

APPUNTI
DI
ARMONIA COMPLEMENTARE

Pasquale Spiniello

"In Socrate nulla colpisce di più del fatto che
quando era ormai un uomo anziano
trovò il tempo per imparare la musica e la danza
pensando che fosse tempo ben speso"

Michel de Montaigne

PREFAZIONE

Un nuovo testo di Armonia? Forse non se ne sentiva la necessità.

Una serie di situazioni mi hanno però spinto a realizzare questo umile lavoro. Ricevendo l'incarico di seguire il corso di Armonia Complementare per la Scuola di Musica per adulti nel Conservatorio "A. Vivaldi" di Alessandria, mi sono trovato stretto tra due fuochi. Da una parte la necessità di non affrontare la materia in maniera saccente e scolastica (nel senso pesante del termine) per chi non aveva lo scopo di seguire un corso tradizionale di composizione ove l'esercizio di scrittura e la "lotta" contro gli errori armonici costituisce la croce e delizia di tutti noi che abbiamo studiato composizione in Conservatorio, d'altra parte volevo presentare l'argomento in maniera completa, senza sconti o tagli arbitrari nei confronti degli argomenti più complessi: amo troppo questa materia e per nessuna ragione l'avrei ricostruita mutilata di qualche parte.

Nessuno degli ottimi testi in circolazione potevano essermi di aiuto e soprattutto potevo suggerire ai miei allievi senza creare in loro sconcerto e confusione. Hanno quindi iniziato a prendere vita in forma di dispense che trasmettevo tramite una pagina WEB questi appunti. Esse attingono, oltre gli argomenti dell'Armonia tradizionale, alla mia esperienza e alle scoperte che nel corso dei miei studi e della mia esperienza musicale mi hanno sempre più entusiasmato. Continuo a pensare alla musica armonica tonale come un mondo colorato, dopo il periodo del "bianco e nero" monodico e prima della musica atonale in cui altri elementi hanno preso il sopravvento. Domando quindi perdono se alcune descrizioni sono piuttosto soggettive e risentono molto dello stupore che hanno generato in me, ma ... come descrivere i colori a chi ancora non li conosce?

Queste pagine nascono grazie agli stimoli, le domande e (perché no?) gli sbigottimenti dei miei allievi di questo anno accademico 2008-2009. Un grazie di cuore quindi a Danilo, Maria Pia, Teresa, Elisa, Nadia, Claudio, Enrico, Lorenza (a cui devo la splendida citazione di de Montaigne), Massimo, Carla, Mario, Gianni, Cristiano, Umberto, Pietro, Stefano, Roberto, Angela, Alessandra, Lucia, Angelo, Franco, Angelo, Rita, Giuseppe, Carmelo, Maura, Francesco, Giorgia, Cecilia, Massimo, Paolo, Andrea e Giuseppe, per la loro pazienza e amicizia.

Pasquale Spiniello

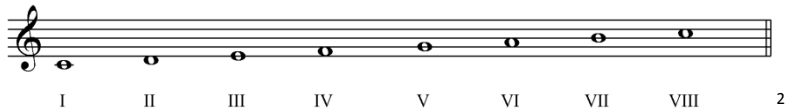
INDICE

01. Gli accordi	7
02. La cadenza	11
03. Collegamenti tra accordi.....	15
04. I rivolti.....	19
05. Le progressioni armoniche	21
06. La serie degli armonici	23
07. Le quadriadi o accordi di settima.....	25
08. La modulazione.....	29
09. La settima diminuita	35
10. Note ornamentali e fioriture	37
11. Accordi di nona e oltre.....	43
12. Il pedale	45
13. Armonia e contrappunto	47
App. A - Gli intervalli	51
App. B - Tavole di conversione	53

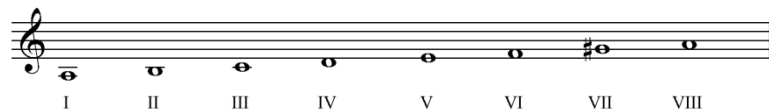
La scienza dell'armonia concerne lo studio degli "accordi", la loro funzione e la loro successione. L'ACCORDO è l'insieme di almeno tre note simultanee. La classificazione degli accordi presuppone una buona conoscenza degli INTERVALLI. L'intervallo è la distanza tra due note. Apprenderemo la conoscenza dei vari intervalli di volta in volta, nel momento in cui ci serviranno per descrivere i vari accordi (per un quadro completo degli intervalli e la loro classificazione, consultare l' APPENDICE A)

L'armonia trova la sua esistenza all'interno di una tonalità. Di essa per prima cosa è importante conoscere la funzione dei vari gradi della scala.

SCALA MAGGIORE ¹



SCALA MINORE (ARMONICA)



NOMI DELLE FUNZIONI DEI VARI GRADI:

- I TONICA
- II SOPRATONICA
- III MEDIANTE (CARATTERISTICA MODALE)
- IV SOTTODOMINANTE
- V DOMINANTE
- VI SOPRADOMINANTE
- VII SENSIBILE

Ovviamente in armonia per la tonalità minore si utilizza la scala ARMONICA, che prende questo nome appunto perché usata in ambito armonico.

L'accordo, nella sua conformazione elementare è l'insieme di tre note. La prima, che prende il nome di FONDAMENTALE, una TERZA e UNA QUINTA sovrapposte alla fondamentale.

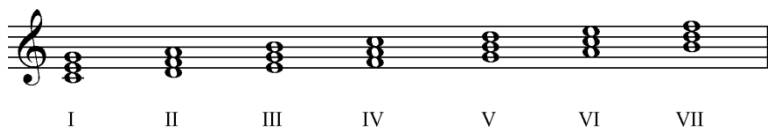
¹ Se non ci sono particolari esigenze gli esempi vengono mostrati in DO maggiore/LA minore. Per la conversione in altre tonalità degli esempi più importanti si possono consultare le tabelle di conversione nell' APPENDICE B.

² I numeri delle funzioni, sia per quanto riguarda i gradi di una scala che gli accordi vengono tradizionalmente indicati con numeri romani.

L'intervallo di terza è detto **MAGGIORE** quando la distanza tra le due note è di quattro semitoni, mentre è **MINORE** se la distanza è di tre semitoni.

L'intervallo di quinta è detto **GIUSTO** per una distanza di sette semitoni, **DIMINUITO** se di sei semitoni e infine **ECCEDENTE** se di otto semitoni.

Costruiamo ora le **TRIADI** (accordi di tre note) sui vari gradi di una scala maggiore.



Le triadi prendono il nome dalla funzione della nota fondamentale: avremo pertanto sul primo grado un accordo di **TONICA**, sul secondo un accordo di **SOPRATONICA** e così via.

Analizzando più da vicino le triadi che si sono formate noteremo che possiamo distinguere tre tipi di accordi a seconda della distanza intervallare della terza e della quinta con la nota fondamentale.

ACCORDI MAGGIORI: con terza maggiore e quinta giusta (sul I, IV e V grado):



ACCORDI MINORI: con terza minore e quinta giusta (sul II, III e VI grado):



ACCORDI DIMINUITI: con terza minore e quinta diminuita (sul VII grado):

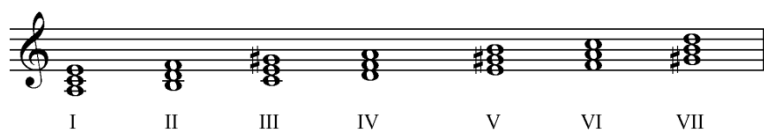


Ripetiamo la stessa procedura sulla scala minore. Gli accordi che si verranno a costituire sono:

MINORI (tonica e sottodominante)
 MAGGIORI (dominante e sopradominante)
 DIMINUITI (sopratonica e sensibile)

e un nuovo tipo di triade:

ECCEDENTE, (mediante) con terza maggiore e quinta eccedente



E' molto importante sottolineare come un accordo acquisisce la sua funzione all'interno di una tonalità. Così, ad esempio un accordo maggiore con fondamentale DO sarà una triade di tonica nella tonalità di DO maggiore, mentre sarà una sottodominante nella tonalità di SOL maggiore o una dominante in FA maggiore o un accordo di sopradominante nella tonalità di MI minore.

Diventa ora fondamentale imparare a conoscere e riconoscere queste triadi nelle loro caratteristiche comportamentali all'interno di una tonalità.

LA CADENZA

Facciamo conoscenza di due triadi, prime per la loro importanza nell'armonia.

L'accordo di TONICA e quello di DOMINANTE (queste riflessioni valgono sia per il modo maggiore che per quello minore).



Questi due accordi si producono in un gesto musicale nella loro concatenazione talmente importante da avere un nome che è quello di CADENZA. Anzi, la successione di V - I prende il nome di CADENZA PERFETTA.



La natura dinamica della triade di dominante trova la sua risoluzione nell'accordo di tonica, accordo statico; la funzione di movimento (dominante) che tende al riposo (tonica) riproduce quel movimento naturale pendolare che è la struttura di ogni divenire, anche quello musicale.

La cadenza compare tipicamente quando la musica giunge alla sua conclusione, quando dopo una modulazione si rende necessario confermare la nuova tonalità.

Una quantità innumerevole di brani musicali (specialmente di origine popolare, ma non solo) hanno una struttura armonica fondata sulla successione di questi due soli accordi.

