

GIOVACCHINO BIMBONI

METODI

GRADUATI E PROGRESSIVI

PER

STRUMENTI A FIATO

TROMBONE

1452a *Parte Prima*

1452b *Parte Seconda*

1452c *Parte Terza*

1452d *Parte Quarta*

BOMBARDINO

1454a *Parte Prima*

1454b *Parte Seconda*

1454c *Parte Terza*

1454d *Parte Quarta*

FLICORNO BASSO (in Chiave di Basso)

1453a *Parte Prima*

1453b *Parte Seconda*

1453c *Parte Terza*

1453d *Parte Quarta*

PREZZI NETTI, COMPRESO AUMENTO

CASA MUSICALE RUGGI
FIRENZE
PORTICI

Avvertimenti preliminari.

Per iniziarsi con profitto nell'esercizio di qualsiasi Strumento, è cosa indispensabile l'esser bene a cognizione degli elementi musicali e del solfeggio; ed i Maestri non dovrebbero affidare lo Strumento a nessuno fino a tanto che gli alunni non sieno in grado di rispondere a qualunque interrogazione a proposito, e sieno parimente in grado di divider bene la battuta solfeggiando.

Falsa è l'idea di sottoporre un disgraziato alla tortura (così reputo colui che deve imparare elementi, divisione, imboccatura e maneggio contemporaneamente), implicandolo in una complicità di lavoro intellettuale e materiale nello stesso tempo; ed è da ciò che ne risultano esecutori incerti, e che mai sapranno leggere e spartire con sicurezza la più che semplice figura a prima vista.

Non vi è lingua che si possa imparare da sé solo colla sola grammatica; e siccome la musica, anch'essa, è un linguaggio che ha dei segni convenzionali, degli accenti ed una pronunzia come la lingua parlata, non può impararsi col solo metodo, senza il soccorso e gli avvertimenti di un buon Maestro.

Di più: essa ha una misura ritmica; vi è l'imboccatura dello Strumento, che ha bisogno di un grand'esercizio, per assicurarsi delle note e della qualità del suono; vi è l'abituarsi a ben riprendere e sostenere il fiato; vi è per di più il maneggio, che, anch'esso, ha bisogno di un'attenzione speciale per cui: occorre studiare tutto separatamente per il maggior profitto.

Il Maestro, ripeto, non deve affidare lo Strumento ad alcuno fino a che l'alunno non conosca bene tutta la nomenclatura elementare e sappia dividere speditamente la battuta solfeggiando. Il fare diversamente porterebbe per risultato: avere degli individui pappagalli, non buoni a rendersi ragione di ciò che fanno.

In fine: il metodo che occorre per imparare a suonare uno Strumento, e che deve essere alla portata di tutti per la spesa, basta che contenga le seguenti istruzioni: *Tenuta dello Strumento*; *Regole d'imboccatura*; *Tavole dei maneggi*; *Studi progressivi in più toni*, e misure diverse, per unire la gradazione dell'imboccatura, dei maneggi e della misura del tempo.

Intervalli

Proporzioni delle scale maggiori.

Abbenchè ciò appartenga ai primi elementi musicali, è bene però ripeterli qui, aggiungendo: il perchè vien messo più o meno accidenti in chiave.

La scala diatonica maggiore è formata di 5 toni e 2 semitoni situati come qui sotto.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes of the major scale are written from left to right: 1^a, 2^a, 3^a, 4^a, 5^a, 6^a, 7^a, 8^a, 7^a, 6^a, 5^a, 4^a, 3^a, 2^a, 1^a. Below the staff, the intervals between notes are indicated: 'tono' between 1^a and 2^a; '1|2' between 2^a and 3^a; 'tono' between 3^a and 4^a; 'tono' between 4^a and 5^a; 'tono' between 5^a and 6^a; '1|2' between 6^a and 7^a; '1|2' between 7^a and 8^a; '1' between 8^a and 7^a; '1' between 7^a and 6^a; '1' between 6^a and 5^a; '1|2' between 5^a and 4^a; '1' between 4^a and 3^a; '1' between 3^a and 2^a; '1' between 2^a and 1^a.

Da ciò vediamo che i semitoni sono situati fra la 3^a e la 4^a e fra la 7^a e l'8^a nota della scala, tanto ascendente che discendente.

l'esempio qui sopra, è nel tono di *Do*, e i semitoni sono fra il *Mi* 3^a di tono ed il *Fa* 4^a di tono; e fra il *Si* 7^a di tono ed il *Do* che è l'8^a. Se il tono per esempio: è di *Re*, i se-

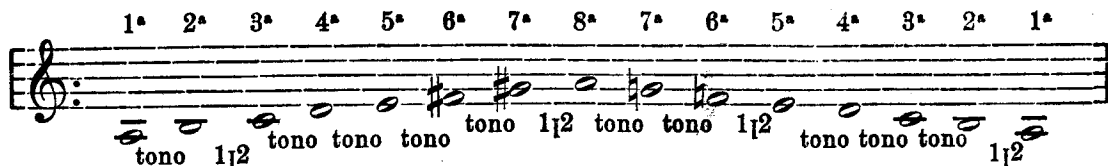
mitoni non sono più al loro posto, e bisogna alterare due note acciò i semitoni corrispondano sempre fra la 3^a e la 4^a e fra la 7^a e l'8^a, come si vede qui sotto.



Ecco perchè il tono di *Re* porta in chiave due \sharp . In tal modo si allontana il *Fa* dal *Mi* per avvicinarlo al *Sol*, come il *Do* si allontana dal *Si* per avvicinarsi al *Re*. La stessa regola sia per tutti i toni, tanto di \sharp come di \flat .

Disposizioni delle scale minori.

La scala minore, in qualunque tono ella sia, essa pure è formata di 5 toni e 2 semitoni, però: ascendendo, i semitoni sono fra la 2^a e la 3^a e dalla 7^a all'8^a; discendendo sono fra la 6^a e la 5^a e fra la 3^a e la 2^a, come l'esempio qui sotto.



