

Stefano Pantaleoni

“TEORIA, ANALISI E COMPOSIZIONE”

Per i Licei musicali

Lezioni di Armonia



**Liceo Scientifico-Musicale-Sportivo
Attilio Bertolucci**



Liceo Attilio Bertolucci Editore

ISBN 9788898952045

Volume pubblicato da Liceo Attilio Bertolucci, Via Toscana 10/a - 43122 Parma - Italy

prps05000e@istruzione.it - 0521 798459

ISBN 9788898952045

Copyright: Stefano Pantaleoni

PREFAZIONE

Il presente quaderno tratta lo studio dell'armonia in forma di "Unità di Apprendimento", in linea con le nuove "Indicazioni nazionali" e il "Profilo" dei nuovi licei musicali.

Particolare caratteristica del contributo è il costante riferimento alla trattatistica maggiormente rilevante per lo studio di questa disciplina, grazie alla quale sono consultabili e correlabili fra loro i principali contenuti trattati. Gli stessi sono altresì riscontrabili in specifiche e mirate esemplificazioni tratte dalla letteratura vocale e strumentale.

Non mancano infine spunti e suggerimenti per espansioni disciplinari e proposte di esercitazioni (il maggior numero in formato esclusivamente digitale), riferite sia alle singole U.A. che di carattere più generale al termine di ogni trattazione.

Stefano Pantaleoni

**FORMAZIONE, STATO E MOVIMENTO DEGLI ACCORDI NELL'ARMONIA
CONSONANTE**

OBIETTIVI SPECIFICI

L'allievo:

- Analizza le triadi fondamentali costruite sulle scale maggiori e minori
- Armonizza semplici e brevi bassi numerati nell'ambito di una stessa tonalità (maggiore o minore)
- Analizza e riconosce procedimenti ed elementi armonici oggetto di studio in brani (o parte di essi) desunti dalla letteratura vocale e strumentale

1.1 TRIADE

- PER UNA DEFINIZIONE

Si definisce triade una sovrapposizione di tre suoni ordinati per terze sovrapposte a un suono base (fondamentale). Essa è la più semplice formazione accordale.



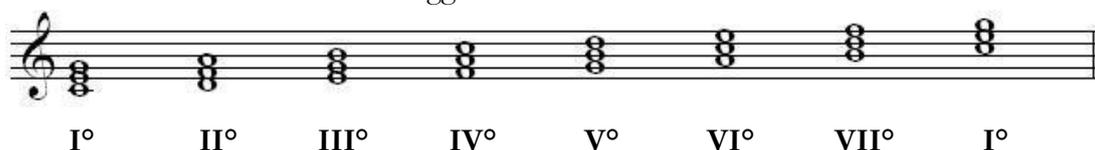
Partendo dalla nota più bassa, abbiamo la sovrapposizione di un primo intervallo di **terza maggiore** (do, mi) e di un secondo di **terza minore** (mi, sol); l'intervallo che si forma dalla risultante della sovrapposizione, ovvero dalle due note estreme (do,sol) è di **quinta giusta**.

La triade maggiore è da considerarsi come un primo fondamento della musica tonale poiché assume un significato specifico e individuale all'interno della scala diatonica di riferimento.

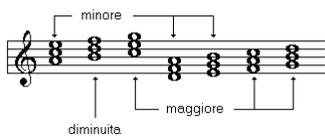
A seconda degli intervalli che la costituiscono la triade può essere di quattro specie (vedi triadi costruite sulle varie scale):

Gradi	Tipi di Triadi	Intervallo di Terza	Intervallo di Quinta	Notazione
I, IV, V	Maggiore	Maggiore	Giusta	M
II, III, VI	minore	minore	Giusta	m
III (modo minore)	eccedente	maggiore	eccedente	M (5 \sharp)
VII	diminuito	minore	diminuita	m(5 \flat)

Triadi costruite sulla scala di Do maggiore:

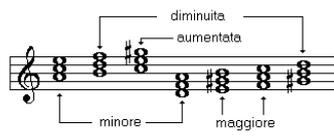


Triadi costruite sulla scala di
La minore **naturale**:



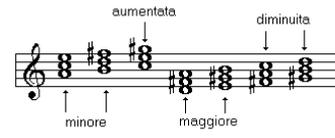
I° II° III° IV° V° VI° VII°

Triadi costruite sulla scala di
La minore **armonica**:



I° II° III° IV° V° VI° VII°

Triadi costruite sulla scala di
La minore **melodica**:



I° II° III° IV° V° VI° VII°

- DALLA TRATTATISTICA

Alcune considerazioni storiche

La codificazione teorica del sistema tonale **bi-modale (maggiore e minore)** è merito essenziale di **Jean-Philippe Rameau** che seppe, per primo, semplificare e ordinare con estrema chiarezza le elaborazioni teoriche dei suoi predecessori, riducendole a due fondamentali principi: la teoria dei rivolti e quella degli armonici generatori dell'accordo perfetto. **Rameau** ha concepito il suo trattato basandosi sulla tradizione pitagorica della misurazione sul monocordo, che va dai Greci fino a **Zarlino**, e sulla lezione metodologica di **Descartes** fondata sul concetto di evidenza razionale e sul principio di deduzione. E' appunto il concetto di «suono generatore», detto anche centro armonico o il suono fondamentale, che ha portato alla creazione del moderno sistema tonale classico. Secondo questo principio, dal suono generatore scaturiscono tutti i suoni componenti un dato accordo o un rivolto di questo. Passando a esaminare gli accordi e a confrontarli fra loro, perviene così alla constatazione che gli accordi formati da terze sovrapposte stanno alla base di tutti gli altri accordi composti dalle stesse note e hanno in comune un unico suono fondamentale.

J.P.Rameau, nel *Traité de l'harmonie* (1722), la sua prima opera teorica, dopo aver afferma:

“L'esperienza ci offre un gran numero di accordi, la cui varietà è quasi infinita, dentro essa noi ci perderemmo sempre, se non cercassimo il principio in un'altra causa; ella sarebbe circondata dai dubbi, e ciascuno immaginando che le sue orecchie non possono sbagliare, vuole confrontarsi solo con se stesso. La ragione invece non ci mette sugli occhi che un solo accordo [l'accordo perfetto maggiore], di cui è facile determinare tutte le proprietà, per quanto poco essa sia assistita dall'esperienza. Così, sin dal momento in cui l'esperienza non smentisce quello che la ragione autorizza, quella deve prendere il sopravvento”.

I gradi della scala

E' stato il tedesco **G. Weber** per primo [*Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, Lipsia, 1817] a collegare la *Gruntonidee* (ovv. *Basso fondamentale*) e la sovrapposizione di terze delle triadi e delle quadriadi ad ogni grado delle scale maggiori e minori, indicando ognuno di questi gradi con i numeri romani, in maiuscolo, per le triadi maggiori, e in minuscolo per quelli minori e con un segno particolare per la triade diminuita.

La semplice indicazione dei gradi della scala non indica però la struttura intervallare dell'accordo. E' stata un' idea del Thomaskantor **E. F. Richter** (*Lehrbuch der Harmonie*, Lipsia, 1853) di combinare la numerazione romana dei gradi con i numeri arabi del basso continuo. A questo vocabolario della “Teoria dei gradi” (*Stufentheorie*), che assegna una primaria importanza alla scala sulla quale si fonda quindi la tonalità, si sono attenuti tutti i teorici “progressisti” dell'inizio del secolo (Schenker, Schönberg e i teorici vicini alla scuola di Vienna come Redlich, Ratz, Stein, Adorno), non accogliendo invece la terminologia funzionalista introdotta da **H. Riemann** (*Funktionstheorie*), che parte dal movimento cadenzale sulla tonica

(**T, tonica – S, sottodominante – D, dominante – T, tonica**)¹ per definire la tonalità, e dai tre accordi principali che formano tale cadenza ricava la scala (Do-Mi-Sol, Fa-La-Do, Sol-Si-Re = Do-Re-Mi-Fa-Sol-La-Si).

Considerazioni tecniche sulla triade

R. Dionisi, *“Lezioni di armonia complementare”*, Edizioni Curci, Milano 1954: la definizione tradizionale, quindi di accordo, è: *sovrapposizione di tre o più suoni per ordine di terze*. Tale definizione trova, in parte almeno, una scientifica dimostrazione nel fenomeno fisico-armonico.

G. Napoli, *“Elementi fondamentali di armonia”*, Edizioni Curci, Milano 1938: gli accordi di tre suoni sono formati dagli intervalli di terza e quinta. Sovrapponendo ai sette gradi della scala diatonica maggiore e della scala armonica minore gli intervalli di terza e quinta, risultano quattro specie di accordi – detti anche *triadi* – che si distinguono secondo gli intervalli di cui sono composti.

T. Dubois, *“Trattato di armonia teorica e pratica”*, Heugel editore, Parigi 1921-1923: si chiama accordo l'emissione simultanea di più note, che si possano sempre ricostituire allo stato di terze sovrapposte.

W. Piston, *“Armonia”*, Edizioni EDT, Torino 1989: la combinazione di due o più intervalli armonici determina la formazione di un *accordo*. L'accordo basilare dell'armonia tonale è la *triade*, un insieme di tre suoni chiamati componenti dell'accordo; questo tipo di accordo si ottiene sovrapponendo due terze. I tre suoni che compongono la triade si chiamano *fondamentale, terza e quinta*, indipendentemente dalla posizione in cui si presentano.

P. Hindemith, *“A concentrated course in traditional harmony”*, Associated Music Publishers Inc., New York 1943-1944: denominazione delle note della triade: Inferiore-fondamentale, Media-terza, Superiore-quinta. La triade è specificata dalla sua nota fondamentale, es. DO maggiore, mi minore.

N. Rimsky-Korsakow, *“Trattato pratico d'Armonia”*, Casa Musicale Sonzogno, Milano 1913: per accordo s'intende una combinazione di suoni tali che possono venir sovrapposti in ordine di terze.

H. Keller, *“Schule des generalbass-spiel”*, Barenreiter-Verlag – Kassel, Basilea-Londra 1955: nella numerica del basso continuo in tutti i casi ove il basso non porta alcun numero, s'intende l'accordo perfetto. Se la terza di tale triade è alterata, l'alterazione viene segnata con un diesis un bemolle o un bequadro.

J. F. Dandrieu, *“Principes de l'accompagnement du clavecin”*, Paris 1719, facsimile, Minkoff, Ginevra: la triade perfetta è composta da terza, quinta e ottava. Si usa normalmente sulla prima nota del tono, che viene denominata finale, e sulla quinta, che si chiama dominante. Questo accordo viene raramente numerato, ma, poiché la terza dev'essere sempre maggiore, sulla dominante capita spesso di trovare i segni #, #3 o 3 beq.

J. D. Heinichen, *“Der General-Bass in der Composition”*, Dresden 1728, facsimile, Georg Olms, Hildesheim 1969: un accordo in stato fondamentale non è normalmente cifrato [...] viene cifrato solo quando rappresenta la risoluzione di una dissonanza, oppure nel caso in cui vi siano dubbi sull'armonizzazione del basso.

¹ Per un approfondimento su questo argomento cfr. “Teoria funzionale dell'armonia a pag. 64.

- ESERCITAZIONI

1. Analizza le triadi delle scale maggiori e minori (armonica, melodica e naturale).
2. Componi liberamente delle triadi e procedi ad analizzare la loro composizione intervallare in base alle loro specie.

- ESPANSIONI DISCIPLINARI

1. Esegui al pianoforte le triadi costruite sulle varie scale.
2. Ricerca definizioni e dimostrazioni scientifiche nei fenomeni fisico-armonici.
3. Confronta metodi specifici sui fondamenti di prassi del basso continuo.

1.2 RADDOPPI NEGLI ACCORDI DI TRE SUONI

- PER UNA DEFINIZIONE

Nell'armonia a quattro parti (o voci) è necessario raddoppiare una nota fra le tre di una **triade**. Nell'ordine è bene raddoppiare in primo luogo la **tonica** (fondamentale), in secondo la **quinta** e in terzo la **terza**. Queste regole tuttavia non sono assolute ma dipenderanno musicalmente dal contesto generale e dall'andamento contrappuntistico delle voci.

- DALLA TRATTATISTICA

D. De la Motte, *“Manuale di Armonia”*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1988: nel 1600 su un suono del basso si costruiva o una terza e quinta o una terza e sesta. In un accordo di sesta così formato si poteva raddoppiare qualunque suono, mentre nell'accordo di terza e quinta si raddoppiava senza eccezione la fondamentale. (...)

R. Dionisi, *“Lezioni di armonia complementare”*, Edizioni Curci, Milano 1954: il raddoppio più evidente e naturale (e ciò risulta anche dalla “pratica” di tutti gli autori) è quello della *fondamentale*.

T. Dubois, *“Trattato di armonia teorica e pratica”*, Heugel editore, Parigi 1921-1923: il raddoppio all'unisono impoverisce l'armonia, quindi *si deve evitare* quant'è possibile. E' però ammesso fra le due *parti inferiori* (battere o levare), fra le altre parti solo in levare, fra soprano e contralto quando una frase musicale termina alla parte o voce superiore, con la tonica preceduta dal II° grado. Il raddoppio della terza dell'accordo perfetto maggiore è in generale più duro ed aspro del raddoppio della terza nell'accordo perfetto minore. Ma tale raddoppio è spesso di buon effetto quando ha luogo tra soprano e contralto, oppure tra soprano e tenore.

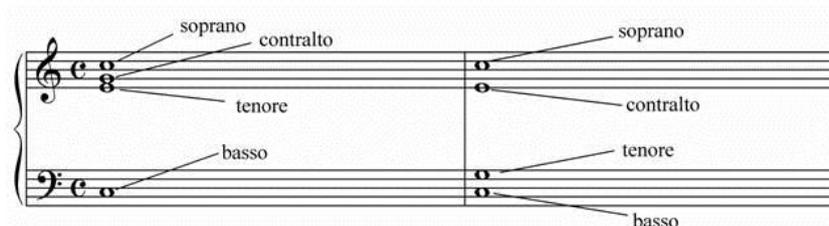
H. Keller, *“Schule des generalbass-spiel”*, Barenreiter-Verlag – Kassel, Basilea-Londra 1955: Nel 1° rivolto di un accordo perfetto la terza sta nel basso.[...]Nell'armonia a 4 parti si raddoppia la tonica o la quinta dell'accordo, non la terza. Solo nel caso che la sesta sia alterata come sensibile, essa non viene raddoppiata.