Possiamo affermare che la riconoscibilità e l'utilizzo di queste due funzioni sta alla base dell'armonia.

³ Gli esempi verranno visualizzati da ora in un sistema di due pentagrammi, facendo riferimento ad una realizzazione a quattro parti come spesso avviene nella scrittura armonica per coro o per quartetto. Nel caso di triadi una nota deve essere raddoppiata (spesso la fondamentale).

Altre risoluzioni dell'accordo di dominante caratterizzano quelle cadenze che in riferimento alla cadenza perfetta vengono definite col nome di CADENZA D'INGANNO, CADENZA EVITATA, CADENZA SOSPESA ecc.

Qualche esempio:

CADENZA D'INGANNO

MAGGIORE		MINORE	
V	VI	V	VI

4

CADENZA EVITATA

MAGGIORE		MINORE	
V	III	V	(°)

5

CADENZA SOSPESA

MAGGIORE		MINORE	
V	V	V	V

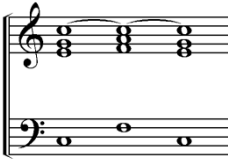
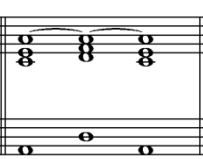
In tutti questi esempi di cadenza la chiave di volta è costituita dalla triade di dominante.

⁴ Per evitare movimenti di voci non consentite (più precisamente per fare in modo che la sensibile risulti sulla tonica) è necessario in questo caso che nell'accordo di risoluzione venga raddoppiata la terza anziché la nota fondamentale.

⁵ Questo è un accordo di quattro suoni o quadriade con il compito di modulare ad altra tonalità. Verrà studiato in seguito.

C'è un altro accordo che nella sua tipologia da origine ad una particolare cadenza. E' l'accordo di SOTTODOMINANTE che dialogando con la tonica genera la CADENZA PLAGALE.

CADENZA PLAGALE

MAGGIORE			MINORE		
					
I	IV	I	I	IV	I

Questa cadenza ci offre l'opportunità di familiarizzare con l'accordo di sottodominante.

E' evidente il suo carattere meno dinamico di quello della dominante. Un colore che definirei interlocutorio, con una funzione discorsiva che media naturalmente tra i due accordi di tonica e di dominante, in virtù delle sue caratteristiche intermedie.

E' opportuno ascoltare a lungo e con attenzione queste cadenze che ci permettono di familiarizzare con i colori fondamentali dell'armonia.

COLLEGAMENTI TRA ACCORDI

Un argomento importante nell'utilizzo degli accordi in armonia è il loro collegamento. Per conseguire una maggiore continuità sonora, assumiamo come comportamento iniziale quello di mantenere legate le note comuni in una successione di accordi.

Nel fare questo, scopriremo subito che due accordi con fondamentali distanti tra loro di una terza o di una sesta (che è la stessa cosa in armonia) avranno due note in comune.

Accordi con fondamentali distanti una quinta (o una quarta) avranno sola una nota comune, mentre accordi con fondamentali distanti una seconda (o una settima) non avranno note comuni.

DUE NOTE COMUNI:

MAGGIORE

I III V VII II IV VI I

MINORE

I III V VII II IV VI I

Vorrei sottolineare che questa, come gli esempi che seguono, non è una sequenza armonica ma un elenco di accordi per evidenziare le note comuni con le legature di valore.

UNA NOTA COMUNE:

MAGGIORE

I IV VII III VI II V I

MINORE

I IV VII III VI II V I

NESSUNA NOTA COMUNE:

MAGGIORE

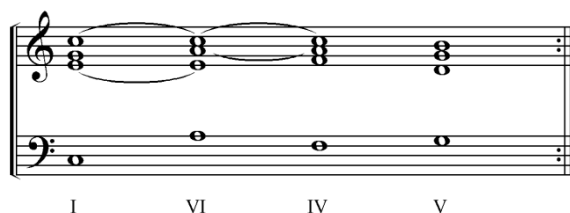
I II III IV V VI VII I

MINORE

I II III IV V VI VII I

In ragione di questa maggiore o minore presenza di note comuni possiamo dire che gli accordi godono di una maggiore o minore somiglianza e quindi il passaggio tra due accordi con più note comuni avviene in maniera più dolce e graduale mentre in caso contrario il passaggio è più brusco e improvviso.

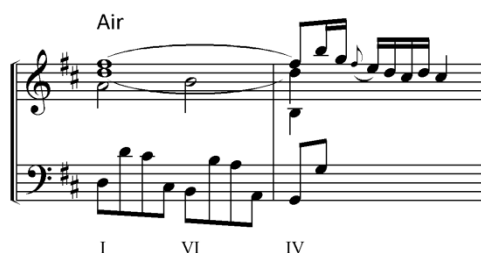
A titolo di esempio vediamo un giro armonico molto comune. L'armonia è costruita a quattro voci con il raddoppio della fondamentale.



I primi tre accordi che hanno due note comuni si succedono con andamento tranquillo. Ad un certo punto, anche per rompere una certa monotonia e ripetitività, l'andamento armonico subisce una brusca sterzata con un accordo che non ha note comuni col precedente: è l'accordo di dominante che con un movimento di cadenza perfetta ci riconduce all'accordo di tonica, per dare origine ad una ripetizione continua, quasi ostinata della successione.

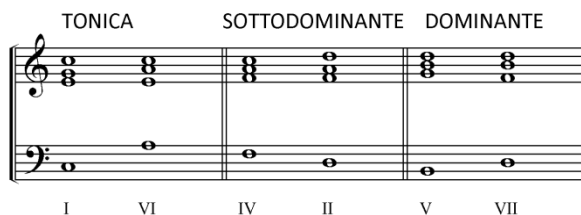
Ascoltiamo ripetutamente questo giro armonico per assimilare la differenza tra successione tra accordi con note comuni e non.

Detto per inciso, il passaggio dei primi tre accordi è utilizzato da J. S. Bach nell'incipit della celebre "Aria sulla quarta corda".



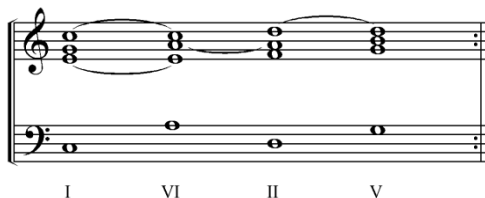
Un'altra conseguenza di questa somiglianza di accordi è lo scambio di funzione. Le tre funzioni che abbiamo finora cercato di imparare a riconoscere, in quanto di massima importanza, sono quelle di Tonica (I), Sottodominante (IV) e Dominante (V). Ebbene, ciascuno di questi tre accordi ha almeno un altro accordo con cui condivide due note comuni, che partecipa della sua funzione e dal quale può essere sostituito, se pur con una sfumatura di colore differente.

L'accordo di Tonica (I) ha come suo "simile" quello di VI grado. L'accordo di Sottodominante (IV), quello di II grado e, infine, l'accordo di Dominante quello di VII grado.



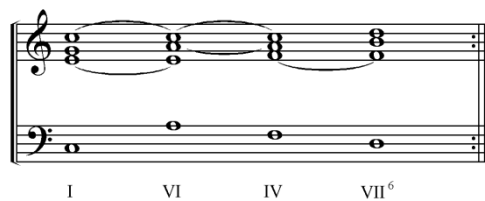
Prendiamo ancora il giro armonico che abbiamo visto sopra e, dopo aver constatato che la tonica è seguita immediatamente dal VI grado con una leggera transizione armonica, provia-

mo a sostituire il terzo accordo di IV grado con funzione di Sottodominante coll'accordo di II grado.



Ci risulta subito evidente come la funzione di sottodominante che è propria dell'accordo di IV grado, è brillantemente assolta dall'accordo di II grado. In più la transizione tra la sottodominante e la dominante risulta meno improvvisa in quanto avviene tra due accordi con una nota in comune.

Allo stesso modo, sostituiamo l'accordo di V grado con quello di VII.



In questo caso, proprio per l'asprezza dell'accordo sul settimo grado, il cambiamento è un po' meno efficace della sostituzione vista in precedenza, anche se assolutamente verosimile. In altri contesti potrebbe però risultare interessante. Inoltre, come avrete sicuramente notato, nell'accordo di sensibile è stata raddoppiata non la nota sensibile⁶, ma la terza (in questo caso si parla di primo rivolto, come vedremo nel prossimo capitolo e viene indicato con un 6 posto in apice del numero della funzione). L'uso di questo rivolto ammorbidisce l'asprezza dell'accordo e al tempo stesso risponde ad una regola dell'armonia che proibisce il raddoppio della nota sensibile.

⁶ Per evitare movimenti non corretti delle parti, il raddoppio della nota sensibile non è consentito in armonia. Avremo modo di approfondire più avanti questo argomento.

I RIVOLTI

E' importante rilevare a questo punto in un accordo quale sia la nota più grave. Finora abbiamo sempre posizionato il "suono fondamentale" come nota più grave degli accordi che abbiamo visto (sia a tre che a quattro parti con raddoppio): si dice questi casi che l'accordo è allo "stato fondamentale" e, aggiungerei, il suo colore è netto, evidente.