Cambiando tonalità occorre tenere lo stesso sistema che si è detto per le scale maggiori: cioè: di conservare a tutte le scale le stesse proporzioni fra tutti gl'intervalli, e in tutti i toni, sieno di \sharp come di \flat .

Progressione da seguirsi nello studio.

L'esperienza ha dimostrato che, per ottenere un risultato soddisfacente nei propri studi, bisogna progredire costantemente dal semplice al composto, e non azzardare qualunque siasi difficoltà che con calma e gradatamente. Allontanandosi da questa regola non si raggiungerà mai intieramente lo scopo, e non si farebbe che rendere inutili ed infruttuose le proprie facoltà. Studiare molto con pazienza e discernimento; cercar sempre, nello studiare da solo (perchè il Maestro non è sempre presente), d'ingegnarsi a mettere in pratica i consigli di questo col superare tutte le difficoltà che s'incontrano. Tale è l'ordine dello studio che io propongo, e che solo può portare a dei buoni e pronti risultati.

Dell'impianto dell'imboccatura.

Il bocchino, più che sia possibile, deve situarsi nel centro della bocca, nè mai lateralmente. Il labbro superiore occuperà due terzi del diametro del bocchino, e quello inferiore soltanto un terzo. In ogni caso, l'apertura delle labbra, mai deve trovarsi di fronte al foro o spina del bocchino. Si appoggi stabilmente l'orlo del bocchino sul labbro inferiore e resti sempre fisso; è ispezione del labbro superiore il regolare i movimenti per le diverse gradazioni dei suoni.

Quando s'impone il bocchino alla bocca, questa deve trovarsi in posizione come ridere a bocca chiusa, procurando con i muscoli buccinatori (o delle gote), tener sempre i labbri in tirare, per obbligarli a spianar bene sopra i denti e stare sempre accosti fra di loro, ed evitare in tal modo la mostruosità della gonfiezza delle gote.

Modo di attaccare il suono.

Non bisogna tener conto della parola (colpo di lingua): colpo di lingua non è che una parola di convenzione; la lingua, in effetto, non dà colpi. In luogo di colpire, essa opera, al contrario, un movimento indietro. Essa non funziona che come valvola.

Si tenga conto di questo effetto prima di mettere i labbri sul bocchino.

La lingua deve esser bene appoggiata contro i denti superiori, e che la bocca sia ben chiusa. Nel momento che la lingua si ritira, l'aria contenuta nei polmoni e che fa pressione sopra di essa, si precipita violentemente nel bocchino traversando i labbri, che entrano in vibrazione, ed in tal modo vien prodotto il suono.

Modo di respirare.

La respirazione abituale che serve alla vita è regolare, tanto nell'inspirazione che nell'expiratione; per l'uso degli Strumenti a fiato cessa di esser regolare, perchè la ripresa del fiato deve farsi sollecita, mentre prolungata deve esser l'emissione ossia espirazione.

Impostato il bocchino sulla bocca, i labbri non devono mai cambiar di posto nel tempo della ripresa di fiato, restando immobili tanto di sopra come di sotto. La ripresa deve effettuarsi o dal naso o lateralmente dalla bocca, senza mai muovere i labbri dai due punti principali.

Si faccia molto esercizio di note sostenute per abituarsi a render prolungata ed eguale la aspirazione e si procuri di far sollecita l'inspirazione per esser pronti al nuovo attacco successivo, senza far rumore nè contorcimenti.

Noi non abbiamo il vantaggio che hanno i suonatori di Strumenti ad arco, cioè: che essi possono suonare in avanti ed indietro. Non potendo adunque che adoprare l'expiratione, siamo costretti a respirare con sollecitudine per esser sempre riforniti d'aria, della quale il polmone mai deve esserne mancante.

La ripresa di fiato (inspirazione) deve esser proporzionata alla frase da eseguirsi. Se la frase è corta, si riprende *mezzo fiato*; se è lunga, allora occorre un *fiato intero*.

Modo di tenere lo strumento.

Qualunque Strumento metallico si sostiene colla mano sinistra, osservando di non stringerlo troppo per non impedire ad esso le vibrazioni prodotte dal contraste interno dell'aria. La mano destra è destinata per l'uso della tastiera; l'indice sul tasto più vicino all'imboccatura, il medio sopra il secondo e l'anulare sul terzo.

La molteplicità delle fabbriche di questo genere di Strumenti porta in commercio Strumenti di diversi modelli, per cui è difficile precisare il come e dove la mano sinistra deve collocarsi.

In qualunque luogo che la mano sinistra possa tenere convenientemente lo Strumento, nel presentarlo alla bocca, si faccia attenzione alle regole seguenti:

- 1.° Tenere lo strumento appoggiato bene alla bocca, quanto basta perchè l'aria non sfugga lateralmente, senza esercitare molta pressione su i labbri per non paralizzarli nei loro movimenti;
- 2.° Inclinare un poco la tastiera verso la mano destra acciò le dita sieno bene stese;
- 3.° Che la palma della mano stia ferma, e che i tre diti destinati al maneggio solo si muovino o sieno sempre appoggiati sopra i tasti; se si vuole esser pronti a cambiare da una posizione all'altra senza perdere la continuità.

Accordatura delle pompe dei cilindri.

Tutti gli Strumenti metallici in generale sono difettosi in queste pompe; e molti, direi quasi la maggior parte, adoprano lo Strumento tale e quale lo hanno acquistato. Ciò è un errore, che non solo produce la scala tutta stonata, ma succede peggio nelle riunioni, quando si eseguono delle modulazioni armoniche.

Prima di tutto occorre che il Maestro accordi le pompe dei tre cilindri, avanti di affidare lo Strumento all'allievo.

Qui appresso si troverà la regola relativa, osservando che la nota bianca appartiene allo Strumento (a vuoto) e la nota nera appartiene al cilindro da accordarsi. Si attacchi e si sostenga la nota bianca, (a vuoto) e senza staccare il fiato si legghi l'altra. Ambedue devono risultare eguali.

Se vi è differenza d'intonazione, il difetto è del cilindro, e questo difetto si corregga per mezzo della sua pompa.