J. B. Christensen, *“Fonamenti di prassi del basso continuo nel secolo XVIII”*, UT Orpheus Edizioni, Bologna, 2003: contrariamente a quanto si afferma nella teoria e nella prassi moderne, occorre ribadire decisamente che all'inizio del sec. XVIII il raddoppio del basso in un accordo di sesta non era vietato, neanche nella voce superiore.

J. D. Heinichen, *“Der General-Bass in der Composition”*, Dresden 1728, facsimile, Georg Olms, Hildesheim 1969: la sesta ha come accompagnamento, di regola, la terza e l'ottava. L'ottava può essere usata con tutti i tipi di movimento retto o contrario, a patto che non ne derivi alcuna progressione errata.

1.3 VOCI DI UN ACCORDO (PARTI)

Ogni suono di un accordo costituisce una voce, o parte:



L'accordo di Do maggiore che vedi in figura è a quattro voci, a partire dal **basso** (IV parte) fino al **soprano** (I parte). Nella prima battuta l'accordo è in **posizione stretta** mentre nella seconda è in **posizione lata** (variamente disposto oltre il limite dell'ottava). La distanza che separa una parte o voce da quella immediatamente vicina non deve oltrepassare l'ottava, tranne fra tenore e basso.

La posizione lata è indicata per complessi vocali e strumentali, mentre quella stretta per strumenti a tastiera (organo, pianoforte, clavicembalo, ecc.).

1.4 MOVIMENTI (MOTI DELLE PARTI)

Ve ne sono di quattro tipi:

Parallelo, in cui le voci salgono e scendono parallelamente :



Contrario, in cui le voci muovono in senso inverso fra loro:



Obliquo, quando una o più voci restano ferme e le altre si muovono:



Retto, quando le voci procedono nella stessa direzione ma non come nel moto parallelo:



E' bene inoltre precisare che una successione di suoni nell'ambito di una medesima voce delinea un **movimento melodico**; una successione di accordi delinea invece un **movimento armonico**.

- ESERCITAZIONI

1. Prendi alcuni spartiti ed evidenzia con diversi colori i moti fra le parti.

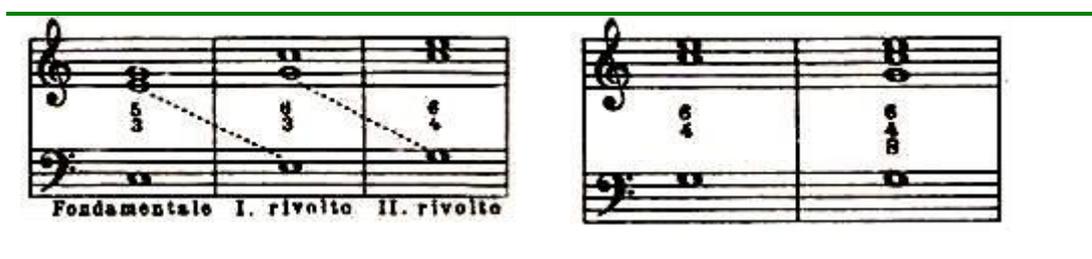
1.5 POSIZIONI E STATI DI UN ACCORDO

Un accordo perfetto può essere disposto in tre posizioni, ma queste non sono da confondersi con i **rivolti**.

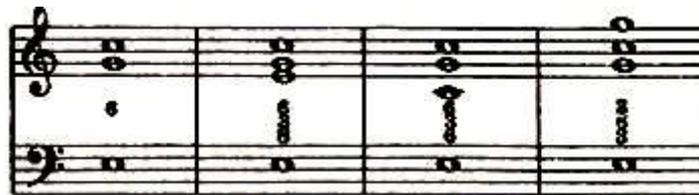


Nella **prima posizione** alla **parte più acuta** (soprano, 1° voce) abbiamo la **fondamentale** (8), in **seconda posizione** la **terza** (3) e in **terza posizione** la **quinta** (5). Nella parte più grave (**basso**, 4° voce) abbiamo sempre il **Do**, ovvero la **fondamentale** (1° grado). E' per questa ragione che siamo sempre nell'ambito di cambi di posizione e non di rivolti. Se a cambiare fosse la nota che sta al basso allora saremmo di fronte non più ad un cambio di posizione ma al cosiddetto **rivolto**.

Nell'ambito di un accordo perfetto di quattro suoni abbiamo **due rivolti**: nel primo diventa **basso** la **3°** dell'accordo, e si ha un accordo di 3° e 6°, nel secondo diventa **basso** la **5°** e si ha un accordo di 4° e 6°. Per questa ragione l'accordo di 3° e 5° si dice **fondamentale**.



Anche per i **rivolti** si pone il problema dei **raddoppi**. Nel primo rivolto (che si indica con un 6 sulla nota del basso) è possibile raddoppiare una delle tre note, anche se è preferibile **raddoppiare** la **sesta** (fondamentale dell'accordo), la **terza** (la quinta dell'accordo) e in terzo luogo il **basso** (ovvero la **terza** dell'accordo); nel secondo rivolto il raddoppio più usato, spesso obbligato, è quello del basso (quinta dell'accordo).



- DALLA LETTERATURA VOCALE E STRUMENTALE



J.S.Bach, Corale BWV 436 *Wie schon leuchtet der Morgenstern*



J.S.Bach, Corale BWV 414



- DALLA TRATTATISTICA

T. Dubois, *Trattato di armonia teorica e pratica*, Heugel editore, Parigi 1921-1923: quando una nota che non è la fondamentale è in basso, l'accordo è *allo stato di rivolto*.

W. Piston, *Armonia*, Edizioni EDT, Torino 1989: se si vuole ottenere una quarta nota per una scrittura a quattro parti, nelle triadi in stato fondamentali si raddoppia solitamente la fondamentale. Questa utile regola non viene però applicata sempre per le triadi in primo rivolto. La procedura abituale per il raddoppio delle triadi in primo rivolto può essere riassunta come segue:

- Si raddoppia il basso della triade in *primo rivolto* (non quindi la fondamentale) se questo è un grado forte della scala (il I, il IV o il V; a volte il II);
- Se il basso non è un grado forte esso non viene raddoppiato, ma si raddoppia un grado forte presente nell'accordo.

D. De la Motte, *“Manuale di Armonia”*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1988: soltanto a partire dal Classicismo viennese l'accordo di sesta è da intendersi solo nel senso di rivolto della triade allo stato fondamentale. Il suo basso è allora la terza della triade, un suono poco disponibile ad un eventuale raddoppio, il più esposto dei suoni dell'accordo di sesta nel senso conferitogli dal classicismo, un suono che rende tale accordo gradevole e dolce, ma meno robusto e stabile, e ne spinge in primo piano tutto il “valore sonoro intrinseco” (W. Maler).

R. Dionisi, *“Lezioni di armonia complementare”*, Edizioni Curci, Milano 1954: le triadi allo stato di rivolto, non avendo la propria fondamentale nel basso non si reggono con la stessa forza delle triadi allo stato fondamentale e hanno in sé qualche cosa di mobile che le rende assai meno ferme.

A. Schoenberg, *“Manuale di armonia”*, il Saggiatore, Milano 1963: l'unica limitazione relativa all'uso dell'accordo di sesta è di non adoperarlo mai come accordo finale e solo in rari casi come accordo iniziale.

1.6 SUCCESIONI PROIBITE

Nelle concatenazioni di accordi, le successioni per moto retto (parallelismi) di **quinte**, **ottave** e **unisoni** sono proibite:



Come pure proibite sono le successioni di 2° eccedente:



- DALLA LETTERATURA VOCALE E STRUMENTALE

Le ottave alla mano destra e alla mano sinistra in questi due esempi beethoveniani non sono da intendersi come errori, sono invece ottave di rinforzo:





1.7 SCALA ARMONIZZATA

La cosiddetta “scala armonizzata” (o “**regola dell’ottava**”) rappresenta la sintesi dell’**armonia barocca**, ossia delle funzioni armoniche principalmente usate in quel periodo. Dietro queste semplici scale con i loro precisi accordi stanno, dunque, numerose nozioni teoriche sulle concatenazioni, sulla natura, la posizione e le risoluzioni degli accordi.

Di seguito forniamo un esempio di armonizzazione con soli accordi perfetti, fondamentali e rivolti, della scala di Do e del suo relativo minore (melodica):



1.8 SINTESI DEI PRINCIPALI SEGNI USATI PER CIFRARE IL BASSO

I simboli e i numeri praticati fino ad ora, che derivano dalla prassi del basso continuo, indicano gli intervalli diatonici da suonare sopra il basso dato, nella distanza reale o anche trasportati.

Spesso si ricorre alle seguenti abbreviazioni:

Cifratura	Realizzazione
1) Nessuna indicazione	Accordo perfetto
2) # ♯ b ♭ # ³ ♯ ³	Si riferiscono alla terza dell’accordo
3) +	Indica il posto della sensibile
4) / (sopra un numero)	Intervallo diminuito
5) ___ (dopo un numero)	La numerazione continua su altre note del basso
6) Numero sotto una pausa	L’armonia viene anticipata
7) Brevi trattini obliqui	La numerica si ripete

8)	6	Accordo di 6 3
9)	I numeri 8 3 e 5 sulla prima nota del basso	Si riferiscono alla posizione: prima, seconda e terza

• ESERCITAZIONI

1. Eseguire al pianoforte le scale armonizzate, abituandosi anche a trasportarle in tutte le tonalità.
2. Realizzare i seguenti bassi:

1.



2.



3.



4.



CADENZE

OBIETTIVI SPECIFICI

L'allievo:

- Analizza le principali cadenze in esempi tratti dalla letteratura vocale e strumentale

2.1 CADENZA

- PER UNA DEFINIZIONE

Riteniamo sia alquanto superfluo trovare ulteriori definizioni delle cadenze rispetto a quelle da noi riportate nel paragrafo "Dalla trattatistica". Ci limiteremo tuttavia a fornire una sintetica tabella tecnica delle cadenze, rimandando la loro analisi ed individuazione negli esempi tratti dalla letteratura strumentale e vocale.

GRADI	DEFINIZIONE
V - I	Autentica (perfetta)
I - V	Sospesa
IV - I	Plagale
I - IV	Semiplagale
V - VI	D'inganno (evitata)
IV - V - I	Composta
V - III	Imperfetta

- DALLA TRATTATISTICA

R. Dionisi, *"Lezioni di armonia complementare"*, Edizioni Curci, Milano 1954: rappresentano i punti di "articolazione" del discorso armonico [...] e (come le interpunzioni grammaticali) determinano il senso di sospensione, di esclamazione, di conclusione o d'interrogazione del discorso musicale.

G. Napoli, *"Elementi fondamentali di armonia"*, Edizioni Curci, Milano 1938: moti che portano ad una chiusa.

T. Dubois, *"Trattato di armonia teorica e pratica"*, Heugel editore, Parigi 1921-1923: sono l'interpunzione del discorso musicale, esse indicano un riposo, un limite, una fine.

W. Piston, *"Armonia"*, Edizioni EDT, Torino 1989: non esistono formule musicali più importanti di quelle che vengono usate per concludere le frasi: esse rappresentano i punti di respiro della musica, rendono stabile la tonalità e coerente la struttura formale.

N. Rimsky-Korsakow, "Trattato pratico d'Armonia", Casa Musicale Sonzogno, Milano 1913: si chiamano cadenze le conclusioni armoniche di un pensiero musicale.

2.2 ESEMPI

Cadenza **perfetta** che, in alcuni casi, viene anche definita **composta**:

IV V I II V I VI V I I V I

quando cioè il V° grado è preceduto dal IV°, dal II° e dal VI°. Il carattere di questa cadenza è decisamente **conclusivo**.

In questi esempi possiamo osservare alcune varianti rispetto alla cadenza **sospesa**:

IV V II V VI V I V

Il **carattere sospensivo** di questa cadenza non è ottenuto solo mediante la concatenazione I°-V°, ma anche con gradi quali il IV°, il II° e il VI°.

Qui sotto possiamo invece osservare tre tipologie di cadenze: d'**inganno** (carattere sospensivo), **plagale** (dagli antichi modi plagali) e **imperfetta** (come una cadenza perfetta ma con almeno uno dei due gradi in stato di primo rivolto)²:

IV V VI IV I IV I V I⁶ V⁶ I

- DALLA LETTERATURA VOCALE E STRUMENTALE

Esempio di **cadenza autentica** (in questo caso abbiamo l'allargamento al IV grado):

J. S. Bach, corale BWV 436 (*Wie schon leucite der morgenstern*)

V° I°

² Nella consuetudine italiana si definisce cadenza imperfetta soltanto la concatenazione V-III. Tuttavia in alcuni manuali vengono considerate imperfette quelle cadenze che pur essendo caratterizzate dalla concatenazione V-I producono un effetto poco conclusivo, ovvero, ad esempio, quando la tonica non è al soprano.

