

BARBARA COCCONI

QUADERNO MUSICALE DEL DANZATORE

APPUNTI E PERCORSI DI TEORIA MUSICALE
con ELEMENTI DI MUSICA APPLICATA ALLA DANZA

Ad uso dei licei coreutici,
delle accademie di danza
e dei corsi di formazione professionale per danzatori

ERRATA CORRIGE DELLA PRIMA EDIZIONE

Correzioni da apportare alle pagg. 46, 56, 61, 65, 66, 74, 91, 93, 95, 99, 109, 118, 167



Anche i silenzi sono rappresentati da segni grafici, e ogni figura di durata ha una corrispondente figura di pausa:

	DURATE	PAUSE
SEMIBREVE (intero)	1	
MINIMA (metà)	1/2	
SEMIMINIMA (quarto)	1/4	
CROMA (ottavo)	1/8	
SEMICROMA (sedicesimo)	1/16	
BISCROMA (trentaduesimo)	1/32	
SEMIBISCROMA (sessantaquattresimo)	1/64	

N.B. La semibreve non è esattamente la figura più "grande" di cui potremmo disporre, perché esistono anche la breve (il doppio della semibreve, ovviamente) e la longa (il doppio della breve), ma è sicuramente la "durata limite" per i metri più usati oggi: figure più grandi servono infatti molto raramente, ossia soltanto quando vengono impiegati metri particolari (come il 4/2 e oltre).

LONGA
(quattro interi)

4/1



1	2	3	4
---	---	---	---

BREVE
(due interi)

2/1



1	2	1	2
---	---	---	---

SEMIBREVE
(intero)

1/1



1	1	1	1
---	---	---	---

Esistono inoltre valori/durate più brevi della semibiscroma, ma sono valori che dal punto di vista umano sono sostanzialmente teorici, e sono utilizzati più che altro per dare l'idea di particolari effetti ritmici: le principali sono la fusa e la semifusa.

la fusa (o fusilla)
vale 1/128 dell'intero



la semifusa
vale 1/256 dell'intero



2.5 TEMPI SEMPLICI E TEMPI COMPOSTI A CONFRONTO

A questo punto, quello che era il nostro semplice (!) schema basato su alcune serie di pallini può essere **ampliato e completato con dettagli** su alcune delle **indicazioni di tempo/metro** possibili ed effettivamente utilizzate nella letteratura musicale.

Procediamo ricopiando a mano le due schede riepilogative che si trovano in appendice alla pag.187 e, basandoci sull'esempio già inserito, inseriamo le informazioni mancanti per le altre indicazioni di tempo.

Potranno essere d'aiuto alcune semplici domande-guida:

METRI/TEMPI SEMPLICI E METRI/TEMPI COMPOSTI

	2 movimenti/ pulsazioni	3 movimenti/ pulsazioni	4 movimenti/ pulsazioni
Suddivisione BINARIA (metri semplici)	X● X●	X● X● X●	X● X● X● X●
	1 & 2 &	1 & 2 & 3 &	1 & 2 & 3 & 4 &
Suddivisione TERNARIA (metri composti)	X●● X●●	X●● X●● X●●	X●● X●● X●● X●●
	1 & a 2 & a	1 & a 2 & a 3 & a	1 & a 2 & a 3 & a 4 & a

TEMPI SEMPLICI:
Quante pulsazioni ho?
Quale figura rappresenta le pulsazioni?

Il 2/2, detto anche "tempo tagliato", si può rappresentare anche con la C tagliata.



PROSPETTO TEMPI/METRI SEMPLICI
Completare inserendo le figure designate dall'indicazione di tempo per rappresentare

- Battuta
- Pulsazioni
- Suddivisioni

2 TEMPI

1 & 2 &

3 TEMPI

1 & 2 & 3 &

4 TEMPI

1 & 2 & 3 & 4 &

PROSPETTO TEMPI/METRI COMPOSTI
Completare inserendo le figure designate dall'indicazione di tempo per rappresentare

- Battuta
- Pulsazioni
- Suddivisioni

2 TEMPI

1 & a 2 & a

3 TEMPI

1 & a 2 & a 3 & a

4 TEMPI

1 & a 2 & a 3 & a 4 & a

TEMPI COMPOSTI:
Quante suddivisioni ho?
Quale figura rappresenta le suddivisioni?