Firenze, Gennaio 1888.

G. BIMBONI.



ACCORDATURA DEI CILINDRI DELL' EUFONIO, BOMBARDINO, TROMBONE E FLISCORNO BASSO

Il 2° ed il 4° Cilindro si accordano tenendo fermo il 3°

Diagram showing three musical staves with fingerings and notes for tuning the 3rd, 2nd, and 4th cylinders. The first staff is labeled 'Per accordare il 3°', the second 'per il 2°', and the third 'per il 4°'. Each staff shows a sequence of notes with fingerings (0, 1, 2, 3) and a slur over the notes.

DIMOSTRAZIONE DEGLI ARMONICI
Corrispondenti a ciascuna posizione

TAVOLA I.

Eufonio (*)

Musical notation for Eufonio showing harmonics for various positions. The notation includes a 'vuoto' (open) position and several numbered positions (2, 1, 5, 2/5, 4, 3/4, 4/4, 3/4, 2/5/4, 1/3/4, 1/2/3/4). Each position is represented by a staff with notes and fingerings. The fundamental note is marked as 'Fondamentale'.

Fondamentale

Per accordare il 4° Cilindro

Bombardino Trombone e Fliscorno Basso

Musical notation for Bombardino Trombone e Fliscorno Basso showing harmonics for various positions. The notation includes a 'vuoto' (open) position and several numbered positions (2, 4, 5, 2/3, 4/5, 1/2/3). Each position is represented by a staff with notes and fingerings. The fundamental note is marked as 'Fondamentale'.

Fondamentale

La Fondamentale è comune tanto all' Eufonio con 4. Cilindri, come al Bombardino e Trombone che ne hanno 3; colla differenza, che l' Eufonio può andarvi di grado, mentre che gli altri sono mancanti delle note intermedie.

N.B. Le note nere che si vedono in ciascuna posizione. sono da trascurarsi perche calanti.

POSIZIONE DI COMPENSO

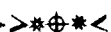


TAVOLA III. Nella teoria delle scale vi è stato notato che, gli armonici appartenenti al 3^o Cilindro, possono ottenersi ancora coll'unione del 1^o e 2^o, ciò serve benissimo a facilitare la legatura fra due note, con meno movimento della mano e scomodo delle dita, come può vedersi nella tavola seguente

ESEMPIO

<p><i>Fermo il 1^o</i></p> <p>1. </p> <p>3. </p> <p>5. </p> <p>7. </p> <p>9. </p> <p>11. </p>	<p><i>Fermo il 2^o</i></p> <p>2. </p> <p>4. </p> <p>6. </p> <p>8. </p> <p>10. </p> <p>12. </p>
---	--

Gli esempi di questa Tavola dimostrano chiaramente che è un solo dito che agisce, mentre l'altro resta fermo. In tal modo si ottiene una legatura omogenea, e vien tolto lo sconcio, che, il 1^o e 2^o dito, debbino fare col 3^o una continua alzata, a svantaggio dell'esattezza.

TEORIA DELLE SCALE

Le scale sono di tre generi 1^o *Diatonica* (o scala naturale); 2^o *Cromatica* (ossia scala semitonata); il 3^o *L'Enarmonico*, il quale serve soltanto per dimostrare, che, benchè le note cambino nome e sieno alterate in più o in meno dai differenti accidenti musicali, vengono a rappresentare all'orecchio lo stesso suono, e che, per ogni gruppo, serve la stessa posizione della mano.

I numeri sopra o sotto le note, indicano il dito che occorre mettere in azione.

L'indice al 1^o il medio al 2^o l'anulare al 3^o ed il minimo al 4^o

1^o Genere
 (*) *Scala naturale*

Numerazione per 4 cilindri

SCALA CROMATICA D'OMOLOGHI

2^o Genere
Scala cromatica

come sopra

3^o Genere
 SCALA ENARMONICA

(*) Le note marcate col solo N^o 3. possono esser fatte invece coll'unione del 1^o e 2^o insieme (vedi Tavola III)
 1452-53-54

DELLA SCELTA DEL BOCCHINO

Prima di tutto occorre avere un buon bocchino che abbia il bacino sferico, il foro della spina bene sfogato e l'appoggio per i labbri, ossia l'orlo, non tanto tagliente. Il foro piccolo da una voce misera, e l'orlo tagliente stanca i labbri.

Il bacino conico non è da adottarsi che per gli strumenti conici, cioè a dire: per quegli strumenti che hanno il tubo piramidale dal bocchino sino al padiglione.

È vero che esso produce un suono più rotondo e delicato; ma alla Tromba, al Trombone ed anche ai Bassi, fa perdere al *Timbro* la robustezza ed il vero carattere.

PRIMI STUDI PER L'IMBOCCATURA

Dopo tutte le antecedenti teorie, occorre venire all'atto pratico. Ora bisogna procurare di ottenere, dalle vibrazioni dei labbri, tutte le note a vuoto o a squillo: come molti dicono.

numeri degli armonici

1° 2° 3° 4° 5° 6°

Note a vuoto
ossieno armonici

Si abbia attenzione di attaccare ognuno di questi armonici, col colpo di lingua, come è stato avvertito antecedentemente. Forse in principio sarà difficile eseguirli tutti, ma qualunque sia l'armonico che si prende, si procuri, dopo l'attacco deciso sostenerla più che si può. Così si esercitano le labbra alla fermezza, ed il fiato all'eguaglianza dell'emissione; osservando che il suono venga eguale e senza tremolio.

Vi è chi adotta il sistema di esercitare il principiante sopra a tutte le note a vuoto.

Il sistema sarebbe ottimo ma, da una nota all'altra essendovi troppo spostamento di labbri, al principiante resta più agevole andare di grado. Con questo sistema l'allunno comincia intanto, e a poco alla volta, ad adoprare i cilindri, e mettersi in memoria le posizioni della mano. (*si osservi sempre la misura*)

Esercizio 1.º discendente e ascendente

1.º armonico

2.º

3.º

4.º

5.º

6.º

Esercizio 2^o ascendente e discendente
1^o armonico

Esercizio 3^o

Prima di proseguire si faccia adesso un poco di esercizio saltuario; staccando bene la nota al suo principio, sostenendola bene unita nell'intonazione per tutto l'intierovalore.