Vediamo ora cosa accade ponendo un'altra nota (che fa parte dell'accordo) come suono più grave. Avremo i cosiddetti RIVOLTI che, nel caso di accordi di tre note, sono due.



Nella seconda parte di questo esempio possiamo notare come vengono indicati i rivolti. Il numero ordinale rimane quello della funzione fondamentale ma viene posto un numero o più numeri in apice per indicare la collocazione delle altre note in base alla distanza intervallare col basso (6 indica un intervallo di sesta, 4 di quarta ecc.). Questa numerazione nasce nel periodo barocco con la pratica del Basso Numerato o Basso Continuo, quando al tastierista (solitamente un clavicembalista o un organista) veniva data una partitura con la linea del basso fornito di questa numerazione su cui avrebbe in fase di esecuzione improvvisato l'armonia. Nel caso di una triade allo stato fondamentale la numerazione è 3 e 5, numeri che non vengono indicati in quanto posizione di "default", nel caso di primo rivolto i numeri sono 3 (omesso) e 6, il secondo rivolto infine è indicato con 4 e 6. Nella dicitura verbale si indicano rispettivamente come accordi di "terza e quinta", "terza e sesta" e "quarta e sesta".

L'effetto primo che si può notare è il leggero cambiamento di colore, che tende ad allontanarsi progressivamente dalle caratteristiche funzionali dell'accordo allo stato fondamentale.

Osserviamo a tal proposito questo esempio.



Nell'esempio possiamo sentire che dopo la triade di tonica allo stato fondamentale segue il suo primo rivolto che altera un po' la sua tipica stabilità increspandola leggermente. Col

giungere del secondo rivolto questa è quasi minata tendendo ad una vera instabilità, tanto che normalmente trova la sua naturale risoluzione sull'accordo di V grado (dominante) che diventa non più il passaggio brusco ad una situazione di tensione ma la logica continuazione di questo aumento progressivo di colore dinamico.

Aggiungiamo ancora una successione armonica con l'utilizzo dei rivolti.

The musical score illustrates a sequence of chords in a grand staff (treble and bass clefs). The chords are labeled below the staff as follows:

- I (C major)
- I⁶ (first inversion of C major)
- IV (F major)
- II⁶ (first inversion of D minor)
- I⁶ (first inversion of C major)
- V (G major)
- I (C major)
- IV⁶ (first inversion of F major)
- I (C major)

Two specific cadences are highlighted with brackets above the staff:

- CADENZA PERFETTA**: This section covers the transition from the first inversion of the tonic (I⁶) to the dominant (V).
- CADENZA PLAGALE**: This section covers the transition from the tonic (I) to the first inversion of the subdominant (IV⁶) and back to the tonic (I).

LE PROGRESSIONI ARMONICHE

Un importante espediente compositivo, che ha avuto il suo culmine nel periodo barocco, è la "progressione". Tutti conosciamo cosa è una progressione melodica: cioè un frammento melodico ripetuto identico con regolarità su diversi gradi della scala.

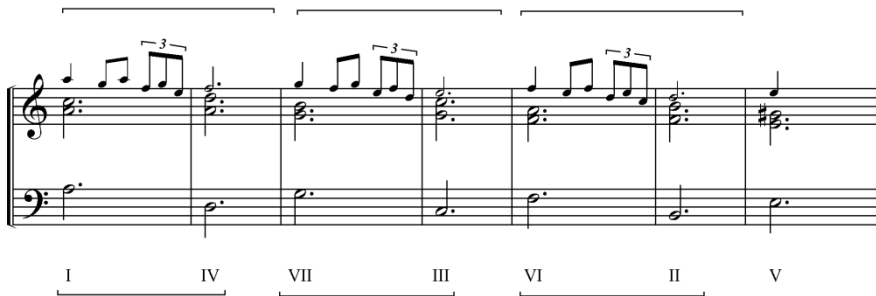
A titolo di esempio vediamo un passaggio melodico del celebre "Adagio" di Tommaso Albinoni (la versione originale del frammento è in SOL minore (con due bemolli) ma per praticità lo trascriviamo in LA minore senza accidenti in chiave).



Il tema melodico che viene proposto si ripete uguale scendendo progressivamente di un grado. Naturalmente, allontanandoci dal brano originale, potremmo continuare la progressione all'infinito che però risulterebbe anche troppo ripetitiva.

In maniera analoga anche l'armonia può realizzare progressioni, anzi, questo procedimento è molto frequente anche nel caso che la melodia non sia una progressione, cosicché la progressione armonica può essere considerata un procedimento frequente e molto efficace.

Mantenendo lo stesso esempio melodico del celebre adagio, osserviamone l'evoluzione armonica.



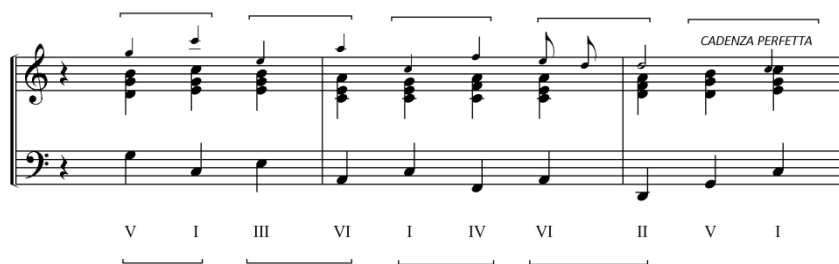
Un perfetto meccanismo pendolare dei suoni fondamentali dell'armonia che si spostano progressivamente di una quarta ascendente e di una quinta discendente o, se vogliamo equiparare la quarta ascendente alla quinta discendente, essi si muovono per sette volte allo stesso modo, sempre comunque tra accordi con una nota in comune.

Vediamo ancora un esempio in modo maggiore.

Tra gli innumerevoli esempi possibili il primo che mi viene in mente è un passaggio del celebre "Alleluja" di G. F. Haendel. (Anche questo trasportato dall'originale LA maggiore al DO maggiore)



L'armonia sottostante può essere questa



La progressione è organizzata con una successione di quarte ascendenti [quinte discendenti] e seste discendenti [terze ascendenti] quindi tra accordi con una nota comune e accordi con due note comuni, fino alla cadenza perfetta che conclude la progressione.

Molto interessanti sono anche le progressioni armoniche che utilizzano gli accordi in posizione di rivolto. Osserviamo questa successione che vede la linea del basso scendere per gradi congiunti.



E' inimmaginabile quante celebri composizioni utilizzino procedimenti armonici simili.

A questo punto sarebbe interessante creare una progressione armonica, seppur minima e provare ad unirgli una melodia, sia essa in progressione o no... il limite è solo la fantasia!

LA SERIE DEGLI ARMONICI

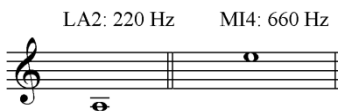
Vorrei con questo capitolo inserire un argomento di fisica acustica per far luce su alcuni aspetti dell'armonia.

Il suono è generato dalla vibrazione regolare di un corpo sonoro. L'unità di misura della vibrazione è l' Hz "Hertz"⁷ che indica quanti movimenti l'oggetto vibrante compie ciclicamente in un secondo. Questo movimento giunge al timpano del nostro orecchio attraverso la elasticità dell'aria che trasmette lo stesso movimento attraverso rarefazioni e compressioni. In realtà dobbiamo considerare suoni (udibili) quelli compresi tra i 16 e i 20.000 Hz, al di sotto di questa soglia vengono definiti infrasuoni, al di sopra ultrasuoni. Avvicinandoci di più al discorso musicale ci chiediamo come cambiano le note al variare della vibrazione.

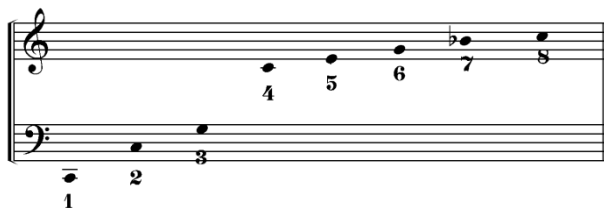
Noi sappiamo (perché è lo standard di riferimento) che il LA3 ha una frequenza di 440 Hz. Se raddoppiamo la frequenza (es. 880 Hz), la nota prodotta sarà esattamente il LA di un'ottava superiore (il LA4), se dimezziamo la frequenza (220 Hz), la nota che ascolteremo sarà il LA2 di un'ottava inferiore.



Se noi invece triplichiamo la frequenza, otterremo una nota più acuta che è la quinta oltre l'ottava.



Proseguendo in questo esperimento di fisica ecco i risultati delle prime 8 note ottenute moltiplicando una frequenza per un valore da 1 a 8.



⁷ Dal fisico tedesco Heinrich Rudolf Hertz (Amburgo, 22 febbraio 1857 – Bonn, 1º gennaio 1894) che portò importanti contributi alla scienza, nel campo dell'elettromagnetismo.

Nell'esempio abbiamo preso la frequenza del DO1, l'abbiamo moltiplicata per 2 e abbiamo ottenuto il DO2, quindi per 3 ottenendo il SOL2 e così via.

I suoni ottenuti moltiplicando la frequenza per un numero intero vengono chiamati SUONI ARMONICI.