IMPORTANTE! Contrariamente a quanto si sia portati a pensare confrontando tra di loro le **figure di durata** utilizzate per rappresentare graficamente la pulsazione nei vari metri, **le singole indicazioni di tempo/metro non sono direttamente collegate a precisi e definiti gradi di velocità**, così come non ci forniscono informazioni sulle caratteristiche espressive dei brani.

*N.B. La differenziazione/discriminazione uditiva (soprattutto se finalizzata alla scrittura) tra **metri in tre tempi** e **metri composti** è sempre una sfida: è tutta una questione di prospettiva a livello uditivo, cioè dipende tutto da livelli metrici vengono individuati, tra quelli percepiti, come pulsazione e suddivisione.
Il rapporto tra metro percepito e lettura/metro scritto non è sempre del tutto "cristallino".*



La coppia di crome può a volte essere configurata come **suono-pausa** o **pausa-suono**. Avremo quindi, esattamente equivalenti come durata,

PAM UN	UN PAM
↓	↓
battere levare	battere levare

ESERCIZI

1. Ricopia a mano i seguenti ritmi contenenti cellule con le crome:




2. **Dettato ritmico** con semiminima, pausa di semiminima e cellule con le crome: ascolta la traccia n.18 e scrivi il ritmo dei singoli frammenti. Prima di ogni ritmo sentirai quattro impulsi sonori corrispondenti alle semiminime. Al termine esegui tutto di seguito con la voce (sillaba PAM).



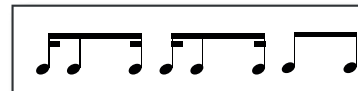
A	<input type="text"/>	D	<input type="text"/>	G	<input type="text"/>
B	<input type="text"/>	E	<input type="text"/>	H	<input type="text"/>
C	<input type="text"/>	F	<input type="text"/>	I	<input type="text"/>



4. Ricava il **profilo ritmico** dalla seguente melodia di repertorio di balletto classico, tratta da *Paquita*, e scrivilo a mano nel rigo monolinea abbinato ad ogni melodia.
ATTENZIONE! Ricorda che in musica tutto ciò che viene **scritto in colonna** viene **eseguito contemporaneamente**, quindi eventuali figure replicate in verticale sono coincidenti, suonano insieme. (N.B. Per ottenere una scrittura più ordinata è consigliabile disegnare tutti i gambi delle note nella stessa direzione.)

5. Ascolta la traccia n.21, in cui vengono proposti brevi frammenti ritmici: per ogni ritmo cerca di **individuare** qual è la sua **scrittura** tra le proposte che trovi qui sotto. Attenzione: è possibile che qualche ritmo venga riproposto più di una volta.

A  C  E 

B  D  F 

6. **Dettato ritmico.**

Ascolta la traccia n.22 e scrivi i frammenti ritmici proposti. Ogni frammento viene ripetuto tre volte.

A D





























B E

C F















2.7.3 TEMPI COMPOSTI: CELLULE RITMICHE CON LE CROME

Anche per le cellule contenute nelle pulsazioni composte (a suddivisione ternaria) può rivelarsi utile un piccolo prospetto che riepiloghi e metta a confronto la maggior parte delle combinazioni possibili.

