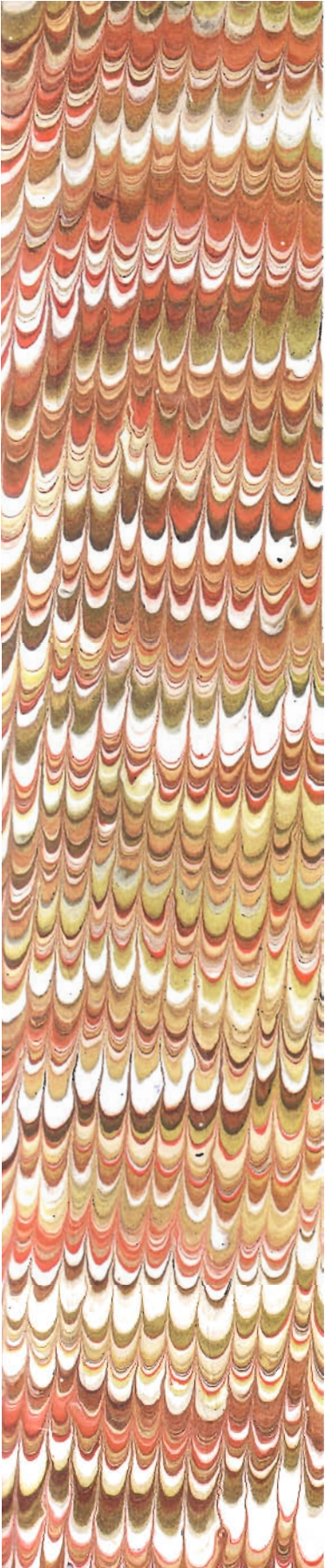




WALTER PISTON ARMONIA

Edizione riveduta
e ampliata da
MARK DEVOTO



I MANUALI EDT/SidM

WALTER PISTON

ARMONIA

Edizione riveduta e ampliata da

Mark DeVoto

Edizione italiana a cura di

Gilberto Bosco
Giovanni Gioanola
Gianfranco Vinay



Indice

xv *Prefazione*

xix *Nota del traduttore*

PARTE PRIMA

- 3 1. Materiali della musica
 - 3 Intervalli e scale
 - 5 Gradi della scala
 - 6 Classificazione degli intervalli
 - 8 Intervalli composti
 - 8 Rivolti degli intervalli
 - 9 Intervalli enarmonici
 - 10 Esercizi
- 12 2. Triadi
 - 12 Componenti dell'accordo
 - 12 Le triadi sui gradi della scala
 - 13 Tipi di triade
 - 13 Rivolti
 - 14 Intervalli consonanti e dissonanti
 - 15 Triadi del modo maggiore
 - 15 Scrittura a quattro parti
 - 16 Raddoppi
 - 16 La triade di sensibile
 - 16 Distanza tra le parti
 - 17 Posizione stretta e posizione lata
 - 18 Scrittura
 - 18 Esercizi
- 21 3. Le successioni armoniche nel modo maggiore
 - 21 Principi di condotta delle parti
 - 21 Tavola delle successioni armoniche abituali
 - 24 Il collegamento degli accordi: due regole pratiche
 - 26 Superamento delle regole pratiche
 - 28 Moto congiunto e moto disgiunto
 - 28 Regole di condotta delle parti
 - 30 Quinte e ottave dirette
 - 32 Trattamento della sensibile
 - 32 Sovrapposizioni e incroci
 - 33 Moto retto delle quattro parti
 - 34 Indice pratico di regole di movimento
 - 34 La realizzazione degli esercizi
 - 37 Esercizi

40	4. Il modo minore
40	Differenze di scala
42	Le triadi del modo minore
45	La successione armonica
45	Condotta delle parti
47	Esercizi
49	5. Tonalità e modalità
49	Scale modali
50	Funzioni tonali dei gradi della scala
53	L'armonia di dominante
56	Forza tonale degli accordi
60	Intercambiabilità dei modi
61	La terza di Piccardia
61	Rapporti tra le tonalità relative maggiori e minori: il principio della dominante secondaria
63	Cromatismo e tonalità
63	Arpeggio dei componenti dell'accordo
65	Esercizi
67	6. Il primo rivolto; il basso numerato
67	Notazione con numeri arabi
68	Raddoppi
69	Effetto generale del primo rivolto
71	Condotta delle parti
71	Successioni di accordi in primo rivolto
72	Uso delle diverse triadi
80	L'armonia alla tastiera e il basso numerato
83	Esercizi
86	7. Funzione e struttura della melodia
86	Uso della melodia
92	Profilo
93	Il motivo
96	La frase
98	L'aspetto armonico della melodia: la melodia "polifonica"
102	La variazione melodica
106	Introduzione all'analisi melodica
106	Esercizi
110	8. Note estranee all'armonia
110	La dissonanza melodica
111	La nota di passaggio
113	La nota di volta
116	L'anticipazione
117	L'appoggiatura
122	Il ritardo
123	Nota sfuggita e <i>reaching tone</i>
125	Successioni di note estranee all'armonia
126	Il pedale
129	Applicazione
130	Esercizi

135	9. Armonizzazione di una melodia
135	Analisi della melodia
136	Salti melodici
138	Note legate
138	Accordi possibili
139	Scelta degli accordi
141	L'approccio contrappuntistico: la melodia e il basso
145	Uso delle formule
146	L'armonizzazione e le note estranee all'armonia
148	Esercizi
153	10. L'accordo di quarta e sesta
153	La quarta e sesta di cadenza
158	La quarta e sesta di volta
160	La quarta e sesta di passaggio
161	L'accordo di quarta e sesta arpeggiato e in altre forme
164	Esercizi
167	11. Cadenze
167	La cadenza autentica
169	Cadenza perfetta e cadenza imperfetta
170	La cadenza sospesa
173	La cadenza plagale
175	Cadenze in battere e cadenze in levare
176	La cadenza d'inganno
178	La cadenza frigia
179	Tipi eccezionali di cadenza
181	Esercizi
183	12. Ritmo armonico
184	La trama ritmica della musica
185	Ritmo armonico e ritmo melodico
187	Frequenza dei cambiamenti di fondamentale
190	Forza delle successioni armoniche
192	Indicazioni dinamiche
192	Accordi "melodici"
194	Esercizi
197	13. La struttura armonica della frase
197	Unità e varietà
198	Numero delle battute in una frase
200	L'inizio della frase
200	Le connessioni delle frasi
202	La progressione
204	Frase e periodo, antecedente e conseguente
206	Forma dei pezzi brevi
207	Analisi dei pezzi brevi
208	Applicazione dei principi di unità e varietà
211	Esercizi

214	14. La modulazione
214	Necessità psicologica del cambiamento di tonalità
215	Relazioni elementari: tre stadi
216	Esempi di frasi modulanti
219	I livelli della tonalità. La tonicizzazione e la modulazione passeggera
221	La catena di modulazioni
222	Tonalità vicine
223	Interscambio di modi
226	Esplorazione dei mezzi
227	Cambiamenti enarmonici
227	Modulazioni improvvise
230	Note-perno
231	Esercizi
235	15. L'accordo di settima di dominante
235	Origine della dissonanza armonica
239	La risoluzione naturale
242	Il primo rivolto
243	Il secondo rivolto
244	Il terzo rivolto
245	Esercizi
249	16. Dominanti secondarie
249	Importanza e definizione della funzione di dominante secondaria
252	Risoluzione
252	Come usare le dominanti secondarie
253	La falsa relazione
255	Il V del II
256	Il V del III
257	Il V del IV
258	Il V del V
259	Il V del VI
260	Il V del VII
261	Esercizi
265	17. Risoluzioni eccezionali
267	Possibili risoluzioni eccezionali
270	Risoluzioni eccezionali delle dominanti secondarie
274	Esercizi
276	18. La scrittura musicale
277	Scrittura vocale e strumentale
279	Esempi di scrittura omoritmica
284	La scrittura d'insieme
287	L'orchestra
289	Riduzione di scritture complesse
290	Esercizi
291	19. Problemi dell'analisi armonica
291	Intenti dell'analisi
292	Estensione del principio della dominante secondaria: gli accordi con doppia funzione

298	Regole di condotta delle parti: alcune circostanze particolari
303	Lettura della partitura
304	Progetti di analisi
306	20. La progressione
306	Il modulo iniziale
308	Ritmo armonico
308	Lunghezza della progressione
308	Il grado di trasposizione
309	La progressione non modulante
310	Le dominanti secondarie nella progressione
313	La progressione modulante
315	La progressione nell'armonizzazione
315	Pratica alla tastiera
317	Esercizi
319	21. L'accordo di settima diminuita
319	Definizioni
320	Equivalenti enarmonici
321	Risoluzione
323	Rivolti
325	Le dominanti secondarie
326	Risoluzioni eccezionali
328	Settime diminuite consecutive
330	La modulazione con l'uso dell'accordo di settima diminuita
333	Esercizi
336	22. La nona maggiore incompleta
336	L'accordo di settima di sensibile
338	Rivolti
339	Risoluzioni eccezionali
340	Dominanti secondarie
341	Modulazione
342	Esercizi
344	23. Gli accordi di 7 ^a secondaria
344	Funzione degli accordi dissonanti diversi dalla dominante
345	Struttura comparata degli accordi di settima
346	L'elemento non armonico
346	Risoluzione
347	La settima di tonica
348	La settima di sopratonica
350	La settima di medianta
351	La settima di sottodominante
352	La settima di sopradominante
354	La settima di sensibile
354	Progressioni di settime secondarie
355	Modulazione
355	La triade con la sesta aggiunta
360	L'accordo di 7 ^a di terza specie (e la settima di sensibile)
362	Esercizi

365	24. Accordi di nona, undicesima e tredicesima
365	La nona di dominante completa
368	Disposizione
369	Rivolti
371	Dominanti secondarie
372	Modulazione
373	Accordi di nona secondaria
374	Appoggiature con risoluzione ritardata
375	L'appoggiatura non risolta
377	Undicesima e tredicesima
382	Esercizi
385	25. Accordi alterati: la sopratonica e la sopradominante innalzate
386	Il II ^o e il VI ^o con la fondamentale e la terza innalzate
387	Scrittura
388	Ritmo
390	False relazioni
391	Modo
391	Risoluzioni eccezionali
392	Modulazione
394	Esercizi
396	26. La sesta napoletana
396	Definizione, risoluzione, preparazione e raddoppi
401	Altri usi della napoletana
402	Il V della napoletana
402	Modulazioni passeggiere
404	Modulazione con la napoletana
405	Esercizi
407	27. Gli accordi di sesta eccedente
407	Origine come dominanti secondarie
408	Definizioni
409	Risoluzioni
415	Altre posizioni
416	Risoluzioni eccezionali
416	Modulazione
418	Forme eccezionali
419	Esercizi
422	28. Altri accordi alterati
422	Limiti enarmonici all'alterazione dei gradi della scala
424	La quinta innalzata
427	La quinta abbassata
429	La quinta innalzata e abbassata
434	Accordi di appoggiatura
438	L'armonia cromatica
441	Esercizi

PARTE SECONDA

- 445 29. L'armonia tonale considerata dal punto di vista storico
- 451 30. Allargamento dell'armonia tonale
 - 452 Scale modali e armonia modale
 - 457 Il declino dell'armonia di dominante
 - 460 Relazioni tonali lontane
 - 463 La rivalutazione del contrappunto
 - 466 Incontri verticali indipendenti
 - 469 Nuove definizioni di tonalità
- 473 31. Modelli di scale e di accordi
 - 473 La scala pentatonica
 - 475 La scala esatonale
 - 478 Scale artificiali
 - 481 Movimento "parallelo" e "non parallelo" degli accordi
 - 484 Armonia per terze
 - 486 Armonia per quarte
 - 488 Armonia per quinte
 - 490 Armonia per seconde
 - 493 Pandiatonismo
 - 494 Politonalità e sovrapposizione di accordi
 - 500 Ambiguità modale
 - 503 L'accordo di nona "rovesciata"
 - 505 Accordi di appoggiatura
- 512 32. Estensione del cromatismo
- 513 Elementi che rinforzano o indeboliscono la tonalità

APPENDICE

- 529 I. Basi acustiche della scala
 - 529 La serie degli armonici e il temperamento equabile
 - 531 Armonici, proporzioni intervallari e temperamento equabile
 - 536 Problemi
- 537 II. Esercizi speciali basati sulle armonizzazioni di corali di Bach
- 541 *Indice degli esempi musicali*
- 548 *Indice analitico*

Prefazione

«Oggi che i teorici dell'armonia non sono più implicati di persona nella sua evoluzione, perché quest'evoluzione è giunta al termine, non si tratta più di imparare a scrivere secondo una norma più o meno accademica, ma di capire essendo in grado di produrre dei *pastiches*». Così Nattiez¹, sciogliendo (o forse solo tagliando) il nodo gordiano che avvolge in modo quasi inestricabile la questione fondamentale relativa all'armonia: come – e se – questa sia veramente “insegnabile”, in quale modo un manuale possa affrontarla.

Coloro che hanno avuto occasione di frequentare i testi dedicati a questa parte della teoria musicale si saranno probabilmente scontrati con numerose difficoltà: non tanto – o non solo – quelle relative alla materia stessa, quanto quelle provocate dal mescolarsi di problemi eterogenei, dal sovrapporsi di temi disparati e appartenenti spesso a più livelli. Il “genere letterario” del classico manuale di armonia si è misurato, per più di due secoli, con una difficoltà di base, così sintetizzata ancora da Nattiez: «I trattati del passato, ad eccezione di quelli di Piston e di Goldman, hanno [...] risentito della necessità di giocare un doppio gioco: dovevano render conto di una pratica stabilita, e formulavano quindi regole *descrittive*; ma al tempo stesso, non essendo il sistema tonale giunto al termine della sua corsa [...] dovevano svolgere una funzione pedagogica e normativa, e imporre regole *prescrittive*». E tra descrizioni e prescrizioni, come tra Scilla e Cariddi, lo studioso di armonia oscillava impaurito: qui una quinta, là una falsa relazione, quaggiù una citazione d'autore (ma generalmente considerata con qualche sospetto: in fondo gli autori hanno scritto *prima* rispetto ai trattati che li citano...).

¹ Questa citazione, come la successiva, è tratta dalla voce *Armonia* di Jean-Jacques Nattiez, in *Enciclopedia*, I, pp. 841-67, Torino, Einaudi 1977, rist. in J.-J. Nattiez, *Il discorso musicale*, pp. 53-84, Torino, Einaudi 1987.

Se però oggi il problema è posto nei termini riferiti sopra – «capire essendo in grado di produrre» – alcuni equivoci possono essere evitati. La «prescrizione», se ancora presente, servirà solo alla scrittura di *pastiches*, indicherà insomma un carattere stilistico, e la sua infrazione costituirà spesso un semplice passaggio ad altro stile; la «descrizione» dovrà appoggiarsi non tanto a una pretesa naturalità della teoria dell'armonia quanto alla prassi compositiva, all'uso che i singoli autori hanno fatto dell'armonia nelle loro opere. Oggetto di un libro sull'armonia diverrà l'opera dei compositori, o storicamente considerata², o vista come variazione ed evoluzione di un sistema coerente e dotato di una forte continuità.

Quest'ultimo è il punto di vista di Piston (e di DeVoto)³, che nell'originale versione americana è evidenziato dall'uso di un concetto, quello di *common practice*⁴. Con *common practice* gli autori indicano la prassi prevalente nella musica d'autore all'interno dell'epoca tonale; ma usano tale concetto anche in senso più ampio, per indicare l'insieme dell'armonia da Bach a Wagner, accettando l'ipotesi che i cambiamenti storici e stilistici intervenuti tra i due estremi – pur di grande rilevanza – non siano tali da invalidare la sostanziale unità sintattica e grammaticale dell'epoca dell'armonia tonale⁵. A quest'epoca è dedicata l'intera prima parte del libro, mentre la seconda parte tratta dei successivi sviluppi: l'armonia negli anni in cui inizia la crisi del sistema tonale, quindi nell'epoca del superamento di tale sistema, e infine l'armonia (o ciò che ne resta) nel corso del nostro secolo.

Considerare l'armonia partendo dal concetto di *common practice* reca alcuni vantaggi, sia per un uso didattico del libro sia per la chiarezza espositiva degli argomenti. Permette di sostanziare l'esame di ogni elemento dell'armonia (un accordo, una concatenazione, un procedimento) con esempi d'autore numerosi e di diversa epoca (da Bach a Wagner, appunto); permette di spiegare un sistema musicale attraverso l'uso che ne è stato fatto, riportando sempre la prassi compositiva al centro dell'attenzione dello studioso. A tale proposito si dovrà rilevare che il numero degli esempi musicali (più di novecento nell'attuale edizione) è certamente uno dei punti di forza del libro: costituisce una delle più ampie raccolte di frammenti finalizzate allo studio e all'esame dell'armonia e consente un approccio sostanzialmente non accademico a tale materia.

² Per questo aspetto si veda in particolare Diether de la Motte, *Manuale di armonia*, trad. it. Loris Azzaroni, Firenze, La Nuova Italia 1988 (tit. orig. *Harmonielehre*, Kassel, Bärenreiter 1976).

³ Dopo la morte di Walter Piston (1976) e tre successive edizioni del testo originario (1941, 1948, 1962), Mark DeVoto lo ha rimaneggiato, integrato e ammodernato allestendone una quarta edizione (1978) più ricca di esempi e con una nuova parte dedicata all'armonia dopo il periodo tonale. La presente quinta edizione (1987) rispetto alla precedente contiene alcune novità e diverse migliorie: un capitolo *ex novo* sulla scrittura musicale, alcuni spostamenti e numerosi interventi sul testo, reso così più chiaro e piano.

⁴ Nel corso del libro la locuzione *common practice* è stata tradotta con *armonia tonale* oppure, secondo il contesto, con *armonia tradizionale*. Non unica, purtroppo, tra le difficoltà affrontate per rendere alcuni termini privi di un esatto equivalente nella lingua italiana: si veda poco oltre per *texture*, o per altri termini tecnici, alcuni dei quali propri dell'analisi schenkeriana (ad esempio *neighbor note*).

⁵ Cfr. cap. 29, in particolare pp. 445 e 447-8.

Accanto al concetto di *common practice* una parte rilevante del volume è dedicata all'esame e all'approfondimento di problemi generalmente trascurati, quali il ritmo armonico, la struttura armonica della frase, i rapporti tra tonalità e modalità, la scrittura melodica e la melodia, la *texture* (termine privo di un preciso equivalente italiano e che indica l'insieme delle caratteristiche della scrittura musicale, l'ordito e la trama delle parti, la densità e altro ancora). L'analisi riveste un'enorme importanza: ai problemi dell'analisi armonica è dedicato un intero capitolo e, più in generale, le analisi presentate sono condotte con una notevole attenzione ai principi dell'analisi schenkeriana, dando in alcuni casi vere e proprie riduzioni analitiche, così da consentire un approccio a quel metodo già nel corso di uno studio dell'armonia. Nel panorama degli scritti teorici e didattici attualmente esistenti in Italia quest'attenzione e questo collegamento (sia pure a un livello elementare) sono ancora molto rari, e saranno quindi tra le caratteristiche più utili e più nuove del testo.