Non è un caso che i primi due suoni diversi dal suono di partenza siano proprio quelli che, col fondamentale, formano l'accordo maggiore.

Questa è la prima scoperta a cui ci ha condotto questa digressione di natura matematico-fisica. Già Pitagora con il suo Monochordium era giunto a queste scoperte. Su questo stesso principio è basato il fenomeno della "risonanza".

Non è però solo questa conclusione che mi ha spinto ad inserire questo argomento. Un nuovo suono "armonico" compare come 7° armonico ed è il Sib (prendendo nel caso del nostro esempio il DO come fondamentale). Questa nota che ben si amalgama con le note precedenti da origine ad un nuovo accordo e quindi ad una nuova famiglia di accordi, di cui tratteremo nel prossimo paragrafo, questa volta di quattro note e che sono gli ACCORDI DI SETTIMA.



E' una triade maggiore con l'aggiunta di una settima minore dalla fondamentale.

LE QUADRIADI O ACCORDI DI SETTIMA

Osservando attentamente l'accordo di quattro suoni nato dalla generazione dei suoni armonici, ci accorgiamo che esso è formato da un'ulteriore nota distante una terza dal terzo suono della triade. E' quindi distante una settima dal suono fondamentale e per questo tali quadriadi vengono chiamati accordi di settima.

Allo stesso modo in cui abbiamo costruito, all'inizio del nostro lavoro sull'armonia, le triadi sui vari gradi della scala maggiore e minore, proviamo ora a costruire le quadriadi.

SCALA MAGGIORE

I II III IV V VI VII

SCALA MINORE

I II III IV V VI VII

Naturalmente esula dallo scopo di questo lavoro entrare nel dettaglio di ogni singola quadriade, composta vuoi da triade maggiore, minore, diminuita o eccedente, e da settima minore, maggiore o diminuita.⁸

In armonia le varie tipologie di quadriadi vengono classificate con il termine generico di "specie", avremo cioè accordi di settima di prima specie, seconda specie, terza specie, eccetera...

E' necessario, data la sua importanza, soffermarci almeno su un accordo di settima e precisamente su quella quadriade che corrisponde al modello generato dai suoni armonici: cioè triade maggiore con settima minore.

Passando in rassegna le sette quadriadi del modo maggiore e le sette del modo minore, ci rendiamo conto che un unico accordo corrisponde a questo modello: è l'accordo di quattro suoni costruito sul V grado, sulla dominante sia nel modo maggiore che in quello minore. Questo è considerato la settima di "prima specie" o più comunemente l'accordo di SETTIMA DI DOMINANTE.

SETTIMA DI DOMINANTE DI DO maggiore	SETTIMA DI DOMINANTE DI LA minore
---	---

V⁷ V⁷

⁸ Più avanti ci occuperemo anche di altri due accordi di settima (sul II e VII grado) rilevanti per il loro utilizzo nella storia della musica.

E' il primo accordo di quattro suoni usato nella storia della musica e in armonia, proprio in ragione della naturalezza con cui compare la dissonanza di settima, naturalezza che gli deriva dall'essere un suono generato nella serie dei primi armonici.

E' un accordo estremamente dinamico e teso, che quindi esalta e sublima quella funzione che gli compete per il fatto di essere un accordo di dominante. Inoltre riassume in se le caratteristiche (poiché ne contiene le note) di due triadi: quella di dominante e quella del parente stretto (vedi capitoli precedenti) di sensibile, di cui risulta ammorbidita la tipica asprezza.

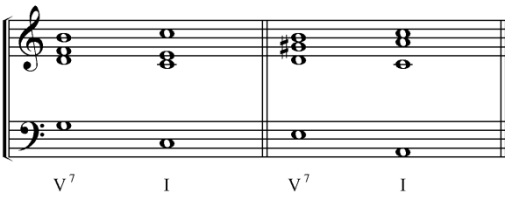


V + VII = V⁷ V + VII = V⁷

L'accordo di settima di dominante assolve ottimamente il ruolo di dominante nelle cadenze.

CADENZA PERFETTA

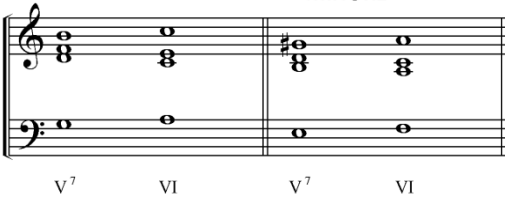
MAGGIORE MINORE



V⁷ I V⁷ I

CADENZA D'INGANNO

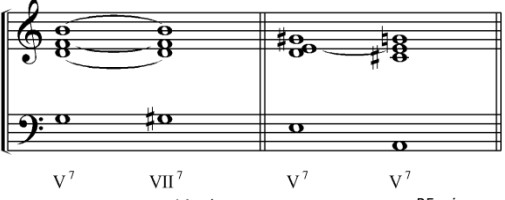
MAGGIORE MINORE



V⁷ VI V⁷ VI

CADENZA EVITATA

MAGGIORE MINORE



V⁷ VII⁷ V⁷ V⁷

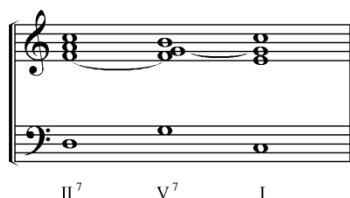
 > LA minore > RE minore ⁹

⁹ L'accordo può talvolta mancare della quinta (terzo suono), mai della terza (secondo suono)..

Il ruolo estremamente importante che questo accordo svolge è quello di essere il protagonista di un fenomeno musicale di cui ci occuperemo nel prossimo capitolo: la MODULAZIONE.

Oltre all'accordo di settima di dominante, altre quadriadi svolgono ruoli importanti. Osserviamole per arricchire la tavolozza dei nostri colori armonici.

La quadriade di settima costruita sul secondo grado della scala maggiore è un ottimo accordo per svolgere la funzione di sottodominante. In modo particolare esprime la sua maggiore eleganza nel preparare la settima di dominante (con la quale condivide due suoni) a svolgere la cadenza.



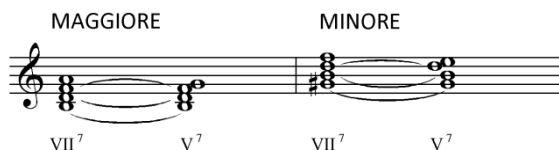
Il suo colore risulta dalla compresenza della triade di sottodominante (IV) con il suo parente stretto, la triade di sopratonica (II).



Altre quadriadi rilevanti armonicamente sono quelle di settima di sensibile.



La prima cosa da dire di quest'ultimo accordo è che con la triade di dominante, di settima di dominante e di sensibile, condivide la funzione di dominante con tutto ciò che ne consegue (cadenze ecc.). Con un gesto musicale spesso queste quadriadi si trasformano in settime di dominante:



Sappiamo del colore aspro della triade di sensibile. Con l'aggiunta del quarto suono (la settima) il colore subisce una variazione opposta a seconda che si tratti del modo maggiore o

minore. Mentre nel modo maggiore la sua caratteristica tensiva viene attenuata (la settima è minore), nel modo minore il suo colore drammatico è ancora più accentuato (settima diminuita).

Bisogna aggiungere che le quadriadi, come è facilmente intuibile, hanno tre rivolti a seconda della nota più grave che viene scelta. Nell'esempio possiamo vedere anche la numerazione del Basso Figurato secondo lo stile barocco.

MAGGIORE

MINORE

V^7 V^6_5 V^4_3 V^2

V^7 V^6_5 V^4_3 V^2

L'utilizzo di tutti gli accordi di settima risulta particolarmente efficace nelle concatenazioni di progressioni armoniche.

MAGGIORE

MINORE

I IV^7 VII^7 III^7 VI^7 II^7 V^7 I

I IV^7 VII^7 III^7 VI^7 II^7 V^7 I

¹⁰ E' interessante far notare che nelle progressioni in modo minore viene utilizzata la scala minore naturale (senza l'alterazione del settimo grado) a meno che non si tratti della cadenza finale.

LA MODULAZIONE

Ritorniamo ancora brevemente a considerare un aspetto estremamente interessante dell'accordo di settima di dominante e del perché ha questo potere di introdurci nella tonalità dell'accordo di tonica da cui è seguito.

Prima di tutto, dal momento che compare unicamente sul quinto grado di una tonalità, la sua funzione è immediatamente chiara senza la necessità di esplicitarla in una successione armonica con altri gradi. In poche parole, quando entra in gioco esprime inequivocabilmente e con forza la sua funzione di dominante che per natura tende a risolvere sulla tonica. Nel prodursi in questo gesto musicale svolge un'azione estremamente importante per il nostro orecchio musicale: quello di confermare o riorganizzare la percezione delle funzioni secondo una tonalità, quella della tonica su cui risolve. L'unico dubbio che rimane è sul fatto che moduli ad una tonalità maggiore o minore, cosa che viene chiarita dall'accordo di tonica seguente.