 1 & a	 2 & a	 3 & a	 4 & a	Suddivisione <i>standard</i> di riferimento
 1 &	 2 &	 3 &	 4 &	
 1 a	 2 a	 3 a	 4 a	
 & a	 & a	 & a	 & a	
 1 γ	 2 γ	 3 γ	 4 γ	
 &	 &	 &	 &	
 a	 a	 a	 a	

Altre cellule ritmiche che “suonano” percussivamente allo stesso modo, ovvero utilizzano le stesse “posizioni” rispetto alla cellula base, e si ditinguono per la presenza di pause:

 1 &	 1 a	 1 γ	 &
 1 &	 1 a	 1	 &
 x	 x	 x	 x

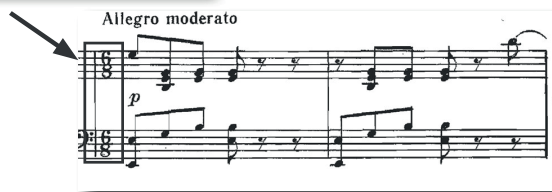
2.9.2 LA MULTIMETRIA

Indica la presenza di uno più cambiamenti di tempo nel corso del pezzo.

Nel passaggio da un tempo/metro all'altro viene spesso opportunamente indicato quale è l'elemento metrico di continuità tra i due metri: a volte la continuità è garantita dall'unità di pulsazione (più semplice da conservare nel cambio), altre dall'unità di suddivisione.



I cambi metrici della Variazione di Giselle tratta dall'Atto I del balletto *Giselle*, di A. Adam.



Il termine **multimetria** può indicare anche l'alternanza costante di due (o più) metri diversi all'interno di un brano. In questo caso si può trovare la doppia indicazione metrica a inizio brano.



2.9.3 LA POLIMETRIA

In genere il termine polimetria indica la sovrapposizione di due metri diversi (per strumenti diversi o addirittura per le due parti di uno spartito pianistico).

Questa che può sembrare un fatto estremo o bizzarro, è a volte la realizzazione scritta di un doppio binario sonoro che deve essere eseguito secondo una **sincronizzazione codificata**, come ad esempio **due brani indipendenti che devono essere eseguiti contemporaneamente**, ma non in maniera casuale.

In altri casi, invece, la polimetria è utilizzata per **scrivere due o più parti nella maniera più semplice e immediata**, più leggibile, evitando l'inserimento di troppi gruppi irregolari, ad esempio, o altri "dispositivi ritmici" che renderebbero la scrittura più articolata del dovuto.

Si veda la realizzazione di questo proposito ne *La bella addormentata nel bosco* - Atto II n.° 15. Pas d'action:

il frequente passaggio dal 6/8 al 2/4 nella parte del pentagramma superiore (che riporta la melodia principale di questo brano) **pare motivato** dalla volontà di evitare il più possibile in tale linea l'utilizzo di gruppi irregolari per avere la suddivisione binaria, che in un brano che reca l'indicazione di metro composto è una "anomalia" ritmica.



3.6 SUPERARE I LIMITI DEL PENTAGRAMMA: IL CAMBIO DI CHIAVE, I TAGLI ADDIZIONALI, I SEGNI DI OTTAVA.

È interessante sapere che al fine di indicare sul pentagramma le note nella maniera più adeguata e agevole per la lettura in relazione all'estensione dello strumento/voce interessati è possibile anche **cambiare chiave nel corso di un brano**, inserendo quindi il nuovo simbolo ove se ne verifichi la necessità: ogni cambio di chiave comporta ovviamente un cambio di "ottica" a livello di lettura: cambia la denominazione delle posizioni sul pentagramma e anche, più o meno sensibilmente, il campo d'azione rispetto alla totalità delle altezze disponibili (ved.schema comparativo nella pagina precedente).