La seconda parte del volume, come si è già detto, è dedicata all'evoluzione dell'armonia dopo la *common practice*, e giunge fino alla scuola di Vienna, passando per Debussy, Ravel, Stravinsky, Bartók e numerosi altri: una parte dell'armonia spesso trascurata e su cui non è facile rintracciare testi di un qualche valore. Lo studioso potrà trovare qui spunti di notevole interesse, ma soprattutto potrà valutare quanto l'invenzione musicale degli autori del nostro secolo abbia insieme assimilato e superato le concezioni fondamentali dell'armonia: spesso le analisi presentate nel testo, al di là della raffinatezza e dell'eleganza delle soluzioni proposte, mostrano che la linea maestra del pensiero musicale ha abbandonato, nel Novecento, una concezione "armonica" per evidenziare una riflessione sull'intervallo. L'intervallo, già nella definizione di Piston, è «l'elemento base dell'armonia»; questa parte conclusiva pare dimostrare, ove ce ne fosse bisogno, come sia anche l'elemento base della stessa musica occidentale; ad alcune componenti armoniche e accordali resterà, nel nostro secolo, solo la funzione di "ricordo" e di "memoria storica", consapevole o involontaria (si veda in proposito la parte dedicata al *Concerto per vl. e orch.* di Alban Berg).

Il testo di Piston ha una lunga storia nel campo della didattica dell'armonia nei Paesi di lingua inglese; un uso per lo stesso scopo, in Italia, dovrebbe consentire tanto un rinnovamento del metodo didattico quanto un confronto con temi, esigenze e prospettive tipiche di Paesi con altri sistemi scolastici. Particolarmente salutare e stimolante è, a questo proposito, il confronto fra il carattere teorico e deduttivo della didattica dell'armonia così come tradizionalmente viene insegnata nel nostro Paese, e quello pratico e induttivo della tradizione anglosassone. Il costante collegamento fra gli esempi d'autore, le analisi e la trattazione teorica non è prerogativa dello studio dell'armonia, ma di una didattica della musica che ancora saldamente e costantemente l'apprendimento della teoria e della pratica all'analisi e allo studio sistematico della letteratura musicale. In scuole di musica statunitensi quali la prestigiosa Julliard School una materia come Literature and Materials of Music – vale a dire analisi della letteratura musicale e delle prassi compositive di tutte le epoche, dal gregoriano ai minimalisti – accompagna obbligatoriamente

l'intero corso di studi di *tutte* le classi di musica, con una frequenza e un orario identici per *tutti* gli allievi, indistintamente, siano essi aspiranti strumentisti, compositori o direttori d'orchestra.

Il tipo di esercitazioni suggerite (quelle presentate in coda ai singoli capitoli e il gruppo di lavori su corali di Bach che chiude il volume) è, per il nostro Paese, inconsueto, e potrà essere integrato dal singolo lettore a seconda degli interessi personali e dei risultati didattici che intende ricavarne. Sotto questo aspetto il lavoro di Piston conferma di non essere, né di voler essere, un manuale "prescrittivo": l'uso di un testo con queste caratteristiche può forse svelare che, per chi desidera studiare l'armonia, non esiste *un solo* metodo, *un solo* manuale, *una sola* successione consigliata e consigliabile di esercitazioni pratiche e analitiche; per arrivare a una vera comprensione dei problemi legati all'armonia tonale ogni singolo studioso dovrà costruirsi un suo percorso, una strada personale che – attraverso analisi, esercizi di diverso tipo e costruzione di *pastiches* – lo conduca al risultato desiderato⁶.

Forse attraverso un uso sensibile e intelligente delle centinaia di esempi musicali del testo questa strada sarà più accessibile e più vicina alla realtà della prassi musicale: un obiettivo che oggi, in Italia, rischia di apparire ancora ambizioso.

Torino, 11 marzo 1989

Gilberto Bosco
Giovanni Gioanola
Gianfranco Vinay

⁶ Per un approccio originale e innovativo all'armonia cfr. anche Marco De Natale, *L'armonia classica e le sue funzioni compositive*, Milano, Ricordi 1986.

Nota del traduttore

Della difficoltà di traduzione di termini come *common practice* e *texture* si è già detto nella *Prefazione*. Altri problemi sono sorti con *neighbor note*, che in inglese definisce sia la tradizionale *nota di volta* sia la *nota vicina*, concetto tipico dell'analisi schenkeriana; abbiamo scelto di tradurlo con *nota di volta*, più familiare nella trattatistica in lingua italiana, e di indicarlo negli esempi con la sigla NV. Per la figura musicale che in inglese viene definita *reaching tone* (negli esempi RT), in mancanza di un corrispettivo italiano universalmente accettato¹ si è invece scelto di non tradurre e di usare la definizione inglese; lo stesso è avvenuto per il concetto di *tune*.

Anche il concetto di *tonicization*, che indica il temporaneo spostamento del centro tonale su un grado diverso dalla tonica, non ha un esatto corrispettivo italiano: abbiamo tradotto con *tonicizzazione*, ritenendo che questo neologismo restituisca abbastanza fedelmente il significato del termine inglese.

Un discorso a parte vale per il termine *suspension*, che in inglese indica una nota legata tra un accordo e un altro. Il termine è stato tradotto con *ritardo*, che però in italiano ha un significato più restrittivo, implicando anche una risoluzione per grado congiunto (generalmente discendente). Negli esempi abbiamo sostituito alla sigla inglese (S) l'iniziale italiana (R), limitando però l'indicazione ai casi in cui si tratta effettivamente di un *ritardo* in senso tradizionale (nell'es. 8-31, ad esempio, il fa della voce acuta alla terza battuta era indicato come *suspension*: poiché però la stessa nota è difficilmente definibile come un *ritardo* non abbiamo inserito l'indicazione R).

Un'ultima annotazione riguarda la tonalità degli esempi: seguendo il testo originale abbiamo indicato con l'iniziale maiuscola il modo maggiore, con quella minuscola il minore; "Fa" significa quindi che il contesto armonico è fa maggiore, mentre "fa" indica fa minore.

¹ Per casi analoghi in italiano sono talvolta usate le locuzioni *nota di salto* oppure *nota di aggancio*.

PARTE PRIMA

Materiali della musica

Intervalli e scale

L'elemento base dell'armonia è l'*intervallo*. Il termine indica la distanza tra due suoni. Quando due suoni vengono emessi contemporaneamente si ha un *intervallo armonico*. Quando invece due suoni vengono emessi in successione si ha un *intervallo melodico*.

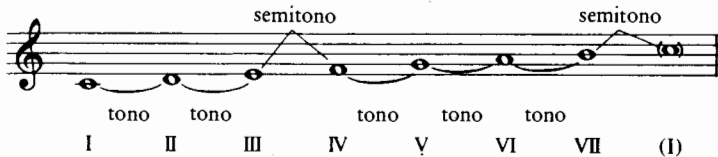
Es. 1-1



Gli intervalli sono formati da suoni tratti dalla *scala*. Le scale più conosciute sono le due *diatoniche*, ciascuna di sette suoni, chiamate *scala maggiore* e *scala minore*. La musica tonale, che costituisce la maggior parte della musica scritta tra il 1700 e il 1900, è basata sulle scale diatoniche.

La differenza tra queste due scale è data dalla successione di toni e semitoni a partire da un punto dato. La scala maggiore costruita sul do è chiamata scala di do maggiore.

Es. 1-2



Vi sono tre forme diverse di scala minore. La *scala minore naturale* ha tre note differenti rispetto ai suoni corrispondenti della scala maggiore. Alcuni di questi stessi suoni si trovano anche nelle altre forme, come dimostra quest'esempio:

Es. 1-3

The example shows five musical staves, each representing a different scale starting on C (do). The first staff is the *scala di do maggiore* (C major scale), ascending from C to C'. The second staff is the *scala di do minore naturale* (C natural minor scale), ascending from C to C'. The third staff is the *scala di do minore armonica* (C harmonic minor scale), ascending from C to C'. The fourth staff is the *scala di do minore melodica ascendente* (C melodic minor scale ascending), ascending from C to C'. The fifth staff is the *scala di do minore melodica discendente* (C melodic minor scale descending), descending from C' to C. Each staff is labeled with its name and the corresponding scale degrees (I, II, III, IV, V, VI, VII, I).

Il totale delle altezze comunemente usate, considerate nell'insieme, costituisce la *scala cromatica*, formata interamente di semitoni, l'intervallo più piccolo della musica occidentale. Il prossimo esempio presenta segmenti di scala cromatica che coprono l'intero rigo musicale, sia in ordine ascendente sia discendente.

Es. 1-4

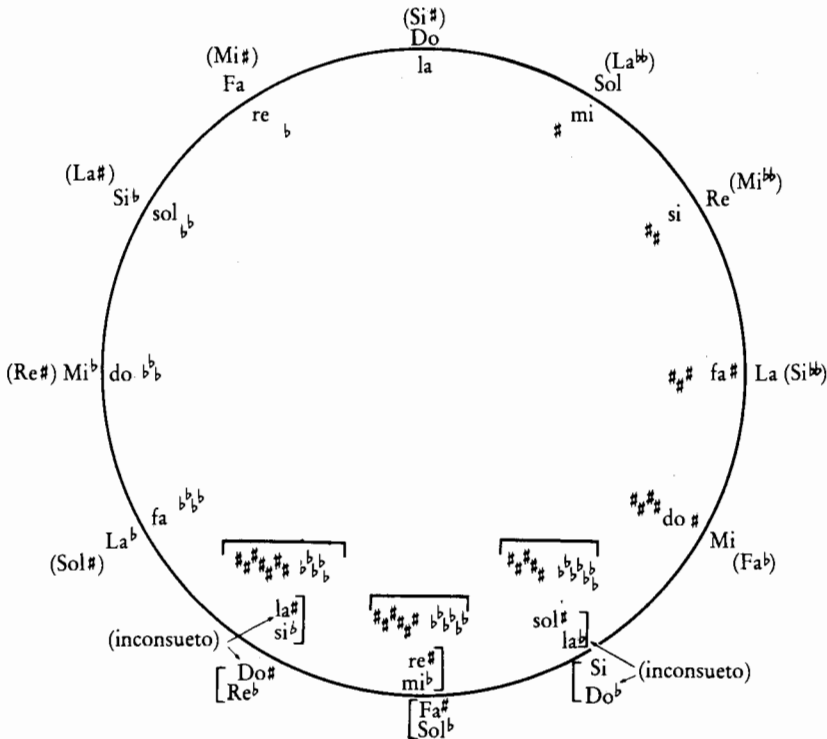
The example shows three musical staves, each representing a chromatic scale. The first staff is an ascending chromatic scale from C to C'. The second staff is a descending chromatic scale from C' to C. The third staff is a chromatic scale from C to C' in a different register, also ascending. Each staff is labeled with its name and the corresponding scale degrees (I, II, III, IV, V, VI, VII, I).

La distanza che separa un do da quello successivo, o comunque due note qualsiasi dello stesso nome, è chiamata *ottava*; contando i semitoni, un'ottava comprende dodici suoni diversi. La scala cromatica, quindi, è l'insieme di tutte le altezze disponibili in ordine ascendente o discendente, ottava dopo ottava.

Ogni scala diatonica è un sottosistema formato da sette delle dodici note della scala cromatica. Tutte le scale maggiori, comunque, presentano la stessa successione di toni e semitoni, indipendentemente dalla nota di base. Presentiamo di seguito tutte le possibili scale maggiori, formate su ognuno dei dodici suoni della scala cromatica. Questo tipo di disposizione, con le armature di chiave collocate secon-

do una progressione crescente di diesis o decrescente di bemolli, viene definito *circolo delle quinte* perché la nota fondamentale di ogni scala è la quinta nota della scala posta alla sua sinistra.

Es. 1-5



In una tipica melodia in do maggiore vengono utilizzate solo le note della scala di do maggiore. Una scala del genere, quindi, può essere considerata una risorsa simile all'alfabeto, nel senso che ognuna delle sue note può essere usata, con qualsiasi ordine e frequenza, per costruire una melodia.

Gradi della scala

I sette suoni della scala diatonica sono chiamati *gradi della scala*. Generalmente essi vengono indicati con numeri romani da I a VII, e definiti con i seguenti nomi:

- I. *Tonica*
- II. *Sopratonica* (il grado successivo alla tonica)
- III. *Mediante* (a metà strada tra tonica e dominante)

IV. *Sottodominante*

V. *Dominante* (in effetti un elemento dominante della tonalità)

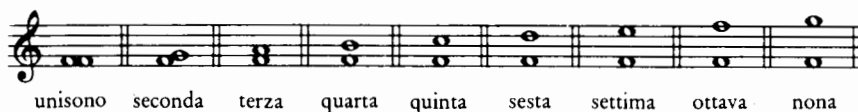
VI. *Sopradominante*

VII. *Sensibile* (nota dotata di una tendenza melodica verso la tonica). Questo nome viene usato quando la distanza tra settimo grado e tonica è un semitono, come nella scala maggiore, in quella minore armonica e in quella minore melodica ascendente. Quando la distanza è un tono, come nella scala minore melodica discendente, il settimo grado non è più considerato una sensibile e viene chiamato semplicemente *settimo grado minore*, oppure, a volte, *sottotonica*.

Classificazione degli intervalli

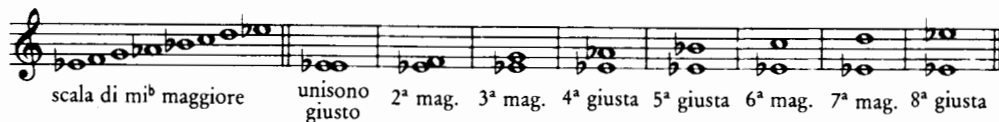
Il nome di un intervallo è diviso in due parti, combinate quando parliamo di una “terza maggiore” o di una “settima minore”. La prima parte del nome (potremmo dire il nome generico) di un intervallo si trova contando le linee e gli spazi che separano le due note sul rigo.

Es. 1-6



La seconda parte del nome, cioè il nome specifico (quale tipo di terza, settima ecc.), può essere determinata mediante un confronto con la scala maggiore formata a partire dalla più grave delle due note. Se la nota superiore coincide con una nota della scala, l'intervallo è *maggiore* (oppure *giusto*, se si tratta di ottave, quinte, quarte o unisoni).

Es. 1-7



Se la nota superiore non coincide con una nota della scala, si devono applicare i seguenti criteri:

a. La differenza tra un intervallo maggiore e l'intervallo *minore* con lo stesso nome generico è di un semitono.

Es. 1-8



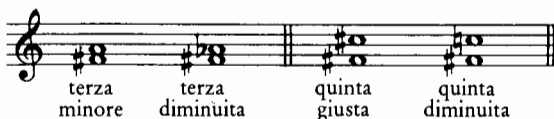
b. Ampliando di un semitono un intervallo maggiore o giusto, questo diventa *eccedente*.

Es. 1-9



c. Riducendo di un semitono un intervallo minore o giusto, questo diventa *diminuito*.

Es. 1-10



Nel precedente caso b, il do posto sopra il mi bemolle fa parte della scala di mi bemolle maggiore, e si tratta quindi di una sesta maggiore. Innalzando il do a do diesis la sesta maggiore viene ampliata di un semitono e diventa una sesta eccedente. Nel caso in cui la nota inferiore sia alterata conviene forse considerare l'intervallo dapprima come se tale nota fosse naturale e solo in un secondo tempo derivare il nome dell'intervallo confrontando l'effetto dell'alterazione con le regole precedenti. Supponiamo per esempio che l'intervallo che ci interessa sia re diesis-do:

Es. 1-11



La scala di re diesis maggiore, con nove diesis, non è un sistema di riferimento funzionale. Tralasciando il diesis davanti al re, usiamo la scala di re maggiore, e notia-

mo che il do è un semitono sotto il settimo grado. L'intervallo re-do è quindi una settima minore. La restituzione del diesis al re riduce di un semitono la settima e quindi (secondo il precedente caso c) il risultato è una settima diminuita.

La seconda maggiore e la seconda minore coincidono rispettivamente con il tono e il semitono.

Intervalli composti

Se l'ampiezza di un intervallo non supera l'ottava, esso viene definito *intervallo semplice*, se tale ampiezza è maggiore di un'ottava, si tratta di un *intervallo composto*. In genere quando si parla di un intervallo composto ci si riferisce ad esso come se fosse semplice. Per ottenere questa "riduzione" si deve sottrarre l'ottava dall'intervallo composto, sottraendo dal numero dell'intervallo la cifra 7 (così, per esempio, una dodicesima diventa una quinta). Alcuni intervalli composti, come ad esempio la nona, sono comunque caratteristici della struttura di certi accordi e di solito vengono definiti con il numero più grande.

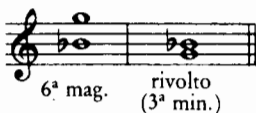
Es. 1-12



Rivolti degli intervalli¹

Per ottenere il rivolto di un intervallo inferiore o uguale a un'ottava giusta si alza di un'ottava la nota inferiore o si abbassa di un'ottava quella superiore, in questo modo:

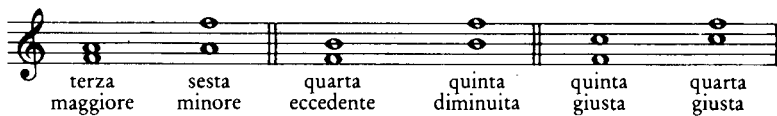
Es. 1-13



¹ In inglese la stessa parola (*inversion*) serve a definire sia il rivolto sia l'inversione; con quest'ultimo termine in italiano si intende il cambio di direzione di un intervallo (così, ad esempio, una terza ascendente diventa discendente). Il procedimento dell'inversione viene usato soprattutto nello studio e nella pratica del contrappunto. Manca invece, in italiano, il corrispettivo dell'inglese *complementation*, termine che deriva dalla geometria e che è un altro modo di chiamare il procedimento di trasformazione di un intervallo nel proprio rivolto. [N.d.C.]

I rivolti degli unisoni sono ottave, e viceversa;
 i rivolti delle seconde sono settime, e viceversa;
 i rivolti delle terze sono seste, e viceversa;
 i rivolti delle quarte sono quinte, e viceversa;
 gli intervalli maggiori rivoltati diventano minori, e viceversa;
 gli intervalli eccedenti rivoltati diventano diminuiti, e viceversa;
 gli intervalli giusti rivoltati restano tali.

Es. 1-14



Intervalli enarmonici

Per effetto del sistema temperato avviene spesso che suonando al pianoforte due intervalli, diversi sulla carta, essi risultino uguali. Ciò è particolarmente evidente quando gli intervalli vengono eseguiti isolati, fuori da un contesto musicale che ne chiarirebbe il significato. Un buon esempio è la seconda eccedente, il cui effetto sonoro non può essere distinto da quello della terza minore. Si dice in questi casi che un intervallo è l'*equivalente enarmonico* dell'altro.