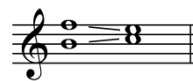


Voglio a questo punto descrivere un aspetto della quadriade di settima di dominante che è il motivo del suo potere modulante. La caratteristica tensione che esprime, forte ma non sgradevole in quanto il quarto suono scaturisce dalla serie di armonici naturali (il settimo), è dovuta alla presenza dell' intervallo armonico di quinta diminuita che si forma tra il secondo suono dell'accordo (la sensibile) e il quarto suono.



In questo esempio nella tonalità di DO maggiore vediamo come la quinta SI-FA è l'artefice del colore tensivo dell'accordo di settima di dominante. Conosciamo come questo intervallo sia stato chiamato nel medioevo "tritonus" o "diabolus in musica" proprio per queste sue caratteristiche.

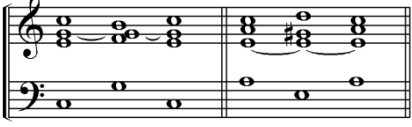
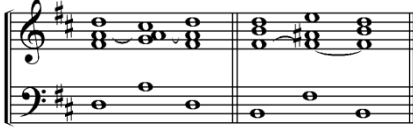
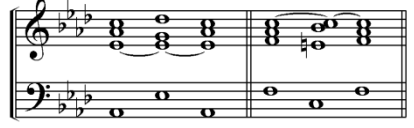
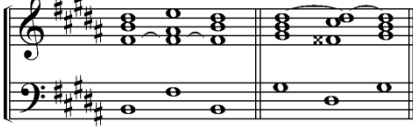
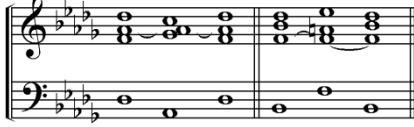
Nella complicità che si crea con la sensibile, il FA (IV grado della scala) prende eccezionalmente il nome di CONTROSENSIBILE, proprio perché assume caratteristiche simili a quelle del settimo grado e, come la sensibile risolve normalmente sulla TONICA (I grado), la controsensibile risolve sulla MEDIANTE (III grado). Si dice in questo caso che queste due note hanno in armonia una "risoluzione obbligatoria".



Queste precisazioni ci introducono all'argomento di questo capitolo: la MODULAZIONE. La modulazione è il passaggio da una tonalità ad un'altra. Questo fenomeno musicale che dà sostanza ad ogni partitura tonale richiede particolare cura in quanto comporta la modifica da parte dell'ascoltatore della percezione delle funzioni melodico - armoniche. In pratica con una

modulazione viene riorganizzata le serie delle funzioni tonali nel nostro orecchio armonico. Se ad esempio moduliamo da DO maggiore a SOL maggiore, il grado (e quindi l'accordo) che prima perceivamo come tonica, acquista ora quello di sottodominante, mentre la dominante diventa la nuova tonica e così via.

Un primo concetto da stabilire ora è quello di tonalità vicine e lontane, ma prima elenchiamo la serie delle tonalità maggiori e minori secondo il circolo delle quinte evidenziando in ognuna la cadenza perfetta con la settima di dominante.

DO MAGGIORE LA MINORE  I V⁷ I I V⁷ I	
SOL MAGGIORE MI MINORE  I V⁷ I I V⁷ I	FA MAGGIORE RE MINORE  I V⁷ I I V⁷ I
RE MAGGIORE SI MINORE  I V⁷ I I V⁷ I	Sib MAGGIORE SOL MINORE  I V⁷ I I V⁷ I
LA MAGGIORE FA# MINORE  I V⁷ I I V⁷ I	Mib MAGGIORE DO MINORE  I V⁷ I I V⁷ I
MI MAGGIORE DO# MINORE  I V⁷ I I V⁷ I	LAb MAGGIORE FA MINORE  I V⁷ I I V⁷ I
SI MAGGIORE SOL# MINORE  I V⁷ I I V⁷ I	REb MAGGIORE Sib MINORE  I V⁷ I I V⁷ I

FA# MAGGIORE RE# MINORE

SOLb MAGGIORE MIb MINORE

I V⁷ I I V⁷ I I V⁷ I I V⁷ I

Questo diagramma con l'elenco delle tonalità fino a sei accidenti viene chiamato il CIRCOLO DELLE QUINTE perché le varie tonalità maggiori con le relative minori si susseguono con un aumento progressivo delle alterazioni in un rapporto successivo di quinta giusta¹¹.

Con questo elenco sotto gli occhi possiamo introdurre il concetto di tonalità vicine e lontane.

Data una tonalità, ci sono 5 altre tonalità considerate vicine ad essa. Sono:

- la sua relativa minore (o maggiore se la tonalità di partenza è minore),
- la coppia di tonalità (maggiore e minore) con un'alterazione in meno e
- la coppia di tonalità (maggiore e minore) con un'alterazione in più.

Naturalmente per quanto riguarda la tonalità di DO maggiore, oltre alla sua relativa minore, sono vicine le coppie di tonalità con un diesis in più (SOL maggiore/MI minore) e un bemolle in più (FA maggiore/RE minore).

Osserviamo come si può modulare dal DO maggiore alle sue cinque tonalità vicine.

DO MAGGIORE LA MINORE

DO MAGGIORE SOL MAGGIORE

DO MAGGIORE MI MINORE

I V⁷ I I VI V⁷ I I VI V⁷ I

12 13

¹¹ Il cerchio delle tonalità si chiude con le due tonalità "enarmoniche" che cioè condividono gli stessi suoni per le stesse funzioni e che quindi possono essere considerate un'unica tonalità. Le due coppie di tonalità con sette alterazioni in chiave (DO# maggiore/LA# minore e DOb maggiore/LAb minore) hanno come corrispettivi enarmonici le tonalità con cinque alterazioni in chiave (REb maggiore/Sib minore e Si maggiore/SOL# minore)

¹² Per eccezione la sensibile può non risolvere a tonica se in parte interna e altra voce risolve in quel grado.

¹³ L'uso della triade di sopradominante rende più morbida la modulazione.

The first example shows a modulation from DO MAGGIORE (C major) to FA MAGGIORE (F major). The sequence of chords is I (C major), V⁷ (F⁷ major), and I (F major). The second example shows a modulation from DO MAGGIORE (C major) to RE MINORE (D minor). The sequence of chords is I (C major), V⁷ (F⁷ major), and I (D minor). Both examples include a common note (F) between the two tonalities, which is highlighted by a slur across the V⁷ chord.

14

Come risulta dagli esempi, il momento decisivo della modulazione è la comparsa dell'accordo di settima di dominante della tonalità di arrivo. E' tutto suo il compito di ridisegnare nel nostro orecchio musicale la mappa della nuova tonalità, riassegnando a nuove note (quelle della scala della tonalità di arrivo) le funzioni che appartenevano alla tonalità di partenza. Nel procedimento armonico è importante giungere alla nuova settima di dominante in maniera "morbida" e sappiamo che questo è possibile se nella successione di accordi vi sono note comuni. E' questo il motivo per cui in alcune modulazioni abbiamo aggiunto un accordo (spesso quello di sopradominante) come passaggio transitorio.

Completiamo gli esempi con le modulazioni da una tonalità minore (LA minore) alle sue cinque tonalità vicine.

The first example shows a modulation from LA MINORE (A minor) to DO MAGGIORE (C major). The sequence of chords is I (A minor), IV (F major), V⁷ (G⁷ major), and I (C major). The second example shows a modulation from LA MINORE (A minor) to SOL MAGGIORE (G major). The sequence of chords is I (A minor), V⁷ (D⁷ major), and I (G major). The third example shows a modulation from LA MINORE (A minor) to MI MINORE (E minor). The sequence of chords is I (A minor), V⁷ (D⁷ major), and I (E minor). The fourth example shows a modulation from LA MINORE (A minor) to FA MAGGIORE (F major). The sequence of chords is I (A minor), V⁷ (D⁷ major), and I (F major). The fifth example shows a modulation from LA MINORE (A minor) to RE MINORE (D minor). The sequence of chords is I (A minor), V⁷ (D⁷ major), and I (D minor). All examples include a common note between the two tonalities, highlighted by a slur across the V⁷ chord.

¹⁴ Il SI di passaggio (vedi prossimo capitolo) rende più elegante la modulazione.

In maniera simile a quella degli esempi si può modulare da qualunque tonalità alle sue tonalità vicine. Ad esempio lo schema di modulazione da DO maggiore a LA minore è applicabile a tutte le tonalità maggiori che modulano alla propria relativa minore e così via per tutte le tonalità ad essa vicine.

Bisogna aggiungere che le vie per realizzare una modulazione sono moltissime e rivelano l'originalità e la maestria dei compositori. Solo lo studio e l'analisi dei grandi autori ci può consentire di trovare le numerose fantastiche tecniche della modulazione.

LA SETTIMA DIMINUITA

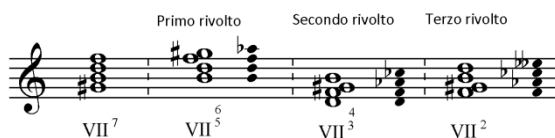
Ho deciso di aggiungere un capitolo dedicato alla settima diminuita o di sensibile per la sua capacità di realizzare modulazioni verso tutte le tonalità. Questa quadriade l'abbiamo incontrata nel costruire gli accordi di quattro note nella tonalità minore e precisamente sulla sensibile.

Aggiungiamo ancora qualche elemento di descrizione su questo interessante accordo.