Esempio di **cadenza sospesa**:

J. S. Bach, corale BWV 360

I° V°

Esempio di **cadenza semiplagale (I –IV) e plagale (IV – I)**:

J. S. Bach, corale BWV 57/8

I° IV° I°

Esempio di **cadenza d'inganno (modo maggiore)**:

J. S. Bach, corale BWV 414

I° IV° I° V° VI°

e modo minore:

J. S. Bach, corale BWV 40.6

IV° III° II° I° V° VI

Esempio di cadenza composta:

J. S. Bach, corale BWV 271

IV° V° I°

- ESERCITAZIONI

1. Scrivere le cadenze studiate in tutte le tonalità
2. Individuare tutte le cadenze conosciute nel seguente corale bachiano:

3. Individuare in più brani (o parte di essi), a tua scelta, tutte le cadenze studiate.

**FORMAZIONE, STATO E MOVIMENTO DEGLI ACCORDI NELL'ARMONIA
DISSONANTE**

OBIETTIVI SPECIFICI

L'allievo:

- Analizza accordi di settima costruiti sulle scale maggiori e minori
- Armonizza semplici e brevi bassi numerati utilizzando tutte le tipologie di settime
- Analizza e riconosce procedimenti ed elementi armonici oggetto di studio in brani (o parte di essi) desunti dalla letteratura vocale e strumentale

3.1 SETTIME (accordi di quattro suoni)

- PER UNA DEFINIZIONE

L'accordo di settima è la risultante di una sovrapposizione di quattro suoni in rapporto di terza. A partire dalla nota fondamentale avremo dunque un intervallo di terza, di quinta e di settima. Il variare delle tipologie di questi intervalli genera sette specie di settime, anche se spesso si tende a considerare solo le prime quattro, come riassunte in tabella:

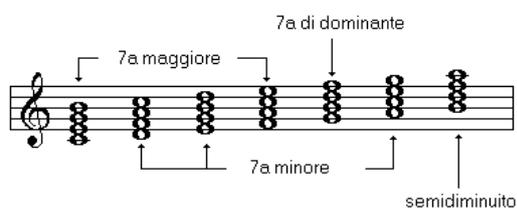
Specie	Formazione intervallare	Grado della scala su cui risiede	Nomenclatura d'uso
1° specie	3° maggiore , 5° giusta e 7° minore	V° grado di modo maggiore; VII° grado di modo minore (naturale) ; IV° e V° grado di modo minore (melodica) ; V° grado di modo minore (armonica)	7 Settima di dominate
2° specie	3° minore , 5° giusta e 7° minore	II°, III° e VI° grado di modo maggiore ; I°, IV° e V° grado di modo minore (naturale) ; II° grado di modo minore (melodica) ; IV° grado di modo	min7 settima di sopratonica

minore (armonica)			
3° specie	3° minore, 5° diminuita e 7° minore	VII° grado di modo maggiore; II° grado di modo minore (naturale e armonica); VI° e VII° grado di modo minore (melodica)	min7/5 _b (semidiminuita) Settima di sensibile
4° specie	3° maggiore, 5° giusta e 7° maggiore	I° e IV° grado di modo maggiore; III° e VI° grado di modo minore (naturale); VI° grado di modo minore (armonica)	maj7 settima di tonica
5° specie	3° minore, 5° diminuita e 7° diminuita	VII° grado di modo minore (armonica)	dim. Settima diminuita
6° specie	3° minore, 5° giusta e 7° maggiore	I° grado di modo minore (armonico e melodico)	mMaj7
7° specie	3° maggiore, 5° eccedente e 7° maggiore	III° grado di modo minore (armonica e melodica)	Maj7/5 _#

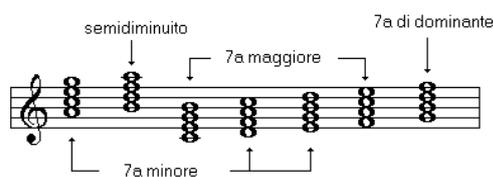
La 6° e 7° specie non rientrano nel novero degli accordi di settima usati nell'armonia tradizionale e, pur costituendo delle specie autonome a pieno diritto, vengono considerate soltanto nel contesto degli accordi alterati di settima.

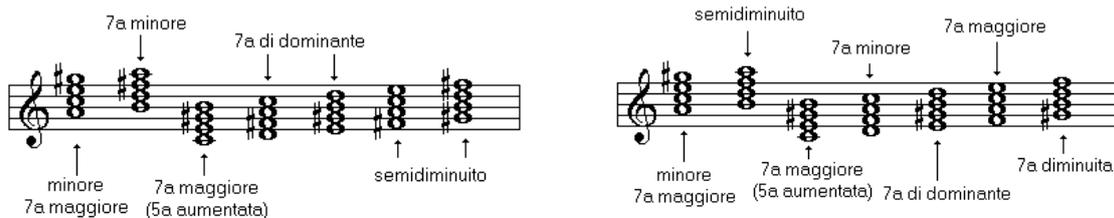
Vediamo ora le varie tipologie di settime costruite sui rispettivi gradi delle scale come enunciato.

Accordi di settima costruiti sulla scala di modo maggiore:



Accordi di settima costruiti sulle scale di modo minore (naturale):





- DALLA TRATTATISTICA

J.P. Rameau, *Traité de l'harmonie* (1722): la dissonanza deriva dal prolungamento della triade consonante, mediante l'aggiunta di una terza. Rameau faceva provenire tutte le dissonanze dalla settima.

T. Dubois, *Trattato di armonia teorica e pratica*, Heugel editore, Parigi 1921-1923: l'armonia dissonante consta di due parti distinte: l'armonia dissonante naturale, di cui la dissonanza non ha bisogno di preparazione, e l'armonia dissonante artificiale, di cui la dissonanza deve essere preparata, cioè sentita nell'accordo precedente.

R. Dionisi, *Lezioni di armonia complementare*, Edizioni Curci, Milano 1954: gli accordi composti di quattro suoni (sovrapposti – naturalmente – per ordine di terze) si chiamano accordi di settima (o quadriadi). A seconda della qualità degli intervalli che li compongono si distinguono in varie specie, di cui cinque sono le più correnti. Tutti gli accordi in parola sono dissonanti, appunto a causa della dissonanza dell'intervallo di settima che li caratterizza.

A. Schoenberg, *Manuale di armonia*, il Saggiatore, Milano 1963: un accordo di settima è formato da tre terze sovrapposte alla fondamentale: fondamentale, terza, quinta e settima. Come dissonanza, è uno di quei fenomeni nati dal bisogno di utilizzare anche gli armonici più lontani.

W. Piston, *Armonia*, Edizioni EDT, Torino 1989: per costruire gli accordi di settima basta sovrapporre a una triade un intervallo di terza; tali accordi, comunque, non hanno avuto origine da questo procedimento. Gli accordi sono prodotti dal movimento delle voci. La settima, il componente che dà il nome a tali accordi, compare in un primo momento come nota melodica, estranea all'armonia, e sono molto frequenti gli esempi in cui la si incontra in questa forma. Con l'introduzione dell'accordo di settima di dominante, il nostro vocabolario armonico acquista la prima, inequivocabile dissonanza armonica.

3.2 RIVOLTI DELLE SETTIME

Gli accordi di settima, in quanto quadriadi, oltre allo stato fondamentale che si indica con un 7 hanno tre rivolti. Questi, sempre a partire dalla nota posta al basso, si esprimono con la seguente numerazione³:

³ Per informazioni più dettagliate sulla numerazione consulta la specifica tabella del paragrafo 3.6 di pag. 29

Stato	Nota al basso	Numerazione	
I° rivolto	3° dell'accordo	6 5 3	6 5
II° rivolto	5° dell'accordo	6 4 3	4 3
III° rivolto	7° dell'accordo	6 4 2	4 2

3.3 SETTIMA DI DOMINANTE (1° specie)

La risoluzione naturale di questo accordo, che è basato sul V° grado dei due modi, è sul I° grado:

- La **settima**, IV° grado della scala, scende (sempre) di grado
- La **terza**, VII° grado della scala e sensibile, sale (eccezionalmente, quando si trova nelle parti mediane, per completare l'accordo, può scendere di terza)
- La **quinta**, II° grado della scala e parte più libera rispetto alle altre, può scendere, salire e talvolta anche saltare di una quarta

Fondamentale I rivolto II rivolto III rivolto

7 7 6 4 4 6
5 3 2

V° I° VII° I° II° I° IV° III°

Nell'esempio notiamo che la 7°, quando è allo stato fondamentale, può prodursi anche **incompleta** (batt.2), ovvero con il raddoppio della nota fondamentale e l'omissione della 5° dell'accordo; in tal caso avremo l'accordo di tonica **completo**, diversamente sarà viceversa (batt.1).

Settima completa allo stato fondamentale, 7, che Viceversa:
risolve sull'accordo di tonica incompleto:

Primo rivolto, 6
5

Secondo rivolto⁴, 4
3

Terzo rivolto, 4
2



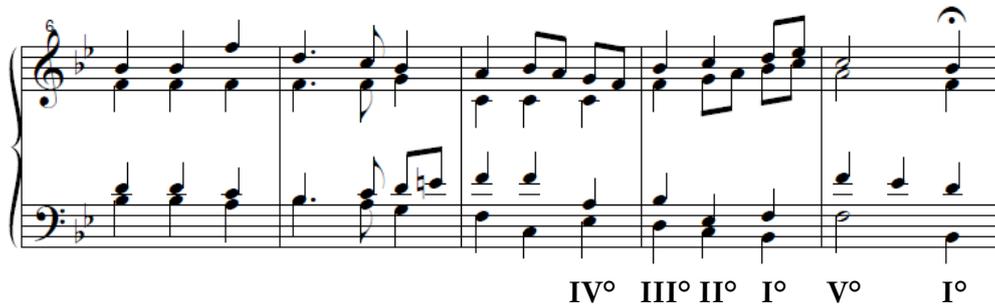
La concatenazione seguente è da evitarsi:



In questo caso, quando il V° scende al III°, è bene non utilizzare la 7° nell'armonizzazione.

- DALLA LETTERATURA VOCALE E STRUMENTALE

J.S. Bach, Corale BWV 57.8:

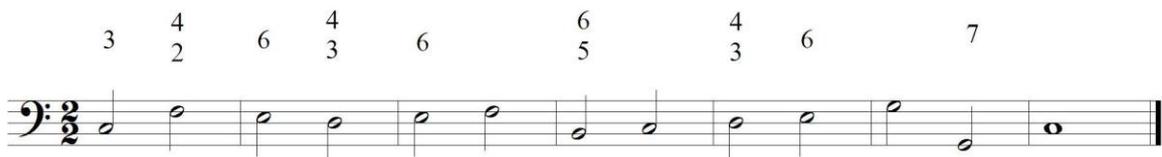


Nel IV° grado che scende al III° abbiamo sia la fondamentale (soprano) che la quinta dell'accordo che saltano di un quarta; nella cadenza riscontriamo invece la sensibile (la) che scende di terza, mentre la settima (mi b) si manifesta come nota di passaggio.

- ESERCITAZIONI

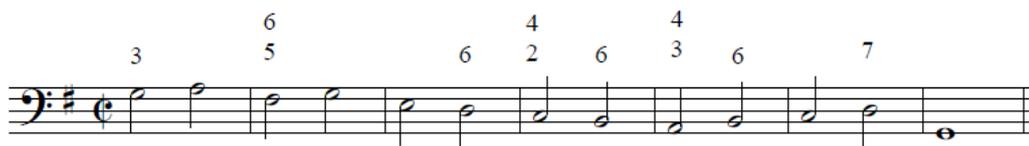
Realizzare i seguenti bassi

1.

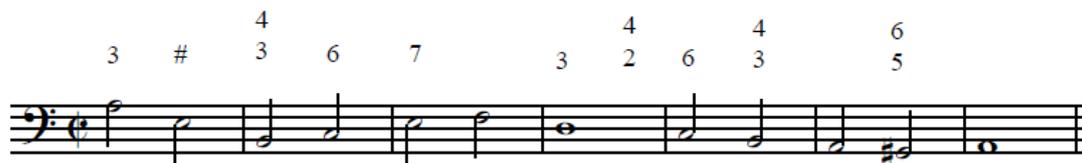


⁴ definita dai francesi come *petit accord*, apparteneva nel sec. XVIII alla famiglia delle seste e veniva spesso indicata con la sola cifra 6

2.



3.



3.4 SETTIME SECONDARIE (artificiali)

Questo genere di settime viene anche definito come “secondarie” (artificiali) in quanto, non identificando la fondamentale nella dominante, vengono costruite artificialmente su tutti gli altri gradi della scala.

3.4.1 Settima di sopratonica di modo maggiore (2° specie)⁵

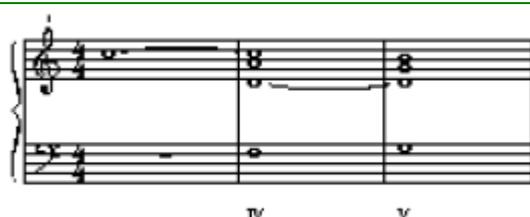
La risoluzione naturale di questo accordo, che è basato sul II° grado di modo maggiore, è sul V° grado:

- La **settima**, I° grado della scala deve essere preparata, cioè deve essere presente nell'accordo o nella parte precedente e scende sempre di grado
- La **terza**, IV° grado della scala, sale di grado (anche in questa settima, quando è nelle parti mediane può scendere di terza)
- La **quinta**, VI° grado della scala, scende di grado

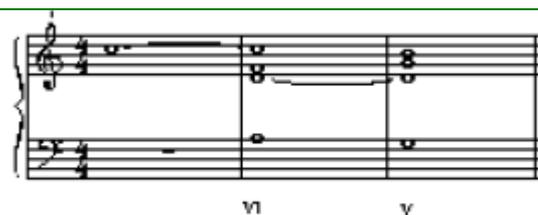
Stato fondamentale, 7



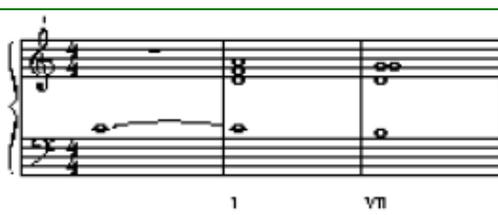
Primo rivolto, 6
5



Secondo rivolto, 4
3



Terzo rivolto, 4
2



⁵ Nel periodo dell'armonia tonale, tali accordi erano il risultato della scrittura contrappuntistica, soprattutto sotto forma di dissonanze preparate, di ritardi, di appoggiature e nelle progressioni. Divennero invece indipendenti (usati senza preparazione) nel diciannovesimo secolo e nell'epoca successiva al periodo tonale.