Es. 1-15



Quando però sentiamo questi intervalli in un contesto armonico la differenza diventa chiaramente avvertibile.

Es. 1-16



Anche le singole note possono essere equivalenti enarmonici, come ad esempio fa diesis e sol bemolle. L'uso di una o dell'altra dipende dal loro significato "gram-

maticale”; è chiaro, per esempio, che il settimo grado della scala di sol maggiore è fa diesis e non sol bemolle. Spesso si trovano anche tonalità enarmoniche, come ad esempio re bemolle maggiore e do diesis maggiore (es. 1-5).

ESERCIZI

1. Denominate i seguenti intervalli:

a. b. c. d. e. f. g. h. i. j.

k. l. m. n. o. p. q. r. s. t.

2. A partire dal fa diesis come nota inferiore, si formino i seguenti intervalli: 3^a min.; 6^a ecc.; 5^a dim.; 4^a giusta; 2^a ecc.; 7^a magg.; 9^a min.; 5^a ecc.

3. Mantenendo il re bemolle come nota superiore, si formino i seguenti intervalli: 5^a dim.; 9^a magg.; 7^a dim.; 2^a min.; 4^a ecc.; 5^a giusta; 6^a dim.; 3^a dim.

4. Scrivete gli equivalenti enarmonici degli intervalli del precedente esercizio n. 3.

5. Da quali scale maggiori o minori potrebbero essere tratti i seguenti frammenti?

6. Per ciascuno dei seguenti intervalli si trovino almeno due scale che contengano entrambe le note:

a. b. c. d. e. f.

7. Si formi una scala maggiore il cui sesto grado sia do diesis.

8. Si formi una scala minore melodica discendente la cui tonica sia re.

9. Come si chiama l'intervallo formato dalla sopratonica e dalla sopradominante nella scala minore armonica?

10. Scrivete e definite gli intervalli dissonanti² che si possono formare tra la tonica e gli altri gradi della scala di mi maggiore.

11. *Analisi.* Esaminando composizioni tratte dalla letteratura musicale cercate due esempi di armatura di chiave inconsueta; due esempi ciascuno di doppio diesis e di doppio bemolle; tre esempi di scala.

12. *Analisi.* Scegliete una melodia da uno degli esempi di questo libro e identificate tutti gli intervalli melodici che la compongono.

² Per quanto riguarda la distinzione tra intervalli consonanti e dissonanti cfr. il relativo paragrafo del cap. 2. [N.d.C.]

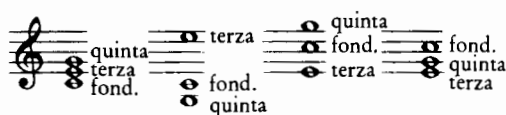
2 Triadi

Componenti dell'accordo

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.

Es. 2-1



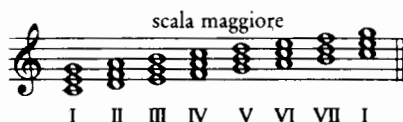
Le triadi sui gradi della scala

Ogni grado della scala può essere usato come fondamentale di una triade. Queste triadi vengono indicate con gli stessi nomi, e gli stessi numeri romani, che designano le loro fondamentali¹.

¹ Da questo punto in avanti, il numero romano all'interno del testo indicherà sempre la triade costruita sul corrispondente grado della scala. "V" indicherà quindi "l'accordo costruito sulla dominante", mentre "quinto grado" indicherà la singola nota melodica (per es., in tono di do, il sol). [N.d.C.]

Usando le note della scala di do maggiore, la sovrapposizione di terze dà origine alle seguenti triadi:

Es. 2-2



Le triadi formate sulle scale minori verranno prese in esame nel cap. 4.

Tipi di triade

Tra le triadi costruite sui diversi gradi di una determinata scala esiste, oltre alla differenza di altezza, anche una differenza di "qualità sonora". Ciò è dovuto al modo in cui le terze maggiori e minori si combinano nella formazione delle triadi. Tali combinazioni danno origine a quattro tipi di triade.

A partire da una fondamentale data, notiamo che:

- una terza minore su una terza maggiore dà origine a una *triade maggiore*;
- una terza maggiore su una terza minore dà origine a una *triade minore*;
- due terze maggiori sovrapposte formano una *triade eccedente*;
- due terze minori sovrapposte formano una *triade diminuita*.

Nelle triadi maggiori e minori, l'intervallo tra la fondamentale e la quinta è una quinta giusta; nelle triadi eccedenti, tale intervallo è una quinta eccedente; nelle triadi diminuite, una quinta diminuita.

Mediante l'esecuzione pratica e l'ascolto lo studente dovrebbe cercare di giungere a riconoscere i quattro tipi di triade tramite il solo effetto sonoro di ciascun tipo.

Es. 2-3



Rivolti

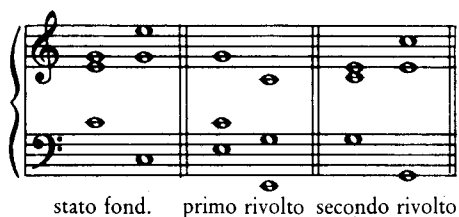
Si dice che una triade è in *stato fondamentale* quando la sua fondamentale è la nota più grave dell'accordo.

Una triade la cui nota più grave è la terza è in *primo rivolto*.

Una triade la cui nota più grave è la quinta è in *secondo rivolto*.

Tutte le triadi che hanno la stessa fondamentale vengono indicate con lo stesso numero romano, siano esse in stato fondamentale o in rivolto.

Es. 2-4



Intervalli consonanti e dissonanti

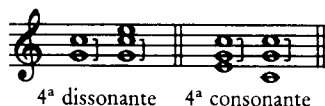
Un intervallo è *consonante* quando la sua sonorità risulta stabile e in sé compiuta. Un *intervallo dissonante* risuona invece come instabile, e tende a risolvere su un intervallo consonante. Senza dubbio questa distinzione può essere influenzata da interpretazioni personali e soggettive; è comunque indubbio che, nella pratica della composizione, è valida la seguente classificazione:

consonanti: gli intervalli giusti, le terze e le seste maggiori e minori;

dissonanti: gli intervalli eccedenti e diminuiti, le seconde, le settime e le none maggiori e minori;

eccezione: la quarta giusta è dissonante quando è isolata. Essa è invece consonante se sotto alla sua nota più grave si trovano una terza o una quinta giusta.

Es. 2-5



Si distingue a volte tra consonanze *perfette* (gli intervalli giusti) e *imperfette* (le terze e le seste maggiori o minori). Questa distinzione, importante per il contrappunto fino al Cinquecento, è poco significativa per quanto riguarda la musica del Settecento e dell'Ottocento.

Una musica priva di intervalli dissonanti è, molto spesso, priva di vita e di interesse, perché proprio l'elemento dissonante fornisce alla musica buona parte dell'energia ritmica e del senso di movimento. Il tema della dissonanza e del suo trattamento da parte dei compositori occupa una parte cospicua della storia dello stile musicale. Non sarà mai sottolineato a sufficienza che la caratteristica principale della dissonanza è il suo senso di movimento e non, come a volte si crede erronea-

mente, il suo grado di “sgradevolezza” per l’orecchio. Le triadi maggiori e minori sono accordi consonanti poiché contengono soltanto intervalli consonanti. La presenza di intervalli dissonanti nelle triadi eccedenti e diminuite, invece, rende tali accordi dissonanti.

Triadi del modo maggiore

Nel modo maggiore vi sono tre triadi maggiori, quelle sui gradi I, IV e V; tre minori, sui gradi II, III e VI; una diminuita, sul VII. Abitualmente nell’analisi armonica si usano i numeri romani per indicare le triadi. Molti trattatisti hanno l’abitudine di scrivere in maiuscolo i numeri romani riferiti a triadi maggiori ed eccedenti, in minuscolo quelli riferiti a triadi minori e diminuite; in questo libro, comunque, tale convenzione non verrà adottata.

Scrittura a quattro parti

La maggior parte della musica del Settecento e dell’Ottocento è basata su un’armonia a quattro parti. Ciò significa che ogni accordo contiene quattro suoni, e che vi sono quattro linee melodiche diverse. Spesso la scrittura a tre parti, comune in molta musica da camera o per tastiera, suggerisce quattro parti, mentre, in una partitura orchestrale, il più ampio numero di parti apparenti deriva spesso dal raddoppio di alcune voci in un’armonia pensata fondamentalmente a quattro parti.

Lo studio dell’armonia si rifà soprattutto ai principi della scrittura a quattro parti, e di conseguenza la maggior parte degli esercizi di questo libro deve essere realizzata a quattro parti o voci. Il termine *voci* non significa che le parti debbano necessariamente essere cantate, ma suggerisce comunque che ogni parte dovrebbe avere una “cantabilità” caratteristica di tutta la buona musica, sia essa destinata alla voce umana o agli strumenti.

Per quanto riguarda la definizione delle quattro parti seguiremo la convenzione di contrassegnarle con i nomi dei quattro tipi di voce del canto – soprano, contralto, tenore e basso – e ne limiteremo arbitrariamente l’ambito in un’estensione che si avvicini a quella delle voci umane.

Es. 2-6



Occasionali sconfinamenti da questi limiti non devono spaventare, ma le note estreme vanno usate con parsimonia.

Raddoppi

Poiché usiamo un'armonia a quattro parti, dal momento che le triadi sono formate da tre note ne servirà, ovviamente, una quarta. Per le triadi in stato fondamentale, questa quarta nota è generalmente la ripetizione della fondamentale un'ottava o due più in alto, o in certi casi anche all'unisono con il basso. Questo procedimento si chiama *raddoppio*. Il raddoppio più comune è quello della fondamentale, ma a volte possono essere raddoppiate la terza o la quinta.

Es. 2-7



La triade di sensibile

Benché sia piuttosto comune in primo o in secondo rivolto, la triade di sensibile è molto rara in stato fondamentale, e quindi non verrà presa in considerazione nei primi capitoli di questo libro. Essa contiene un'intervallo dissonante, la quinta diminuita, la cui nota inferiore è la stessa sensibile, che provoca una notevole tensione verso la tonica. In capitoli successivi vedremo come la triade di sensibile possa essere usata in sostituzione della triade di dominante o dell'accordo di settima di dominante.

Qualunque sia la disposizione della triade di sensibile si deve evitare il raddoppio della sua fondamentale; la sensibile non deve essere raddoppiata neppure quando essa è la terza del V, mentre può essere raddoppiata come quinta del III.

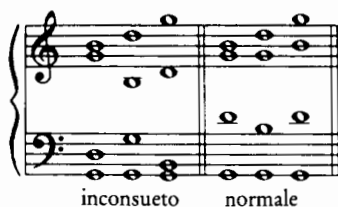
Distanza tra le parti

Il nostro senso armonico ci fa avvertire la necessità di una certa cura nella disposizione degli accordi, così da ottenere chiarezza ed equilibrio. Ogni componente dell'accordo deve svolgere la propria funzione, e nello stesso tempo essere subordinato all'effetto totale. La distribuzione dei componenti nell'accordo contribuisce alla presenza di qualità particolari come sonorità, brillantezza o intensità.

La disposizione più comune di un accordo si ha quando gli intervalli più ampi sono tra le parti inferiori e quelli più piccoli tra le parti superiori. In genere in una scrittura elegante l'intervallo tra due parti contigue non supera l'ottava; fanno ec-

cezione le parti di tenore e di basso, che possono essere distanziate perfino di due ottave, con un effetto del tutto soddisfacente.

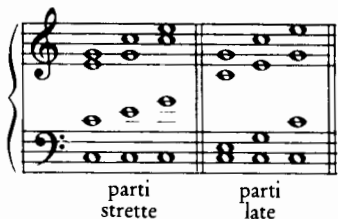
Es. 2-8



Posizione stretta e posizione lata

Si dice che un accordo è in *posizione stretta* (o a *parti strette*) quando le tre voci superiori sono vicine il più possibile. Diversamente l'accordo è in *posizione lata* (ovvero a *parti late*). A parti strette la distanza tra le parti superiori è sempre compresa nell'ottava. A parti late l'intervallo tra soprano e tenore è superiore all'ottava. Iniziando con una nota data al soprano, per scrivere a parti strette una triade in stato fondamentale si darà al contralto la nota che nell'accordo occupa la posizione sottostante. A parti late il contralto non avrà la nota che nell'accordo occupa la posizione sottostante a quella del soprano, ma quella successiva. In entrambi i casi il tenore, visto che la nota del basso sarà la fondamentale, avrà l'ultima nota disponibile nell'ottava più opportuna.

Es. 2-9



Entrambe le posizioni, stretta e lata, trovano usi adeguati in qualsiasi tipo di armonia. La scelta di una o dell'altra dipende soprattutto dal fluire melodico delle voci. Anche il problema dell'estensione delle voci è importante. Se ad esempio il soprano è acuto, la posizione stretta può portare il tenore e il contralto troppo all'acuto, ed è quindi più adatta la posizione lata. L'equilibrio ideale si raggiungerebbe usando tutte le voci in registri corrispondenti: tutte acute, tutte medie o tutte gravi. Ciò può realizzarsi solo raramente, poiché di solito le voci si muovono tra registri diversi, ed è necessario un compromesso nel loro equilibrio.

Scrittura

Nella maggior parte dei casi gli esercizi di armonia sono scritti a quattro parti. Il modo migliore per realizzarli è scriverli su due righe, usando lo schema del corale a quattro parti che si trova, ad esempio, nelle trecentosettantuno armonizzazioni di corali di Bach. Soprano e contralto sono sempre scritti sul pentagramma superiore, tenore e basso su quello inferiore. I gambi delle note di soprano e tenore sono sempre rivolti verso l'alto, quelli di contralto e basso sempre verso il basso.

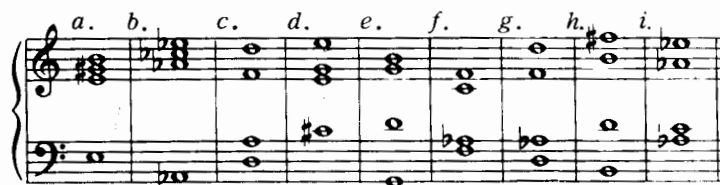
Es. 2-10



ESERCIZI

1. L'insegnante suonerà una scala maggiore e quindi una triade costruita su tale scala. Lo studente dovrà dire di che tipo di triade si tratta e quale grado della scala è la sua fondamentale.

2. Per ognuna delle triadi seguenti definite il tipo di cui si tratta (maggiore, minore o diminuita) e indicate da quale tonalità e grado della scala possono derivare (per esempio, la prima triade data è maggiore, IV di si maggiore, I di mi maggiore, V di la maggiore):



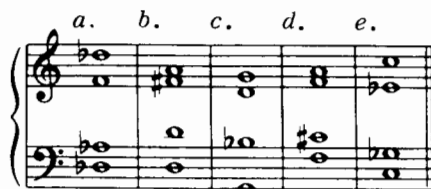
3. Usando la scrittura classica a quattro parti, scrivete tre diverse disposizioni per le triadi che seguono. Usate solo lo stato fondamentale, raddoppiando la fondamentale.



4. Scrivete a quattro parti, sia a parti strette sia late, le triadi seguenti, usando lo stato fondamentale e raddoppiando la fondamentale:

- a. IV in si bemolle maggiore
- b. V in do diesis maggiore
- c. VI in mi maggiore
- d. III in re maggiore
- e. II in fa maggiore
- f. IV in la maggiore
- g. I in mi bemolle maggiore
- h. VI in sol bemolle maggiore
- i. II in la bemolle maggiore

5. Mediante il solo uso delle alterazioni (diesis, bemolle o bequadro), scrivete ciascuna delle triadi seguenti in tre modi diversi, modificandole in modo da ottenere per ogni caso i quattro possibili tipi di triade (maggiore, minore, eccedente e diminuita):



6. Mantenendo ferma la nota del soprano, disponete diversamente le parti interne dei seguenti accordi, trasformando le parti strette in parti late e viceversa. Assicuratevi che solo la fondamentale sia raddoppiata.



7. Mantenendo in ogni caso il sol diesis come nota del soprano, scrivete a quattro parti le seguenti forme accordali:

- a. una triade maggiore in primo rivolto, con la quinta al soprano
- b. una triade dissonante con la terza al soprano
- c. una triade in secondo rivolto, in tono di mi
- d. una triade la cui fondamentale sia la medianta di una scala maggiore
- e. una triade a parti late, con la fondamentale al soprano
- f. una triade minore a parti strette
- g. una triade eccedente con il raddoppio della terza
- h. una triade consonante in si maggiore

- i. una triade diminuita in modo maggiore
 - j. una triade in primo rivolto, con la sottodominante al basso
8. *Analisi.* Esaminate il brano seguente, tratto da un inno tradizionale. Segnate con una "x" tutti gli accordi che non sono triadi. Per quanto riguarda le triadi, segnate quella in stato fondamentale con "F" e quelle in rivolto con "riv.". Infine identificate ogni triade con un numero romano appropriato. Quante sono le triadi in stato fondamentale? Quante quelle in primo rivolto? In secondo rivolto? Per ogni triade, quali sono i componenti raddoppiati? Quale tipo di triade è il più frequente?

*Old Hundredth*²

Him serve with mirth, his praise forth tell; Come ye be-fore Him and re-joice.

I V

² *Old Hundredth*, attribuito a Louis Bourgeois (ca. 1551), qui riportato nella versione del *Libro degli Inni* dell'Unione delle Chiese Metodiste (1964).

Le successioni armoniche nel modo maggiore

Principi di condotta delle parti

La successione armonica è un elemento fondamentale per garantire la coerenza nell'ambito della musica tonale. Il termine successione (o concatenazione) armonica non significa soltanto che un accordo succede a un altro, ma anche che tale successione è organizzata secondo determinate regole e un determinato ordine. Nella prassi compositiva abituale certe successioni armoniche sono più comuni di altre, e gli accordi sono concatenati fra loro secondo determinati criteri.

In genere vale il principio che in qualunque successione la scelta delle note nei singoli accordi è meno importante dei rapporti tra una fondamentale e l'altra, e tra le fondamentali e la scala da cui esse derivano. Il rapporto dell'accordo con la scala, dato dalla posizione dello stesso accordo all'interno della tonalità, è indicato dal grado della scala che costituisce la fondamentale; in altre parole, il grado della scala identifica la *funzione* dell'accordo. La successione armonica può quindi essere espressa in termini di successione delle fondamentali e rappresentata con una serie di numeri romani che indicano i gradi della scala su cui vengono costruiti gli accordi.

Tavola delle successioni armoniche abituali

I principi che seguono sono basati sullo studio delle abitudini dei compositori durante il periodo tonale. Essi non devono quindi essere considerati come un insieme di regole da osservare rigorosamente.

Il I è seguito dal IV o dal V, a volte dal VI, meno sovente dal II o dal III.

Il II è seguito dal V, a volte dal IV o dal VI, meno sovente dal I o dal III.

