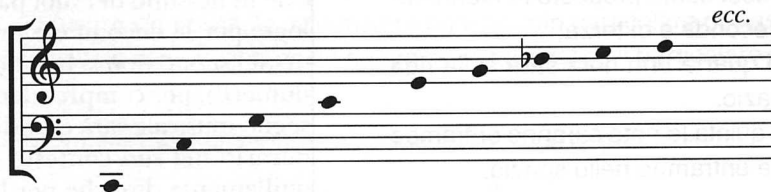


Quarta e quinta

Tra due suoni posti alla distanza di quinta il rapporto tra le frequenze è di $3/2$; se ad esempio un DO ha la frequenza di 100 Hertz, il SOL posto alla quinta superiore avrà una frequenza di 150 Hertz. Il rapporto «semplice» tra le frequenze comporta una relativa semplicità di intonazione. La stessa osservazione di «parentela» tra suoni posti a distanza di quinta può essere fatta sulla base di un'osservazione di carattere fisico. Nella serie degli armonici, partendo dal suono fondamentale, dopo l'intervallo di ottava troviamo subito la distanza di quinta e poi la quarta; anche la disposizione dei suoni della serie degli armonici corrisponde alla maggiore o minore semplicità di intonazione tra i suoni.



La teoria musicale occidentale, che si basa appunto sull'armonia, considera l'intervallo di quinta come perno strutturale delle principali tensioni e distensioni della dinamica tonale, dove ad una situazione di stabilità ed equilibrio rappresentata dal primo grado (tonica) si contrappone una situazione di tensione e di instabilità costituita dalla nota posta alla sua quinta superiore (dominante). Con un semplice gioco vocale si può verificare concretamente il rapporto di vicinanza tra suoni posti alla distanza di quinta.

Chiedendo a due persone di intonare rispettivamente i suoni funzione DO e SOL con una emissione piuttosto lunga, ci si accorgerà che nella ricerca della giusta intonazione si potrà verificare una situazione in cui i due suoni sembrano «fondersi» in un amalgama particolarmente risonante e piacevole. In quel momento si è raggiunta una precisa intonazione di quinta e i due suoni entrano in rapporto «armonico», cioè il suono più grave gode di una particolare risonanza causata dalla vibrazione «per simpatia» suscitata dal suono più acuto (il suono più acuto «potenzia» la risonanza del suono più grave e viceversa). Il raggiungimento di questa piacevole sensazione porta anche a significative considerazioni riguardo all'emissione vocale: il risultato sarà migliore se le due persone dimostreranno una buona disponibilità ad ascoltarsi e a entrare in «simpatia», così come il gioco sarà più efficace se si rispetteranno le principali indicazioni suggerite dalla tecnica vocale (postura, atteggiamento boccale, respirazione, eccetera. Confrontare a questo proposito l'argomento «vocalità»).

Questa stessa ricerca timbrica potrà dare buoni risultati nell'intonazione dell'intervallo di quarta e nella esecuzione simultanea di più quinte o di più quarte sovrapposte.

I giochi di intonazione per quarte e quinte sovrapposte, che mirano alla costruzione del cosiddetto «castello», (che è alla base anche della tecnica di accordatura degli strumenti ad arco – per quinte – e della chitarra – per quarte –) potranno essere un'ottima occasione per il perfezionamento della sonorità, della timbrica e dell'amalgama di un coro.

Un altro gioco semplice e utile è la proposizione del procedimento del «canto gemello», che fu alla base delle prime forme di polifonia; la stessa melodia sarà eseguita contemporaneamente alla distanza di una quarta o di una quinta. Il risultato sarà molto interessante e farà pensare immediatamente alla musica antica oppure alla sonorità di alcune tradizioni di canto popolare.



Intervalli



Detto della metodologia per raggiungere l'estensione di quinta e – successivamente – la conoscenza del semitono e dell'intervallo di quarta, ecco alcuni consigli pratici per gli insegnanti.