Esercizio a vuoto

SCALA NATURALE A RIPRESE

Sia continuata senza interruzione: ben sostenute le note, con calma e precisione di misura.

in Fa

Fino a questo punto siamo andati di grado; ora occorre esercitarsi sopra i salti. Prima sieno studiati colle note staccate; dopo, ogni coppia si unisca colla legatura, adoprando lo stesso fiato per ambedue. Quelle note che in seguito si troveranno unite dalla legatura —, sieno due, tre, quattro etc. devono essere eseguite tutte sulla stessa emissione. Alla 1^a nota si dà il colpo detto (colpo di lingua), e per l'altre essa resti ferma acciò l'aria passi libera ed unita per l'esecuzione di quelle che seguono.

Salti di 3^a

Salti di 4.^a



Salti di 5.^a



Salti di 6.^a



Salti di 7.^a



Salti di 8^a

Regola per assicurarsi degl'intervalli di tutti i salti

) * φ * (

Per formarsi l'orecchio a tutti gl'intervalli non vi è altro mezzo più semplice che, dalla nota di partenza, percorrere una piccola scala fino alla nota seguente. Fatto l'orecchio alle due note estreme allora si procura di eseguirle di salto.

Esempio

Questo sistema, adoprato per ciascuno intervallo, sia ascendente che discendente, indica facilmente all'orecchio il vero intervallo.

Scala Cromatica Semplice

Ascendente per Diesis

Discendente per Bemolli

Si rammenta l'avvertimento della Talola III che indica la posizione di compenso.

*Esercizio ripetuto in più toni per abituarsi ai Diesis e Bemolli
si osservino le legature*

The image displays a musical exercise consisting of 12 staves, each representing a different key signature. The exercise is a repeated sequence of notes, primarily using half notes and quarter notes, with slurs indicating phrasing. The keys are: in Do, in Fa, in Sol, in Sib, in Re, in Mi b, in La, in Lab, in Mi, in Reb, in Si, in Sol b, and in Fa #. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notes are arranged in a way that allows for the exercise to be played in any of the 12 keys, demonstrating the effect of sharps and flats on the same melodic line.

per mettere in pratica la misura in tempo pari

*Due trovansi la virgola si prenda fiato e si osservi la legatura*N^o 1.
in Do
Magg.

N^o 2.
in Fa
Magg.*Tre quarti la 1.^a nota e un quarto la 2.^a*

N^o 3.
in Fa
Magg.*Viceversa*

N^o 4.
in Re
Min.*Due quarti la 1.^a nota e l'altre uno*

5. *Viceverso*

in Sol
Magg.

6. *Tutte di un quarto*

in Si
Magg.

7. *Semibreve Minime e Semiminime*

in Mi
Magg.

8. *Riepilogo*

in Re
Magg.

Due crme sull'ultimo quarto sulle Crome

N^o 1.
in Fa
Magg.

sul 3^o quarto

2.
in Sib
Magg.

sul 2^o quarto

3.
in Do
Magg.

sul 1^o quarto

4.
in Mi^b
Magg.

sul 2^o e 4^o

5.
in Sol
Min.

sul 1^o e 3^o

6.
in Sol
Magg.

Due crome ogni quarto

7.
in Sib

Exercise 7 consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). It contains a sequence of eighth notes, many of which are beamed together in groups of four. The second staff continues the sequence with similar beamed eighth notes, ending with a final note on a whole rest.

Riepilogo dei numeri precedenti

8.
in Fa

Exercise 8 consists of two staves of music. The first staff begins with a bass clef, a key signature of two flats (F and C-flat), and a common time signature (C). It contains a sequence of eighth notes, many of which are beamed together in groups of four. The second staff continues the sequence with similar beamed eighth notes, ending with a final note on a whole rest.

Riassunto delle due Lezioni

9.
in Do

Exercise 9 consists of two staves of music. The first staff begins with a bass clef, a key signature of no sharps or flats (C), and a common time signature (C). It contains a sequence of eighth notes, many of which are beamed together in groups of four. The second staff continues the sequence with similar beamed eighth notes, ending with a final note on a whole rest.

Da queste lezioni in poi viene a cessare l'indice della virgola per la respirazione. Gli esempi passati sono a sufficienza per formarsi un'idea del sistema da tenersi. Si procuri sempre di fare attenzione di mai spezzar le frasi, non troncane le legature; e fuori di qualche caso eccezionale, evitare la ripresa del fiato sulla divisione della battuta. Quando ciò sia inevitabile, si lascia più tronca l'ultima nota della battuta per respirare.

LEZIONE 3^a*per la misura dispari**tre quarti per nota*

1. 

Due quarti la 1^a nota e nuo la 2^a

2. 



Viceverso

3. 



un quarto ogni nota

4. 



Due crome sul 3^o

5. 





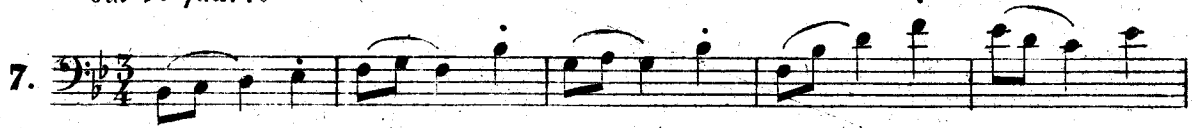
sul 2^o quarto

6. 





sul 1° quarto



due ogni quarto



Riepilogo

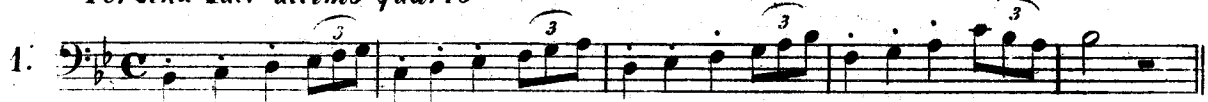


LEZIONE 4^a

Sulle Terzine

Ogni terzina occupa il posto di due note dello stesso valore.