Il III è seguito dal VI, a volte dal IV, meno sovente dal I, dal II o dal V.

Il IV è seguito dal V, a volte dal I o dal II, meno sovente dal III o dal VI.

Il V è seguito dal I, a volte dal IV o dal VI, meno sovente dal II o dal III.

Il VI è seguito dal II o dal V, a volte dal III o dal IV, meno sovente dal I.

Il VII è seguito dal I o dal III, a volte dal VI, meno sovente dal II, dal IV o dal V.

È importante farsi un'idea degli effetti di queste successioni, effetti che non si prestano facilmente a essere descritti con parole. Un primo passo nel confronto tra le successioni di fondamentali può essere dato dall'individuazione di tre categorie:

- movimento di quarta (o quinta) delle fondamentali;
- movimento di terza (o sesta) delle fondamentali;
- movimento di grado (o settima) delle fondamentali.

Triadi le cui fondamentali siano a distanza di quarta o di quinta avranno una nota in comune. La più importante di queste relazioni è di gran lunga la successione V-I, che è generalmente considerata la più forte relazione armonica nella musica tonale. Si può facilmente avvertire la forza di questa successione anche suonando il solo basso.

Es. 3-1



Anche le altre successioni in cui le fondamentali scendono di quinta (o salgono di quarta) sembrano avere un effetto simile, benché forse in grado minore.

Es. 3-2



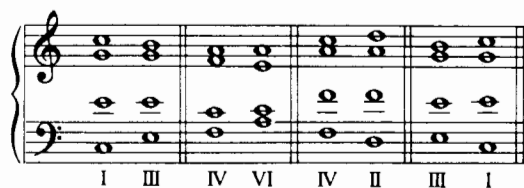
Il movimento inverso a quello appena descritto si ha quando la fondamentale scende di quarta (o sale di quinta). Il confronto tra i due movimenti indica una differenza piuttosto netta. Il più importante di questi movimenti è IV-I, che ha un effetto di bilanciamento della relazione V-I.

Es. 3-3



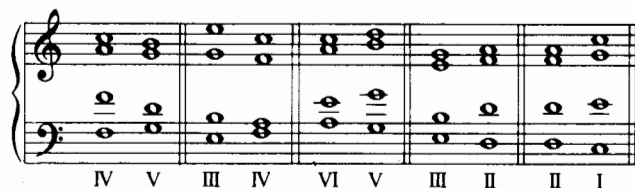
Le triadi le cui fondamentali sono a distanza di terza avranno due note in comune; in altri termini, esse differiscono per una sola nota. Poiché il cambiamento tra i due accordi è piuttosto ridotto, tali successioni sono considerate deboli. Nel modo maggiore un movimento di terza delle fondamentali provocherà il passaggio da una triade maggiore a una minore e viceversa. Se il movimento di terza è ascendente la fondamentale del nuovo accordo è già stata sentita come terza del primo accordo; se il movimento di terza è discendente la fondamentale del nuovo accordo è una nota non ancora sentita. Tra questi due tipi di successione il secondo è considerato più forte del primo.

Es. 3-4



Quando le fondamentali procedono di grado il secondo accordo non avrà nessuna nota in comune con il primo e ne risulterà quindi un colore armonico completamente nuovo. Le successioni di gradi congiunti vengono considerate forti, sebbene non tutte nella stessa misura; le successioni IV-V o V-VI ad esempio, entrambe forti, sono piuttosto comuni, mentre II-I, relativamente più debole in stato fondamentale, viene usata raramente.

Es. 3-5



Un movimento di settima delle fondamentali può essere considerato come un movimento di grado nella direzione opposta; allo stesso modo si può paragonare il movimento di terza a quello di sesta. Negli esercizi in stato fondamentale si usano raramente movimenti di fondamentali superiori alla quinta; fa eccezione il salto d'ottava, usato a volte per favorire il cambio di posizione delle altre parti.

Queste descrizioni dei movimenti delle fondamentali non dovrebbero essere considerate assolute né esaustive. Né si dovrebbe pensare che definire "debole" una successione equivalga a consigliare di evitarla, perché tali successioni costituiscono un importante elemento di contrasto. Sebbene le successioni forti siano più frequenti di quelle deboli, dobbiamo cercare di comprendere l'effetto e il modo di utilizzare le une e le altre nel contesto musicale. Per avere un'idea precisa dell'ef-

fetto sonoro di tutte queste successioni, e di quale sia il loro grado di reciproca somiglianza o differenza, si consiglia di suonarle ripetutamente al pianoforte, a parti strette e a parti late, in tutte le posizioni possibili e in tutte le tonalità. Una volta acquisita una completa conoscenza dell'effetto sonoro delle varie successioni sarà molto più facile per lo studente usarle direttamente negli esercizi scritti.

Il collegamento degli accordi: due regole pratiche

Il collegamento lineare e scorrevole degli accordi è prima di tutto un processo melodico, che va effettuato con la costante consapevolezza che la struttura degli accordi è data da parti orizzontali che suonano simultaneamente. I compositori del periodo tonale furono sempre molto attenti a questo aspetto melodico delle successioni, anche nella musica più chiaramente accordale.

Il nostro studio delle connessioni accordali dovrà necessariamente iniziare con l'uso di triadi in stato fondamentale che si muovono a quattro parti nota contro nota (in latino, *punctus contra punctum*, espressione da cui deriva il termine "contrappunto"). Le seguenti regole pratiche descrivono i mezzi più semplici per collegare due triadi in stato fondamentale, ottenendo la massima linearità nel moto delle parti tra gli accordi e la massima economia nel movimento delle voci.

1ª regola pratica. Se due triadi hanno una o più note in comune, queste *note comuni* saranno ripetute dalle stesse voci; le altre voci andranno alle note rimanenti dell'accordo, compiendo il minore spostamento possibile.

Es. 3-6



Do: I V

Nell'esempio il sol è la nota comune a entrambe le triadi e quindi viene ripetuto dalla stessa voce, il contralto. Le altre due voci completano l'accordo compiendo il minore spostamento possibile – il do scende a si, il mi a re.

Eccezione: nella successione II-V, quando la terza del II (cioè il quarto grado) è data al soprano, generalmente non si ripete la nota comune, ma si fanno scendere le tre voci superiori fino alla prima posizione disponibile (questo movimento discendente è possibile, ma non necessario, quando il quarto grado è dato al contralto o al tenore).

Es. 3-7

più consueto meno consueto comune più consueto comune

2^a regola pratica. Se due triadi non hanno note in comune, le tre voci superiori si muovono nella direzione opposta a quella del basso, sempre compiendo il minimo spostamento possibile.

Es. 3-8

IV V II III III IV

CADENZA
D'INGANNO

Eccezione: nella successione V-VI la sensibile sale alla tonica, mentre le altre due voci scendono alla posizione più vicina dell'accordo. Nella triade di VI si raddoppia la terza, invece della fondamentale. Questa eccezione è sempre applicata quando nella triade di V la sensibile è data al soprano; se la sensibile è in una parte interna si possono applicare sia la 2^a regola pratica sia la sua eccezione.

Es. 3-9

consueto consueto da evitare raro

Applicando rigorosamente le regole pratiche si otterrà un corretto collegamento degli accordi, conforme alla pratica della condotta delle parti, nella successione armonica. I due accordi vengono collegati con il massimo di naturalezza e di scorrevolezza, così che uno sembra fluire dall'altro.

Es. 3-10

Il passaggio da parti late a parti strette (o viceversa) è spesso un buon metodo per ottenere una nuova nota per il soprano, indipendentemente dal fatto che la fondamentale resti la stessa oppure cambi.

Es. 3-13

(cambiano solo il soprano e il tenore)

o, con la stessa fondamentale:

I VI IV II

I V

L'uso occasionale di una triade senza quinta, generalmente costituita da tre fondamentali e una terza, può servire a migliorare la linea del soprano. L'omissione della terza è invece sconsigliabile, perché l'effetto sonoro della quinta vuota che ne deriva è piuttosto povero.

Es. 3-14

(senza 5^a) (senza 3^a)

V I V I

possibile da evitare

Un altro mezzo che permette di ottenere una maggior scelta di note per il soprano è il raddoppio della terza o della quinta invece della fondamentale. Generalmente si preferisce un accordo costituito da fondamentale, quinta e due terze a uno formato da due fondamentali e due terze. Quando la sensibile è la terza del V si deve evitare di raddoppiarla; può invece essere raddoppiata quando è la quinta del III.

Es. 3-15

3^a 3^a sens.

IV I V VI V I III VI

possibile consueto da evitare possibile

Moto congiunto e moto disgiunto

Se si dà alle voci una maggiore libertà di movimento diventa anche necessario prestare più attenzione ai modi con cui esse si muovono, sia per quanto riguarda la configurazione di ogni linea melodica, sia per i rapporti reciproci tra le linee delle diverse voci. Per indicare il movimento di una linea si usa il termine *moto congiunto* se essa procede di grado, e *moto disgiunto* se essa procede per salto.

Es. 3-16



Una buona linea melodica sarà costituita soprattutto da movimenti di grado e in essa vi sarà un uso moderato del moto disgiunto per ottenere la varietà. A questo punto del nostro studio è bene evitare gli intervalli melodici eccedenti e diminuiti, e anche quelli superiori alla sesta. Nella linea del soprano si possono usare liberamente salti di terza, quarta o quinta, ma non si deve dimenticare che troppi salti rendono spigolosa una linea melodica, mentre la qualità principale che le si richiede è la scorrevolezza. Usando solo lo stato fondamentale probabilmente il basso avrà più salti delle altre parti, mentre di regola il contralto e il tenore avranno il minor numero possibile di intervalli melodici superiori alla quarta.

Parleremo ancora della melodia nel cap. 7.

Regole di condotta delle parti

Diversamente dalle regole pratiche, che sono suggerimenti generici, le regole presentate in questo paragrafo sono piuttosto rigorose, e la loro trasgressione potrà avvenire solo in circostanze speciali ben determinate.

Il movimento relativo di due voci può essere di tre tipi: contrario, obliquo o retto.

Con il *moto contrario*, le voci si muovono in direzioni opposte:

Es. 3-17



Con il *moto obliquo*, una voce starà ferma mentre l'altra si muove:

Es. 3-18



Con il *moto retto*, entrambe le voci si muovono nella stessa direzione:

Es. 3-19



Nel moto retto, se due voci si mantengono alla stessa distanza si dice che esse procedono in *moto parallelo* (una terza maggiore seguita da una minore costituisce una successione di terze parallele, nonostante si tratti di intervalli di ampiezza diversa).

Es. 3-20



seste parallele

Due voci per moto parallelo presentano una strettissima somiglianza dal punto di vista melodico, e si possono considerare come una sola voce con un raddoppio. I compositori del Settecento e dell'Ottocento, scrivendo per voci indipendenti, hanno sistematicamente evitato intervalli paralleli di unisono, ottava e quinta giusta.

Es. 3-21: intervalli paralleli da evitare



unisoni

ottave

quinte giuste

Le quinte e le ottave parallele devono essere evitate tra tutte le coppie di voci, ma sono considerate particolarmente negative tra soprano e basso. Si devono anche evitare intervalli consecutivi di quinta e di dodicesima, di unisono e di ottava e viceversa.

Es. 3-22



Terze e seste parallele sono d'uso comune. Le quarte parallele sono consentite in presenza di terze parallele inferiori.

Es. 3-23 (v. es. 6-12)

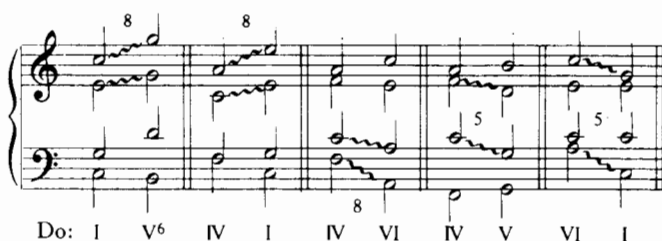


Il moto delle voci, nelle loro relazioni reciproche, viene congegnato in modo da preservare la loro indipendenza come parti separate. Il massimo dell'indipendenza si ha con il moto contrario, ma ovviamente non è possibile far muovere quattro parti in quattro diverse direzioni. Il moto obliquo permette di contrastare il movimento di una parte con un'altra che tiene la nota precedente. Usando il moto retto si deve evitare che un movimento troppo simile riduca una parte a mero accompagnamento di un'altra, privandola così di qualsiasi individualità.

Quinte e ottave dirette

È evidente una certa prudenza da parte dei compositori del periodo tonale nel disporre in quinta giusta o in ottava parti che si muovono per moto retto. Gli intervalli che si formano in questo modo vengono definiti *ottave dirette* o *quinte dirette*, oppure, in alcuni testi, ottave o quinte *nascoste*. Sebbene questi argomenti abbiano un'importanza notevole soprattutto nello studio del contrappunto, il rilievo che questi intervalli acquistano come componenti degli accordi, soprattutto se si verificano tra le voci estreme, basso e soprano, richiede un'attenzione particolare anche nell'armonia elementare. Generalmente non si dispongono in ottava o in quinta giusta due voci che procedono entrambe di salto e per moto retto.

Es. 3-24



1^a eccezione: si possono usare liberamente quinte dirette prese di salto quando si cambia posizione senza cambiare armonia.

Es. 3-25



(Questo esempio, essendo costituito da una sola armonia, non rappresenta una successione armonica).

2^a eccezione: si può usare la quinta diretta nella successione V-I, soprattutto nella cadenza finale, facendo scendere di salto la sensibile al quinto grado, a condizione che questa sia in una parte interna (contralto o tenore).

Es. 3-26

possibile possibile da evitare

Una tale condotta delle parti è altrettanto accettabile in successioni di triadi poste su altri gradi della scala ma con le stesse relazioni intervallari, come III-VI o I-IV.

Quando il moto retto si ha tra una voce in moto congiunto e una in moto disgiunto sono possibili numerose combinazioni. Le ottave e quinte dirette sono permesse tra soprano e basso quando il soprano muove di grado e il basso di salto. Se il movimento è ascendente, l'ottava diretta più accettabile si ha quando il soprano sale di una seconda minore, comportandosi così come una sensibile (caso *c* dell'es. 3-27); anche alcuni movimenti di tono sono accettabili in certi casi (*d-f*). Le quinte e ottave dirette che si formano con un salto del soprano e un moto congiunto del basso, invece, conferiscono un indebito rilievo all'intervallo giusto, e quindi in genere vengono evitate (*j, k, l*). Per le voci interne si usano liberamente ottave e quinte dirette prese di salto da una voce e di grado da un'altra.

Es. 3-27

a. b. c. d. e. f. g.

II V II V V del V V IV II IV II VI II III VI
 inconsueto preferibile comune possibile meglio accettabile inconsueto
 cfr. 1^a regola pratica) (cfr. es. 3-7)

h. i. j. k. l. m.

III VI II VI IV V II I V⁶ I
 preferibile accettabile povero povero povero

"quinte dei corni"

(Ovviamente, ottave e quinte dirette prese di grado da entrambe le voci equivalgono a ottave o quinte parallele).

Trattamento della sensibile

La sensibile si distingue da qualsiasi altra nota della scala diatonica per la sua avvertibile tendenza a una risoluzione melodica verso l'alto, verso la tonica. Proprio per questa sua caratteristica la sensibile deve ricevere un trattamento particolare quando è data al soprano (la triade di sensibile, benché abbastanza comune in rivolto, non si trova quasi mai in stato fondamentale, e quindi in una successione di accordi in stato fondamentale la sensibile non compare mai al basso).

Nelle successioni V-I e V-VI, quando la sensibile nell'accordo di V è al soprano essa dovrà, di regola, risolvere alla tonica nel secondo accordo. Se la sensibile è in una parte interna si potrà scegliere tra farla salire alla tonica e farla scendere.

Es. 3-28

(raddoppio della 3^a) sens. sens.

V VI V VI V I V I V I V I V I

comune da evitare comune da evitare possibile possibile possibile

L'intervallo tra la sensibile e il quarto grado, quarta eccedente in senso discendente, è chiamato *tritono* poiché è costituito da tre toni interi; in senso ascendente costituisce una quinta diminuita. Il *tritono* ha un suono particolare, e fu attentamente evitato nell'epoca del contrappunto rigoroso, quando veniva chiamato *diabolus in musica*. Per evitare o attenuare la durezza del suo effetto venivano impiegate grandi doti di destrezza e abilità. Per il momento si dovrebbe evitare di scrivere sia la quarta eccedente sia la quinta diminuita come intervalli melodici; come intervalli armonici, entrambi sono componenti normali della triade di sensibile e di quella di sopratonica del modo minore, di cui parleremo nei prossimi capitoli.

Sovrapposizioni e incroci

Quando due voci salgono per moto retto, la voce più grave non dovrebbe andare a una posizione più alta di quella appena lasciata dalla voce più acuta. Se ciò avviene l'orecchio potrebbe individuare un'apparente successione melodica tra le due parti. Per il movimento discendente vale la regola inversa.

Es. 3-29



Questa regola proibisce anche di andare su un unisono o di uscirne per moto retto. È però del tutto accettabile il caso particolare in cui dalla sensibile il tenore va alla tonica, e lo stesso fa il basso dalla dominante; si considera poco differente questa situazione da quella analoga in cui si utilizza il moto contrario.

Es. 3-30



Il movimento che porta una voce da una posizione inferiore a una superiore rispetto a un'altra voce, o viceversa, si chiama *incrocio*: è del tutto normale nella musica strumentale e occasionalmente è possibile trovarlo anche nella musica contrappuntistica vocale, compresi i corali di Bach (v. es. 6-35). A questo punto dello studio si dovrebbe cercare di evitare l'incrocio, perché può confondere l'orecchio; tuttavia un incrocio occasionale tra contralto e tenore non deve preoccupare.

Es. 3-31

*Moto retto delle quattro parti*

È bene evitare che tutte le parti si muovano nella stessa direzione quando le triadi sono in stato fondamentale. Si può derogare da questa regola solo nelle cadenze finali, quando si desidera una determinata nota per il soprano (come nell'es. 3-26). In tali casi, almeno una voce deve muoversi di grado.

Indice pratico di regole di movimento

1. Evitare il movimento parallelo di quinta giusta, ottava o unisono tra qualsiasi coppia di voci, con particolare attenzione alle voci estreme, soprano e basso (es. 3-22).
2. Evitare il movimento consecutivo da una quinta giusta o un'ottava ai rispettivi intervalli composti (es. 3-22).
3. Evitare il moto retto su una quinta giusta o un'ottava quando entrambe le voci saltano (es. 3-24), tranne in determinati casi speciali (ess. 3-25, 3-26).
4. Evitare il moto retto su una quinta giusta o un'ottava tra le parti estreme, quando il basso procede di grado e il soprano di salto (es. 3-27).
5. Evitare di sovrapporre e incrociare le voci (ess. 3-29, 3-31).
6. Nelle successioni di accordi in stato fondamentale evitare che le quattro voci si muovano nella stessa direzione, tranne che nelle cadenze finali (es. 3-26).
7. Nelle successioni V-I o V-VI, in stato fondamentale, se la sensibile è al soprano deve salire di semitono alla tonica (es. 3-28).

