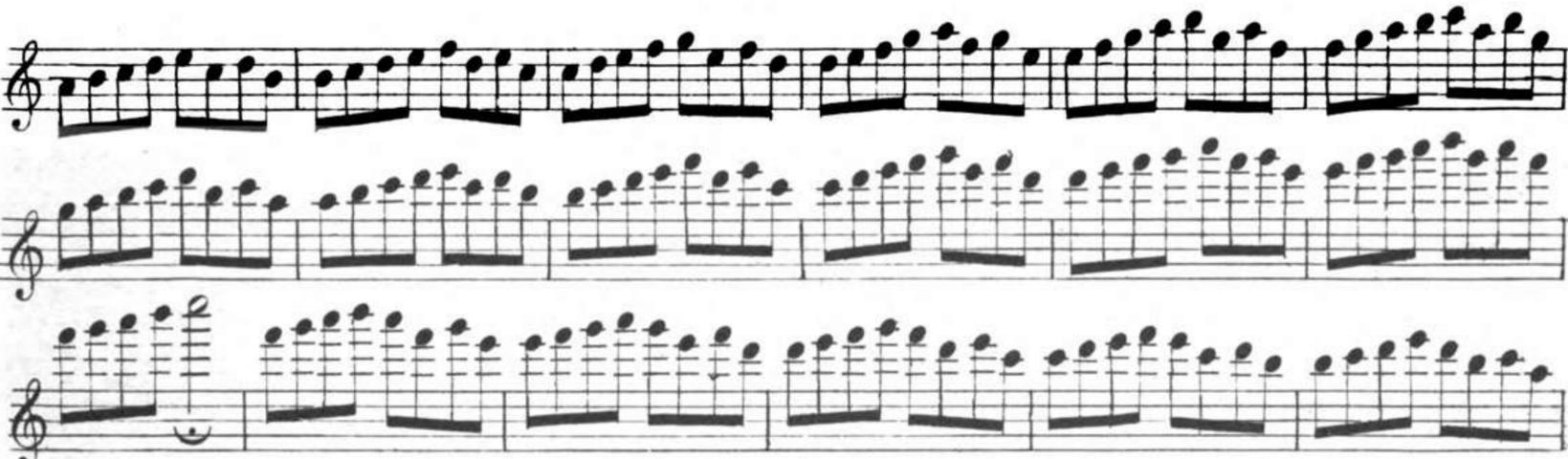
N° 9

Musical score for exercise N° 9, featuring a single melodic line on a treble clef staff in common time. The piece consists of 16 measures of music, ending with a double bar line and a repeat sign.

N° 10

Musical score for exercise N° 10, featuring a single melodic line on a treble clef staff in common time. The piece consists of 16 measures of music, ending with a double bar line and a repeat sign.

Nº 11. 



Nº 12. 



Nº 15.

This exercise is written in C major and common time. It begins with a single melodic line on a treble clef staff, consisting of a sequence of eighth and sixteenth notes. This is followed by three staves of arpeggiated accompaniment, each starting with a treble clef. The first two staves use eighth notes, while the third staff uses sixteenth notes. The piece concludes with a final melodic line on a treble clef staff, ending with a fermata over a whole note.

Nº 14.

This exercise is written in C major and common time. It begins with a single melodic line on a treble clef staff, consisting of a sequence of eighth and sixteenth notes. This is followed by three staves of arpeggiated accompaniment, each starting with a treble clef. The first two staves use eighth notes, while the third staff uses sixteenth notes. The piece concludes with a final melodic line on a treble clef staff, ending with a fermata over a whole note.

Nº 15.

Musical score for exercise Nº 15. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The music is written in a single melodic line. The second and third staves contain dense, repetitive rhythmic patterns, likely for technical practice. The fourth staff continues with similar patterns, including a measure with a fermata. The fifth and sixth staves conclude the exercise with a final melodic phrase and a fermata.

Nº 16.

Musical score for exercise Nº 16. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The music is written in a single melodic line. The second and third staves contain dense, repetitive rhythmic patterns, likely for technical practice. The fourth staff continues with similar patterns, including a measure with a fermata. The fifth and sixth staves conclude the exercise with a final melodic phrase and a fermata.

Nº 17.