- DALLA LETTERATURA VOCALE E STRUMENTALE

J.S. Bach, Corale BWV 140.7:



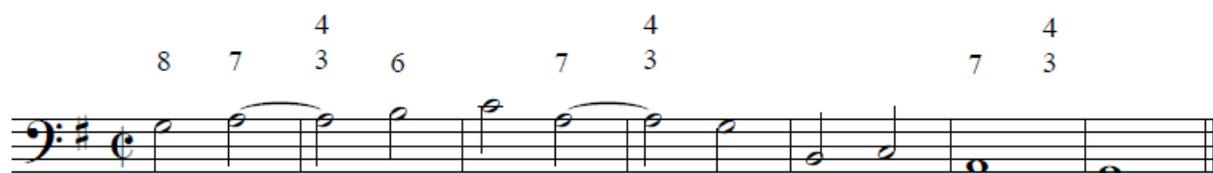
IV° V° I°

Notiamo la settima di sopratonica (IV° grado) allo stato di 1° rivolto con regolare preparazione (Si_b).

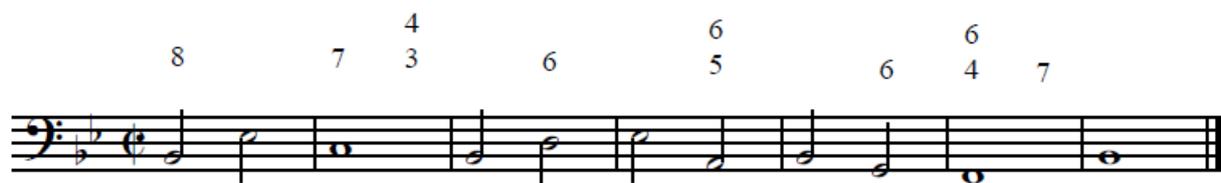
- ESERCITAZIONI

Realizzare i seguenti bassi:

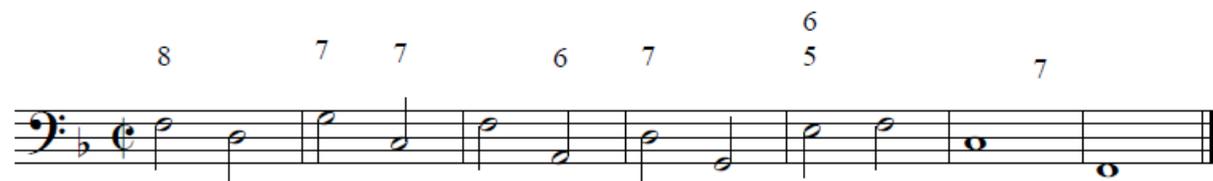
1.



2.



3.



Come già osservato a pag. 21 la settima di 2° specie si ottiene anche sul III° e sul VI° grado di modo maggiore. In tali casi si definiscono rispettivamente settime di **mediante** e **sopradominante** e risolveranno sul VI° e sul II° grado.

3.4.2 Settima di sopratonica di modo minore (3° specie)

Questa settima è la corrispondente della precedente, con l'unica differenza di modo, ovvero minore. Anch'essa risiede sul II° grado (di modo minore) e risolve sul V° grado con gli stessi rivolti. Talvolta può manifestarsi anche senza preparazione.

- DALLA LETTERATURA VOCALE E STRUMENTALE

J. S. Bach, Corale BWV 40.6

III° IV° V° _____ I°

Al IV°, grado, che sale al V°, troviamo la settima di terza specie. Questa, prima di scendere di grado (do \sharp), staziona sul rivolto di quarta e sesta sulla dominante.

- ESERCITAZIONI

Realizzare i seguenti bassi:

1.

8 7 7 6 6 7 5 6 4 3

2.

3 6 7 7 7 5 2 6 7 7

3.

8 6 4 6 6 7 7 6 4 #3

5 2 6 4

3.4.3 Settima di tonica (4° specie)

La risoluzione di questo accordo, che è basato sulla tonica (I° grado), è sul IV° grado.

- La **settima**, VII° grado della scala che come per la seconda e terza specie deve essere preparata, scende sempre di grado

- La **terza**, III° grado della scala, sale di grado (anche in questa settima, quando è nelle parti mediane può scendere di terza)
- La **quinta**, V° grado della scala, scende di grado

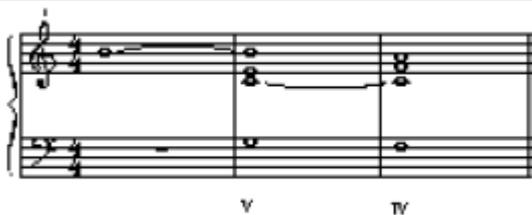
Stato fondamentale, 7

Primo rivolto, 6
5



Secondo rivolto, 4
3

Terzo rivolto, 4
2

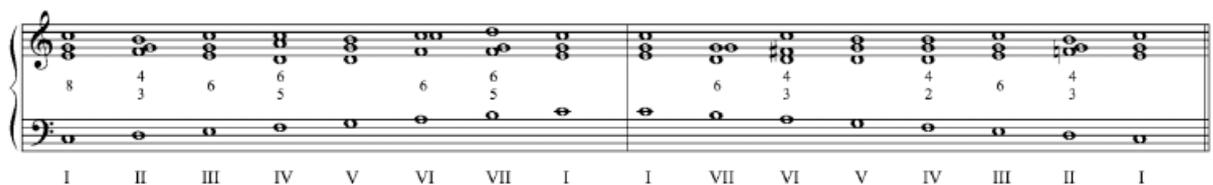


Tale tipologia di settima la troviamo anche sul IV° grado di modo maggiore e viene definita settima di **sottodominante**, ma a differenza di quella di tonica non risolve sulla fondamentale posta una quarta sopra, e cioè sul VII° grado. Nella maggior parte dei casi la settima, che scende, viene considerata un'appoggiatura trasformando così l'accordo in un primo rivolto di settima di sopratonica.

3.5 REGOLA DELL'OTTAVA

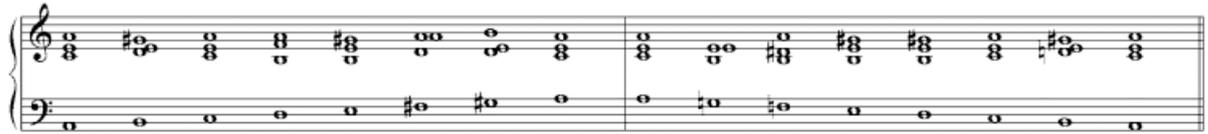
Questo sistema (vedi anche U.A.1), prerogativa della gloriosa scuola napoletana⁶, ha avuto inizio con il basso numerato e consisteva nel fissare su ogni grado della scala maggiore e minore un determinato accordo attenendosi rigorosamente a quello. Una particolarità della scala armonizzata è che deve terminare nella posizione in cui è iniziata. Anche *C.P.E. Bach* consigliava come primo approccio all'improvvisazione, il servirsi della scala armonizzata.

Nel modo maggiore:



⁶ Fu codificata da Fenaroli (partimenti e regole musicali per i principianti di cembalo, 1775)

Nel modo minore:



3.6 NUMERAZIONI E SIMBOLI PER GLI ACCORDI DI SETTIMA

Cifratura	Realizzazione
1) 7	Al posto di 5 3
2) 6 5	In luogo di 6 5 3
3) 4 3	In luogo di 6 4 3
4) 2 o 2 4	Al posto di 6 4 2
5) +6	Al posto di 6 4 3
6) +4	Al posto di 6 4 2
7) ♭4 #4	Indicano sempre 6 4 2

- ESPANSIONI DISCIPLINARI

1. Eseguire le scale armonizzate al pianoforte, anche in seconda e terza posizione
2. Trasporre in altre tonalità vicine la scala armonizzata
3. Il Corale vocale come forma e presenza storica.

- ESERCITAZIONI

Bassi numerati:

1.



2.

Exercise 2 consists of three staves of bass clef notation. The first staff has a treble clef and contains a sequence of notes with fingerings: 6, 6 (5), 6, 4 (2), 6 (5), 4 (3), 6 (5). The second staff has a bass clef and contains a sequence of notes with fingerings: 7, 4 (3), 7 (3), 4 (3), 7, 6, 7, 6 (5), 4 (3). The third staff has a bass clef and contains a sequence of notes with fingerings: 6, 6 (5), 6 (4), 7.

3.

Exercise 3 consists of two staves of bass clef notation. The first staff has a treble clef and contains a sequence of notes with fingerings: 6, 7, 6, 6 (5), 6 (5), 7, 7, 6. The second staff has a bass clef and contains a sequence of notes with fingerings: 6, 6 (5), 7, 6, 7.

4.

Exercise 4 consists of three staves of bass clef notation. The first staff has a treble clef and contains a sequence of notes with fingerings: 4 (2), 7, 6, 6 (5), 4 (5), 6 (2), 4 (3), 6, 7, 6 (4), 5. The second staff has a bass clef and contains a sequence of notes with fingerings: 4 (2), 6 (3), 4 (3), 4 (2), 6 (2), 7, 7, 6, 4 (2), 6 (5), 6, 7, 4 (3), 6. The third staff has a bass clef and contains a sequence of notes with fingerings: 4 (2), 6, 7, 7, 4 (2), 6.

5.

6 6 6 7 5 6 6 6 7 6 6

5 4 4 3 4 6 6 4 4

6 6 6 7 5 6 5 6 6 7 6 6 5 6 5

5 4 4 5 6 5 4

6 6 6 5 7

5 4

6.

4 4 6 5 4 6 6 7 6 4

2 3 4 2 5 5 7 5 3

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

2 4 2 3

7. (Padre S. Mattei)

6 7 3# 6 6 7 4

5 3# 5 2

6 5b 6 6 6 6 6 6 5

5 4 5 5 4 3 4 4 3#

8. (Padre S. Mattei)

4 4# 7 3# 5 6 7 6 5 4# 6 5
2 2 3 5 2 4 3#

Corali da armonizzare:

1.

6 6 6 6

6 7 6 6

7

6 5

6 7

2.

Musical score for exercise 2, consisting of four systems of piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The score is written for piano with a grand staff (treble and bass clefs). Fingerings are indicated by numbers 1-7. The first system has 6 measures. The second system has 7 measures. The third system has 7 measures. The fourth system is a final measure with a double bar line.

3.

Musical score for exercise 3, consisting of three systems of piano accompaniment. The key signature is three sharps (F-sharp, C-sharp, G-sharp) and the time signature is common time (C). The score is written for piano with a grand staff (treble and bass clefs). Fingerings are indicated by numbers 1-7. The first system has 6 measures. The second system has 6 measures. The third system has 5 measures and ends with a double bar line.

J.D. Heinichen, *Der General-Bass in der Composition*. Nella realizzazione cerca di avvicinarti il più possibile a quella dell'autore (sotto), tentando di comprendere la logica (moto delle parti e scelta della posizione degli accordi)

1

Two systems of musical notation for exercise 1. Each system consists of two staves in bass clef. The first system has figured bass notation above the notes: 6, 6, 4/3, 6, 4/3, #, 6, #, 6, 6, 6, 6. The second system has figured bass notation: 6, #, 6, 4/3, 6, 6, b, 6, 6, 6b, 6, #, 6, 6, 6, 6. A small asterisk is placed below the second staff of the second system.

2

Two systems of musical notation for exercise 2. Each system consists of two staves in bass clef. The first system has figured bass notation: 6, 4/2, 6, 6, 4+, 2, 6, 4, 6, 6, 4/3, 6, 6, 6, 4, #, 3, 5, 4/2, 6, 4+, 6. The second system has figured bass notation: 7, 5, 2, 6, 6, 4, 2, 6, 6, 6, 6, 8, 6, #, 4, 6, 6, 8, 6, 4+, 2, 4, 3, #, #.

Realizzazione dell'autore:

1

Two systems of musical notation for exercise 1, showing the author's realization. Each system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The first system has figured bass notation below the bass staff: 6, 6, 4/3, 6, 4/3, #, 6, #, 6, 6, 6. The second system has figured bass notation below the bass staff: #, 6, 4/3, 6, 6, b, 6, 6, 6b, 6, #, 6, 6, 6, 6.

6
4
2 6 6 4+ 6 4 6 6 4 3 6 6 4 4 # 3 5 4 6 5 4+ 6

7
5 6 6 4 2 6 8 6 6 8 6 4+ 6 4 3 2 3

ANALISI

1. Individua in questo frammento di corale bachiano i gradi al basso e lo stato delle triadi e delle settime apponendo la specifica numerazione (fino a battuta 12):

Soprano

Alto

Tenor

Bass

8

S.

A.

T.

B.

- Trascrivi lo stesso frammento a parti strette su due pentagrammi.
- Dello stesso frammento trascrivi le linee di basso e soprano e procedi ad armonizzarlo in modo personale.
- Individua nei seguenti brani di R. Schumann i gradi fondamentali e gli stati degli accordi. Prime otto misure (accordi espressi in forma di arpeggio con terzine alla mano destra:

Wiegenliedchen.
1845.

Nicht schnell.

Nº 6.

Dalla “Marcia dei soldati”- Album per la gioventù:

Munter und straff. **Soldier's March**

- Trascrivere il frammento del brano “Wiegenliedchen” in forma di corale apponendo gradi e numerazione allo stato degli accordi.
- Trasformare gli accordi della “Marcia dei soldati” in arpeggi.

FIGURAZIONI MELODICHE NEL MOVIMENTO DELLE PARTI

OBIETTIVI SPECIFICI

L'allievo:

- Analizza le principali figurazioni melodiche in brani (o parte di essi) tratti dalla letteratura vocale e strumentale
- Realizza l'armonizzazione di bassi numerati utilizzando tutte le principali figurazioni melodiche studiate e analizzate

4.1 FIGURAZIONI MELODICHE

- PER UNA DEFINIZIONE

I suoni oggetto dei procedimenti qua sotto enunciati, sono note che **non si armonizzano** in quanto **non sono note reali**. Sono infatti da considerarsi come **complemento** ed **ornamento** delle precedenti, ovvero **estranee all'accordo** ma ad esso attinenti, utilizzate per **collegare le note reali** e a conferire **varietà** ed **interesse** alla linea melodica.