Terzina sull'ultimo quarto



sul 3° quarto



22.

sul 2° quarto

3.

sulle note col punto in tempo pari

semiminime col punto

1^o

Valore

crome col punto

2^o

Valore

semicrome col punto
Lo stesso marcato in 2.

3^o

In tempo dispari

semiminime col punto

24 *crome col punto*

2.

3.

4.

5.

6.

LEZIONE 6^a

Esercizio sulle pause

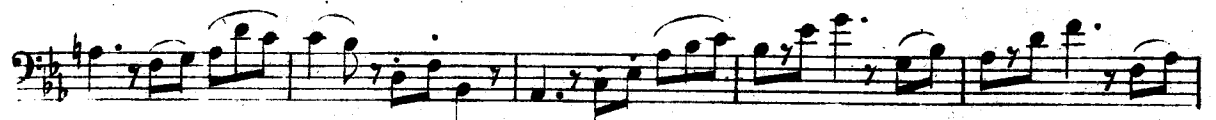
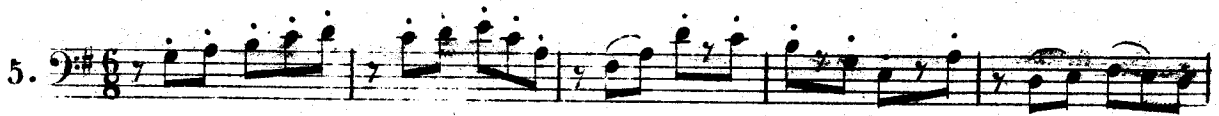
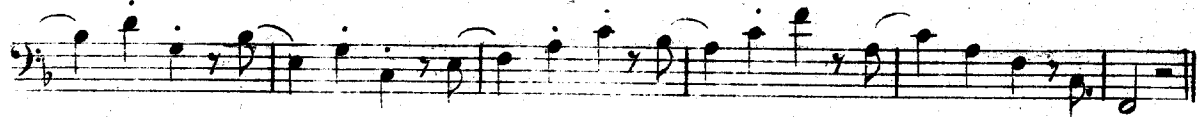
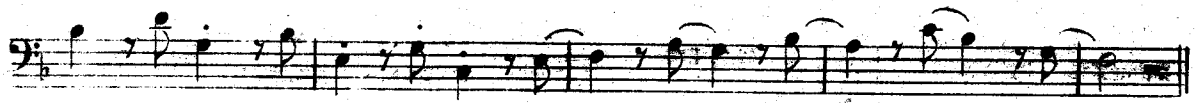
sul quarto

1.

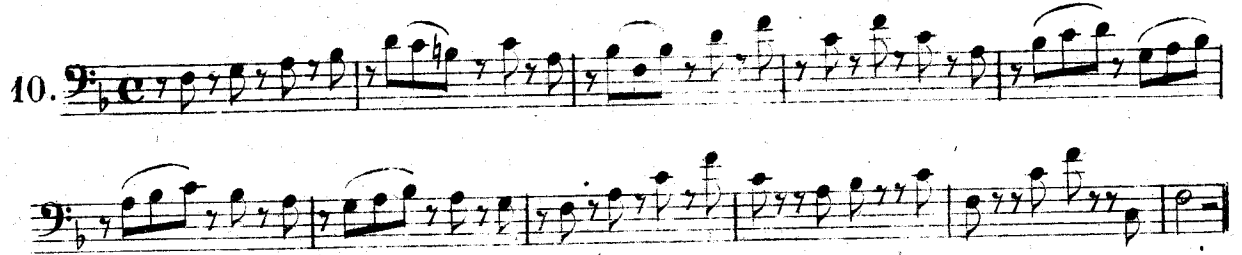
2.

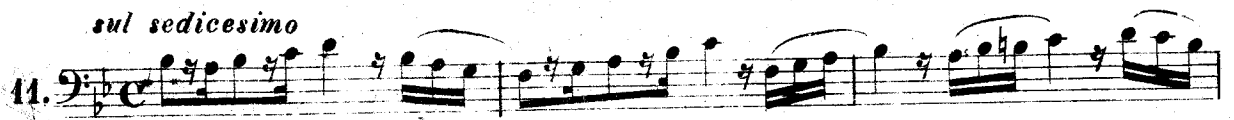
sull'ottavo

25

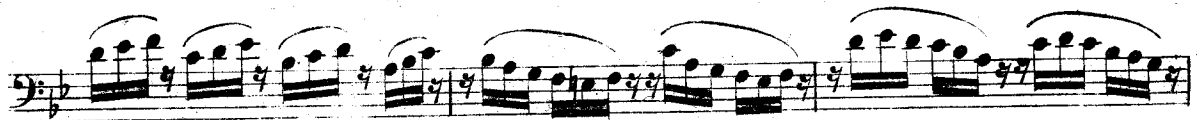


9. 

10. 

11. *sul sedicesimo* 







12. *si batta in 6.* 







La *Sincope* è una nota, che, in luogo di avere il suo principio sul *Tempo forte*, ella lo ha sul *Tempo debole* per cui si può dire a *contro tempo*, avendo in tal modo un movimento contro l'ordine naturale. Teoricamente si chiama *Tempo forte* la parte più sensibile della battuta; a differenza della meno sensibile, che si chiama *Tempo debole*. Il tempo ordinario ha il *Tempo forte* sul 1.^o e 3.^o quarto; la Dupla sul 1.^o quarto; nelle Triple sul 1.^o ed ultimo quarto; Talvolta i due primi, ed anche il solo 1.^o, secondo il carattere della Musica.