La realizzazione degli esercizi

Gli esercizi contenuti in questo libro sono concepiti per porre specifici problemi musicali e abituare lo studente a determinati tipi di accordi e al loro uso; la maggior parte di tali esercizi è comunque pensata per realizzare, sia pure in forma più rudimentale, lo stesso lavoro dei compositori, e cioè scrivere musica. In un primo momento non vi sembrerà che i nostri esercizi abbiano molto in comune con la musica che conoscete; si tratterà soprattutto di una lenta applicazione di una serie di regole diverse. Con il crescere della vostra abilità nel realizzarli e della velocità nel trovare risposte musicali ai problemi posti, dovrete sforzarvi di arrivare a sentire gli esercizi come brevi frammenti di musica. Le regole sono importanti, e all'inizio sembra che esse siano troppe; ma la cosa più importante è la musicalità che riuscirete a conferire agli esercizi.

In questo e nel prossimo capitolo gli esercizi che contengono un numero di accordi considerevole dovrebbero essere realizzati in almeno due versioni. La prima dovrebbe essere una versione "monotona", in cui vengano seguite strettamente le regole pratiche date in precedenza, anche se questo comporta la costruzione di una linea del soprano povera, come negli ess. 3-10 e 3-11. Questo vi consentirà di prendere confidenza con i principi della successione armonica e sarà la base di una versione "migliorata" in cui le necessarie "deviazioni" dalle regole consentiranno di realizzare una migliore linea del soprano (v. pp. 26-7).

Diamo qui la versione "monotona" che abbiamo ottenuto nell'es. 3-10, e una versione "migliorata" (es. 3-33).

Es. 3-32



Es. 3-33



a. Iniziando con la terza al soprano si portano le voci in una posizione media della loro estensione e si aumenta un poco il loro spazio di movimento.

b. Il raddoppio della terza nel III consente di evitare che nel primo movimento di due battute consecutive si ripeta il la. Nell'accordo successivo le tre voci superiori scendono, e la successione III-VI viene quindi trattata in modo analogo a quella II-V.

c. Com'è abituale nella successione V-VI si è raddoppiata la terza nell'accordo del VI. Nell'accordo successivo questo ci consente di scegliere se il fa, nota comune, sarà ripetuto dal soprano o dal tenore, e ci offre anche la possibilità di passare da parti strette a parti late.

Quella che segue è una terza versione della stessa serie di triadi. Identificate e analizzate le deviazioni dalla versione base.

Es. 3-34



Seguono due ottimi esempi di scrittura per accordi in stato fondamentale. Analizzateli con cura, prestando la massima attenzione all'unitarietà, alla varietà, alla naturalezza delle connessioni e alla configurazione melodica.

Es. 3-35: Chopin, *Notturmo* op. 37, n. 1

Andante sostenuto

Mi♭: I IV I IV I V I V I IV I V VI V⁷ I

Es. 3-36: Brahms, *Vier Gesänge* op. 43, n. 3 “Ich schell’ mein Horn ins Jammertal”

Nicht zu langsam (il tenore solo raddoppia la voce superiore del pf)

Si♭: I V III I IV I III V IV

I III V III II VI II VI Vdel VI VI V I

Si noterà che negli esempi sono stati usati numeri romani. La maggior parte degli esempi tratti da composizioni del repertorio, in questo libro, è corredata da simboli analitici, anche se alcuni di questi simboli potrebbero risultare, per il momento, incomprensibili. Tali indicazioni saranno comunque chiarite nei prossimi capitoli.

ESERCIZI

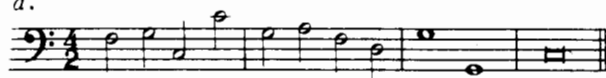
1. Scrivete a quattro parti tre versioni diverse di ciascuna delle seguenti successioni armoniche, usando accordi in stato fondamentale:

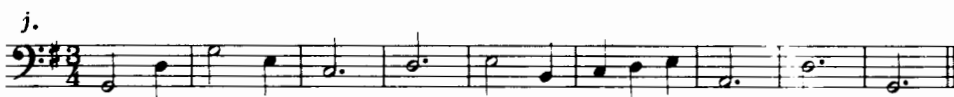
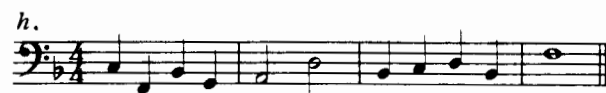
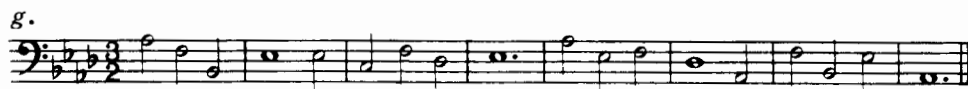
- V-VI in mi maggiore
- IV-V in re maggiore
- I-VI in fa diesis maggiore
- VI-V in do maggiore
- V-I in la maggiore
- II-V in mi bemolle maggiore
- VI-IV in si bemolle maggiore
- II-V in sol maggiore
- III-VI in do diesis maggiore
- V-VI in la bemolle maggiore

2. Aggiungete le parti di soprano, contralto e tenore ai seguenti bassi usando triadi in stato fondamentale. Realizzate due versioni di ogni successione: una prima versione "monotona" strettamente basata sulle regole pratiche, una seconda versione contenente deviazioni che consentano di ottenere una buona linea melodica per il soprano.

In questo tipo di esercizi, così come in tutti gli esercizi di armonizzazione contenuti in questo libro, è necessario realizzare un'analisi delle fondamentali, indicandole con numeri romani come negli esempi.

a.





3. Individuate l'irregolarità (sovrapposizione di voci) presente nell'es. 3-10. Come sarebbe stato possibile evitarla? Questa irregolarità non è stata riscontrata nelle prime edizioni di questo volume. Da ciò possiamo imparare una lezione: le irregolarità possono sfuggire anche ad attente ricerche, soprattutto se il loro effetto sonoro non è sgradevole. Ciò non significa che sia inutile evitare violazioni delle regole, ma solo che queste non sono così rigorose e rigide, e che la loro occasionale e inavvertita violazione non porta inevitabilmente a un risultato scadente.

4. *Analisi.* Nel brano seguente identificate e definite ogni triade con numeri romani. Riscrivete il brano scambiando le voci di soprano e di contralto, dando cioè al soprano le note del contralto un'ottava più in alto. Ora riscrivete nuovamente il brano, alzando di un'ottava il tenore; in questo modo alcune note del tenore saranno più acute delle corrispondenti note del contralto. Scrivete infine una terza versione in cui il tenore dell'originale, alzato di un'ottava, sia il soprano, il soprano dell'originale divenga il contralto, e il contralto dell'originale diventi il tenore. Quanti sono gli incroci in questa versione? Confrontate l'effetto sonoro delle quattro versioni.

*Old Hundredth*¹

All peo-ple that on earth do dwell, Sing to the Lord with cheer-ful voice.

¹ *Old Hundredth*, attribuito a Louis Bourgeois (ca. 1551), qui riportato nella versione del *Libro degli Inni* dell'Unione delle Chiese Metodiste (1964).

Il modo minore

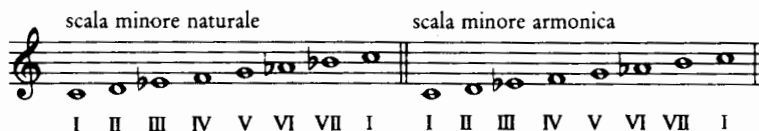
Differenze di scala

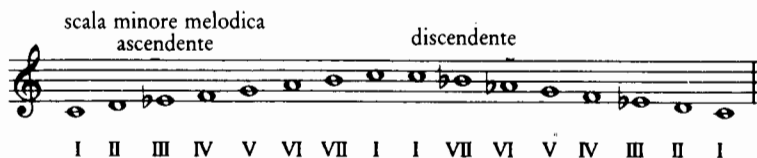
Nel capitolo precedente abbiamo visto che il modo maggiore è definito da una singola e determinata serie di triadi. In minore, a seconda delle diverse condizioni e dei diversi contesti, si usano vari tipi di scale e di triadi. Un'attenta osservazione dimostra che durante il periodo dell'armonia tonale molto raramente la musica in minore presenta l'uso di un solo tipo di scala.

Ciò che distingue la musica nel modo minore è il fatto che la triade di tonica è sempre minore; la forma delle altre triadi è piuttosto variabile. Ad esempio, se la triade di dominante compare prima del I minore, essa è quasi sempre maggiore, con la sensibile che sale alla tonica; ma in altre condizioni, come vedremo, la triade di dominante può essere minore, senza l'atteso movimento ascendente della sensibile. La terza del V è generalmente il settimo grado innalzato, ma la quinta del III è quasi sempre il settimo grado non innalzato. Queste differenze nell'uso dei gradi della scala sono responsabili di alcune delle contraddizioni esistenti nella notazione musicale ordinaria. Per fare un esempio evidente, i tre bemolli nell'armatura di chiave di do minore indicano che il terzo, il sesto e il settimo grado della scala sono alterati da bemolli, diversamente da quanto avviene per gli stessi gradi nella scala del modo parallelo, do maggiore; ma osservando qualsiasi esempio di musica in do minore troveremo anche la presenza del si bequadro e del la bequadro.

Le relazioni tra i gradi della scala sono riassunte nelle tre forme tradizionali della scala minore:

Es. 4-1





La *scala minore naturale*, come avevamo già detto nel cap. 1, corrisponde all'armatura di chiave, ed è equivalente alla forma discendente della scala minore melodica. È formata dalle stesse note del relativo maggiore (mi bemolle maggiore, nell'es. 4-1), ma esse corrispondono a differenti gradi della scala.

La *scala minore armonica* presenta il settimo grado innalzato, o sensibile. La distanza tra il sesto e il settimo grado è una seconda eccedente; di solito nel movimento melodico questo intervallo viene evitato, anche se si possono trovare molti esempi in cui compare.

Es. 4-2: Mozart, *Sinfonia* K. 550, I



Es. 4-4: J. S. Bach, *Il clavicembalo ben temperato*, II, Preludio n. 6



Es. 4-5: J. S. Bach, *Suite francese n. 1*, Minuetto II

forma ascendente

re: VI V₅ I⁶ V I

Il caso opposto – il sesto e settimo grado non innalzati usati nel movimento ascendente alla tonica – è invece raro durante il periodo dell’armonia tonale classica. L’ascesa di semitono dalla sensibile alla tonica era una convenzione così forte che i compositori erano riluttanti ad abbandonarla. Si può constatare che gli esempi di tale successione melodica durante il periodo citato coinvolgono triadi diverse da quelle di V e di I.

La scala minore melodica discendente corrisponde a quella naturale; la scala minore melodica ascendente è uguale a quella maggiore, tranne che per il terzo grado. La scala minore armonica è una specie di ibrido delle due forme melodiche; viene chiamata “armonica” perché buona parte dell’armonia usata regolarmente nel modo minore, anche se non tutta, è costituita da triadi basate su tale scala, mentre il resto deriva dalle forme minori melodiche.

Le triadi del modo minore

Poiché nel modo minore il sesto e il settimo grado variano in base al contesto, le triadi che contengono questi gradi potranno anch’esse variare di volta in volta. Presentiamo qui di seguito tutte le possibilità.

Es. 4-6

I II II III III IV IV V V VI VI VII VII

Alcune osservazioni elementari: la triade di tonica è la sola a non contenere il sesto né il settimo grado e resta quindi invariata, qualunque tipo di scala minore si usi; nella successione melodica ascendente quattro triadi, il II, il IV, il V ed il VII, sono uguali a quelle del modo maggiore; la serie completa comprende triadi diminuite, sui gradi II, VI e VII, ed una triade eccedente, sul III.

Il diagramma che segue separa le diverse triadi in gruppi, dividendo quelle che derivano dalla scala minore armonica da quelle che derivano dalle forme minori melodiche.

Es. 4-7

Il diagramma illustra le triadi del modo minore in tre stadi:

- melodica ascendente:** Triade II (seguito in genere dal V), Triade IV (seguito in genere dal V), Triade VI (raro).
- armonica:** Triade I, Triade II, Triade III (raro), Triade IV, Triade V, Triade VI, Triade VII.
- melodica discendente:** Triade III (molto comune, in genere preceduto dal VII, a volte dal VI), Triade V (in genere preceduto da I o III, e seguito da IV o VI), Triade VII (=V del III).

In passato, la scala minore armonica veniva indicata come la sola scala da cui derivano tutte le triadi del “modo minore”. Questo punto di vista sembra ora da un lato troppo semplicistico e dall’altro causa di confusione. Il precedente diagramma tripartito rappresenta un’illustrazione più accurata delle triadi così come sono state effettivamente usate dai compositori, ma richiede alcune spiegazioni.

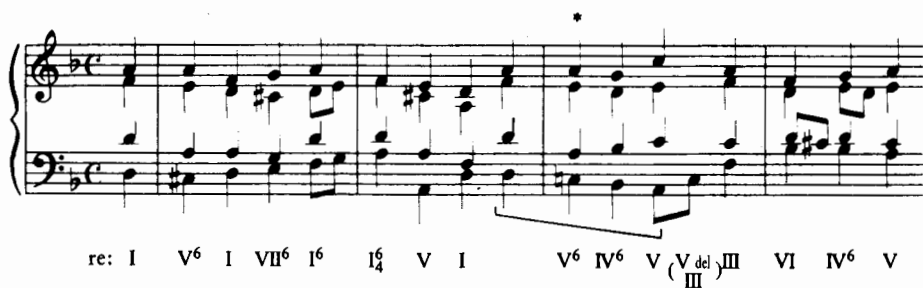
Adottando il punto di vista tradizionale, la triade di medianta nel modo minore armonico è quella che provoca le maggiori difficoltà, ma questa triade eccedente è molto rara nella musica del periodo tonale. A questo punto possiamo senz’altro evitare di discuterne; ne verranno presentati pochi esempi in altri capitoli (v. ess. 6-23, 8-27). La più usata tra le triadi di III del modo minore è di gran lunga quella maggiore, la cui quinta è il settimo grado non innalzato della scala. Questa triade, costruita sulla scala minore melodica discendente, è uguale a quella di tonica del relativo maggiore, e l’orecchio tende a non distinguere tra le due; la sua funzione verrà illustrata alla fine del capitolo 5. Di regola, le forme minori melodiche ascendenti del II e del IV (triade minore e maggiore, rispettivamente) vengono usate solo insieme alla scala minore melodica ascendente, quando tale scala compare chiaramente come successione melodica in una delle voci dal sesto grado, al settimo, alla tonica, in genere cominciando dalla dominante.

Es. 4-8

Es. 4-9: J. S. Bach, Corale *Herzliebster Jesu*, BWV 244/55 (v. anche ess. 5-31, 7-7, 19-8)

La forma minore melodica ascendente del VI, una triade diminuita, è piuttosto rara.

Analogamente la triade minore melodica discendente del V viene usata solo in presenza di una scala discendente che inizi dalla tonica.

Es. 4-10: J. S. Bach, Corale *Vater unser im Himmelreich*, BWV 245/9 e 416 (v. anche es. 26-11)

Come abbiamo detto in precedenza, la triade minore sul V non venne quasi mai usata davanti alla triade di tonica fino al tardo Ottocento¹; tale uso viene quindi considerato estraneo all'armonia tonale classica.

¹ V. nel cap. 30 *Il declino dell'armonia di dominante*.

La triade diminuita sulla sopratonica, benché dissonante, fu invece usata durante il periodo dell'armonia tonale; la si trova a volte in stato fondamentale, e abbastanza spesso in rivolto. Generalmente si raddoppiano la fondamentale o la terza, mentre si tende a evitare il raddoppio della quinta (il sesto grado non innalzato).

La triade diminuita di sensibile è naturalmente uguale a quella del modo maggiore. Il suo uso e la sua funzione sono gli stessi nei due modi: anche in minore essa viene usata raramente in stato fondamentale, e ha la funzione di un accordo incompleto di settima di dominante (v. capp. 6, 15, 22).

La triade maggiore sul settimo grado non innalzato è perlopiù associata alla triade maggiore di III, e ha la funzione di dominante di quest'ultima, V del III (v. l'ultima parte del cap. 5).

La successione armonica

La tavola delle successioni armoniche abituali, data nel cap. 3, vale anche per il modo minore, con queste differenze:

- il I può anche essere seguito dalla triade maggiore del VII;
- la triade maggiore del III può anche essere seguita dalla triade maggiore del VII;
- la triade maggiore del VII è seguita dal III, a volte dal VI, più raramente dal IV;
- la triade diminuita del VII è seguita dal I.

Condotta delle parti

Tutte le regole e i procedimenti relativi al movimento e alla condotta delle parti indicati nel cap. 3 valgono anche per il modo minore. Le differenze nella struttura della scala del minore, tuttavia, comporteranno alcune limitazioni supplementari, come ad esempio la necessità di evitare il movimento di seconda eccedente.

Un buon esempio è dato dalla successione II-V che, se si raddoppia la fondamentale del II, può avvenire solo in due modi; tutte le altre soluzioni comportano l'intervallo melodico di seconda eccedente o di tritono nel movimento di una delle parti, oppure movimenti paralleli proibiti. Se nel II si raddoppia la terza non è possibile evitare errori nel movimento.

Es. 4-11

buono buono meno buono meno buono raddoppio della 3ª raddoppio della 3ª

La successione VI-V è ancora più problematica. Se la nota raddoppiata nel VI è la fondamentale non sono possibili movimenti che non comportino la seconda eccedente, il salto di tritono o movimenti paralleli proibiti. In questa successione conviene raddoppiare la terza del VI, così da assicurare una connessione lineare con il V.

Es. 4-12



Non sempre è possibile evitare gli intervalli aspri dal punto di vista melodico. L'uso occasionale di un movimento di seconda eccedente o di tritono fa poco danno, e se tale movimento viene riservato a una parte interna non disturba la successione.

Nel modo minore, un poco più spesso che in maggiore, si può talvolta incontrare la successione I-II in stato fondamentale. Raddoppiando la quinta nell'accordo di tonica, è permesso il moto parallelo da una quinta giusta a una diminuita. Questo particolare caso di quinte parallele è sempre accettato tra tutte le coppie di voci. Lo si incontra spesso in connessione all'accordo di settima di dominante. Anche il movimento opposto — da una quinta diminuita a una giusta — può essere consentito, purché non avvenga tra le voci estreme.

Es. 4-13



ESERCIZI

1. Scrivete in modo minore le successioni date nel cap. 3 negli esempi compresi tra il 3-2 e il 3-5. Ascoltate attentamente il risultato e confrontatelo con le forme del modo maggiore.

2. Scrivete le successioni elencate nell'esercizio 1 del cap. 3, seguendo le indicazioni date ma usando le scale minori anziché quella maggiore.