Note di passaggio	Note situate fra due note reali e per grado congiunto. Per tale ragione non si armonizzano.
Fioriture	Sono da considerarsi degli ornamenti nel senso più generale del termine. Sono suoni di riempitivo a carattere melismatico, abbellimenti situati fra suoni reali.
Appoggiature	Note estranee che ritardano la nota reale. Possono essere discendenti o ascendenti, di tono o semitono e manifestarsi sia singolarmente che simultaneamente.
Anticipazione	Note appartenenti ad un accordo successivo rispetto a quello in cui si manifestano.
Note sfuggite (elisione)	Note di passaggio, estranee all'armonia, che si producono per grado non congiunto, giustificate così da una elisione.
Note di volta	Si muovono per grado congiunto fra due stessi suoni e possono essere superiori o inferiori, singole o multiple.
Ritardi	Note appartenenti ad un accordo precedente rispetto a quello che li contiene. Si manifestano in tre fasi: preparazione, percussione (sul tempo forte o sulla parte forte del tempo) e risoluzione (scendendo sempre di grado). Possono essere singoli o multipli.

- **DALLA TRATTATISTICA**

Suoni ornamentali

T. Dubois, *“Trattato di armonia teorica e pratica”*, Heugel editore, Parigi 1921-1923: vengono considerati come note essenzialmente melodiche ed estranee all’armonia, ovvero ornamenti, e suddivisi in due categorie: alla prima appartengono le note di passaggio e le fioriture; alla seconda le anticipazioni, le appoggiature e le note sfuggite.

W. Piston, *“Armonia”*, Edizioni EDT, Torino 1989: sono considerati come combinazioni lineari. La risoluzione ornamentale delle note estranee all’armonia è una risorsa familiare di vitalità melodica, soprattutto in una musica in cui l’elemento contrappuntistico è importante.

R. Dionisi, *“Lezioni di armonia complementare”*, Edizioni Curci, Milano 1954: sono considerati figurazioni melodiche e sintetizzati in due espressioni: 1) i suoni melodici possono appartenere o anche essere *estranei* alla costruzione armonica; 2) i suoni *estranei* cioè le fioriture (suoni di riempitivo fra suoni reali) seguono (salvo eccezioni) le indicazioni delle scale *maggiori naturali* e delle *minori melodiche*. I suoni *ornamentali* melodici sono dunque melismi, fioriture, abbellimenti che riempiono lo spazio esistente fra due suoni reali.

P. Hindemith, *“A concentrated course in traditional harmony”*, Associated Music Publishers Inc., New York 1943-1944: sono classificati come suoni estranei agli accordi.

A. Schoenberg, *“Manuale di armonia”*, il Saggiatore, Milano 1963: considerati come estranei all’armonia, danno origine a sonorità più o meno dissonanti, cioè sonorità che necessitano di risoluzione o almeno di essere giustificate dal fattore melodico.

4.2 NOTE DI PASSAGGIO

Queste tipologie di note **collegano** le note reali manifestandosi sui **tempi deboli** (o su una parte debole del tempo). Solitamente la loro durata non è superiore a quella delle note reali, anche se ciò può dipendere dallo stile. Possono essere diatoniche, cromatiche, singole e multiple.

- **DALLA LETTERATURA VOCALE E STRUMENTALE**

I° V° III° I° VI° V°

In questo estratto di corale bachiano (BWV 2.6) sono stati posti i gradi al basso sulle note reali. Le altre note, di collegamento e contrassegnate dalla crocetta , sono da considerarsi di passaggio.

Adagio

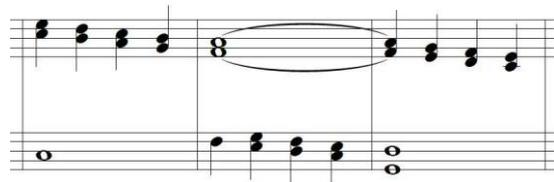
Nell' esempio beethoveniano, l'inizio della celebre sonata per pianoforte denominata "Al chiaro di luna", possiamo rilevare un caso di nota di passaggio di lunga durata, contrariamente alla **norma** per la quale queste note sono tendenzialmente **brevi**.

Altri esempi di note di passaggio:

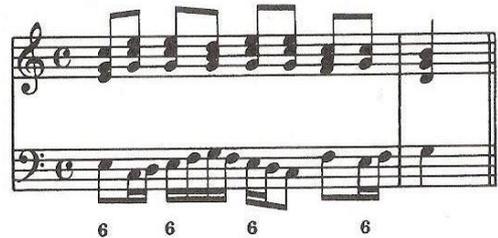
Cromatiche:



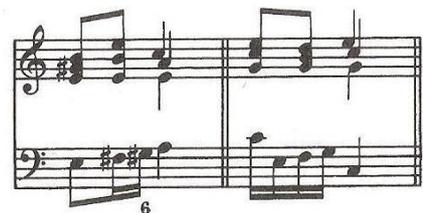
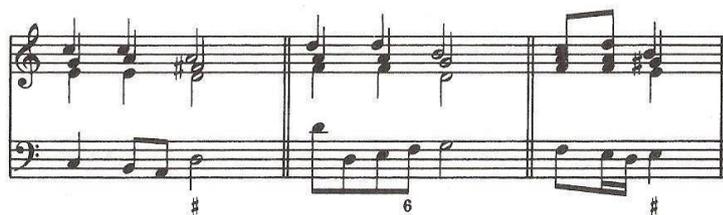
Multiple:



Nella prassi del basso continuo *Heinichen* puntualizza la differenza fra note di passaggio accentate e non accentate, il *transitus regularis* (nota di passaggio non accentata) e il *transitus irregularis* (nota di passaggio accentata). Si ha il primo quando la nota virtualmente accentata del basso è in consonanza con l'accordo e la seguente, non accentata, è in dissonanza:



Si ha per contro il *transitus irregularis* quando la nota virtualmente accentata del basso è in dissonanza con l'accordo, ma la nota non accentata che segue è invece in consonanza e perciò determina l'armonia:



• ESERCITAZIONI

1. Negli ultimi esempi di note di passaggio, non è stata espressa la crocetta. Mettila tu!
2. Scegli un brano a tuo piacere (o una parte di esso) e analizzalo cercando di identificare più tipologie di note di passaggio.
3. Riprendi un tuo basso e aggiungi, per quanto possibile, note di passaggio in ogni sua parte.

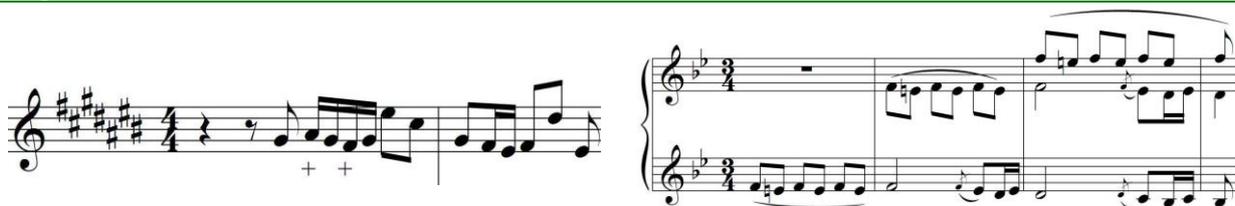
4.3 FIORITURE

Sono un **genere d'ornamento** che può prodursi in ogni parte della struttura armonica, molto usato in ogni stile. Le fioriture possono essere **single**, **doppie** (triple e anche di maggior numero di parti) e **simultanee** (solitamente in rapporti di terza o sesta). La loro **natura** dipende dal **gusto** e dallo **stile**.

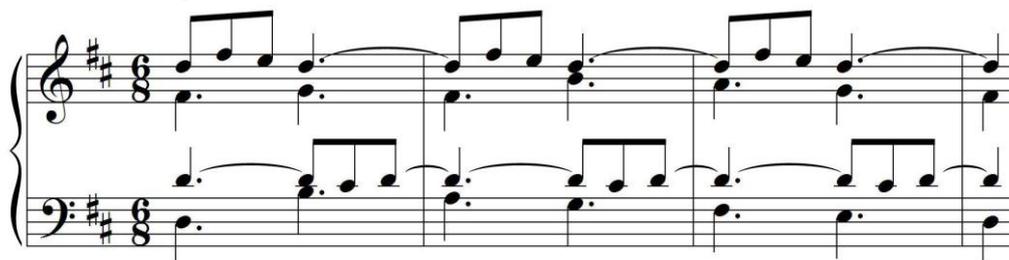
- DALLA LETTERATURA VOCALE E STRUMENTALE

Dalla Fuga in Do \sharp maggiore del *Clavicembalo ben temperato*: Mozart⁷, quartetto n. 9

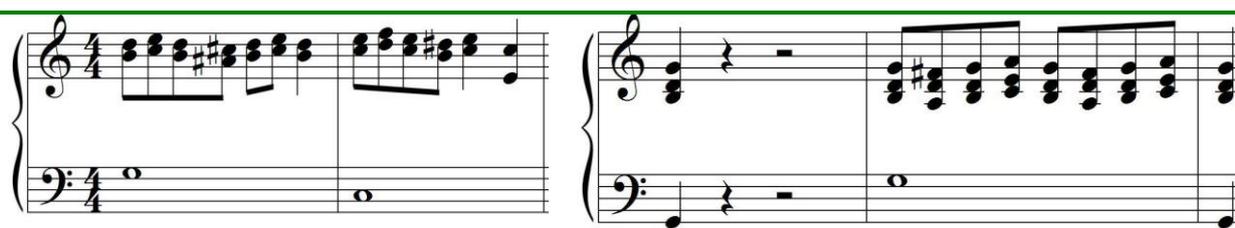
temperato:



Beethoven fiorisce un pedale medio sulla nota Re:



Esempi di fioriture simultanee:



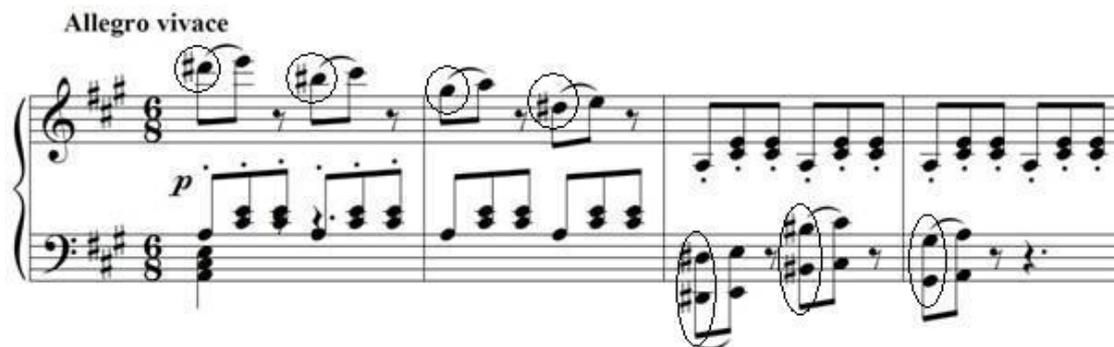
⁷ Nel quartetto mozartiano la fioritura produce una reiterazione della nota Fa

4.4 APPOGGIATURE

L'appoggiatura si identifica come **nota estranea** che **precede** (ruba spazio) e **ritarda** la nota reale. Il suo carattere è di natura **melodico** anche se può manifestarsi in modo **simultaneo**, sia in senso **ascendente** (tendenzialmente di semitono) che **discendente** (tono o semitono). Solitamente è in **battere** o la parte corrispondente al battere nei tempi suddivisi. Qualcuno le considera anche come ritardi senza preparazione.

- DALLA LETTERATURA VOCALE E STRUMENTALE

In questi due esempi beethoveniani possiamo osservare due tipologie di appoggiature, la prima di natura melodica (*Sonata per vl. e pf op. 12, n. 2*):



La seconda di natura armonica in quanto trattasi di tre appoggiature simultanee (*Sonata per pianoforte op. 13, Patetica*):

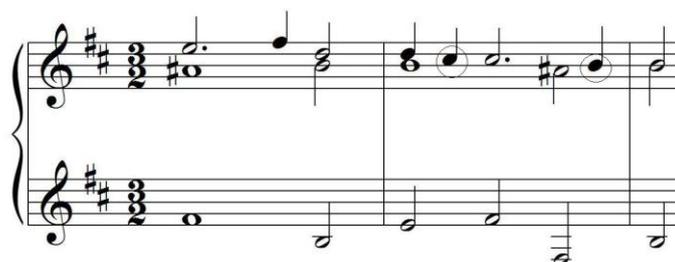


4.5 ANTICIPAZIONI

Questi suoni, che come lascia intendere la parola appartengono all'**accordo seguente** rispetto a quello cui si manifestano, si trovano sempre sui **tempi deboli** (o sulla parte debole del tempo). Le anticipazioni possono essere dunque **dirette** o **indirette**, **singole** o **multiple**.

- DALLA LETTERATURA VOCALE E STRUMENTALE

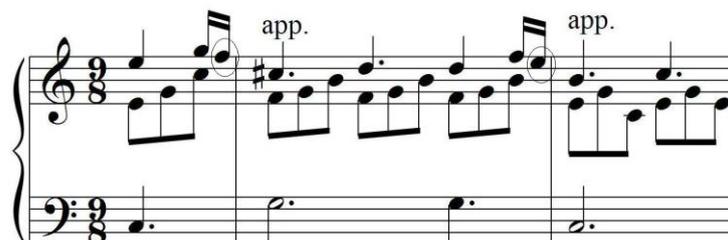
In questo esempio osserviamo due anticipazioni dirette (Handel, *Concerto grosso op.6, n.5*)



4.6 NOTE SFUGGITE

Sono note **estranee all'armonia** e fungono da ornamentazione. Anziché procedere per grado congiunto, alla stregua delle note di passaggio, **saltano** sull'accordo successivo in **modo disgiunto (per salto)** producendo di fatto un'**elisione**.