Sincope di Minime e Semiminime

Esempio 1.^o

Valore
Corrispondente

Trattandosi delle *Sincope di Minime e Semiminime*, in qualunque misura sieno, resta ferma la teoria, d'osservare al *Tempo forte* e al *Tempo debole*; ma quando esse sono di *Semiminime e Crome* o di *Crome e Semicrome*, come negli *Esempi* che seguono, quella Teoria non ha più luogo, e si tiene altro sistema. Si sa che ogni figura musicale può dividersi in due; ora; per eseguire tal movimento, basta prendere la 2.^a metà e legarla colla 1.^a metà della nota successiva, come lo dimostrano gli *Esempi* seguenti. Ciò sia per regola generale anche se capitassero sincope di 16.^{mi} o di 3.^{mi}

Sincope di Semiminime e Crome

Esempio 2.^o

Valore
Corrispondente

Esempio 3.^o

Valore
Corrispondente

Si procuri, al suono, di non dare alcun urto alla fine d'ogni sincope, collo scopo di cadenzare la misura. Questo è un difetto di esecuzione che bisogna evitare. Si accenti la sincope al suo principio e basta. Il 4.^o *Esempio* dimostra la *sincope sulle terzine* ed il 5.^o per le *sestine*.

Esempio 4.^o

Valore
Corrispondente

Esempio 5.^o

Valore
Corrispondente

Questi due ultimi *Esempi* possono servire di campione anche per i tempi $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$. Si conclude che questi movimenti in *contro tempo* possono realmente chiamarsi: *movimenti asmatici*.

Della frase musicale e delle Articolazioni

Nella musica, come nel discorso, esiste una pronunzia. Ancora noi abbiamo dei riposi periodici che servono a dare la chiarezza e la precisione alle idee, come nel discorso vi sono le virgole, i punti ect.



I periodi e le frasi si compongono sempre di battute in numero pari; ed è caso raro che esistino in numero dispari.


Questi periodi si compongono di più frasi: ed ogni frase, di tante piccole frazioni; secondo la loro lunghezza, occorrono delle grandi e piccole respirazioni: ossia, *fiati interi e mezzi fiati*.

Il momento più favorevole per la respirazione, è stato indicato da delle virgole nella 1.^a e 2.^a Lezione; ma l'alunno deve ingegnarsi da se stesso a trovare il riposo di una frase, o frazione di essa, per riprender fiato senza guastare alla pronunzia musicale, né alterare la regolarità della misura.

DELLE ARTICOLAZIONI

Nelle lezioni antecedenti ci siamo serviti di qualche legatura per unire due o tre note, secondo l'istruzione avuta, prima di passare allo studio dei salti, Ora però è bene averne degli esempi per conoscere in quanti modi possiamo pronunziare la stessa cosa.

Le articolazioni sono di più specie; la *legatura*  *il punto tondo* 

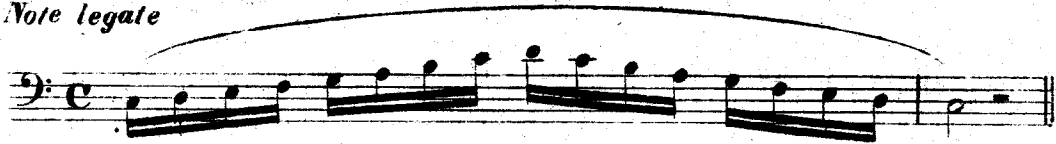
la *picchettatura*  e molte volte si trovano delle note legate e puntate nello stesso tempo



Intanto che queste si legano, ad ognuna si dà un leggerissimo colpo di lingua per renderle distinte l'una dall'altra senza spezzarle.

Veramente le articolazioni non sono che due: *puntate e legate*.

Note legate

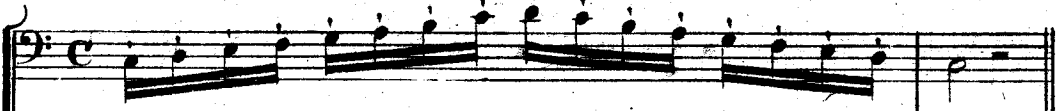


Note col punto tondo



Note staccate o picchettate, togliendole la metà del valore

Come si scrivono



Come si eseguiscono



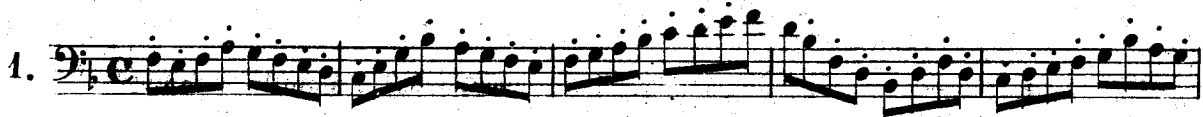
Note puntate sostenendo il fiato



PICCOLI SOLFEGGI

per mettere bene in pratita la misura colle diverse articolazioni

tutte staccate



due legate e due staccate



due legate fra due staccate



30 *due staccate fra due legate*

4. 

legate due per' due

5. 

una staccata e tre legate, e legature contro tempo

6. 

7. 

Terzine-articolate in più modi

8.

Exercise 8 consists of five staves of music in bass clef, common time (C). It features a series of eighth-note patterns with slurs and accents. The first three staves begin with a triplet of eighth notes, indicated by a '3' above the notes. The key signature has one flat (B-flat).

idem sulle quartine

9.

Exercise 9 consists of five staves of music in bass clef, 3/4 time. It features a series of eighth-note patterns with slurs and accents. The key signature has one sharp (F#).

idem sulle sestine

10.

Exercise 10 consists of five staves of music in bass clef, 6/8 time. It features a series of eighth-note patterns with slurs and accents. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

sulle terzine, sestine e quartino

da studiarsi in 4. e in 2.

11.

12.

13.

14.

15.

16.



sulle sestine

17.



Fine

18.

sulle quartine
19.

20.

Musical notation for exercise 20, measures 1-4. It consists of four staves of music in bass clef, 2/4 time, with a key signature of one flat. The music features a continuous eighth-note pattern with slurs and accents.

21.

Musical notation for exercise 21, measures 1-4. It consists of four staves of music in bass clef, 2/4 time, with a key signature of one flat. The music features a continuous eighth-note pattern with slurs and accents.