Esempio:

P.I. Čajkovskij - *La bella addormentata nel bosco*, Prologo, n.2 Scène dansante



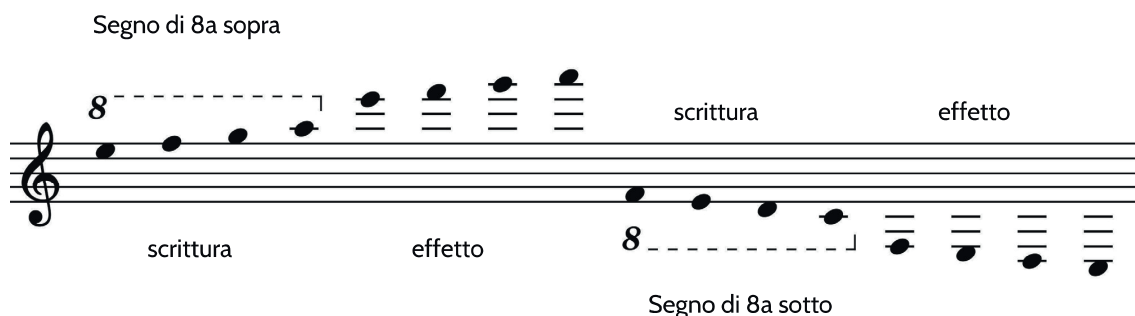
Per ovviare alla limitata capienza di "posti offerti dal pentagramma" (basta osservare la tastiera e già si può notare che il numero dei tasti è di gran lunga maggiore rispetto alle posizioni che il pentagramma può offrire per "alloggiare" le figure di durata) sono stati studiati dei sistemi grafici che aggiungono posti extra.

Si tratta dei cosiddetti **tagli addizionali**, piccole porzioni di linea che occasionalmente ampliano il pentagramma e possono essere aggiunti sia verso il basso che verso l'alto. **Ogni taglio addizionale consente di guadagnare due posizioni in più** rispetto al pentagramma: una posizione sulla linea e una sullo spazio.



Altre possibilità per ampliare lo spazio del pentagramma sono offerte dai segni di **8^a sopra** e di **8^a sotto**, che indicano che le note scritte sul pentagramma devono essere eseguite **un'ottava sopra o sotto (cioè otto note sopra o otto note sotto)**. Si tratterà di eseguire quelle stesse note che troviamo scritte (do, re, mi, etc.), ma nell'ottava, cioè nella "serie" di note, che si trova più in alto o più in basso.

Il segno di 8^a (così come di 15^a sopra o 15^a sotto, etc.) evita un eventuale utilizzo eccessivo di tagli addizionali che potrebbero rendere più faticosa la decifrazione delle note.





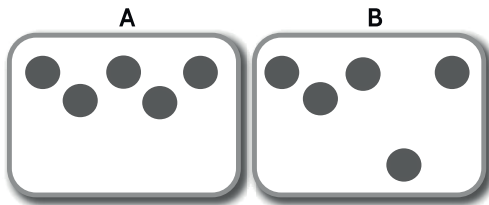
ESERCIZI



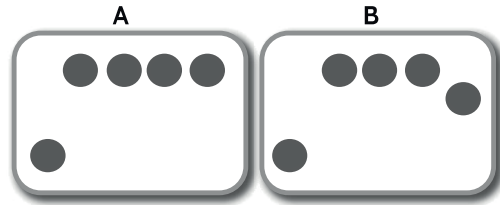
1) ESERCIZI PERCETTIVI

1. Melodie a confronto: ascolta i frammenti melodici contenuti nella traccia audio n.25 e individua in ogni coppia di grafici quale dei due ne rappresenta correttamente il **profilo melodico**. Fai attenzione, perché a volte le differenze sono davvero minime!

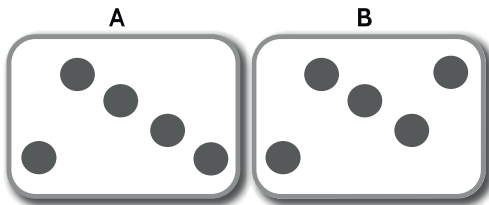
FRAMMENTO n.1 - Profilo melodico A o B?