3. Aggiungete le parti di soprano, contralto e tenore ai bassi seguenti. Queste armonizzazioni devono essere realizzate come quelle del cap. 3. Anche in questo caso si dovrebbero realizzare due versioni per ogni basso. Le graffe indicano i punti in cui l'armonia dovrà utilizzare la scala minore melodica ascendente o discendente; dove non vi sono graffe la dominante dovrà naturalmente avere la sensibile.





4. *Analisi.* In lavori di compositori diversi cercate esempi di scale minori melodiche ascendenti e discendenti, con un'estensione di almeno un'ottava. Cercate un esempio di un segmento melodico di scala minore armonica, con il sesto grado non innalzato seguito dal settimo grado innalzato o viceversa.

Tonalità e modalità

Scale modali

La tonalità è l'organizzazione dei rapporti tra le altezze attorno a una tonica. Questo significa che vi è una nota centrale sorretta, in un modo o nell'altro, da tutte le altre. Nella musica che definiamo "in do maggiore" tale nota centrale è il do; questa musica usa le note della scala di do maggiore, e contemporaneamente ne definisce anche la *tonalità*. Possiamo anche parlare di tonalità in un senso molto più ampio, includendovi l'intero gruppo delle scale maggiori e minori, i vari tipi di armonia basati su tali scale e la musica basata su queste scale e questi tipi armonici; in questo senso la musica del periodo dell'armonia tonale rappresenta la tonalità in senso generale, ciò che è stato chiamato il *sistema tonale*.

La *modalità* rappresenta la scelta specifica delle note in relazione a una tonica determinata, ed è quindi da mettere in riferimento ai diversi tipi di scala. Le scale maggiori e minori sono i modi specifici più familiari. Oltre ad esse si possono formare molte altre *scale modali*. Molte di queste scale sono determinanti nella musica del Quattrocento e del Cinquecento; le studieremo dettagliatamente nella seconda parte di questo libro, a proposito della loro ricomparsa nella musica dell'Ottocento. Ne diamo qui pochi esempi, che utilizzano il do come nota-base.

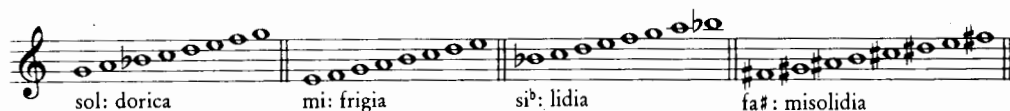
Es. 5-1



Il *modo Eolio* corrisponde alla scala minore naturale; questo termine, più antico di quello attualmente in uso, fu usato – come l'espressione *modo Ionio* per la scala maggiore – fino al Seicento.

Questi modi possono essere liberamente trasportati cambiando l'altezza della tonica e mantenendo invariate le relazioni intervallari.

Es. 5-2



Durante il periodo tonale, in casi eccezionali i compositori hanno fatto uso di modi derivati dalla musica popolare, e anche di scale orientali.

Funzioni tonali dei gradi della scala

La tonalità non si esaurisce nel fatto di usare soltanto i suoni di una determinata scala. Il suo carattere distintivo è forse più quello di stabilire i rapporti tra questi suoni e quel suono particolare che rappresenta il centro tonale. Ogni grado della scala ha la propria parte nello schema della tonalità, la propria *funzione tonale*.

Una volta stabilita e affermata, la tonica diventa la base della tonalità di un brano e di tutta l'armonia che questo contiene. La funzione di tonica è talmente forte che può essere svolta pienamente anche da una triade incompleta, o addirittura dalla sola fondamentale, come alla fine di un pezzo in cui il centro tonale sia già stato ripetutamente confermato.

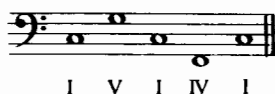
Es. 5-3: Bizet, *Carmen*, I, "Coro dei monelli"

Allegro



La dominante e la sottodominante sembrano dare l'impressione di un sostegno bilanciato della tonica, come due pesi equidistanti ai lati di un fulcro.

Es. 5-4

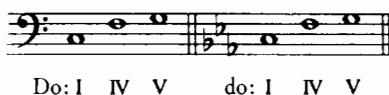


L'esempio precedente potrebbe essere lo schema armonico di molti brani musicali di breve estensione, in cui ci si porti dapprima alla dominante, si torni poi alla tonica e si usi infine la sottodominante per rendere l'ultima tonica più soddisfacente e conclusiva.

La tonica, la dominante e la sottodominante vengono chiamate *gradi forti* (o *gradi tonali*), poiché sono il fondamento della tonalità.

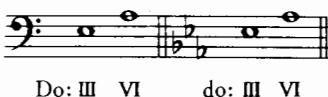
Dato un tono, questi gradi non cambiano tra i due modi.

Es. 5-5



La mediant e la sopradominante vengono chiamate *gradi modalì*¹. Il loro effetto si esercita molto più sul modo che sulla tonalità, poiché in genere essi cambiano tra maggiore e minore.

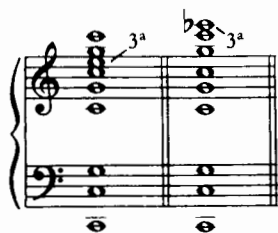
Es. 5-6



Per dimostrare la forza con cui i gradi modalì possono “colorare” un’armonia basti dire che in un accordo di tonica, con qualunque numero di raddoppi di fondamentale e di quinta, una sola terza è sufficiente. Questa è una disposizione molto comune nella musica orchestrale.

¹ Insieme alla sopratonica e alla sensibile, questi due gradi in Italia sono generalmente chiamati *gradi deboli*. [N.d.C.]

Es. 5-7



Spesso la sopratonica ha la funzione di dominante della dominante (*doppia dominante*).

Es. 5-8



Armonicamente, comunque, la sopratonica tende a essere assorbita dall'accordo di sottodominante, soprattutto in certe posizioni.

Es. 5-9



La sopratonica potrebbe quindi essere inclusa nel gruppo dei gradi forti, poiché essa possiede in parte sia le caratteristiche della dominante sia quelle della sottodominante, ma deve comunque essere distinta da I, IV e V poiché il suo peso tonale è molto inferiore a quello di tali gradi.

Il settimo grado, la sensibile, a causa della propria importanza (dovuta alla tensione armonica che comporta) di indicatore della tonica, di solito non esercita la funzione di nota fondamentale, ma viene piuttosto assorbito nell'accordo di dominante. La successione sensibile-tonica può essere descritta melodicamente come VII-I e armonicamente come V-I.

In termini di fondamentali armoniche l'insistenza sui gradi deboli tende a produrre l'effetto di un tono (e di un modo) diverso da quello voluto. Per la stessa frequenza con cui vengono ripetuti i gradi deboli vengono scambiati dall'orecchio per gradi forti di un'altra scala.

Es. 5-10



do: I III VI V III IV II VI III V I
minore naturale)
(Mi♭: VI I IV III I II VII IV I)



Do: I III VI II III IV II VI III V I
(la: III V I IV V VI IV I V)
(minore naturale)

Da tutto questo possiamo concludere che la struttura tonale della musica consiste soprattutto di armonie basate sui gradi forti (I, IV, V, a volte II), e che i gradi modali (III e VI) vengono usati principalmente per ottenere la varietà. Vi è una gamma molto vasta e molto varia di applicazioni di questo principio generale, che può comunque essere considerato come una norma, nel periodo tonale, per la musica in cui la tonalità non cambia.

L'armonia di dominante

L'elemento armonico più forte nella musica tonale è la funzione di dominante. La successione dominante-tonica determina la tonalità con una forza di gran lunga maggiore di quanto lo faccia l'accordo di tonica da solo. Ciò forse non è molto evidente con le sole triadi, ma lo si dovrebbe tenere presente durante tutto lo studio dell'armonia. L'uso dell'armonia di dominante per fissare o confermare una tonalità è una pratica molto comune.

Es. 5-11: Beethoven, *Concerto per vl. e orch.* op. 61, I

Re: V⁷

(V⁷)

(V⁷)

gva -----

(V⁷)

I

Es. 5-12: Chopin, *Preludio* op. 28, n. 16

Presto con fuoco

Es. 5-13: Schubert, *Messa in la bem. magg.*, “Gloria”

Allegro moderato

(sole voci) *cresc.*

Quo - ni - am tu so - lus sanc - tus, tu so - lus al - tis-(simus)

pedale di dom.
mi: V

VI V del II V⁷ (9) I⁶₄

L'uso dell'armonia di dominante davanti alla tonica non si limita affatto a definire la tonalità. Tale successione può ricorrere ovunque e la si trova soprattutto alla fine di una frase, dove prende il nome di *cadenza autentica*²; praticamente qualsiasi brano musicale può fornire un esempio di questa successione familiare.

Es. 5-14: Bach, Corale *Werde munter, mein Gemüte*, BWV 55

Si♭: I IV⁶ III VI⁷ II(VII⁶) I V I VII⁶ III(I⁶?) VI IV(II)⁵ V I

Es. 5-15: Beethoven, *Quinta Sinfonia* op. 67, I

Allegro con brio

ff

do: V I V I V I V I V I V I V I V I

² In Italia la concatenazione V-I è anche correntemente definita *cadenza perfetta*. Per tutto il volume si è conservata la terminologia dell'Autore, che distingue tra *cadenza perfetta* e *cadenza autentica* (v. cap. 11). [N.d.C.]

La successione alternata per lunghi periodi di tonica e di dominante, senza altre armonie, è piuttosto frequente in tutto il periodo classico e in quello romantico, soprattutto nelle forme di danza.

Es. 5-16: Schubert, *Ländler* op. 67, n. 2

Re: V⁷ (9) I V⁷ (9) I V I

Es. 5-17: Beethoven, *Quinta Sinfonia* op. 67, IV

Allegro

Do: I V I V⁷ I V⁷ I V I

È da notare il fatto che in questi casi non si usa quasi mai la triade minore di dominante. Senza la sensibile l'effetto di dominante è drasticamente indebolito, come dimostra l'analisi alternativa dell'es. 5-10. La triade minore sulla dominante si trova quasi sempre in connessione con la scala minore melodica discendente, nel movimento, cioè, dalla tonica alla dominante, e non dalla dominante alla tonica.

Forza tonale degli accordi

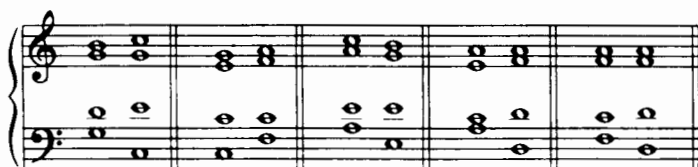
Un singolo accordo isolato può essere interpretato in molte tonalità.

Es. 5-18

Fa: I mi: I
 Si^b: V Sol: VI
 Do: IV Do: III
 la: VI si: IV

Quest'ambiguità, che sarà molto utile in seguito quando studieremo il procedimento della modulazione, si attenua notevolmente quando due accordi vengono sentiti in successione armonica. Ogni successione afferma in modo spiccato determinate implicazioni tonali.

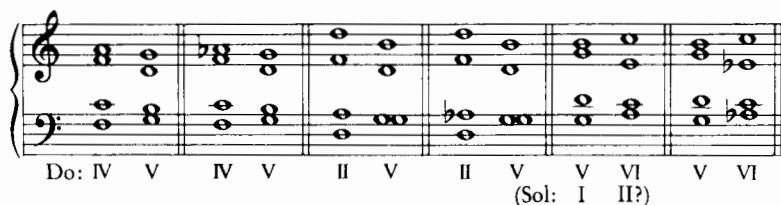
Es. 5-19



Do: V I Do: I IV Do: VI III Do: VI II Do: IV II
Sol: I IV Fa: V I mi: IV I la: I IV Si^b: V III

Dal punto di vista tonale le successioni armoniche più forti nascono dal contrasto tra le armonie di dominante e di sottodominante, senza dimenticare che la sopratonica possiede alcune caratteristiche della sottodominante. Si può addirittura affermare che per determinare una tonalità non è neppure necessaria la presenza dell'accordo di tonica; la dominante è molto più importante. Le successioni IV-V e II-V possono essere interpretate in una sola tonalità; esse, quindi, non hanno bisogno dell'accordo di tonica perché la tonalità sia stabilita. Quanto alla successione V-VI, anch'essa è fortemente indicativa di una sola tonalità, benché possa essere avvertita come la successione I-II (piuttosto rara) nel tono della dominante.

Es. 5-20



Do: IV V IV V II V II V V VI V VI
(Sol: I II?)

Se la successione armonica deve stabilire con certezza la tonalità può essere necessario l'uso di un terzo accordo. Aggiungendo un accordo alle successioni dell'es. 5-19, queste diventano senza alcuna ambiguità tipiche del tono di do maggiore.

Es. 5-21



Do: IV V I I IV V V VI III VI II V IV II V

Un terzo accordo diverso, d'altra parte, potrebbe anche confermare le tonalità alternative date nell'es. 5-19.

Es. 5-22

Sol: I IV V Fa: IV V I mi: IV I V la: I IV V Si^b: V III II

Questi nuclei tonali elementari, gruppi di due o tre accordi con significato tonale distinto, potrebbero essere definiti “parole” musicali. Per facilitare l'apprendimento di queste formule si consiglia di scriverne su un taccuino il maggior numero possibile, in modo che siano sempre disponibili per la consultazione, a cominciare dalle più comuni (come II-V-I, I-IV-V ecc.), e anche di inventarne altre e trascriverle. Se ne dovrebbero studiare le singole caratteristiche, la forza e la funzione dinamica all'interno della tonalità; sarà bene anche cercare nella letteratura musicale esempi di tali formule.

Conosciamo già i metodi per ottenere variazioni delle formule per quanto riguarda raddoppi, disposizioni e la scelta della nota per il soprano.

Es. 5-23

Do: IV V I IV V I IV V I IV V I

Il cambiamento di modo da maggiore a minore o viceversa non intacca l'impianto tonale della formula ed è uno dei più importanti mezzi di variazione. L'es. 5-22, cambiando solo i modi, potrebbe essere scritto come segue. L'ultima battuta dimostra che in certi casi il cambiamento di modo è meno soddisfacente dell'originale.

Es. 5-24

sol: I IV V fa: IV V I Mi: IV I V La: I IV V si^b: V III II

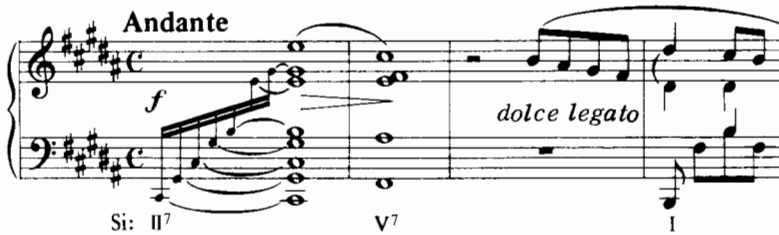
Le formule armoniche di questo tipo esistono, praticamente, in ogni tipo di musica, dalle strutture più semplici a quelle più complesse. L'analisi dei capolavori musicali del Settecento e dell'Ottocento rivela le infinite possibilità di variare il trattamento di questi elementi armonici strutturali. Si confrontino queste tre versioni della formula II-V-I.

Es. 5-25: Mozart, *Sonata per pf.* K. 330, III (v. anche ess. 6-14, 8-4, 8-25, 11-5, 13-13, 13-17, 15-9, 19-5 e anche 31-22)



Do: II⁶ V⁷ I

Es. 5-26: Chopin, *Notturmo* op. 62, n. 1



Si: II⁷ V⁷ I

Es. 5-27: Beethoven, *Sonata per pf.* op. 13 ("Patetica"), II



La^b: II V⁷ V/I I

Intercambiabilità dei modi

Nelle successioni di accordi gli aspetti modali hanno un peso minore di quelli tonali. Modo maggiore e modo minore non si differenziano per il loro uso quanto le differenze tra le rispettive scale potrebbero far supporre, e a volte non è neppure chiaro quale tra i due modi il compositore stia usando.

Nella musica del periodo tonale si trova molto spesso l'oscillazione tra maggiore e minore. Nel prossimo esempio la successione I-V è ripetuta più volte attraverso cambiamenti di modo che coinvolgono una sola nota – il terzo grado. Il cambiamento di modo avviene quindi all'interno dell'accordo di tonica, mentre la dominante si muove verso la tonica maggiore o quella minore con la stessa naturalezza.

Es. 5-28: Beethoven, *Sonata per pf.* op. 53 ("Waldstein"), III

Allegretto moderato

Do: min. V I (mag.) V I (min.)

V I V I V (VI) V(mag.)

Il prossimo esempio è un tipo di cambiamento di modo più insolito, in cui la connessione tra la sottodominante maggiore e la tonica minore non viene mediata dalla presenza della dominante tra i due accordi.

Es. 5-29: Haydn, *Sonata per pf.* Hob. XVI/46, II

Adagio non troppo

Re^b: V₃⁶ I (6) IV (II⁶) I₄^b (min.)

La terza di Piccardia

Fin dal quindicesimo secolo si diffuse ampiamente la convenzione di terminare un pezzo di musica con una triade maggiore, anche quando la composizione era stata tutta inequivocabilmente in minore. La terza maggiore di questa triade viene ancora definita *tierce de Picardie* o *terza di Piccardia*.

Es. 5-30: J. S. Bach, *Il clavicembalo ben temperato*, I, Preludio n. 4 (v. anche es. 14-4)

do # I IV I V IV V I
pedale di tonica

Rapporti tra le tonalità relative maggiori e minori: il principio della dominante secondaria

I toni di do maggiore e la minore, per fare l'esempio più semplice, vengono chiamati *maggiore e minore relativi*, poiché hanno la stessa armatura di chiave e usano perlopiù la stessa serie di note. Nel senso più stretto, la distinzione tra due tonalità è data dalla tonica. Nella realtà musicale, tuttavia, ciò che definisce la tonalità non è soltanto la scala usata. Quello che è veramente importante è come viene usata la triade di tonica – dove compare, come viene associata alla dominante, con quale tipo di preparazione e con quale spicco. Abbiamo già osservato che la tonica e la dominante sono i principali elementi armonici di definizione della tonalità. Esistono quindi diverse prove che ci consentono di determinare se una certa frase, o un gruppo di frasi, o anche un intero pezzo siano in do maggiore o in la minore: l'esame dell'accordo iniziale e di quello finale, il confronto tra la frequenza con cui compaiono la triade maggiore di do e quella minore di la, l'eventuale presenza del sol diesis, che indicherebbe la sensibile in la minore.

Es. 5-31: Bach, Corale *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig*, BWV 26/6

la: I V⁶ I (I?: V? I?) (I? VI?) (mag.) IV₃ V⁶ I IV(II)₃ V I

È chiaro che l'esempio precedente inizia e finisce in la minore, poiché sia l'inizio sia la fine presentano chiare successioni V-I. La seconda battuta, d'altra parte, potrebbe sembrare in do maggiore, soprattutto se si pensa a una successione V-I in quel tono confrontabile con il V-I in la minore della prima battuta. Sarebbe possibile intendere questa battuta come I-VII-III in la minore, ma questa interpretazione non tiene conto del forte senso di dominante in do maggiore; d'altra parte è difficile credere che un pezzo inizi in la minore, dopo una battuta passi improvvisamente in do maggiore e torni altrettanto bruscamente in la minore nelle due battute successive.