22.

Musical notation for exercise 22, measures 1-4. It consists of four staves of music in bass clef, 2/4 time, with a key signature of one flat. The music features a continuous eighth-note pattern with slurs and accents.

23. 

24. 

Scale in toni Maggiori e Minori con Cadenze Arpeggiate

Φ

Queste Scale e Cadenze si eseguono a piacere, senza misura, però: Con riposo sulle note di maggior valore, bene legate e con unitezza; sostenendo i fiati fino alla risoluzione. Lo studio di queste Scale e Cadenze è assai necessario; per chi vuole ottenere unitezza nell'esecuzione, elasticità nei labbri e fermezza nei fiati.

The image displays five sets of musical notation, each consisting of a scale and its corresponding arpeggiated cadence. Each set is written in bass clef and includes a fermata at the end of the scale. The scales are: Do Magg., La Min., Fa Magg., Re Min., and Sol Magg. The cadences are arpeggiated chords that descend from the final note of the scale. The notation uses various note values including eighth and sixteenth notes, and rests, with slurs indicating the flow of the scales and arpeggios.

Mi Min.
Cadenza

Si b Magg.
Cadenza

Sol Min.
Cadenza

Re Magg.
Cadenza

Si Min.
Cadenza

Mi b Magg.
Cadenza

Do Min.

Cadenza

This block contains the first system of musical notation. The top staff is labeled *Do Min.* and the bottom staff is labeled *Cadenza*. Both staves are in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The *Do Min.* staff features a melodic line with a long slur over the first two measures and a shorter slur over the last two measures. The *Cadenza* staff features a more complex melodic line with three distinct slurs, each covering a measure.

La Magg.

Cadenza

This block contains the second system of musical notation. The top staff is labeled *La Magg.* and the bottom staff is labeled *Cadenza*. Both staves are in bass clef with a key signature of one sharp (F-sharp). The *La Magg.* staff features a melodic line with a long slur over the first two measures and a shorter slur over the last two measures. The *Cadenza* staff features a more complex melodic line with three distinct slurs, each covering a measure.

Fa# Min.

Cadenza

This block contains the third system of musical notation. The top staff is labeled *Fa# Min.* and the bottom staff is labeled *Cadenza*. Both staves are in bass clef with a key signature of three sharps (F-sharp, C-sharp, G-sharp). The *Fa# Min.* staff features a melodic line with a long slur over the first two measures and a shorter slur over the last two measures. The *Cadenza* staff features a more complex melodic line with three distinct slurs, each covering a measure.

Lab Magg.

Cadenza

This block contains the fourth system of musical notation. The top staff is labeled *Lab Magg.* and the bottom staff is labeled *Cadenza*. Both staves are in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The *Lab Magg.* staff features a melodic line with a long slur over the first two measures and a shorter slur over the last two measures. The *Cadenza* staff features a more complex melodic line with three distinct slurs, each covering a measure.

Fa Min.

Cadenza

This block contains the fifth system of musical notation. The top staff is labeled *Fa Min.* and the bottom staff is labeled *Cadenza*. Both staves are in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The *Fa Min.* staff features a melodic line with a long slur over the first two measures and a shorter slur over the last two measures. The *Cadenza* staff features a more complex melodic line with three distinct slurs, each covering a measure.

*Mi Magg.**Cadenza**Do# Min.**Cadenza**Reb Magg.**Cadenza**Sib Min.**Cadenza**Si Magg.**Cadenza*

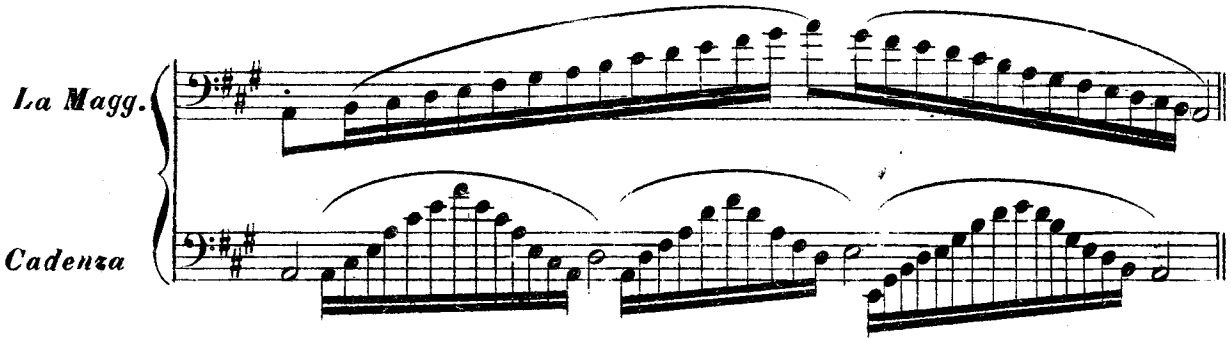
Do Min.



Cadenza

This block contains the first system of musical notation. The top staff is labeled 'Do Min.' and the bottom staff is labeled 'Cadenza'. Both staves are in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The 'Do Min.' staff features a melodic line with a long slur over the first two measures. The 'Cadenza' staff features a more complex melodic line with several slurs and dynamic markings.

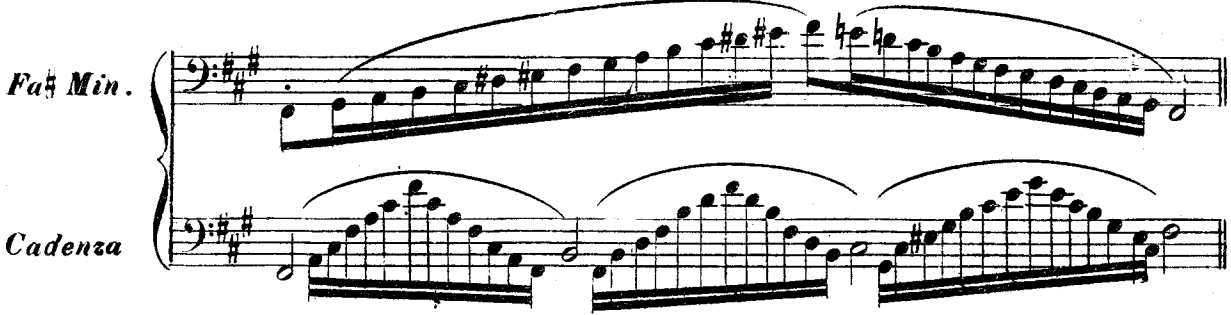
La Magg.