The musical score for N° 17 consists of ten staves of music in treble clef. The first staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (Bb). The first four measures of the first staff contain triplets of eighth notes, indicated by a '3' below the notes. The piece continues with a series of eighth-note patterns, including sixteenth-note runs and slurs. The final measure of the tenth staff concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Nº 18

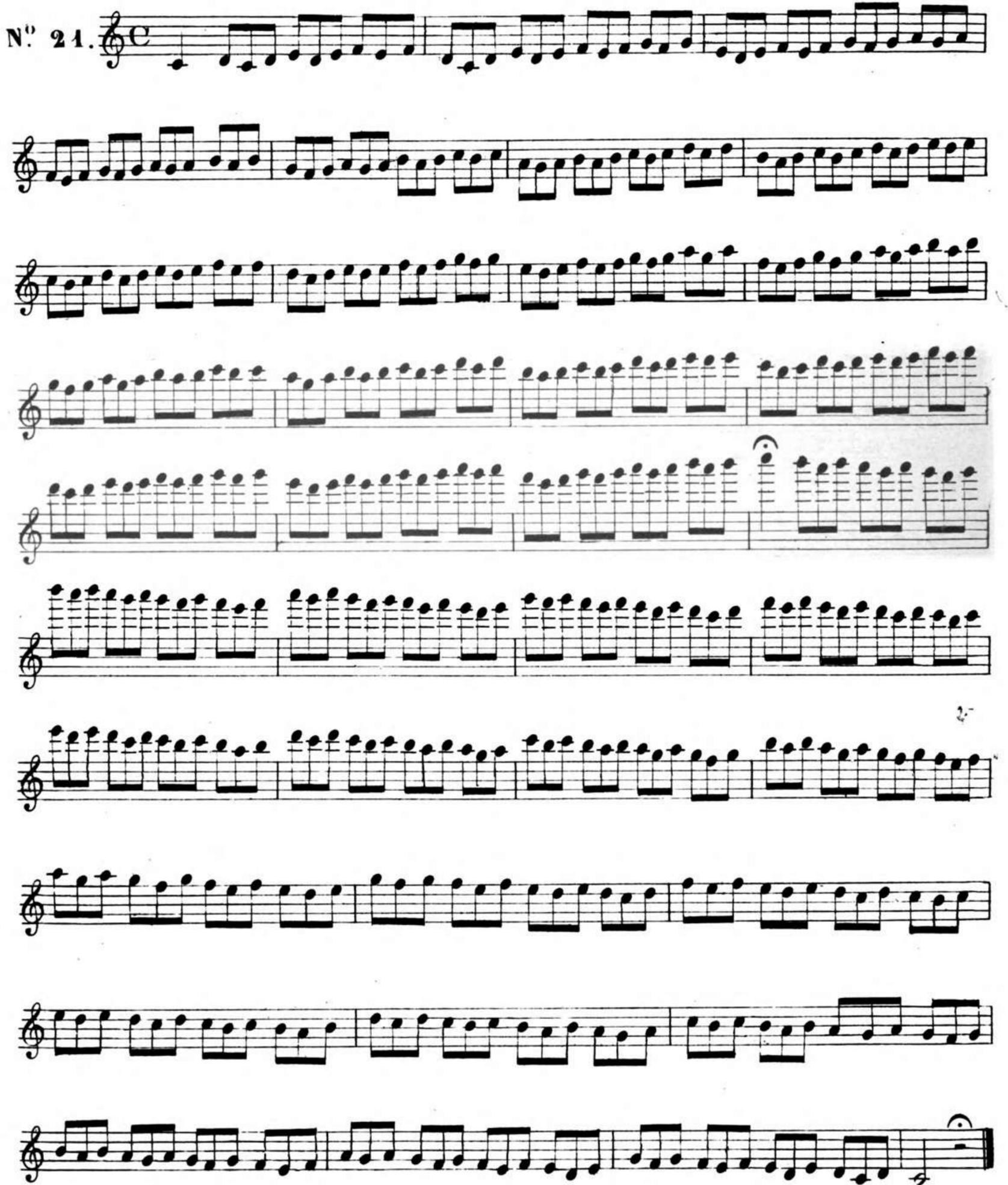
The musical score for N° 18 is written on ten staves in treble clef with a common time signature (C). The first staff begins with a treble clef, a common time signature, and the number '18'. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The second staff continues with similar rhythmic patterns. The third and fourth staves feature more complex rhythmic figures, including sixteenth-note runs. The fifth staff includes a fermata over a note. The sixth and seventh staves continue with rhythmic patterns. The eighth and ninth staves show a return to simpler eighth-note patterns. The final staff concludes with a fermata over the final note.

Nº 19. 



Nº 20 



Nº 21. 

N.º 22. 

*Fine della Parte I.*

109554