Esso è costruito su una successione di terze minori o, rapportando le note alla fondamentale, da una terza minore, una quinta diminuita e una settima diminuita.



Proviamo a considerare i rivolti di questo accordo. I rivolti non cambiano il colore di questo accordo! Cerco di spiegarmi meglio. Il suo primo rivolto, costruito quindi sulla seconda nota dell'accordo (Si), può essere nuovamente considerato una settima di sensibile avente come suono fondamentale il Si, cambiando semplicemente il SOL# col suo enarmonico LAB. Questa curiosa caratteristica si può constatare in tutti i suoi rivolti, ed è questo il motivo della sua camaleontica quanto straordinaria capacità di condurci a qualunque tonalità, anche le più lontane.



Allontanandoci per un momento dal concetto di tonalità e considerando i suoni assoluti, possiamo affermare che esistono solo tre accordi di settima diminuita che coprono tutti i dodici suoni di una scala cromatica.



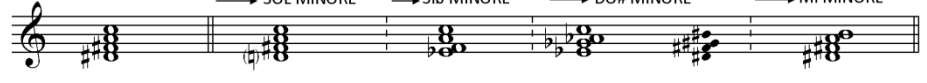
Questi tre accordi possono comparire ed essere usati in ogni tonalità in quanto, con gli opportuni adattamenti enarmonici, avranno almeno due note che appartengono alle sette note della scala.

Il passo successivo ci fa considerare come ciascuno di questi tre accordi, con il semplice slittamento di un semitono verso il basso può trasformarsi in quattro diverse settime di dominante: l'accordo modulante per eccellenza!

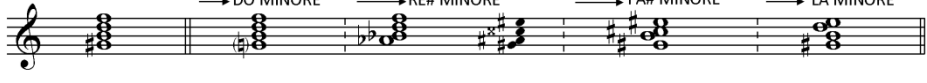
→ FA MAGGIORE	→ LAB MAGGIORE	→ SI MAGGIORE	→ RE MAGGIORE
→ FA MINORE	→ SOL# MINORE	→ SI MINORE	→ RE MINORE



→ SOL MAGGIORE	→ Sib MAGGIORE	→ REb MAGGIORE	→ MI MAGGIORE
→ SOL MINORE	→ Sib MINORE	→ DO# MINORE	→ MI MINORE



→ DO MAGGIORE	→ Mib MAGGIORE	→ FA# MAGGIORE	→ LA MAGGIORE
→ DO MINORE	→ RE# MINORE	→ FA# MINORE	→ LA MINORE



Un esempio di come si possa velocemente modulare attraverso l'uso della settima diminuita a tonalità lontanissime con una discreta naturalezza.

DO MAGGIORE	RE MINORE	MI MAGGIORE	Mib MINORE
-------------	-----------	-------------	------------



I VII⁷ V⁶ I VII⁷ V⁷ I VII⁷ V⁴ I

¹⁵ In questo esempio compare per la prima volta un tipo di disposizione armonica che viene definito “a parti late” (cioè larghe) in contrapposizione agli esempi finora visualizzati che erano “a parti strette” cioè con le tre voci raggruppate nel pentagramma superiore e la linea del basso nel pentagramma inferiore. In questa disposizione a parti late due voci vengono scritte nel pentagramma superiore differenziandole con l’orientamento del gambo e due in quello inferiore. E’ un tipico modo di scrittura per formazione vocale in cui le voci di soprano e di contralto vengono indicate nel rigo superiore con chiave di violino, mentre quelle di tenore e di basso nel rigo inferiore con chiave di basso. Questa maniera, anche se può rendere meno visibile la struttura accordale ha l’indubbio vantaggio di rendere con più ampiezza la sonorità degli accordi che risultano più ariosi e di evidenziare con maggior chiarezza le linee melodiche delle diverse voci.

NOTE ORNAMENTALI E FIORITURE

Finora abbiamo trattato l'armonia con una visione prettamente "verticale". Bisogna tenere presente che gli accordi vivono musicalmente in una dimensione polifonica cioè di più voci o strumenti che realizzano melodie. Questo aspetto possiamo definirlo per semplificare "orizzontale". Più melodie, nel loro comporsi disegnano armonie, ma in questo movimento musicale non tutte le note delle singole voci appartengono agli accordi cui fanno riferimento. Chiamiamo queste note aggiuntive, note ornamentali o fioriture.

Si aprono a questo punto due piste di lavoro: da una parte come trasformare una successione di accordi in una sovrapposizione di linee melodiche, dall'altra quale armonia è sottintesa da una o più linee melodiche.

Tentiamo una classificazione delle varie tipologie di fioriture dell'armonia seguite da un esempio che trasforma e fiorisce sempre la stessa successione armonica. Tutte queste note aggiuntive collegano due note appartenenti alla stessa voce di due accordi in successione.

NOTE DI PASSAGGIO (P)

Le note di passaggio collegano due note che non procedono per gradi congiunti, trasformando la successione in una scala di gradi congiunti:

The musical score shows a sequence of chords: I, V, VI, VI⁶, II, V⁷, I. The notes are connected by lines, and the notes of passage are marked with 'P'.

NOTE DI VOLTA (V)

Le note di volta creano un movimento melodico tra due note che si trovano alla stessa altezza realizzando un arco (volta) melodico con la nota superiore o inferiore:

The musical score shows a sequence of chords: I, V, VI, VI⁶, II, V⁷, I. The notes are connected by lines, and the notes of volta are marked with 'V'.

NOTE DI SFUGGITA (S)

Le note di sfuggita fioriscono la nota di partenza con un'altra posizionata nella direzione opposta a quella di arrivo:

I V VI VI⁶ II V⁷ I

NOTE DI ANTICIPAZIONE (N)

Le note di anticipazione anticipano con un movimento melodico la nota di arrivo:

I V VI VI⁶ II V⁷ I

NOTE DI APPOGGIATURA (A)

Le appoggiature sono note estranee all'armonia dell'accordo che per grado congiunto risolvono sulla nota armonica dell'accordo:

I V VI VI⁶ II V⁷ I

NOTE DI RITARDO (R)

Le note di ritardo costituiscono il fenomeno armonico più interessante di questo capitolo. Esse derivano dalla pratica contrappuntistica della polifonia. Possono confondersi con le appoggiature ma, a differenza di queste, sono caratterizzate dalla "preparazione". Per preparazione si intende il fatto che la nota dissonante è presente e legata all'accordo che precede il ritardo. Questa nota in un certo senso rimane presente nell'accordo di arrivo creando un'interessante dissonanza che risolve nella nota armonica dell'accordo:



Naturalmente tutte queste fioriture possono essere combinate tra loro dando origine a numerose e interessanti combinazioni, come possiamo vedere dall'esempio seguente e come è già capitato di incontrare negli esempi precedenti:



Vediamo a titolo di esempio l'utilizzo delle fioriture in un celebre corale di Johan Sebastian Bach ("O Haupt voll Blut und Wunden" BWV 244/44 tratto dalla Passione secondo Matteo):



Un secondo esempio tratto dalla cantata BWV 147 "Her und Mund und Tat und Leben" di J. S. Bach. La struttura è come sempre quella del corale, ma dalla semplice linea melodica di questa forma musicale il cantore di Eisenach sa trarre una melodia immortale e giustamente famosa utilizzando unicamente elementi di fioritura.

SOL maggiore

I IV⁶ I⁶ VI II I⁶ II⁶

V V⁷ I VI IV I⁶ VI

IV V I I IV⁶ V⁶ V

IV⁶ VII I V V⁷ I IV⁶

Vorrei far notare in questo contesto che gli “abbellimenti” melodici, cioè quei segni grafici che hanno avuto così grande sviluppo nel periodo barocco, altro non sono che abbreviazioni di questi espedienti che abbiamo elencato. Così il mordente, superiore e inferiore altro non sono che note di volta superiori e inferiori; le varie acciaccature e appoggiature, anticipazioni o appoggiature stesse; il trillo è una continua nota di volta ripetuta e così il gruppetto una doppia nota di volta.

Pensate al seguente esempio melodico tratto dal terzo tempo della sonata KV131 di W. A. Mozart “Alla Turca”:

Allegretto

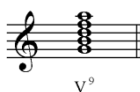
p

Il disegno melodico ricama attorno all'accordo di tonica di LA minore. Qualcuno potrebbe chiedersi: come mai Mozart non ha scritto l'incipit tematico (che si ripete per ben cinque volte) con una serie di quattro semicrome? In lui era talmente naturale pensare alla prima nota come un'appoggiatura estranea all'armonia che non ha potuto fare a meno di visualizzare questa caratteristica armonica della melodia con il segno tipico dell'appoggiatura. Ecco la genialità: due note di un accordo grazie a due semplici fioriture (una nota appoggiata e una di volta) diventano una preziosa e immortale melodia.

ACCORDI DI NONA E OLTRE

Dopo le quadriadi, ci si può chiedere se è possibile aggiungere altre note ad un accordo. Naturalmente sì. Il problema è che dai cinque suoni in su è necessario fare una scelta dal momento che la conformazione base per lo studio dell'armonia prevede accordi di quattro suoni.