Ecco un bell'esempio beethoveniano:

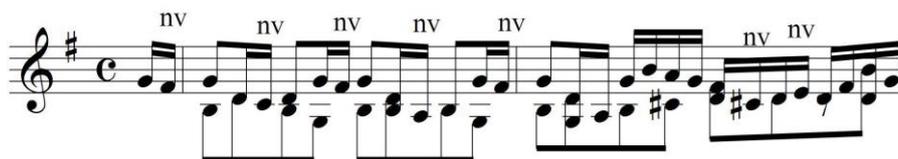


4.7 NOTE DI VOLTA

Sono note situate tra due suoni reali uguali. Possono essere **superiori** o **inferiori**, **single** o **multiple** (in tal caso si può parlare anche di **accordi di volta**) e si producono sulla **parte debole** del tempo. Possono essere a distanza di **tono** o di **semitono** rispetto alle note di cui sono **ornamento**.

- DALLA LETTERATURA VOCALE E STRUMENTALE

In questo esempio di Bach osserviamo note di volta inferiori e superiori (*Terzo Concerto Brandenburgese, BWV 1048*):



4.8 RITARDI

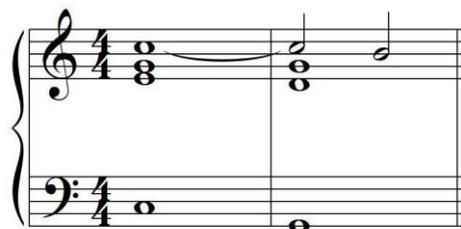
Sono suoni appartenenti sempre all'accordo precedente (fase di **preparazione**) rispetto a quello sul quale producono il loro effetto (fase di **percussione**) per poi risolvere (fase di **risoluzione**, talvolta anche su un accordo diverso). L'effetto è tanto più efficace quanto più è **dissonante** e si produce sempre sul **tempo forte** o sulla parte forte del tempo. Da un punto di vista armonico possiamo dire che i ritardi non appartengono all'armonia nella quale si manifestano. Possono essere **singoli** o **multipli** e sono quasi sempre **discendenti** (il ritardo **ascendente** non appartiene allo stile vocale).

RITARDI

Numerazione rispetto al basso	Preparazione	Percussione	Risoluzione
-------------------------------	--------------	-------------	-------------

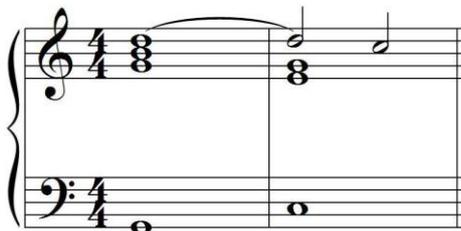
4_3 (Ritardo della terza)

L'interesse di questo ritardo è dato dall'urto della nota Do (stato di percussione) con la nota Re (quinta dell'accordo)



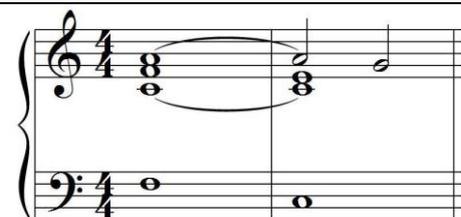
9_8 (Ritardo dell'ottava)

In questo ritardo sussiste una duplice dissonanza, ovvero la nota Re (stato di percussione) urta sia con la nota Mi che con la nota Do (rispettivamente terza e fondamentale dell'accordo)



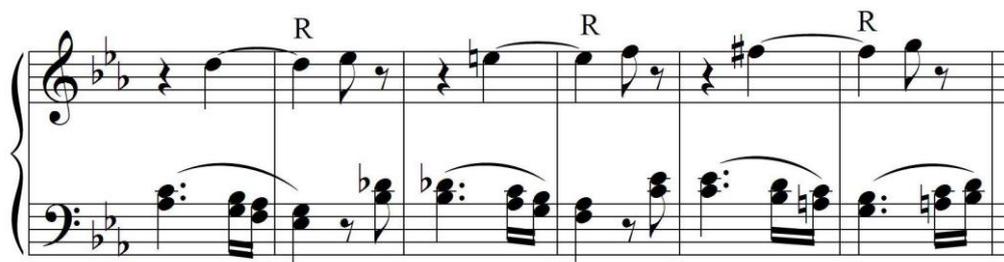
6_5 (Ritardo della quinta)

E' il meno efficace rispetto ai due precedenti in quanto viene a mancare lo stato dissonante



- DALLA LETTERATURA VOCALE E STRUMENTALE

Gli esempi che seguono (*F. Schubert, 17 Ländler, il n. 3; L.V. Beethoven, trio per vl., vcl, pf. Op. 3*) sono ricchi di ritardi. Osserva in particolare la chiusa finale con il ritardo 4_3 in *Schubert* e i ritardi ascendenti in *Beethoven*:



I ritardi sono praticabili anche nei **rivolti** ma in tal caso, sempre a partire dal basso, le numerazioni assumono significati diversi. Ecco due esempi sul primo e secondo rivolto:

7_6 9_8 4_3

5_4 7_6 9_8

Esempi di ritardi al basso (in tal caso è bene che la nota ritardata non sia già presente nell'accordo):

2_1 4_3 6_5

• ESERCITAZIONI

1. Armonizzare il seguente basso :

(8) 4_3 6 9_8 6 6 6 4_3

 5 5 5

2. Completare le seguenti armonizzazioni con ritardi:

4_3 9_8 4_3 9_8 7_4 6_3 5

5_2 6 4 3 5_2 6 4 3 6_5 4 6_5

3. Individuare in un brano a tua libera scelta tutti gli elementi enunciati in questa unità di apprendimento.
4. Apporre gradi e numerazione al seguente corale bachiano (*BWV 1.6 Wie schon der leuchtet Moegenstern*):

The first system of the musical score for BWV 1.6, measures 1-5. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The music features a simple harmonic structure with chords and moving lines in both hands. There are two fermatas above the treble staff, one at the end of measure 3 and another at the end of measure 5.

The second system of the musical score for BWV 1.6, measures 6-10. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat, and the time signature is common time. The music continues with similar harmonic patterns. There are three fermatas above the treble staff, one at the end of measure 7, one at the end of measure 9, and one at the end of measure 10.

The third system of the musical score for BWV 1.6, measures 11-15. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat, and the time signature is common time. The music continues with similar harmonic patterns. There are three fermatas above the treble staff, one at the end of measure 12, one at the end of measure 14, and one at the end of measure 15.

The fourth system of the musical score for BWV 1.6, measures 16-20. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat, and the time signature is common time. The music concludes with similar harmonic patterns. There are two fermatas above the treble staff, one at the end of measure 17 and one at the end of measure 20. The system ends with a double bar line.

MODULAZIONI

OBIETTIVI SPECIFICI

L'allievo:

- Analizza le principali modulazioni in brani (o parte di essi) tratti dalla letteratura vocale e strumentale
- Realizza l'armonizzazione di bassi numerati praticando tutte le principali modulazioni studiate e analizzate

5.1 MODULARE

- PER UNA DEFINIZIONE

Da un punto di vista strettamente tecnico, **modulare** significa **passare da una tonalità ad un'altra**. Il fenomeno però non è solo di ordine **tecnico**, ma anche e soprattutto **estetico/formale**, anche se in questa U.A. tratteremo essenzialmente le principali peculiarità tecniche di tale **prassi**.

- DALLA TRATTATISTICA

W. Piston, *“Armonia”*, Edizioni EDT, Torino 1989: “il procedimento che porta al passaggio da un centro tonale a un altro si chiama *modulazione*”. “La modulazione rappresenta la condizione dinamica della tonalità ed è quindi un aspetto della forma musicale”.

T. Dubois, *“Trattato di armonia teorica e pratica”*, Heugel editore, Parigi 1921-1923: opera una distinzione tra modulazioni *principali*, quelle che determinano ed affermano il nuovo tono in maniera indiscutibile, e *secondarie*, quelle che preparano la modulazione senza affermarla completamente. Distingue le modulazioni ai toni relativi di *prim'ordine*, quando l'armatura della chiave è la stessa, o non differisce che di un accidente solo, da quelle di *second'ordine*, quando vi sono due o più accidenti di differenza (toni lontani).

R. Dionisi, *“Lezioni di armonia complementare”*, Edizioni Curci, Milano 1954: vengono considerate tre tipologie modulative riconducibili ad un primo ed un secondo grado di vicinanza ed ai toni lontani.

P. Hindemith, *“A concentrated course in traditional harmony”*, Associated Music Publishers Inc., New York 1943-1944: considerando che la modulazione è il passaggio da una tonalità ad un'altra, il mezzo per definirla è la cadenza. “Nella sua forma più concisa la cadenza consta di tre accordi appartenenti alla tonalità stessa; l'ultimo di questi accordi è sempre la tonica”.

M. De Natale, *“L'armonia classica e le sue funzioni compositive”*, Edizioni Ricordi, Milano 1986: la modulazione consiste in un decentramento e si esercita prioritariamente con l'esaltazione dei fulcri alternativi alla tonica, cioè la dominante e la sottodominante. Il meccanismo provocatore dello spostamento della piattaforma tonale di riferimento è ancora prevalentemente la formula dinamizzante per eccellenza, ossia la cadenza perfetta V_I.

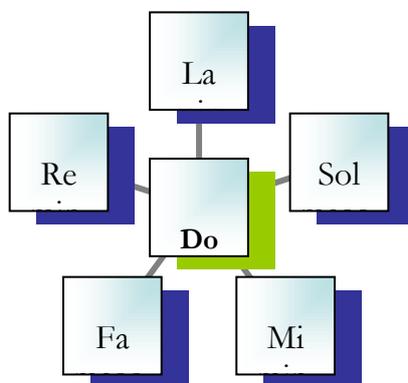
5.2 ALCUNE CONSIDERAZIONI

In via del tutto esemplificativa, e per amore di sintesi, considereremo due tronconi di modulazione: ai toni **vicini** e ai toni **lontani**. Per toni vicini considereremo quei toni che si differenziano dalla tonalità di partenza al massimo per **una alterazione**; per toni lontani

considereremo quei toni che si differenziano per **due o più alterazioni**, sempre rispetto alla tonalità di impianto.

Il cambio di tono, che però può essere anche passeggero e non definitivo, può avvenire con le più svariate strategie che non possono rispondere a formule fisse in quanto dipendono dal gusto, dallo stile e dalla genialità di un compositore.

Esempio di toni vicini partendo dalla tonalità di Do maggiore:



5.3 TIPOLOGIE E PROCEDIMENTI

Le maniere di modulare, come già osservato, possono essere innumerevoli e non riconducibili a formule come per una scienza esatta. Nella tabella che segue tenteremo tuttavia di sintetizzarne alcune fra le più usuali.

MODULAZIONI	
Tipologia	Procedimento
Accordo comune	Si individua un accordo-perno fra la tonalità di partenza e quella di arrivo nella quale l'accordo ha una funzione diversa. Se vi sono più accordi perno allora possiamo parlare di una vera e propria zona comune . Questo procedimento consta di tre fasi: a) tonalità di partenza; b) transizione; c) precisazione della tonalità d'arrivo con formula cadenzale (Es. 1).
Giustapposizione	Questa modulazione si concretizza senza la transazione fra le due differenti tonalità (Es. 2).
Cambiamento di modo (improvvisa)	E' considerata una variante della precedente.
Enarmonica	E' fondata sul principio enarmonico in cui due suoni di nome diverso si identificano in una stessa nota. Questo procedimento viene utilizzato per modulare ai toni lontani (Es. 3).
Suono caratteristico	Si ricorre ad un accordo che contiene il suono caratteristico appartenente alla nuova tonalità. Passando per esempio da Do magg. a Sol magg. il suono caratteristico sarà il fa diesis, ovvero il settimo grado della tonalità d'arrivo.

J. S. Bach, Corale BWV 271

VII° I° V° I°

J. S. Bach, Corale BWV 414

IV° V° I° V° VI° IV° (ecc.)

• ESERCITAZIONI

Realizzare i seguenti bassi:

1.

6 6 7 6 4 6
5 2 5

6 6 6 6 6 6
5 4

2.

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

6 6 4 6 6# 6 5 6 6 6 6 7
5 2 4 3# 5 5 5 4

Realizzare le seguenti modulazioni (Padre S. Mattei):

a Sol magg.



a Re magg.



a La magg.



a Mi magg.



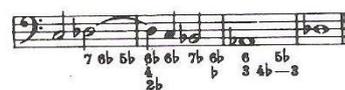
a Si magg.



a Fa# magg.



a Reb magg.



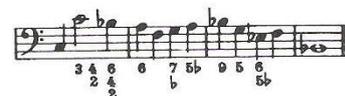
a Lab magg.



a Mib magg.



a Sib magg.



a Fa magg.



In modo minore:

a la min.



a mi min.



a si min.



a fa# min.



a do# min.



a lab min.



a mib min.



a sib min.



a fa min.



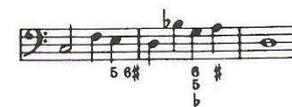
a do min.



a sol min.



a re min.



Armonizzare i seguenti corali:

1. (*O jesulein suss*, J.S. Bach)

Musical score for the first system of the chorale "O jesulein suss" by J.S. Bach. The score is in 3/4 time, B-flat major, and consists of three systems of music. Each system has a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The piano part includes figured bass notation (fingerings) below the notes. The first system contains measures 1-6, the second system contains measures 7-13, and the third system contains measures 14-20. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords that support the vocal melody.

8.

Musical score for exercise 8, consisting of two systems of music. The score is in 2/4 time, D major, and consists of two systems of music. Each system has a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The piano part includes figured bass notation (fingerings) below the notes. The first system contains measures 1-4, and the second system contains measures 5-8. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords that support the vocal melody.