Combinando assieme queste due interpretazioni possiamo analizzare l'intera frase in la minore. Il secondo accordo della seconda battuta è sicuramente la dominante di do, e do è il III di la minore; quella dominante verrà quindi definita V del III. Il V del III, quindi, ci fa avvertire il III come una tonica momentanea, anche se noi non dimentichiamo che la tonalità della frase nel suo insieme è il la minore. Questa interpretazione è un'applicazione del cosiddetto *principio della dominante secondaria*. Questo principio verrà discusso per esteso nei prossimi capitoli, ma è importante che venga presentato abbastanza presto. La diffusione che l'uso delle dominanti secondarie ebbe durante tutto il periodo dell'armonia tonale è un'ulteriore conferma dell'importanza del rapporto dominante-tonica. Poiché il concetto di "V del ..." può essere applicato praticamente a qualsiasi grado della scala, il vocabolario degli accordi disponibili in ogni tonalità ne risulta molto ampliato.

Quello che segue è un esempio un poco più esteso del procedimento illustrato nell'es. 5-31 (v. anche es. 8-27). Lo studente dovrebbe analizzarlo e quindi confrontare i due esempi.

Es. 5-32: Schubert, *Ottava Sinfonia* ("La Grande"), II

Andante con moto

la: I V del III III V⁵ del III III

I IV (II)⁵ I₄ V I (V/I)

Cromatismo e tonalità

Si definisce *cromatismo* l'uso di note estranee alla scala maggiore o a quella minore. Le note cromatiche cominciarono ad apparire in musica molto prima del periodo dell'armonia tonale, e fin dall'inizio di tale periodo costituirono un'importante risorsa armonica e melodica. La loro origine può essere fatta risalire in parte all'alterazione di gradi della scala nei due modi, in parte all'uso dell'armonia di dominante secondaria, di uno speciale vocabolario di accordi alterati e di determinate note estranee all'armonia.

È chiaro che il procedimento per fissare e mantenere una tonalità può essere complicato, soprattutto in un lungo movimento sinfonico il cui tono può cambiare molte volte prima di tornare a quello originale. Abbiamo visto com'è possibile determinare la tonalità all'interno di brevi frasi e sappiamo che, per esempio, la *Prima Sinfonia in do magg.* di Beethoven è fondamentalmente "in do maggiore", benché al suo interno si possano trovare molte parti in tonalità diverse. Il nostro studio dell'armonia ci porterà a vedere come sia possibile passare da una tonalità all'altra e come i compositori hanno concepito il disegno tonale, sia nei contesti più piccoli sia in quelli più grandi. Naturalmente la comprensione di problemi così complessi appartiene a un punto più avanzato degli studi, ma vi sono due cose che si dovrebbero sapere fin dall'inizio. La prima è che modi paralleli e relativi, maggiori e minori, tendono a divenire intercambiabili, perfino quando si usano soltanto triadi. La seconda è che le note estranee alla scala non indeboliscono necessariamente la tonalità. Queste affermazioni potrebbero in un primo momento causare confusioni, ma è comunque importante che siano tenute presenti fin dall'inizio, se non altro per sottolineare il fatto che la tonalità è determinata dalla successione delle fondamentali e dalle funzioni tonali degli accordi, anche se i dettagli della musica possono contenere tutte le note della scala cromatica.

Arpeggio dei componenti dell'accordo

Tutti gli esercizi scritti nei capp. 3 e 4 dovevano essere realizzati nota contro nota, con la coincidenza assoluta tra le durate delle note del basso dato e quelle delle parti superiori. Da questo punto in avanti, questa limitazione verrà abolita, e le parti superiori potranno muoversi con valori più brevi di quelli del basso, usando tutti i componenti delle triadi indicate. Il movimento melodico tra i componenti di un singolo accordo viene definito *arpeggio* (o *cambio di posizione*). Per ottenere una maggior flessibilità delle linee melodiche e della disposizione nella scrittura a quattro parti siete invitati a usare arpeggi (o cambi di posizione) nelle parti superiori dei vostri esercizi. Per iniziare usate i casi più semplici, come il movimento di due note del soprano contro una sola nel basso, fino al più vicino componente della triade.

Es. 5-33



Generalmente sarà necessario arpeggiare almeno due voci per volta, per mantenere corretti rapporti di raddoppi e di distanza tra le parti.

I vantaggi principali offerti dall'arpeggio sono le nuove possibilità che esso dà al ritmo e al movimento melodico, entrambi fattori di grande importanza nel disegno melodico del soprano.

Es. 5-34



Va anche detto che non si deve abusare dell'arpeggio. Una linea di soprano con troppi moti disgiunti, senza contrasti ritmici e contorni ampi diventerà subito amorfa quanto una che non si muove del tutto³.

In tutti gli esercizi di questo libro l'immaginazione, la fantasia musicale hanno la stessa importanza delle regole e delle costrizioni via via indicate. Dovreste continuamente controllare ciò che scrivete, cantando i vostri esercizi una linea alla volta ed eseguendoli al pianoforte.

³ A queste obiezioni va anche aggiunta un'ulteriore osservazione: nella musica in stile rigoroso l'arpeggio tra i componenti dell'accordo (o *cambio di posizione*) non annulla gli errori di condotta delle parti. In uno stile del genere, quindi, le successioni contenute nell'es. 5-34 presenterebbero alcuni errori (8^e parallele tra basso e tenore tra le battute 1 e 2, 5^e parallele tra basso e contralto, tenore e contralto nelle stesse battute, tra basso e tenore tra le battute 3 e 4; anche in altri esempi di questo libro si potranno rintracciare situazioni simili). Queste limitazioni sono meno strette nella musica di ispirazione popolare, soprattutto nelle forme strumentali: la valutazione dei singoli casi dovrà tener conto del contesto. [N.d.C.]

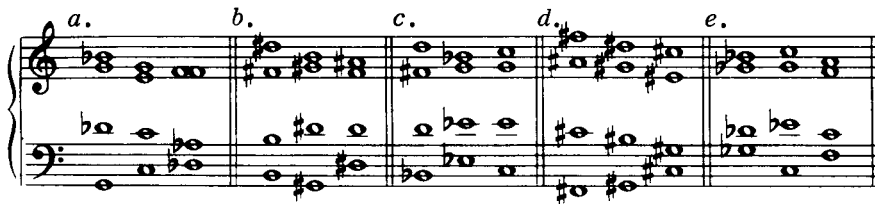
ESERCIZI

Affinché le differenze di modo e di tono divengano chiare può essere utile scrivere qualcuno degli esercizi senza armatura di chiave, usando le alterazioni quando sono necessarie.

1. Scrivete i gradi deboli delle seguenti scale:
 - a. la bemolle minore
 - b. do diesis maggiore
 - c. re bemolle maggiore
 - d. sol diesis minore
 - e. mi bemolle maggiore
2. In quali tonalità mi bemolle è un grado debole? In quali un grado forte? Rispondete alle stesse domande per le note fa diesis, si, sol diesis e re bemolle.
3. Indicate tonalità e modo (maggiore o minore) delle seguenti successioni:



4. Riscrivete le seguenti successioni, trasformando quelle maggiori in minori e viceversa:

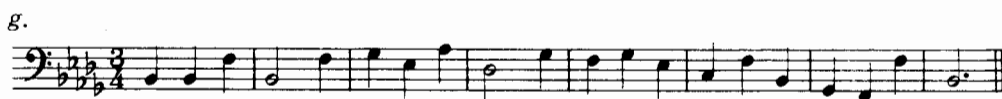
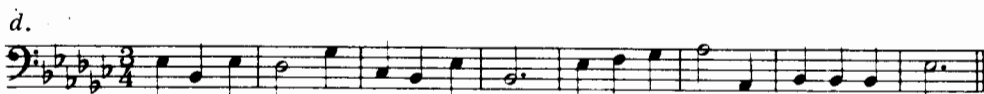


5. Scrivete ciascuna delle seguenti formule armoniche in quattro versioni diverse, usando solo triadi in stato fondamentale (ogni versione dovrebbe presentare una diversa disposizione delle parti):

- a. do minore: VI-II-V
- b. mi maggiore: II-V-VI
- c. re bemolle maggiore: V-VI-IV
- d. la minore: IV-V-I
- e. fa maggiore: V-IV-I

6. Armonizzate i seguenti bassi a quattro parti, usando solo triadi in stato fondamentale:





7. Costruite una successione di accordi, iniziando con una serie di numeri romani, disposti prestando attenzione a un'adeguata distribuzione di gradi deboli e forti e alla qualità delle successioni armoniche usate. La serie dovrebbe infine essere realizzata a quattro parti.

8. *Analisi.* Esaminate tutte le triadi nel brano seguente ignorando gli accordi che non sono triadi. Quali forme della scala minore sono usate? Cosa succederebbe usando una diversa forma di scala? Al pianoforte provate a sostituire il sesto e il settimo grado innalzati con quelli non innalzati, e viceversa. Si potrebbe riscrivere con facilità questo brano in maggiore?

Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort (1543)



Il primo rivolto; il basso numerato

Notazione con numeri arabi

Se in una triade nel basso compare la terza dell'accordo si dice che la triade è in *primo rivolto*, qualunque sia la posizione della fondamentale nelle voci superiori¹.

Adottando il metodo di stenografia musicale sviluppato dai compositori del periodo barocco, la maggior parte dei teorici indica i rivolti degli accordi con numeri romani riferiti all'intervallo tra il basso e le voci superiori. Una triade in primo rivolto sarà quindi indicata con I^3 , o semplicemente con I^6 , essendo la terza sottintesa. Se oltre a questo segniamo le fondamentali con numeri romani possiamo indicare simbolicamente tutti gli accordi in qualsiasi rivolto.

Con i numeri arabi non si indicano né la disposizione né i raddoppi. Se un accordo è numerato I^3 avrà senza dubbio la terza nel basso, ma al di sopra di questa la fondamentale e la quinta potranno essere disposte in qualsiasi ordine e ottava.

Per mostrare la numerazione usata per gli accordi di settima, benché questi verranno discussi soltanto in capitoli successivi, l'es. 6-2 presenta in ogni possibile posizione l'accordo di settima di dominante. La serie numerica decrescente (7, 6-5, 4-3, 2) delle cifrature abbreviate può essere un buon aiuto per la memoria.

Es. 6-1

Es. 6-1 illustrates the notation for triads in first and second inversion. The example is divided into two main sections: *modo maggiore* (major mode) and *modo minore* (minor mode). Each section shows three triads on a five-line staff, labeled *stato fondamentale* (fundamental position), *primo rivolto* (first inversion), and *secondo rivolto* (second inversion). Below each triad is its numerical notation: I^3 (abbreviated as I), I^6 (abbreviated as I^6), and I^4 . The *modo maggiore* section shows triads with notes G-A-B, A-B-C, and B-C-D. The *modo minore* section shows triads with notes G-A-B, A-B-C, and B-C-D, with the second and third inversions marked with a flat (b) on the B note.

¹ Lo stesso accordo viene comunemente definito anche *accordo di terza e sesta* o, più semplicemente, *accordo di sesta*, per gli intervalli che si formano tra il basso e le altre parti. [N.d.C.]

Es. 6-2

	stato fondamentale	primo rivolto	secondo rivolto	terzo rivolto
numerazione completa:	V^7_3	V^6_3	$V^6_4_3$	V^6_2
abbr.: V^7		V^6_5	V^4_3	V^2 (o V^4_2)

Raddoppi

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.

Nel periodo storico in cui l'armonia tonale fu il linguaggio musicale corrente, la scelta della nota da raddoppiare non sembra essere stata influenzata dal tipo di triade impiegata (maggiore o minore, eccedente o diminuita), né tale scelta sembra essere condizionata da problemi di sonorità dell'accordo. Nella maggior parte dei casi la scelta si basa sulla posizione della nota raddoppiata nell'ambito della tonalità. In altre parole, si raddoppiano le note importanti per la solidità tonale.

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.

Es. 6-3

Do: II^6 re: I^6

Qualunque sia la nota scelta per il raddoppio, tutti e tre i componenti – fondamentale, terza e quinta – dovrebbero essere presenti in ogni rivolto di una triade, perché l'esclusione di uno di essi potrebbe provocare ambiguità. Se si omette la fondamentale in una triade in primo rivolto, l'accordo risultante con tutta probabilità verrà avvertito come un accordo in stato fondamentale privo della quinta, in

cui il basso, e cioè la terza dell'accordo reale, sia invece la fondamentale. Se si omette la quinta, l'accordo potrebbe essere scambiato per un secondo rivolto senza fondamentale.

Es. 6-4



Può accadere che qualche volta ragioni di condotta delle parti suggeriscano l'uso di questi accordi incompleti; quando è possibile è bene comunque che le triadi in rivolto, in situazioni armonicamente stabili, presentino tutti i componenti.

Effetto generale del primo rivolto

Dal punto di vista armonico, presa in considerazione per la sua sonorità verticale, la triade in primo rivolto è più chiara, meno pesante e massiccia della stessa triade in stato fondamentale. Possiede quindi un suo valore come elemento di varietà quando la si usa con accordi in stato fondamentale. Confrontate le sonorità nelle due versioni che seguono della stessa serie di accordi:

Es. 6-5

La: I IV I II III VI II V, I La: I IV⁶ I⁶ II⁶ III⁶ VI II⁶ V I

Per quanto riguarda l'aspetto melodico, l'uso di accordi in primo rivolto consente di muovere il basso per gradi congiunti in successioni in cui le fondamentali muoverebbero di salto. È difficile ottenere una buona linea melodica per il basso quando tutti gli accordi sono in stato fondamentale. Il basso viene così ad avere la possibilità, fin qui riservata alle voci superiori, di muovere dalla fondamentale alla terza e viceversa nell'ambito della stessa armonia.

Es. 6-6

Do: V^6 I I^6 IV I I^6 II^6 V

Es. 6-7: Schubert, *Ottava Sinfonia* ("La Grande"), II

Andante con moto

Fa: I V^6 VI III^6 IV VII^6 III VI II^6 V I
($I^6?$)

Dal punto di vista ritmico una triade in primo rivolto ha minor peso di una in stato fondamentale. Nel precedente esempio 6-6, le concatenazioni V^6 -I, I^6 -IV e II^6 -V vengono percepite come movimenti ritmici dal "levare" al "battere", e quella I- I^6 come movimento dal "battere" al "levare". Si avverte lo studente, comunque, che è bene evitare di trarre conclusioni da un singolo principio, per la quasi inevitabile presenza di altri fattori influenti sul ritmo. Nell'esempio che segue l'accento ritmico cade senza possibilità di dubbio sul primo movimento della seconda battuta.

Es. 6-8: Brahms, *Prima Sinfonia* op. 68, II

Andante sostenuto

Mi: I IV^6 IV V^6 I

Condotta delle parti

L'uso dell'accordo in primo rivolto non comporta alcuna variazione nei principi che regolano la condotta delle parti o la successione armonica. Si deve sempre tenere presente l'obiettivo di una scorrevole successione degli accordi, e il movimento naturale delle voci resta ancora quello verso la posizione più vicina possibile. Il principio di pratica contrappuntistica per cui i raddoppi e la distanza tra le voci sono meno importanti del movimento melodico viene quindi confermato.

Es. 6-9



In questo esempio il moto congiunto e contrario tra soprano e basso è stato ritenuto abbastanza importante da giustificare il raddoppio del grado debole si nel secondo accordo, I^6 , anche se questa nota acquista risalto dall'essere affidata alle parti estreme.

Successioni di accordi in primo rivolto

Quando si verifica una successione di diverse triadi in primo rivolto c'è la tendenza delle parti a muoversi per moto retto. Nella letteratura musicale si possono trovare molti esempi simili al tipo di condotta delle parti della seguente successione (nel quindicesimo e nel sedicesimo secolo tali successioni parallele di triadi in primo rivolto venivano chiamate *fauxbourdon*, o *falso bordone*).

Es. 6-10



È comunque possibile evitare le ottave dirette tra tenore e basso e adottare una soluzione più equilibrata:

Es. 6-11



In entrambi i casi le funzioni armoniche dei singoli accordi perdono importanza in confronto al carattere parallelo e lineare della successione.

In un tempo veloce è possibile che una successione di triadi in primo rivolto assomigli più a un rinforzo accordale o a un ispessimento di una singola linea melodica che a un'autentica successione armonica.

Es. 6-12: Beethoven, *Sonata per pf.* op. 2, n. 3, IV*Uso delle diverse triadi*

Il primo rivolto della triade di tonica è uno degli accordi più utili e nello stesso tempo uno dei più trascurati dai principianti. Esso è un'utile alternativa nei casi in cui la triade di tonica in stato fondamentale potrebbe suonare troppo importante e spesso è un elemento di varietà come accordo che segua la dominante. I^6 è anche un ottimo accordo per armonizzare una melodia che vada di salto dalla tonica alla dominante. Ecco alcune formule che contengono I^6 :

Es. 6-13



Es. 6-14: Beethoven, *Primo Concerto per pf. e orch.* op. 15, I

Allegro con brio

Do: I I⁶ II⁶ V⁷ I

Es. 6-15: Schumann, *Carnaval* op. 9, n. 1 “Préambule”

Quasi maestoso

La^b: IV (I⁶) IV V² I⁶ V₃⁴ I V₃⁴ del V V

Es. 6-16: Mozart, *Sonata per pf.* K. 332, I

Allegro

re: V₅⁰ I⁶

La triade di sopratonica in primo rivolto è molto comune nelle cadenze, dove essa precede e prepara la dominante. Ha un marcato effetto di sottodominante, sia perché il quarto grado è la nota del basso, sia perché esso è sovente la nota che si raddoppia. Spesso il II⁶ segue il I, mentre una successione I-II in stato fondamentale viene in genere considerata sgraziata. In minore il primo rivolto viene preferito alla triade diminuita in stato fondamentale. Spesso questa forma minore viene usata assieme alla triade maggiore di tonica.

Formule tipiche:

Es. 6-17

II⁶ V I II⁶ V I I II⁶ V VI II⁶ I

Es. 6-18: Schumann, *Album für die Jugend* op. 68, n. 28 “Erinnerung”

Nicht schnell und sehr gesangsvoll zu spielen

La: I II⁶ V⁷ (V²) I⁶ V² del IV IV⁶ II(IV)⁶ V

Es. 6-19: Brahms, *Quarta Sinfonia* op. 98, IV

Allegro energico e passionato

mi: IV⁶ II⁶ I IV⁶ V⁷ del V I⁶ V³ I

Il III⁶ non è, di solito, un accordo a sé; è un buon esempio del tipo di accordo prodotto dal temporaneo spostamento di una o più note di un altro accordo, in questo caso quasi sempre la dominante. Per questo è considerato armonicamente più debole rispetto alle triadi dei gradi forti in primo rivolto e va usato con attenzione.