Cadenza

This block contains the second system of musical notation. The top staff is labeled 'La Magg.' and the bottom staff is labeled 'Cadenza'. Both staves are in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The 'La Magg.' staff features a melodic line with a long slur. The 'Cadenza' staff features a complex melodic line with slurs and dynamic markings.

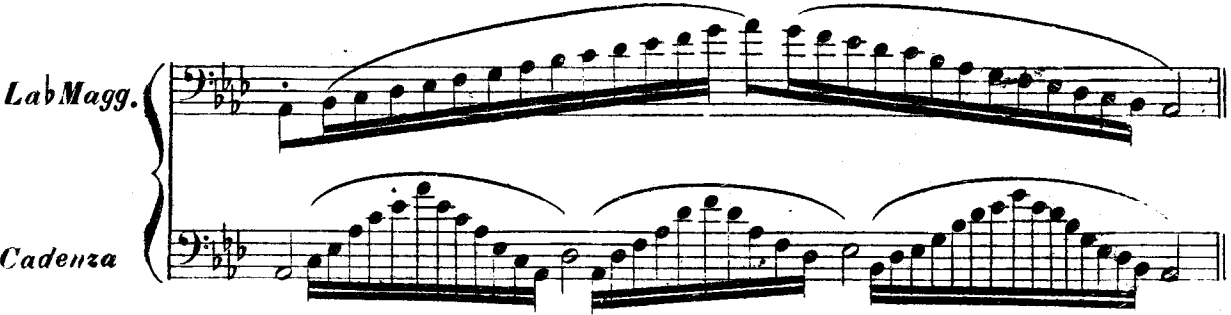
Fa# Min.



Cadenza

This block contains the third system of musical notation. The top staff is labeled 'Fa# Min.' and the bottom staff is labeled 'Cadenza'. Both staves are in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The 'Fa# Min.' staff features a melodic line with a long slur. The 'Cadenza' staff features a complex melodic line with slurs and dynamic markings.

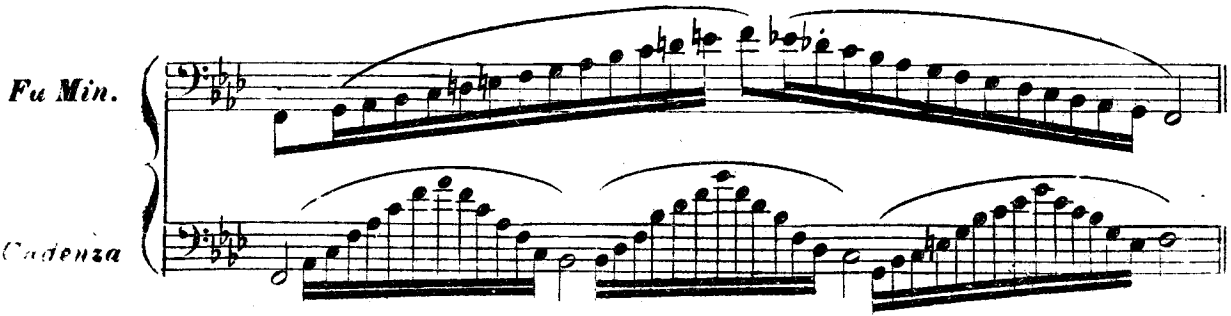
Lab Magg.



Cadenza

This block contains the fourth system of musical notation. The top staff is labeled 'Lab Magg.' and the bottom staff is labeled 'Cadenza'. Both staves are in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The 'Lab Magg.' staff features a melodic line with a long slur. The 'Cadenza' staff features a complex melodic line with slurs and dynamic markings.

Fu Min.



Cadenza

This block contains the fifth system of musical notation. The top staff is labeled 'Fu Min.' and the bottom staff is labeled 'Cadenza'. Both staves are in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The 'Fu Min.' staff features a melodic line with a long slur. The 'Cadenza' staff features a complex melodic line with slurs and dynamic markings.

Mi Magg.

Musical notation for *Mi Magg.* and *Cadenza* in G major. The *Mi Magg.* part is a single melodic line with a long slur. The *Cadenza* part consists of three arpeggiated figures, each with a slur.

Do# Min.

Musical notation for *Do# Min.* and *Cadenza* in D minor. The *Do# Min.* part is a single melodic line with a long slur. The *Cadenza* part consists of three arpeggiated figures, each with a slur.

Reb Magg.

Musical notation for *Reb Magg.* and *Cadenza* in B-flat major. The *Reb Magg.* part is a single melodic line with a long slur. The *Cadenza* part consists of three arpeggiated figures, each with a slur.

Sib Min.

Musical notation for *Sib Min.* and *Cadenza* in B minor. The *Sib Min.* part is a single melodic line with a long slur. The *Cadenza* part consists of three arpeggiated figures, each with a slur.

Si Magg.

Musical notation for *Si Magg.* and *Cadenza* in A major. The *Si Magg.* part is a single melodic line with a long slur. The *Cadenza* part consists of three arpeggiated figures, each with a slur.

Sol# Min.

Cadenza

Solb Magg.

Cadenza

M b Min.

Cadenza

Fa# Magg.

Cadenza

Re# Min.

Cadenza

SCALE CROMATICHE

1.

2.

3. 

4. 

5.

Exercise 5 consists of five staves of music. The first staff is marked with a '5.' and a bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music is a continuous eighth-note exercise with various accidentals and slurs.

6.

Exercise 6 consists of six staves of music. The first staff is marked with a '6.' and a bass clef. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 6/8. The music is a continuous eighth-note exercise with various accidentals and slurs.