**PEDALE, IMITAZIONI, PROGRESSIONI, ACCORDI ALTERATI, ENARMONIA,
TEORIA FUNZIONALE DELL'ARMONIA**

OBIETTIVI SPECIFICI

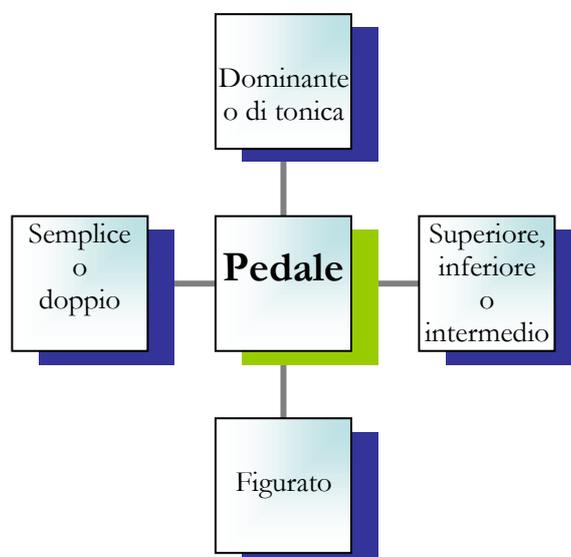
L'allievo:

- Analizza I principali fenomeni suesposti in brani (o parte di essi) tratti dalla letteratura vocale e strumentale
- Realizza l'armonizzazione di bassi numerati utilizzando tutte le principali fenomenologie studiate e analizzate

6.1 PEDALE

- PER UNA DEFINIZIONE

Il pedale, definizione proveniente dalla letteratura organistica per la capacità di questo strumento di tenere a lungo le note (per il tramite della pedaliera), è una **nota**, o anche un **gruppo di note**, che si **protrae** nel tempo e sulla quale si sviluppano successioni accordali. Le armonie che si generano sono dissonanti e dal carattere modulante. Solitamente il pedale è impiegato nelle sezioni che precedono immediatamente la **conclusione** di un brano, ma lo troviamo spesso anche negli **episodi introduttivi**; può essere sulla **dominante**, sulla **tonica**, nelle **parti intermedie** e in quell'**acuta**. Secondo l'armonia scolastica il pedale deve essere consonante con l'accordo in entrata e con quello di uscita. Può manifestarsi in diverse modalità:



- DALLA LETTERATURA VOCALE E STRUMENTALE

Es. 1, J. S. Bach, *intro Passio D.N.J.C. secundum Mattheum*

Riduzione pianistica.

Pianoforte

I IV V V del IV IV I

3 V del V V I V V del IV

5 IV I

Es. 2 P.I. Tchaikovsky, *Lo Schiaccianoci, Marcia caratteristica*

Flauti

Fagotti

Celli

C. Bassi

Violini

I' grado V' del IV' IV' (maggiore/minore) V' grado

I' grado V' del IV IV' (maggiore/minore) I' grado

Es. 3 P.I. Tchaikovsky, Danza araba

Clarineti & Corno inglese

5

Viole & celli (con sordina)

Negli esempi citati abbiamo due pedali di tonica (es. 1 e es. 2) e uno doppio (es. 3).

6.2 IMITAZIONI

L'imitazione è una prassi che riguarda massimamente il contrappunto. Essa è fondamentalmente la riproduzione di un disegno melodico (frammento tematico) nelle varie voci che strutturano l'armonizzazione. Nello studio contrappuntistico più rigoroso, l'imitazione può manifestarsi in tutti gli intervalli in modo regolare, irregolare, per moto retto o contrario, per diminuzione, per aggravamento, ecc.

Esempi di imitazioni:

1

2

6.3 PROGRESSIONI

Le progressioni sono **riproduzioni** accordali **simmetriche** in direzione **ascendente** o **discendente**. Per mantenere il **modello** della successione base si giustificano alcune **libertà** diversamente non ammesse (false relazioni, tritoni, salti imperfetti, raddoppi ingiustificati, ecc.). le principali progressioni si classificano anche in **tonali** (rimangono nella sfera di un unico tono) e **modulanti** (modulano a toni diversi, vicini o lontani a seconda delle proposte del basso prestabilito), **principali** (accordi allo stato fondamentale) e **derivate** (rivoltano l'uno o l'altro o tutti gli accordi della progressione).

Osserviamo di seguito alcuni esempi di progressioni di ambito scolastico:

Ascendente:

A musical score for piano in C major, 4/4 time. The right hand features a sequence of chords: C major, D major, E major, F major, G major, A major, and B major. The left hand provides a simple bass line with quarter notes: C, D, E, F, G, A, B.

Ascendente derivata:

A musical score for piano in C major, 4/4 time. The right hand features a sequence of chords: C major, D major, E major, F major, G major, A major, and B major. The left hand provides a simple bass line with quarter notes: C, D, E, F, G, A, B.

Discendente con accordi di settima allo stato fondamentale:

A musical score for piano in C major, 4/4 time. The right hand features a sequence of chords: G7, F7, E7, D7, C7, and F major. The left hand provides a simple bass line with quarter notes: G, F, E, D, C, F.

Derivata in primo rivolto:

A musical score for piano in C major, 4/4 time. The right hand features a sequence of chords: G7, F7, E7, D7, C7, and F major. The left hand provides a simple bass line with quarter notes: G, F, E, D, C, F.

Derivata in secondo rivolto:

A musical score for piano in C major, 4/4 time. The right hand features a sequence of chords: G7, F7, E7, D7, C7, and F major. The left hand provides a simple bass line with quarter notes: G, F, E, D, C, F.

Derivata in terzo rivolto:

A musical score for piano in C major, 4/4 time. The right hand features a sequence of chords: G7, F7, E7, D7, C7, and F major. The left hand provides a simple bass line with quarter notes: G, F, E, D, C, F.

Modulante con settime allo stato fondamentale:

• ESERCITAZIONI

Realizzare i seguenti bassi con modulazioni, progressioni e pedali:

1

2

5 6 7 6 7 6 7 7 4 3 4 2 7 # 7 5 # 7 # 6 4 7 6 5 # 6 7 7 6 4 2

8 7 3 5 2 6 7 6 6 7 5 5 6 4 5 4 3 4 6 4 2 5 6 5 4 3 5 6 5 3 2

Completare le seguenti armonizzazioni (J.S.Bach):

Realizzare i seguenti corali figurati (J.S.Bach):

2

Musical score for exercise 2, measures 1-4. The score is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody in the treble clef consists of quarter and eighth notes, with some slurs. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern.

3

Musical score for exercise 3, measures 1-4. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature (C). The melody in the treble clef includes slurs and rests. The bass clef accompaniment has a rhythmic pattern of eighth and quarter notes.

4

Musical score for exercise 4, measures 1-4. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature (C). The melody in the treble clef features slurs and rests. The bass clef accompaniment consists of eighth and quarter notes.

5

Musical score for system 5, measures 1-5. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two staves are in bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The music features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. Measure 1 starts with a quarter note G4 in the treble and a quarter note G2 in the bass. Measure 2 has a quarter note A4 in the treble and a quarter note A2 in the bass. Measure 3 has a quarter note B4 in the treble and a quarter note B2 in the bass. Measure 4 has a quarter note C5 in the treble and a quarter note C3 in the bass. Measure 5 has a quarter note D5 in the treble and a quarter note D3 in the bass. The system ends with a double bar line.

6

Musical score for system 6, measures 6-10. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two staves are in bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The music features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. Measure 6 starts with a quarter note E4 in the treble and a quarter note E2 in the bass. Measure 7 has a quarter note F4 in the treble and a quarter note F2 in the bass. Measure 8 has a quarter note G4 in the treble and a quarter note G2 in the bass. Measure 9 has a quarter note A4 in the treble and a quarter note A2 in the bass. Measure 10 has a quarter note B4 in the treble and a quarter note B2 in the bass. The system ends with a double bar line.

7

Musical score for system 7, measures 11-15. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two staves are in bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The music features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. Measure 11 starts with a quarter note C5 in the treble and a quarter note C3 in the bass. Measure 12 has a quarter note D5 in the treble and a quarter note D3 in the bass. Measure 13 has a quarter note E5 in the treble and a quarter note E3 in the bass. Measure 14 has a quarter note F5 in the treble and a quarter note F3 in the bass. Measure 15 has a quarter note G5 in the treble and a quarter note G3 in the bass. The system ends with a double bar line.

6.4 ACCORDI ALTERATI

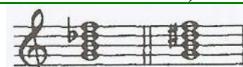
Sotto questa definizione possiamo considerare quegli accordi che subiscono una alterazione cromatica di una o più note che lo compongono. Tra i più importanti vi sono gli accordi con la quinta eccedente o diminuita, quelli con la sesta eccedente, ecc.

Negli esempi sottostanti possiamo osservare alcune tipologie di possibili alterazioni:

Alterazioni apportate ad una triade di do:



Alterazioni apportate ad un accordo di settima (quinta diminuita ed aumentata):



• DALLA TRATTATISTICA

N. Rimsky-Korsakow, *“Trattato pratico d’Armonia”*, Casa Musicale Sonzogno, Milano 1913: possono essere raggruppati in due categorie: alla prima appartengono quegli accordi che contengono note estranee alla tonalità d’appartenenza, alla seconda quelli di quinta e sesta aumentati.

T. Dubois, *“Trattato di armonia teorica e pratica”*, Heugel editore, Parigi 1921-1923: è un errore considerare che un accordo è alterato se una qualunque delle note che lo compongono subiscono un cambiamento cromatico. Qui si sottolinea la differenza fra l’alterazione melodica (che può riguardare tutte le note di un accordo) e l’alterazione armonica (che non può riguardare se non una sola nota degli accordi, riguardante massimamente la quinta dell’accordo).

W. Piston, *“Armonia”*, Edizioni EDT, Torino 1989: qualsiasi accordo che contenga una nota che non coincide con l’armatura di chiave è un accordo alterato.

A. Schoenberg, *“Manuale di armonia”*, il Saggiatore, Milano 1963: ogni suono della triade viene alterato ascendendo o discendendo, interessando così uno, due o tutti i suoni.

De la Motte, *“Manuale di Armonia”*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1988: per alterazione ascendente (discendente) si intende l’innalzamento (abbassamento) cromatico di un suono di un accordo, con conservazione della funzione armonica di quest’ultimo.

6.4.1 SESTE AUMENTATE

Tutti questi accordi hanno in comune l’intervallo di **sesta eccedente**, con il **sesto grado al basso** ed il **quarto grado, innalzato**, in una qualsiasi delle voci superiori. Possono essere considerate come **dominanti secondarie**, ovvero dominanti delle dominanti. Nel corso del tempo si sono largamente diffusi i nomi di **sesta eccedente italiana, francese e tedesca** che, pur non avendo una giustificazione storica (come sembra), risultano utili per lo studio e per la loro memorizzazione.

• Sesta francese (II 6+)

4
3

E’ chiamata terza, quarta e sesta eccedente.



• Sesta tedesca (IV 6+)

5
3

La si può considerare come una sesta francese con l’aggiunta dell’alterazione ascendente della fondamentale (che è il *re*). E’ chiamata anche



terza, quinta e sesta eccedente.

- **Sesta italiana (IV/6+)**

Si tratta dell'accordo del IV grado in primo rivolto, con la contemporanea alterazione discendente del basso e l'alterazione ascendente della sesta. Viene chiamato anche terza e sesta eccedente.



- **DALLA LETTERATURA VOCALE E STRUMENTALE**

Osserviamo nell'esempio di Chopin una quinta abbassata e in quello di Scarlatti l'impiego della sesta italiana:

Es. 1, F. Chopin, *Mazurca n. 4 op. 24*



Es. 2, A. Scarlatti, *Cantata "Matilda, mio tesor"*

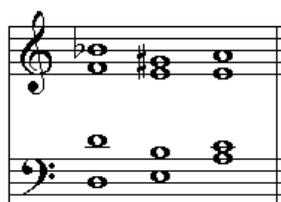


6.4.2 SESTA NAPOLETANA

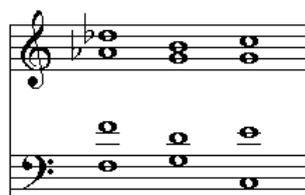
Risiede sul secondo grado abbassato di modo minore e deriva dall'utilizzo della scala minore napoletana. E' costruita in primo rivolto sul IV° che risolve al V° (eventualmente preceduta da 6)

4

Nel modo minore

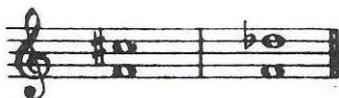


Nel modo maggiore:



6.4.3 ENARMONIA

E' il principio secondo il quale il **cambiamento di nome** di uno **stesso suono**, porta conseguentemente ad una considerazione intervallare teoricamente diversa:



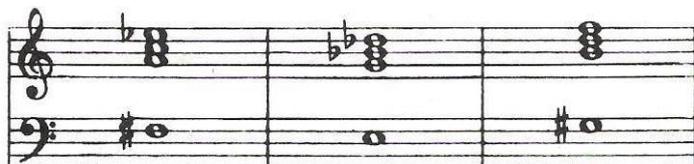
L'accordo che maggiormente si presta a questo tipo di processo è quello **di settima diminuita**. Da esso, adoperato sul **VII°** dei due modi, possono scaturire **molteplici tonalità** come dimostrato dagli esempi sottostanti:

VII. I. II. III. IV. III. VI. V.
Do minore La minore Fa# minore Mib minore

IV. V. VI. V. I. I. III. III.
Fa maggiore Re maggiore Si maggiore Lab maggiore

- ESERCITAZIONI

1. Trasformare enarmonicamente:



2. Eseguire al pianoforte le tipologie studiate di trasformazioni enarmoniche.

6.5 TEORIA FUNZIONALE DELL'ARMONIA

- PER UNA DEFINIZIONE

La teoria delle funzioni armoniche fu elaborata da **Hugo Riemann** interpretando diversamente i medesimi principi formulati da **Rameau**: tali principi costituiscono la base della teoria dei gradi fondamentali.