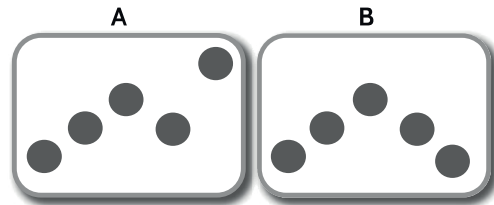
FRAMMENTO n.2 - Profilo melodico A o B?



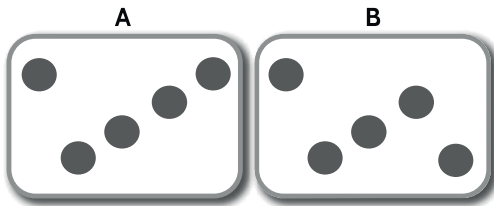
FRAMMENTO n.3 - Profilo melodico A o B?



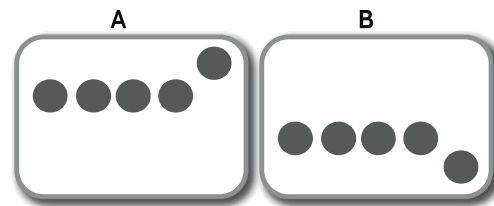
FRAMMENTO n.4 - Profilo melodico A o B?



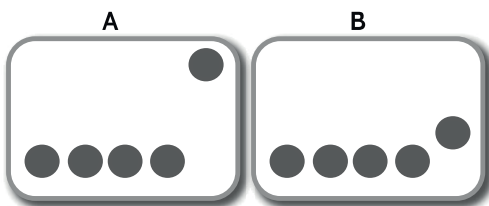
FRAMMENTO n.5 - Profilo melodico A o B?



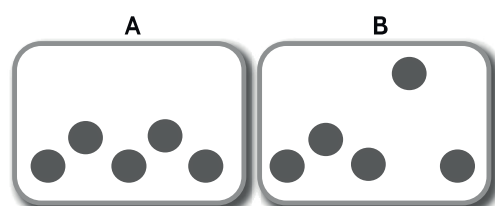
FRAMMENTO n.6 - Profilo melodico A o B?



FRAMMENTO n.7 - Profilo melodico A o B?



FRAMMENTO n.8 - Profilo melodico A o B?