Il primo accordo che, coerentemente con il cammino seguito finora, viene preso in considerazione è quello di nona, accordo di cinque suoni che aggiunge alla settima una nuova nota distante una terza dalla settima, quindi una nona dalla fondamentale.



Questa è la forma che peraltro scaturisce dal successivo sviluppo dei suoni armonici. Questo quinto suono è il nono armonico, cioè quella nota con la frequenza acustica che si ottiene moltiplicando per nove la frequenza della fondamentale. Appare quindi essere ancora una dissonanza naturale se è una nona maggiore sovrapposta ad una settima di dominante.

La consideriamo quindi come una ulteriore elaborazione di quell'accordo con funzione di dominante. Inoltre come è facilmente intuibile, per avere un accordo con quattro note, normalmente viene omessa la quinta dell'accordo, come più volte abbiamo avuto modo di vedere. Avendo funzione di dominante, solitamente risolve sull'accordo di tonica, sia immediatamente, sia trasformandosi in settima di dominante con l'abbassamento della nona o con un movimento melodico doppio di passaggio.



In linea teorica possiamo pensare anche agli accordi di undicesima e di tredicesima, sempre come terze sovrapposte e sempre in riferimento all'accordo sul quinto grado (dominante) ma di queste è stato praticato con una certa frequenza solo quello di tredicesima in forma cadenzale in periodo romantico (accordo che mi suona tanto come un'appoggiatura non risolta della settima di dominante).



Con il termine PEDALE si intende in armonia un gesto musicale nel quale il basso si sofferma costantemente su una nota mentre le altre voci costruiscono armonie che prevalentemente hanno la nota del basso ma che possono anche allontanarsi da essa entrando in aperta dissonanza. Ciononostante l'effetto risulta gradevole proprio per l'attrazione che la nota del basso esercita sulle altre voci che alla fine ritornano sulla sua armonia. Solitamente questo fenomeno musicale si verifica al termine della composizione avendo un chiaro carattere conclusivo. Esso può presentarsi o sulla nota di tonica che quindi naturalmente conclude il brano, oppure sulla nota della dominante che dopo la realizzazione del pedale va con movimento cadenzale sulla tonica conclusiva.



E' considerevole come anche modulazioni e passaggi cromatici riescono a risultare gradevoli sulla piattaforma stabile costituita dal pedale. Il termine ha origine organistica ove viene realizzata questa tecnica (comunissima in questo strumento) proprio servendosi della pedaliera e del pedale.

Ripropongo un passaggio della già vista Cantata 147 di J. S. Bach ove prima della conclusione viene proposto un pedale di tonica.

IV I⁶ V⁷ PEDALE DI TONICA I VI

VII VI V⁷ I IV⁶

ARMONIA E CONTRAPPUNTO

Nel cammino che abbiamo percorso analizzando vari aspetti dell'armonia, ci siamo spesso confrontati con la dimensione orizzontale delle varie voci, in poche parole con le melodie che scaturivano dalla successione degli accordi (dimensione verticale). Era evidente la preoccupazione che scaturiva dagli esempi di evitare tutta una serie di regole che prevalentemente erano di significato melodico come il raddoppio della nota sensibile, la sua necessità di andare a tonica e così via.

In realtà stavamo uscendo dal campo ristretto dell'armonia per entrare in quello del CONTRAPPUNTO. Il contrappunto è quella scienza, strettamente legata all'armonia, che studia il rapporto tra due o più melodie nel loro comporsi e nel loro svolgersi. Il termine deriva dalla compressione di una frase latina che descrive questa disciplina: "punctum contra punctum" che sta a significare "nota contro nota".

Non vogliamo certo fare qui un trattato di contrappunto, ma credo sia necessario accennare ad alcuni aspetti che influenzano l'armonia e che spesso, nei trattati classici di armonia vengono dati come "regole" obbligatorie da osservare nel movimento delle parti senza spesso motivarne la ragione.

Il primo principio "estetico" del contrappunto è quello dell'indipendenza delle melodie, proprio perché due melodie che eseguono contemporaneamente la stessa cosa non possono più essere ragionevolmente considerate "due melodie". Contravvenire a questo principio comporta l'annullamento della essenza stessa del contrappunto che studia il rapporto tra due voci che devono quindi essere due e distinte. E' come enunciare, in metafisica, il primo principio: "l'essere è, il non essere non è".

Posto questo assioma possiamo cominciare a ragionare sulle melodie e formulare regole e graduatorie di scelta sui loro comportamenti.

Il movimento melodico relativo a due voci viene definito "MOTO CONTRARIO" se quando una procede in senso ascendente l'altra discende e viceversa, "MOTO OBLIQUO" se quando una si muove l'altra sta ferma, "MOTO RETTO" se ambedue si muovono nella stessa direzione.



A questo punto diventa logico nello stabilire una graduatoria di preferenza affermare la regola che il moto contrario è da preferirsi a quello obliquo e ancor più a quello retto. Il moto contrario esalta maggiormente la distinzione e la differenziazione delle melodie. Questa indi-

cazione vale anche per l'armonia: il moto contrario è da preferirsi. Con la ragione del poi, quando ho mostrato la sequenza di accordi che non avevano note in comune, si comprende il perché ho disposto la successione degli accordi in movimento contrario rispetto al basso.

Il moto retto quindi è da considerare di "terza scelta" in quanto le due melodie cominciano ad assomigliarsi troppo. Tale movimento retto però diventa proibito quando le due melodie si muovono all'unisono, per quinte o per ottava.

MOVIMENTI PROIBITI

UNISONI PER MOTO RETTO QUINTE PER MOTO RETTO OTTAVE PER MOTO RETTO

The image shows three musical staves, each with two lines (treble and bass clef). The first staff is labeled 'UNISONI PER MOTO RETTO' and shows two identical melodic lines moving in parallel motion. The second staff is labeled 'QUINTE PER MOTO RETTO' and shows two melodic lines moving in parallel motion, with the upper line a fifth above the lower line. The third staff is labeled 'OTTAVE PER MOTO RETTO' and shows two melodic lines moving in parallel motion, with the upper line an octave above the lower line.

Considerando quanto due suoni in rapporto di quinta o ottava, per non parlare dell'unisono, si assomiglino al punto da essere appena distinguibili, si può comprendere finalmente la ragione della proibizione delle quinte, ottave e unisoni per moto retto e per moto contrario: esse contraddicono l'assioma estetico e la natura stessa del contrappunto.

Anzi, diventa anche ragionevole la famosa eccezione delle due quinte per moto retto, consentite se la seconda è diminuita: certo, perché due note in rapporto di quinta diminuita suonano molto diverse anche se un attimo prima erano in rapporto intervallare di quinta giusta.

ECCEZIONE

ECCEZIONE

The image shows a musical staff with two lines (treble and bass clef). It illustrates the exception for the fifth interval in parallel motion, where the second line is diminished (sharper) than the first line, making the interval more distinct.

Sappiamo che anche le quinte e ottave "nascoste" sono considerate errore. Col termine di quinte o ottave "nascoste" si intende il raggiungimento della posizione intervallare di quinta e di ottava (ma anche di unisono) per moto retto. Pensiamo brevemente a cosa accade acusticamente: le due melodie procedono in contrappunto e improvvisamente per moto retto (ciò accade in questo tipo di movimento) una delle due scompare sommersa nell'altra. Ritornano le considerazioni sul primo principio.

QUINTE NASCOSTE OTTAVE NASCOSTE UNISONO PER MOTO RETTO

The image shows three musical staves, each with two lines (treble and bass clef). The first staff is labeled 'QUINTE NASCOSTE' and shows two melodic lines moving in parallel motion, with the upper line a fifth above the lower line. The second staff is labeled 'OTTAVE NASCOSTE' and shows two melodic lines moving in parallel motion, with the upper line an octave above the lower line. The third staff is labeled 'UNISONO PER MOTO RETTO' and shows two identical melodic lines moving in parallel motion.

Spesso gli autori cercano di catalogare con risultati differenti e talvolta contraddittori le eccezioni che caratterizzano le quinte e le ottave nascoste. In realtà sono i principi dell'armonia che in questo caso ci vengono in soccorso. In certe successioni armoniche ad esempio nel gesto cadenzale (ma non solo), è quasi inevitabile realizzare delle ottave nascoste. Ma noi sappiamo come in questa situazione musicale vi sia la contrapposizione tra due funzioni armoniche contrastanti: è proprio la diversità di funzione delle due melodie in questione che basta a

garantire l'indipendenza e la differenziazione delle parti, pur trattandosi di un movimento di ottava nascosta.

Altre regole riguardano le funzioni legate a certi gradi della scala. E' naturale pensare che una sensibile (a meno che non stia svolgendo il ruolo di progressione melodica) debba andare a tonica. Come di conseguenza è naturale dire che la sensibile non debba essere raddoppiata in armonia, in quanto ambedue, dovendo andare a tonica, realizzerebbero forzatamente due ottave o unisoni per moto retto.

Lo stesso si può dire per quelle regole che garantiscono il sistema diatonico come la proibizione degli intervalli melodici eccedenti, sia che questi vengano compiuti da una voce sia che sia un'altra a compierli nel secondo passaggio: in questo caso si parla di "falsa relazione".