Come osserva **Serge Gut**, è con l'apparizione del basso continuo (inizio sec. XVII) che si generalizza la presa di coscienza dell'accordo "in sé" e della sua entità individuale. Esso è **considerato in funzione del suo basso reale**, ed è partendo da questo basso che si procede alla sua numerazione. Verso la fine del XVII sec. Appare la nozione di rivolto degli accordi che porterà **Rameau** a sostituire al basso reale – per necessità di comprensione analitica – un basso fondamentale (1720). Per **Rameau** in una tonalità vi era **un solo accordo perfetto**, ovvero la triade di tonica, un solo accordo con la sesta aggiunta, che è la sottodominante, e diversi accordi di settima – che risolvono con un movimento di quarta ascendente (o di quinta discendente) del basso – che vanno tutti considerati come dominanti⁸. La teoria riconducibile a **Riemann**, cosciente dell'insufficienza di questo procedimento di analisi armonica che non chiarisce per nulla i rapporti organici degli accordi tra di loro, elabora (arbitrariamente) questo principio individuando, nell'ambito di una tonalità, soltanto **tre funzioni armoniche**: quelle di **tonica**, di **sottodominante** (dominante inferiore), e di **dominante** (dominante superiore)⁹. Possiamo così dedurre che la differenza tra le due impostazioni teoriche consiste nel fatto che per **Rameau** la dominante poteva essere riconducibile ad qualunque accordo di settima (anche con terza minore) che risolveva con un salto di quinta discendente della fondamentale e non ad una funzione specifica.

Secondo l'approccio di **Riemann** i tre accordi che corrispondono alle tre funzioni armoniche principali definiscono pienamente la tonalità perché comprendono tutti i suoni della scala diatonica di riferimento, ipotizzava cioè nel collegamento **I-IV-V-I** l'archetipo dell'armonia tonale e il modello cui ricondurre la logica armonica di ogni sorta di concatenazione accordale. **Gli altri accordi gravitano intorno ad una delle tre armonie principali** e - considerati come rappresentanti del I, del V e del IV - vengono divisi a loro volta in due categorie aventi **funzioni armoniche secondarie**: gli **accordi situati una terza minore sotto** le funzioni principali, detti **paralleli** (*Parallelklang*) di queste ultime, e quelli situati **una terza maggiore sopra** definiti come **contraccordi** (*Gegenklang*). Nel modo minore, però, la situazione si rovescia, in omaggio al principio della dualità armonica tanto caro a **Riemann**: nonostante questo principio sia stato in parte superato dai suoi seguaci, esso è talmente radicato nel sistema teorico da non poter essere eliminato del tutto.

Per amore di sintesi e praticità adotteremo i simboli adoperati da **Wilhelm Maler** e dal suo successore **Diether de la Motte**, sia perché si tratta della simbologia più diffusa, sia perché risulta decisamente più intuitiva rispetto a quella originariamente concepita da **Riemann**¹⁰:

- le tre funzioni armoniche principali sono identificate con le lettere maiuscole **T, D e S**, per il modo maggiore, e dalle lettere minuscole **t, d, e s** per il modo minore;

⁸ Rameau 1737, 171

⁹ Riemann 1991, 37

¹⁰ Azzaroni 1997, 425-428

L'applicazione dell'analisi funzionale, come praticata nei paesi tedeschi, è particolarmente complessa in quanto volendo rilevare anche i più piccoli dettagli si tende a perdere di vista l'insieme, il che è contrario alla sua vera finalità. Alcuni teorici preconizzano l'impiego simultaneo della numerazione del basso fondamentale e delle designazioni funzionali (H. Mersmann, 1929; E. Tittel, 1965). Quest'ultima forma fu universalmente adottata e continua a essere utilizzata. Vi è però un triplice metodo possibile, favorito dall'evoluzione stessa dell'armonia:

1. basso reale (epoca del basso continuo)
2. basso fondamentale (barocco tardivo, da **Corelli** a **Rameau** e **Bach**)
3. funzione armonica (epoca classica e romantica)

Secondo le epoche e secondo i casi particolari, l'uno o l'altro o una mescolanza dei diversi sistemi è necessaria per ottenere un'analisi fedele allo spirito della musica considerata.

BASSO SENZA NUMERI

OBIETTIVI SPECIFICI

L'allievo:

- Realizza l'armonizzazione di bassi senza numeri secondo l'interpretazione e l'applicazione e le regole delle funzioni armoniche e della teoria dei gradi (scala armonizzata)

7.1 IDENTIFICAZIONE DELLE FUNZIONI TONALI

- PER UNA DEFINIZIONE

L'armonizzazione del basso senza numeri è una prassi determinante nello studio dell'armonia. La condizione per un corretto approccio ad una simile prassi è ovviamente quella di sapersi orientare agevolmente nell'armonizzazione di un basso numerato.

Per trovare l'accordo da applicare alla nota bisognerà valutare attentamente di quali e quanti possibili accordi la nota potrà essere elemento costitutivo in base alle funzioni tonali. A questo punto verrà identificato un grado di appartenenza (da apporre sotto il basso in numeri romani) ed in base al principio della scala armonizzata scaturirà conseguentemente una possibile armonizzazione.

7.2 ESEMPI

Partiamo ad esempio dal tono di Do maggiore:

Nota fondamentale dell'accordo del I°



Do magg. I.

Terza dell'accordo del VI°



Do magg. VI.

Quinta dell'accordo del IV°



Do magg. IV.

La scelta potrà essere dettata dalla funzione tonale che attribuiremo alla nota in relazione alle possibilità offerte dalla concatenazione degli accordi stessi. Potremo scegliere l'accordo del **I°**, che è accordo diretto, se la nota Do ha funzione di tonica, l'accordo del **VI°** o quello del **IV°**, che sono accordi rivoltati, se detta nota non ha funzione importante o è di passaggio. Lo stesso principio è applicabile a tutte le altre note della scala anche nel contesto dell'armonia dissonante nel quale, ovviamente, le considerazioni saranno ulteriormente espanse.

7.3 ESPANSIONI DELLA SCALA ARMONIZZATA

Gli esempi che seguiranno potranno essere considerati come vera e propria espansione alla regola dell'ottava proposta nella scala armonizzata.

I° GRADO

Il primo grado porta generalmente **5**
3

Sincopato porta **2**

Nel modo minore può in alcuni casi portare **2** anche se non è sincopato e se deriva da una nota discendente di grado. Se vale due tempi nel corso del basso richiede ritardo o mutamento di posizione

Quando vale tre tempi, sul secondo tempo può portare **6**
4

II° GRADO

Il secondo grado porta **+6**

Se salta porta **5**
3

Se salta al V°, e la settima è preparata, porta **7**

Nella formula **3 2 1 – 1 2 3** e viceversa porta **6**

Se vale due tempi può portare **7 +6** oppure **+6** con ritardo

III° GRADO

Il terzo grado porta **6**

Se sincopato porta **2** seguito da **+6**

Sincopato può essere considerato anche come **ritardo del basso** nell'accordo seguente

IV° GRADO

Il quarto grado che sale può portare **6 6 5 7**

5 3

Se scende porta **+4**

Se salta porta **5**

3

Se vale due tempi e sale porta 6__	7 6	6 5	7 6 5
5			

Se vale due tempi e discende porta 6 +4	6 +4	5 +4
	5	3

Oppure anche **+4** con ritardo

Se vale tre tempi e sale porta 7 6 5	7 6__	5 6__	5 6 5
	5	3 5	

Se vale tre tempi e discende 6__ +4	7 6 +4	5 6 +4
5		

Nel modo maggiore **6__**

5 +4

3 b3

Nella cadenza plagale 5	5 6	6	+4
3		5	3

IV° GRADO INNALZATO

Il quarto grado innalzato si armonizza come la sensibile. Si può definire come modulazione di passaggio, cioè risolvendo verso la sua tonica momentanea, ma nel contempo la tonalità d'impianto non viene scardinata. Anche in questo caso, come avviene nelle **dominanti secondarie**, questa "deviazione" viene presto riassorbita da una successione accordale che riporta in primo piano la tonalità principale. (vedi anche paragr. 5.4).

V° GRADO

Il quinto grado porta **3**

5

Se fa cadenza d'inganno **7** oppure **5**

3

Se salta al terzo grado non può portare **7** ma **5**

3

Se è preceduto da **6** al quarto grado preferisce **5**

5

3

Se sale di semitono cromatico porta 5 oppure 7 (completo) oppure 6					
3			4		
Se vale due tempi 6 7 4	6 3 4 5	4 3	8 7	7 ___ 4 3	5 con cambio posiz. 3
Se vale tre tempi 6 8 7 4	5 6 7	7 6 5	6 4 3 4		
Se vale quattro tempi (cadenza doppia) 7 6 4 3 4			3 6 7 ___ 4 4 3		
Se vale sei tempi (piccolo pedale di dominante) può portare 5 6 3 4				7 6 4 4	4 3 2

VI° GRADO

Il sesto grado che sale porta 6 , anche 6 se la quinta è preparata nel soprano	
5	
Se discende porta 4 oppure 6 seguito da 6	
3	4
Se salta porta 5 e qualche volta anche 6	
3	
Se vale due tempi e sale può portare 6 ___	
5	
Nel modo maggiore, se sale e vale due tempi può portare 5 6	
Se discende e vale due tempi può portare 6 6 innalzata oppure 6 e 4	
4 4	3
3 3	

VI° GRADO ABBASSATO

Si armonizza generalmente come il VI° naturale e si verifica ovviamente solamente nel modo maggiore	
Se discende porta 6 oppure 6 (con sesta innalzata o meno)	
4	
3	
Se vale due tempi e discende 6 e 6 innalzata oppure 6 e 6 eccedente	
4 4	
3 3	
Se salta 5	
3	

VII° GRADO

Se sale porta **6** oppure **7** oppure **7 dim.**

5

Se discende o salta porta **6**

Se è preceduto da tonica sincopata e sale preferisce **6** (se l'accordo di seconda ha la quarta in alto) altrimenti **6**

5dim.

Se discende di semitono cromatico porta **6** o **6** e diventa o IV° o VI°

5dim.

Nel modo minore la sensibile che sale preferisce **7 dim.**

Se però è preceduta da **6** al VI° vuole **6**

5

5dim.

Se sale e vale due tempi porta **6**_____ opp. **7 6** opp. **7 6**

5dim.

5dim.

Se sale e vale tre tempi **7 6**_____

5dim.

Quello qui proposto costituisce una sorta di *vademecum* che non andrà disgiunto da approfondite riflessioni analitiche sui gradi e sulle etichette funzionali.

Come regola generale si presti inoltre particolare attenzione al prolungamento dell'accordo dal tempo debole della misura al tempo forte della misura: è un procedimento che impedisce l'articolazione dell'accento forte della misura stessa, e produce quella sospensione dell'andamento ritmico che si chiama "**sincope armonica**". Perciò non è ammesso.

- ESERCITAZIONI

1. Esercizi specifici e mirati per ogni argomentazione in versione digitale.

7.4 TONICIZZAZIONE

Deriva dal termine anglosassone *tonicization* e vuole indicare un momentaneo spostamento del centro tonale su un grado della scala diverso dalla tonica. Il procedimento è strettamente legato con il concetto delle **dominanti secondarie** (vedi paragr. 5.4) anche definibili come **modulazioni di passeggio**. Schenker ha coniato questo termine nella seconda parte della sua *Harmonielehre* (capitoli 2-3 della seconda edizione), dove dimostra che un contesto diatonico possa essere musicalmente arricchito anche da una sola nota riferibile ad altra area tonale. Ritenuto più utile della nozione di **modulazione transitoria**, il termine è spesso usato dagli analisti allo scopo di caratterizzare una modulazione di portata circoscritta, dove viene fuggacemente toccata una nuova tonalità.

INDICE

UNITA' DI APPRENDIMENTO 1

FORMAZIONE, STATO E MOVIMENTO DEGLI ACCORDI NELL'ARMONIA CONSONANTE

- Triade.....7
 - Alcune considerazioni storiche.....8
 - Gradi della scala.....8
 - Considerazioni tecniche sulla triade.....9
- Raddoppi negli accordi di tre suoni.....10
- Voci di un accordo.....11
- Movimenti.....11
- Posizioni e stati di un accordo.....12
- Successioni proibite..... 14
- Scala armonizzata.....15
- Sintesi dei principali segni usato per cifrare il basso.....15
- Esercitazioni.....16

UNITA' DI APPRENDIMENTO 2

CADENZE

- Cadenza.....18
- Esempi.....19
- Esercitazioni.....21

UNITA' DI APPRENDIMENTO 3

FORMAZIONE, STATO E MOVIMENTO DEGLI ACCORDI NELL'ARMONIA DISSONANTE

• Settime.....	22
• Rivolti delle settime.....	24
• Settima di dominante.....	25
• Esercitazioni.....	26
• Settime secondarie.....	27
Settima di sopratonica di modo maggiore.....	27
Esercitazioni.....	28
Settima di sopratonica di modo minore.....	28
Esercitazioni.....	29
Settima di tonica.....	29
• Regola dell'ottava.....	30
• Numerazioni e simboli per gli accordi di settimana.....	31
• Esercitazioni.....	31

UNITA' DI APPRENDIMENTO 4

FIGURAZIONI MELODICHE NEL MOVIMENTO DELLE PARTI

• Figurazioni melodiche.....	39
• Note di passaggio.....	40
• Esercitazioni.....	41
• Fioriture.....	42
• Appoggiature.....	43
• Anticipazioni.....	43
• Note sfuggite.....	44
• Note di volta.....	44
• Ritardi.....	44
• Esercitazioni.....	46

UNITA' DI APPRENDIMENTO 5

MODULAZIONI

- Modulare.....48
- Alcune considerazioni.....48
- Tipologie e procedimenti.....49
- Dominanti secondarie.....50
- Esercitazioni.....51

UNITA' DI APPRENDIMENTO 6

PEDALE, IMITAZIONI, PROGRESSIONI, ACCORDI ALTERATI, ENARMONIA, TEORIA FUNZIONALE DELL'ARMONIA

- Pedale.....54
 - Imitazioni.....56
 - Progressioni.....56
 - Esercitazioni.....58
 - Accordi alterati.....62
 - Seste aumentate.....62
 - Sesta napoletana.....63
 - Enarmonia.....64
- TEORIA FUNZIONALE DELL'ARMONIA.....65

UNITA' DI APPRENDIMENTO 7

BASSO SENZA NUMERI

- Identificazione delle funzioni tonali.....68
- Esempi.....68
- Espansioni della scala armonizzata.....69
- Tonicizzazione.....72



Liceo Attilio Bertolucci Editore

Via Toscana 10/a - 43122 Parma
prps05000e@istruzione.it - 0521 798459

ISBN 9788898952045