PAG. 95

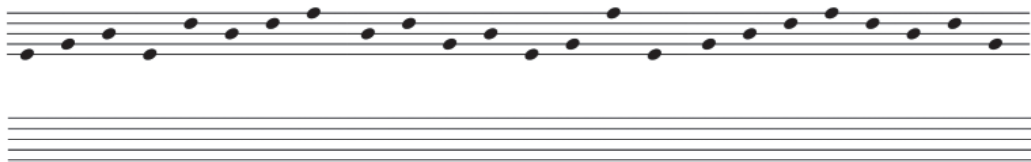
2) ESERCIZI DI SCRITTURA DELLE ALTEZZE

1. Esercitati a posizionare correttamente le teste delle note sul pentagramma attraverso la semplice copiatura:

Note negli spazi



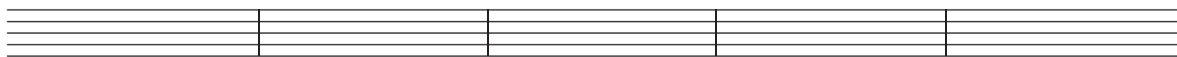
Notesulle linee



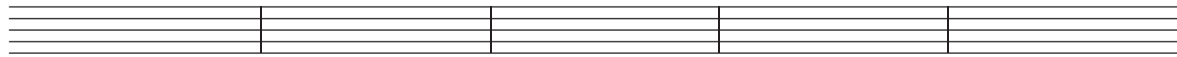
Note negli spazi e sulle linee



2. Riporta su pentagramma i dieci modelli melodici dell'esercizio n.2 della sezione precedente.

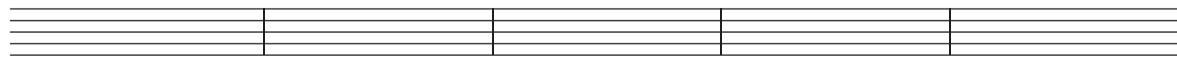


1 2 3 4 5

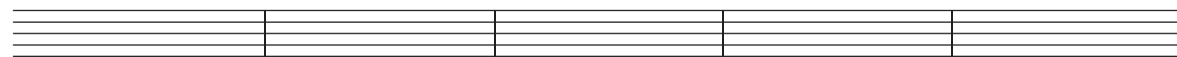


6 7 8 9 10

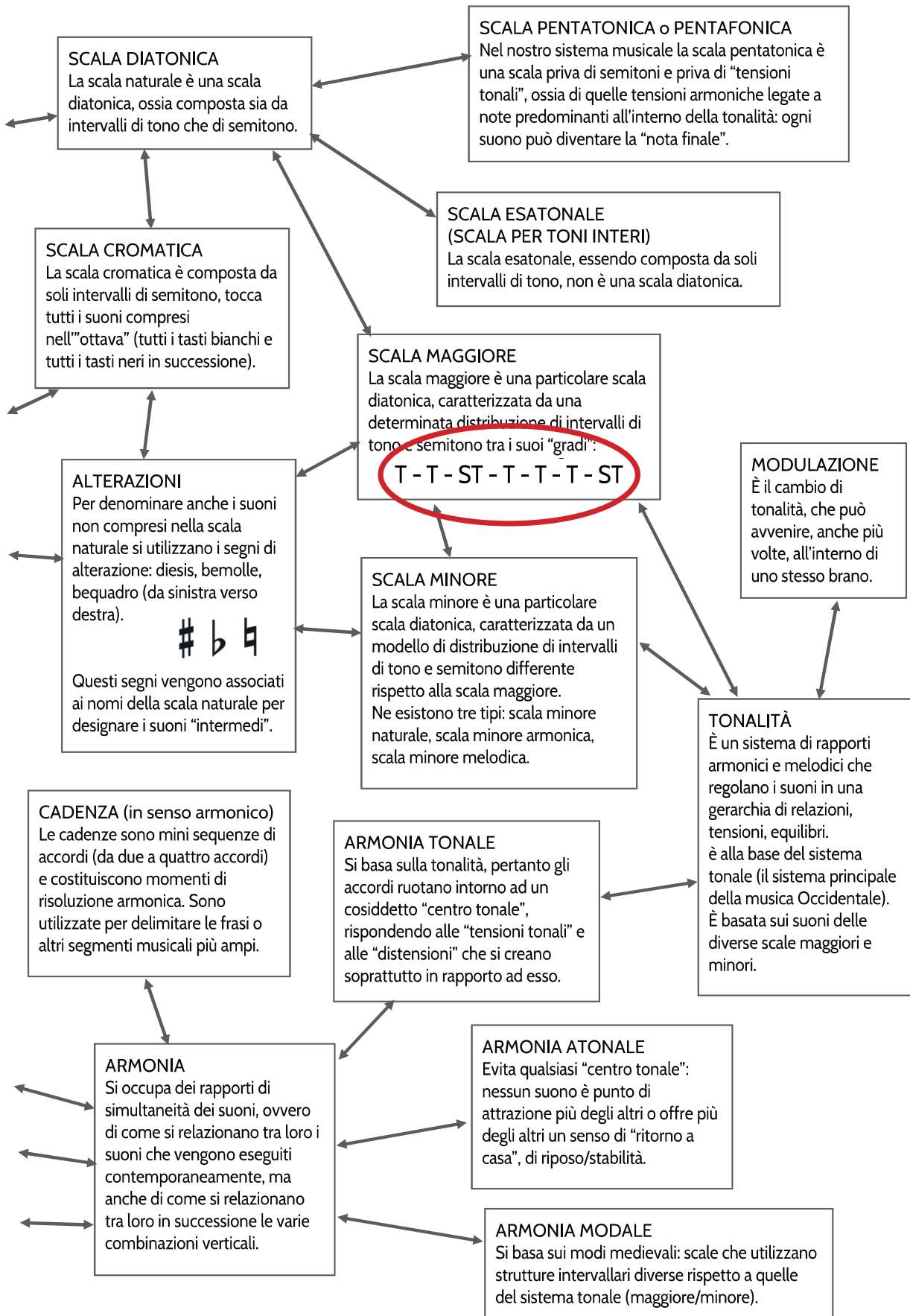
3. Riporta su pentagramma i dieci modelli melodici dell'esercizio n.4 della sezione precedente.