APPENDICE A

GLI INTERVALLI

Uno schema riassuntivo e completo sugli intervalli è necessario per comprendere esattamente la terminologia sulle distanze delle note. Scopo di questa nota aggiuntiva è definire in maniera univoca e descrittiva la distanza tonale tra due note.

Due note possono presentarsi in successione (intervallo melodico) o simultanee (intervallo armonico). Nel primo caso l'intervallo potrà essere ascendente (seconda nota più acuta della prima) o discendente (seconda nota più grave della prima).



Negli esempi di classificazione degli intervalli useremo intervalli melodici ascendenti ma gli stessi criteri valgono anche per quelli discendenti (considerando come nota di partenza sempre quella più grave) e per quelli armonici.

Il primo elemento da stabilire è riferito ad un numero ordinale che indica la distanza assoluta delle note senza tener conto delle alterazioni a partire dall'intervallo di "prima".



e così via.

Bisogna aggiungere ora che tratteremo gli intervalli da quello di prima a quello di ottava (come solitamente avviene nelle trattazioni che definiscono questi intervalli semplici mentre quelli superiori all'ottava vengono chiamati intervalli composti) in quanto quelli di estensione superiore possono essere equiparati a quelli semplici.

A questo punto prima di proseguire nella descrizione degli intervalli, vorrei inserire il concetto di "rivolto" che semplificherà notevolmente la trattazione e il riconoscimento degli intervalli. Dato un intervallo semplice, si ottiene il suo rivolto innalzando di un'ottava la nota più

¹⁶ I numeri da uno a sedici posti sotto gli intervalli ci servono in questo esempio perché nella pagina successiva verranno definiti a titolo di esempio.

grave o abbassando di un'ottava la nota più acuta. Così facendo, da un intervallo di prima si otterrà un intervallo di ottava, da uno di seconda uno di settima, da una terza una sesta, da una quarta una quinta e ... viceversa. Insomma sempre un numero aritmeticamente complementare a nove. Presto capiremo come ciò semplificherà il nostro lavoro.

Distinguiamo due gruppi di intervalli:

quelli che in condizioni normali sono GIUSTI e sono quelli di PRIMA (e OTTAVA) e quelli di QUARTA (e di QUINTA). e quelli che in condizioni normali sono o MAGGIORI o MINORI. A questo gruppo appartengono gli intervalli di SECONDA (e SETTIMA) e di TERZA (e SESTA).

1. L'intervallo di prima è giusto quando è unisono ¹⁷
2. L'intervallo di seconda è maggiore quando le note distano un tono, minore se distano un semitono.
3. L'intervallo di terza è maggiore quando le note distano due toni, minore se distano un tono e mezzo.
4. Tutte le quarte delle note senza alterazioni sono giuste tranne FA-SI che è una quarta eccedente (così le quinte, tranne SI-FA che è una quinta diminuita).
5. Ogni intervallo giusto se allargato di un semitono diventa eccedente e quindi più che eccedente, se ristretto di un semitono diventa diminuito e quindi più che diminuito.
6. Ogni intervallo minore allargato di un semitono diventa prima maggiore e quindi eccedente, mentre ogni intervallo maggiore ristretto di un semitono diventa prima minore e quindi diminuito.
7. Il rivolto di un intervallo giusto è ancora giusto. Il rivolto di un intervallo maggiore è minore (e viceversa). Il rivolto di un intervallo eccedente è diminuito (e viceversa). Il rivolto di un intervallo più che eccedente è più che diminuito (e viceversa).

Con queste sette regole possiamo interpretare gli intervalli della pagina precedente.

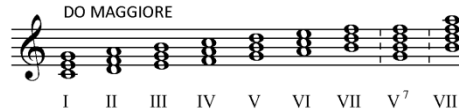
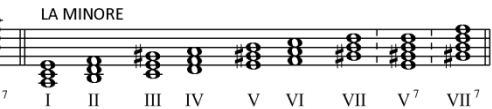
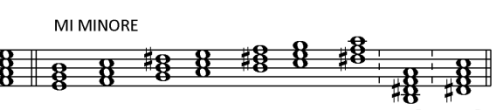
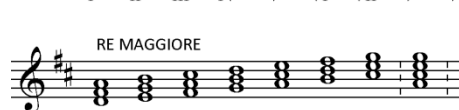
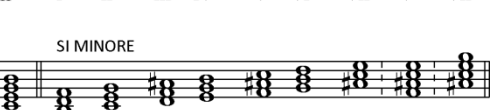
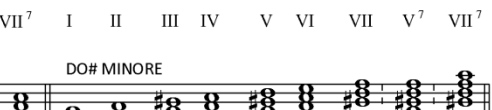
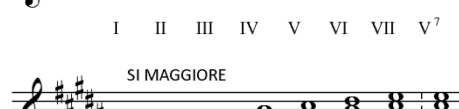
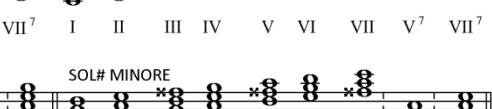
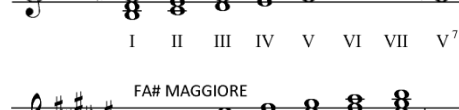
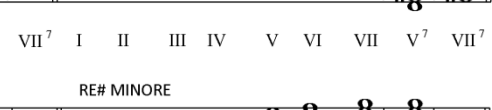
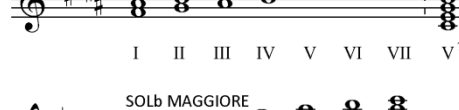
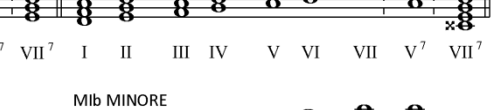
(1) unisono; (2) prima diminuita; (3) prima eccedente; (4) prima eccedente; (5) seconda maggiore; (6) seconda minore; (7) seconda maggiore; (8) seconda eccedente; (9) terza maggiore; (10) terza minore; (11) terza maggiore; (12) terza maggiore; (13) quarta giusta; (14) quarta eccedente; (15) quarta più che eccedente; (16) quarta diminuita.

¹⁷ In effetti non si usa mai la terminologia "intervallo di prima giusto" ma sempre il termine "UNISONO".

APPENDICE B

TAVOLE DI CONVERSIONE

Qui di seguito viene presentata la serie delle triadi in ogni tonalità maggiore e minore, nell'ordine del circolo delle quinte. Segue la settima di dominante e la settima di sensibile. Questo elenco può essere utile per convertire gli esempi del libro (scritti prevalentemente in DO maggiore/LA minore) in ogni tonalità.

DO MAGGIORE  I II III IV V VI VII V⁷ VII⁷	LA MINORE  I II III IV V VI VII V⁷ VII⁷
SOL MAGGIORE  I II III IV V VI VII V⁷ VII⁷	MI MINORE  I II III IV V VI VII V⁷ VII⁷
RE MAGGIORE  I II III IV V VI VII V⁷ VII⁷	SI MINORE  I II III IV V VI VII V⁷ VII⁷
LA MAGGIORE  I II III IV V VI VII V⁷ VII⁷	FA# MINORE  I II III IV V VI VII V⁷ VII⁷
MI MAGGIORE  I II III IV V VI VII V⁷ VII⁷	DO# MINORE  I II III IV V VI VII V⁷ VII⁷
SI MAGGIORE  I II III IV V VI VII V⁷ VII⁷	SOL# MINORE  I II III IV V VI VII V⁷ VII⁷
FA# MAGGIORE  I II III IV V VI VII V⁷ VII⁷	RE# MINORE  I II III IV V VI VII V⁷ VII⁷
SOLb MAGGIORE  I II III IV V VI VII V⁷ VII⁷	Mib MINORE  I II III IV V VI VII V⁷ VII⁷

The diagram illustrates the circle of fifths, showing the relationship between major and minor triads and their corresponding seventh chords across 12 keys. The keys are arranged in five rows, with two keys per row. Each key is represented by a staff with a treble clef, showing the notes of the triad and the seventh chord. The keys and their corresponding chords are:

- Row 1:**
 - REb MAGGIORE (I, II, III, IV, V, VI, VII, V⁷, VII⁷)
 - Sib MINORE (I, II, III, IV, V, VI, VII, V⁷, VII⁷)
- Row 2:**
 - Lab MAGGIORE (I, II, III, IV, V, VI, VII, V⁷, VII⁷)
 - FA MINORE (I, II, III, IV, V, VI, VII, V⁷, VII⁷)
- Row 3:**
 - Mib MAGGIORE (I, II, III, IV, V, VI, VII, V⁷, VII⁷)
 - DO MINORE (I, II, III, IV, V, VI, VII, V⁷, VII⁷)
- Row 4:**
 - Sib MAGGIORE (I, II, III, IV, V, VI, VII, V⁷, VII⁷)
 - SOL MINORE (I, II, III, IV, V, VI, VII, V⁷, VII⁷)
- Row 5:**
 - FA MAGGIORE (I, II, III, IV, V, VI, VII, V⁷, VII⁷)
 - RE MINORE (I, II, III, IV, V, VI, VII, V⁷, VII⁷)

Il cerchio si chiude con la tonalità di DO maggiore/LA minore che distano una quinta giusta da FA maggiore/RE minore. Tra FA# maggiore e SOLb maggiore avviene la sostituzione enarmonica.