Per la classificazione degli intervalli rispetto al sistema di linee e spazi si propone di proseguire nella loro catalogazione così come proposto in riferimento agli intervalli di seconda e di terza;

- Nell'intervallo di quarta una nota sarà sulla riga e l'altra nello spazio.
- Nell'intervallo di quinta le note saranno entrambe nella riga oppure entrambe nello spazio.

Lo stesso criterio dovrà essere adottato per gli intervalli più ampi che si presenteranno in seguito, secondo il seguente schema:

DIVERSI (riga/spazio)	UGUALI (riga/riga, spazio/spazio)
2 ^a	3 ^a
4 ^a	5 ^a
(6 ^a)	(7 ^a)

Con l'aumentare degli intervalli conosciuti si propone agli insegnanti di costruire insieme agli allievi una *biblioteca* di canti e musiche, classificati a seconda dell'intervallo iniziale o di un intervallo caratteristico. Ci si potrà riferire a canti popolari, musiche della tradizione classica, musiche di consumo o jingles pubblicitari; l'importante è che siano motivi riconoscibili e che la reazione degli allievi sia: «questo intervallo melodico mi ricorda...».

Sarà importante considerare che l'ampiezza degli intervalli naturali di quarta e di quinta, a parte l'eccezione che coinvolge la nota TI negli intervalli FA-TI e TI-FA (e che dipende dalle caratteristiche del sistema tonale), è sempre uguale; cioè partendo dallo stesso suono reale, (quasi) tutti gli intervalli di quarta «suonano» allo stesso modo così come (quasi) tutti gli intervalli di quinta «suonano» allo stesso modo tra loro. Per quanto riguarda gli intervalli di terza, di cui finora abbiamo conosciuto diverse tipologie (DO-MI, RE-FA e MI-SOL), ci sono le possibilità di due toni consecutivi (ad esempio DO-MI) oppure di un tono più un semitono (ad esempio RE-FA).

Per gli intervalli di seconda avremo il tono oppure il semitono.

L'analisi



L'analisi è sicuramente l'attività più importante per gli studenti di musica. Essa deve procedere parallelamente all'abilità di decodificazione dei segni, poiché il segno musicale non ha tanto un significato «in sé» ma assume un significato in rapporto con altri segni nell'ambito di una *forma*. Infatti, il segno musicale non descrive precisamente un evento musicale in nessuno dei suoi parametri (le tecnologie per la decodificazione e la trasmissione del suono non si basano sui segni, ma sui numeri!); per comprendere il significato del segno musicale sarà quindi necessario considerarlo nel suo contesto e possiamo tranquillamente dire che per l'esecuzione musicale la comprensione del contesto (forma musicale, fraseggio, eccetera) ha almeno la stessa importanza della comprensione del singolo segno.

Purtroppo nel corso degli studi si riserva allo studio dell'analisi troppo poco tempo. Si parla di analisi solo nei corsi superiori e nella musica da camera (cioè dove più persone suonano insieme e quindi devono... mettersi d'accordo!), mentre l'osservazione della forma della composizione sarebbe di estrema importanza anche per un bambino che affronta i primi rudimenti di uno strumento musicale.

Uno dei motivi di questa grave carenza didattica è forse che l'analisi viene considerata una tecnica «alta», sofisticata e adatta solo agli studenti e agli insegnanti più colti.

In realtà, tutti possiedono gli strumenti per fare una buona analisi: questi sono le orecchie e gli occhi!

Se nel momento di affrontare una nuova composizione si tralasciassero per un momento i simboli musicali e le proprie mani (quante volte pensiamo al *come* fare una cosa prima di decidere che *cosa* vogliamo fare, dimenticando che lo strumento musicale non è che una protesi della nostra mente!) concentrandosi magari sull'ascolto del brano e sulla visualizzazione della partitura nel suo insieme, si potrebbero scoprire delle cose interessanti e, soprattutto, ciascuno potrebbe decidere il proprio modo di interpretare.

L'esperienza, il confronto, lo studio e la cultura perfezioneranno le tecniche di analisi, ma l'educazione ad un approccio personale (e perché no, anche emozionale!) alla partitura nel suo complesso sarà una ricchezza che rimarrà per sempre.