1 2 3 4 5



6 7 8 9 10



PAG. 109

IL MORDENTE SEMPLICE

È rappresentato dal segno  (mordente superiore) o dal segno  (mordente inferiore).

Consiste in un rapidissimo passaggio dalla nota reale al suono immediatamente superiore oppure inferiore, a seconda del tipo di mordente, e dal ritorno alla nota reale. Come l'acciaccatura, era di prassi eseguito inizialmente in battere, e successivamente in levare.

Esiste anche il mordente doppio, che prevede il raddoppio del movimento di andata e ritorno dalla nota reale.

Come per gli altri abbellimenti, dalla scrittura dell'effetto prodotto si capisce bene come fosse più semplice interpretare il segno dell'abbellimento rispetto ad un ritmo così complesso.

mordente semplice
superiore

esecuzione
in battere

esecuzione
in levare



mordente semplice
inferiore

esecuzione
in battere

esecuzione
in levare



ALCUNI ESEMPI DI UTILIZZO DEL
MORDENTE NEL REPERTORIO:

Paquita:



Pas de trois, seconda variazione

La sylphide (vers. Løvenskjold):

Il atto, Variazione di James

etc.

IL GRUPPETTO

Si indica con il segno  oppure  e si esegue come una piccola fioritura intorno alla nota reale, proprio come rappresentato dal suo simbolo.

Può trovarsi sia posizionato al di sopra di una nota che inserito tra due note: in questo secondo caso le note reali mantengono maggiore integrità e riconoscibilità melodica, ma vengono collegate dalla fioritura.

scrittura

opzioni di esecuzione

scrittura

esecuzione



IL TRILLO

Consiste nel rapidissimo e uniforme alternarsi della "nota reale" e della nota immediatamente superiore o inferiore.

A seconda delle epoche il trillo ha avuto varie interpretazioni e regole, pertanto lo possiamo trovare che inizia dalla nota reale o dalla nota "ausiliaria", così come possiamo trovare diverse versioni della sua conclusione.

Per segnalare tutte queste varianti vi sono a volte dei segni aggiuntivi, ma anche per l'esecuzione di questo abbellimento ha molto peso la conoscenza della prassi esecutiva dell'epoca di riferimento del brano interessato.

scrittura

esecuzione



ALCUNI ESEMPI DI UTILIZZO DEL TRILLO
NEL REPERTORIO:

Giselle:

Il atto, Introduzione della Variazione di Giselle

Paquita/Coppélia:

Variazione maschile tratta da *La source*

Il lago dei cigni:

Danza russa

3. MAPPATURA TIMBRICA DELLA RIDUZIONE PIANISTICA DI UN BRANO ORCHESTRALE:

Ascolto con riconoscimento degli strumenti e inserimento delle annotazioni nello spartito.

Cosa cerchiamo?

- famiglie strumentali (anche diverse famiglie insieme)
- strumenti che eseguono degli assoli e che emergono dal tessuto sonoro
- più strumenti che suonano in simultanea linee differenti

Primo livello: **D. Auber, *Grand pas classique*, variazione femminile** (link nelle risorse digitali).

Lavoriamo sullo spartito corredato da caselle (qui riportato in scala ridotta) da completare inserite nei punti salienti dal punto di vista timbrico: veniamo indirizzati sul “cosa cercare”.

Cosa succede a livello strumentale nella ripetizione della parte centrale?

Nel testo stampato risultano mancanti le cornici-guida.

POLONAISE (POLACCA)

Danza di origine polacca.

Spesso di carattere maestoso e processionale, cominciò a diffondersi fuori dalla Polonia nel '700.

È spesso caratterizzata dal ritmo



ma le sue origini risiedono in danze rurali cantate di struttura ritmo-melodica più semplice.

Queste danze, in metro ternario e costituite da brevi frasi senza levare, venivano eseguite in occasione di matrimoni e altre festività, con varianti regionali in merito a carattere, andamento e funzione.

Nel '600 la *polonez* fu adottata dalla nobiltà polacca, che la trasformò in una danza sofisticata e raffinata.

Per via della sua natura processionale la danza assunse anche sfumature di tipo marziale.

Alla fine del '600 la *polonez* cominciò ad essere diffusa in tutta Europa e a metà '700 acquisì definitivamente il nome di *polonaise*.

A volte il termine è utilizzato usata per indicare brani che sono di fatto dei *bolero*, ovvero più leggeri e più rapidi della *polonaise*, ma con lo stesso ritmo.

Esempi in:

C. Pugni, *La Esmeralda*

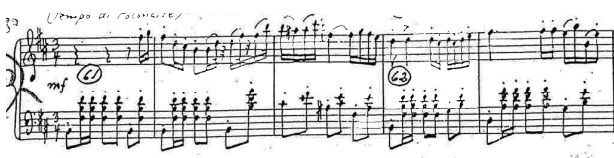
Helsted e AAVV, *Napoli**

A. Adam, *Giselle***

P.I. Čajkovskij, *La bella addormentata nel bosco*

L. Minkus, *Paquita****

H.S. Løvenskjold, *La Sylphide*****



RAGTIME

Stile di musica popolare, principalmente americano, che fiorì a inizio '900. Il suo principale tratto distintivo è il suo ritmo frastagliato e sincopato.

È giunto a noi quasi esclusivamente come stile pianistico, ma durante il "periodo del *ragtime*" il termine si riferiva a musica strumentale in generale, a musica vocale e alla danza.

Una consuetudine piuttosto diffusa nell'esecuzione del *ragtime* era l'improvvisazione, di cui ci è giunta scarsa documentazione diretta, anche se l'estrema standardizzazione dello stile compositivo del *ragtime*, molto semplificato e schematico, ci lascia supporre che vi fosse margine (anche culturale) per l'aggiunta di improvvisazioni.

La maggior parte dei *ragtime* è scritta in 2/4 o 4/4 (o anche 2/2), e ha una scrittura pianistica *standard* che prevede:

- **parte della mano sinistra** come semplice rinforzo metrico, con una figurazione ripetitiva di nota bassa alternata ad un accordo nel registro centrale. Eccezioni possono essere sequenze di ottave (= effetto di melodia raddoppiata), sincopi in raddoppio della mano destra, accompagnamento sincopato in stile *tango/habanera*.

- **parte della mano destra** con una melodia che alterna momenti fortemente regolari tipo *marcia* e sincopi.

Lo stile melodico/armonico richiama fortemente un'ambientazione musicale tipicamente U.S.A.



QUADRIGLIA

La *quadriglia* è costituita da una serie di brevi sezioni di andamento vivace, con un numero di battute (e di conseguenza un numero di tempi) rigidamente definito, legate a precise figure danzate.

I brani contenuti nella *quadriglia* sono *La poule*, *Pantalon* e *Finale*, e sono in 2/4 o in 6/8, con una certa alternanza metrica e non sono caratterizzati da figurazioni ritmiche particolare: si tratta di brani semplicemente vivaci e frizzanti.

I temi musicali sono in genere ripresi da brani popolari o da opere di teatro musicale, preferibilmente ben noti.

Un esempio si può trovare in:
R. Drigo, *Les millions d'Arlequin*