Es. 6-20

(III⁶) V (III⁶) V

Nella maggior parte dei casi la triade eccedente del III in modo minore armonico, che nel capitolo IV abbiamo definito un accordo raro in ogni caso, si troverà probabilmente in primo rivolto piuttosto che in stato fondamentale. Nell'es. 6-23 questo accordo è usato in sostituzione della dominante.

Come tutti gli altri accordi di sesta il III⁶ si può trovare in passaggi scalari di valore ritmico “debole”. Quando è seguito dal VI è possibile raddoppiare la fondamentale e considerarlo quasi come una dominante provvisoria del VI.

Formule tipiche:

Es. 6-21

V — I V — VI III⁶ VI II⁶
(III⁶) (III⁶)

Es. 6-22: Brahms, *Sonata per vl. e pf.* op. 108, II

Adagio

Re: I III⁶ VI I⁶

Es. 6-23: J. S. Bach, *Magnificat*, BWV 243, n. 7 “Fecit potentiam”

Adagio

men - te cor - dis su - i
si: III⁶ VI⁷ V₅⁶ del V I₄⁶ V I

Es. 6-24: Chopin, *Polonaise* op. 40, n. 1

Allegro con fuoco

La: III II⁶ III⁶ IV⁶ V I

Il primo rivolto dell'accordo di sottodominante viene spesso usato dopo il V. Può essere un valido sostituto del VI quando il basso sale di grado. Serve anche a evitare la falsa relazione di tritono tra basso e soprano, che si verifica nella successione V-IV quando la voce superiore ha la sensibile.

Questo accordo naturalmente è molto utile anche per alleviare il peso della sottodominante in stato fondamentale, mantenendo la forza della successione armonica e nello stesso tempo portando leggerezza e garbo melodico al basso.

Formule tipiche:

Es. 6-25

I V IV⁶ IV⁶ V I⁶ I IV⁶ I⁶

Es. 6-26: Mendelssohn, *Terza Sinfonia* op. 56 ("Scozzese"), I

Andante con moto

la: I V⁶ (min.) IV⁶ V

Es. 6-27: Beethoven, *Seconda Sinfonia* op. 36, III

Allegro

Re: I IV⁶ I⁶ V₃ I V

La terza della dominante è la sensibile, e il fatto di porre tale grado al basso dà a quest'ultimo una forte importanza melodica, oltre ad alleggerire la rigidità della successione armonica che si ha con l'accordo del V in stato fondamentale.

Quando ha la sensibile generalmente il basso sale alla tonica, e quindi l'accordo successivo sarà probabilmente il I, come negli ess. 6-29 e 6-30.

A volte il basso può scendere, per esempio nel caso di una scala discendente. In minore questa potrebbe essere l'occasione per usare nel basso la scala minore melodica discendente (v. es. 4-10).

Formule:

Es. 6-28

I V⁶ I I V⁶ IV⁶ I V⁶ IV⁶

Es. 6-29: Beethoven, *Nona Sinfonia* op. 125, III

Adagio molto e cantabile

Sib: I V² I⁶ V⁶ I V⁶ VI⁷ V₃ del V I₄ V

Es. 6-30: Mozart, *Don Giovanni*, Ouverture

Andante

re: I V⁶ I

Per la difficoltà con cui lo si trova come accordo indipendente, il VI⁶ è simile al III⁶. Si tratta infatti quasi sempre di un accordo di tonica, con il sesto grado che si comporta come nota melodica, risolvendo sulla quinta del basso. Le eccezioni più diffuse a questo caso si trovano in successioni scalari di triadi in primo rivolto.

Formule:

Es. 6-31 (v. anche es. 12-7)

I V VI⁶ V⁶ I I IV⁶

Es. 6-32: Franck, *Sinfonia in re min.*, I (v. anche es. 22-2)

Allegro

(mp) VI⁶ VI⁶

Re: I

Es. 6-33: Chopin, *Valzer in mi min.* (op. postuma)

Vivace

mi: V I VI⁶ V⁶

Di solito la triade di sensibile in primo rivolto viene usata come accordo di passaggio tra la triade di tonica in stato fondamentale e il suo primo rivolto. In questo caso essa ha scarso peso ritmico, indebolisce solo leggermente l'effetto di tonica e può essere considerata sotto il profilo analitico come un raggruppamento di note melodiche. Se invece ci si sofferma su di essa o la si accentua in qualche modo può essere interpretata come un'autentica armonia di dominante in cui la fondamentale sia sottintesa.

Il raddoppio più comune in VII^6 è quello del secondo grado, che viene preferito al quarto, tonalmente più forte, ma anche gli esempi in cui si raddoppia il quarto grado sono numerosi.

Formule:

Es. 6-34 (v. anche ess. 4-10, 11-7, 23-14)

I VII^6 I^6 IV VII^6 I^6 II^6 V I^6 VII^6 I
(I ——— IV)

Es. 6-35: Bach, Corale *Ein' feste Burg ist unser Gott*, BWV 302

Re: I VI I VII^6 I VdelV V VI VII^6 delVI VI^6 III IV VII^6 I V I

Es. 6-36: Mozart, *Concerto per pf. e orch.* K. 488, III

Presto

La: I VII^6 I^6 VdelV I^6 V

L'armonia alla tastiera e il basso numerato

Come abbiamo suggerito in precedenza, una certa parte di tempo, preferibilmente ogni giorno, dovrebbe essere dedicata allo studio ed eventualmente alla memorizzazione delle formule armoniche date in ogni capitolo. Dovreste suonarle al pianoforte in diverse posizioni e tonalità. Potrebbero essere introdotte anche costruzioni aggiuntive, come suonare le parti a mani incrociate, oppure non suonare ma cantare una delle parti interne. Seguendo tale pratica le successioni e la condotta delle parti diventeranno istintive.

I vantaggi che si ricavano da una buona esperienza dell'armonia alla tastiera sono notevoli. Le applicazioni nell'improvvisazione sono ovvie, ma il principale vantaggio della pratica alla tastiera sta nel fatto che abitua l'orecchio a trovare soluzioni immediate per i problemi armonici normali. Oltre a imparare le formule, cercate di realizzare alla tastiera i bassi numerati. Il basso numerato ebbe un uso pratico durante il periodo di Bach e Händel, quando l'onnipresente esecutore di strumenti a tastiera aveva bisogno di una guida alla struttura armonica della musica, così che fosse possibile completare le parti mancanti o rafforzare quelle deboli. Nelle partiture si richiese il *basso continuo* fino ai tempi di Mozart, ma in seguito, quando la disposizione strumentale dell'orchestra fu standardizzata e quando si sviluppò l'arte della direzione, esso cadde in disuso. Al giorno d'oggi gli specialisti di musica barocca si allenano a una rapida lettura dei bassi numerati per ottenere esecuzioni storicamente corrette.

Benché nello studio dell'armonia il suo uso sia generalizzato, l'efficacia del basso numerato come esercizio scritto è piuttosto limitata. Si tratta di un buon metodo stenografico per indicare gli accordi, ma la realizzazione di un basso numerato non comporta alcun problema di scelta di un'armonia appropriata. Gli unici problemi sono una distribuzione dei materiali dati, una condotta delle parti corretta e la costruzione di una scorrevole linea del soprano. Può essere utile come esercizio scritto, soprattutto nelle fasi iniziali dello studio, ma la realizzazione alla tastiera dei bassi numerati sarà molto più vantaggiosa. Lì si dovrebbe suonare ogni volta da capo, iniziando con note diverse al soprano. È molto importante che l'esecuzione, seppure molto lenta, sia ritmicamente esatta.

Indicando le parti superiori con numeri arabi è possibile segnare anche le note estranee all'armonia (presentate nel cap. 8). Il metodo corretto di lettura consiste nel ricavare le note tramite gli intervalli indicati sotto il basso e quindi nell'identificare l'accordo risultante. Attraverso la pratica costante le varie combinazioni di cifre diventeranno familiari quanto gli stessi accordi.

La numerazione completa di una triade in stato fondamentale sarebbe $\frac{8}{3}$, ma tale numerazione viene usata soltanto per indicare con precisione i raddoppi. L'ordine verticale delle voci non deve necessariamente seguire quello dei numeri; la numerazione non cambia sia che il soprano abbia la fondamentale, la quinta o la terza. Le triadi in stato fondamentale sono così comuni che, per convenzione, quando al basso non compaiono numeri si usa una di esse. A volte si dà un ^{5} o un ^{3} , solo per

Es. 6-39

6# = 6 $\flat$ 6 $\flat$ = 6 $\flat$

Il prossimo esempio presenta una frase tratta da un corale di Bach così come essa compare nella partitura della *Passione secondo san Matteo*, insieme a una tipica realizzazione in cui la maggior parte delle note estranee all'armonia sono date al basso.

Es. 6-40: J. S. Bach, Corale *Herzliebster Jesu*, BWV 244/3

Parte corale

Continuo

realizzazione

numerazione completa

6 — 6 $\flat$ 5 — 7 $\flat$ 5 — 5 — 6 $\flat$ 7 $\flat$ 9 $\sharp$ 5 $\flat$ 6 $\flat$

ESERCIZI

1. Scrivete a quattro parti le seguenti successioni armoniche indicate dai simboli:

- do minore: $\text{III}^6\text{-I-IV}$
- sol maggiore: $\text{I-I}^6\text{-IV}$
- la bemolle maggiore: $\text{III}^6\text{-VI-II}^6$
- la minore: $\text{V-I}^6\text{-IV}$
- si bemolle maggiore: $\text{I-VII}^6\text{-I}^6$
- mi bemolle maggiore: $\text{I}^6\text{-II}^6\text{-V}$
- re minore: $\text{VI}^6\text{-V}^6\text{-I}$
- si minore: $\text{II}^6\text{-V-I}$
- fa diesis maggiore: I-V-IV^6
- re maggiore: $\text{II}^6\text{-V-I}$

2. Realizzate a quattro parti i seguenti bassi numerati:

a.

b.

c.

d.

e.

f.

g.

h.

5. Armonizzate i seguenti bassi, usando triadi in stato fondamentale o in primo rivolto, e includendo le parti del soprano date:

a.

b.

6. *Analisi.* Analizzate il brano seguente contrassegnando gli accordi con gli adeguati numeri romani e arabi. Alcune note non fanno parte dell'armonia: indicatele con un segno di riferimento (una delle triadi, indicata dalla numerazione I_4^6 , è in secondo rivolto).

Mozart, *Sonata per pf.* K. 284 ("Dürnitz"), III

Andante

Funzione e struttura della melodia

Una melodia è un qualsiasi gruppo di note avvertito come una successione coerente. Normalmente, però, con questo termine si intende una melodia particolare, dotata di un'identità che deve essere percepita.

L'importanza della melodia in musica è dimostrata dal modo con cui identifichiamo i singoli brani. Noi infatti riconosciamo le diverse composizioni attraverso i loro temi e motivi, non per la loro armonia o la loro forma, né per l'organico. Quando ci capita di canticchiare o di fischiettare tra noi, quello che riproduciamo è la melodia, ed è soprattutto ciò che ricordiamo della melodia a guidare la nostra ricostruzione mentale di un brano musicale.

Nel corso della storia melodie di ogni tipo sono state usate per dare ordine e significato a composizioni di ogni dimensione. La struttura della melodia e le funzioni melodiche costituiscono un soggetto vastissimo e molto complesso, del quale questo capitolo può essere solo una breve introduzione.

Uso della melodia

Il carattere e la struttura di una melodia spesso dipendono dal modo in cui essa viene usata in un brano. La funzione melodica più importante è quella del *tema*, una melodia che ricorre più volte in una composizione e di cui costituisce parte dell'organizzazione generale. Spesso la prima cosa che si avverte in una composizione è il suo tema più importante.

Es. 7-1: Beethoven, *Prima Sinfonia* op. 21, II



Naturalmente non tutte le melodie sono temi, e alcuni temi non sono melodie. Anche una parte interna o di accompagnamento, ad esempio, può essere chiaramente melodica, benché la sua funzione non richieda necessariamente un'individualità melodica.

Es. 7-2: Mozart, *Sinfonia* K. 504 ("Praga"), II



Questo principio è ancora più valido per le linee del basso, che molto spesso sono scritte in modo da assicurare il massimo del contrasto con la melodia nella voce superiore.

Es. 7-3: Mendelssohn, *Quarta Sinfonia* op. 90 ("Italiana"), II



Una melodia principale può venire esposta interamente da sola, come nell'es. 7-1, oppure può avere qualsiasi tipo di accompagnamento, in una gamma di soluzioni che vanno da un accompagnamento completamente accordale ad uno fittamente contrappuntistico. A parità di altre condizioni una melodia che stia nella voce superiore sarà probabilmente avvertita come la parte principale. Se si vuole far risaltare una voce media o grave, normalmente la si dovrà accentuare per mezzo della dinamica, rinforzando la sua strumentazione o alleggerendo l'accompagnamento.

Es. 7-4: Beethoven, *Quartetto per archi* op. 59, n. 1, I



Un *controcanto* contrasta volutamente sia dal punto di vista ritmico sia melodico con una melodia principale, soprattutto quando siano ridotti o assenti altri movimenti melodici. Nell'esempio seguente il controcanto più importante è la parte che si muove regolarmente per semicrome; la melodia principale, più lenta e posta a volte sopra a volte sotto tale controcanto, è già stata sentita in punti precedenti del movimento.

Es. 7-5: Berlioz, *Symphonie fantastique* op. 14, III, "Scène aux Champs"

Un controcanto per uno strumento solo usato assieme a un cantante solista e a un accompagnamento armonico è chiamato *obbligato*; ve ne sono molti esempi nell'opera e nella musica sacra con accompagnamento orchestrale.

Si può definire *melodia secondaria* una linea che si limita a seguire e accompagnare una melodia principale, spesso per terze o seste, con poche differenze di ritmo o di profilo rispetto ad essa. Le melodie secondarie vengono usate per addensare la scrittura o per aggiungere peso armonico, ed è possibile trovarle molto più spesso nella musica strumentale che in quella vocale. Nell'esempio seguente la melodia superiore e quella secondaria immediatamente inferiore sono affidate a due flauti; nel resto del movimento le due parti dei flauti sono molto più indipendenti.

Es. 7-6: J. S. Bach, *Magnificat*, BWV 243, n. 8 "Esurientes"

Mi: I V (7) I V (7) I V $\frac{3}{2}$ del II II V del II

In vari generi musicali si possono trovare altri tipi e trattamenti melodici:

1. *Cantus firmus*. Associato in genere alla musica sacra tra il Cinquecento e il Settecento, questo termine indica un tema costituito da note a valori lunghi e senza molta differenziazione ritmica, che generalmente fa parte di una composizione contrappuntistica e si accompagna a un movimento più veloce nelle altre parti. Nella musica sacra protestante del periodo barocco i *cantus firmi* più diffusi sono i *corali*; nella musica sacra cattolica fino al Rinascimento i *cantus firmi* derivano dal gregoriano, oppure talvolta da melodie popolari.

Es. 7-7: J. S. Bach, *Orgel-Büchlein*, n. 38 *Vater unser im Himmelreich*, BWV 636 (cfr. es. 4-10)



2. *Tune*¹. Si usa questo termine per indicare melodie contenenti gruppi regolari di frasi, forti cadenze di tonica e di dominante e molto spesso distinti motivi ritmici o intervallari. I *tunes* hanno una struttura interna "chiusa": al di là della loro ultima frase essi non implicano alcun proseguimento. Due vaste categorie di *tunes* sono rappresentate da quelli vocali e dalle danze. In genere un *tune* vocale viene concepito per accompagnarsi sillabicamente a un testo in rima. Tali *tunes* di regola hanno un'estensione relativamente limitata (in genere non più di una decima), sono facili da cantare e raramente comprendono intervalli ampi o cromatici, o ritmi complessi. I *tunes* usati per le danze sono strutturati in modo simile, anche se non necessariamente così limitati; gli ampi salti e i ritmi vivaci suggeriscono spesso un carattere strumentale.

3. Una *melodia sinfonica* è destinata a essere usata come tema in un lavoro più ampio. Può essere più breve di un *tune* e di solito non contiene forti cadenze sulla tonica; la mancanza di un finale così conclusivo consente alla melodia sinfonica, quando è necessario, di proseguire. Le melodie di questo tipo sono soggette, nel corso della composizione, a cambiamenti che hanno lo scopo di ottenere varietà

¹ Il concetto di *tune* è tipico della cultura anglo-americana; esso ha pochissimi riferimenti nelle altre aree culturali e nessuno in italiano. Abbiamo mantenuto questo paragrafo in considerazione dell'importanza che questo concetto ha sempre avuto nella musica inglese. [N.d.C.]

tematica e continuità della forma, e nello stesso tempo di assicurare che l'identità del tema originale non vada perduta. Il processo di tale cambiamento tematico si chiama *sviluppo*, una parte fondamentale nelle forme musicali di ampio respiro, soprattutto nella forma-sonata e nel rondò. Le melodie sinfoniche possono essere ripetute completamente, cambiando solo la tonalità, come nelle forme con il ritornello del periodo barocco; oppure possono essere usate in qualsiasi tipo di combinazione contrappuntistica, con o senza frammentazione motivica, come nella tecnica della fuga. Possono essere frammentate, con una ripetizione e una variazione dei frammenti apparentemente senza fine, come avviene in Beethoven (l'es. 7-18, in questo stesso capitolo, è un'ottima illustrazione di questo procedimento); possono essere continuate ed estese con nuove frasi, come fa Mozart; trasformate ritmicamente e metricamente in forme nuove, come in Liszt. Nelle sonate e nelle sinfonie del classicismo viennese e del romanticismo ottocentesco i temi divengono i protagonisti di una successione narrativa di eventi; ciò che essi sono diviene meno importante di quello che accade loro.

4. *Ostinato*. Con questo termine si definisce una melodia che si ripete molte volte. Molti ostinati sono brevi e semplici, come l'alternarsi di tonica e dominante in un modulo ritmico dei timpani; un ostinato affidato alla voce più grave e lungo quanto una frase, o anche di più, può essere definito basso ostinato (*ground*). Alcune forme musicali, come la passacaglia e la ciaccona, fanno uso del basso ostinato per tutto il pezzo; due famosi esempi di questo tipo sono l'aria "When I am laid in earth" nel *Dido and Aeneas* di Purcell e il "Crucifixus" nella *Messa in si min.* di Bach. Un certo numero di ostinati particolari divennero la base di molte canzoni popolari nel sedicesimo secolo (romanesca, folia, passamezzo ecc.) e furono elaborate da molti compositori; la musica di consumo del nostro secolo ha assistito a un *revival* di questa tecnica (blues, boogie-woogie ecc.).

5. *Melodie di collegamento o ornamentali*. Palesemente queste non sono temi, ma servono a collegare frasi, o anche note importanti in una frase, in modo piano e scorrevole.

Es. 7-8: Beethoven, *Sonata per pf.* op. 13 ("Patetica"), I

Allegro molto e con brio



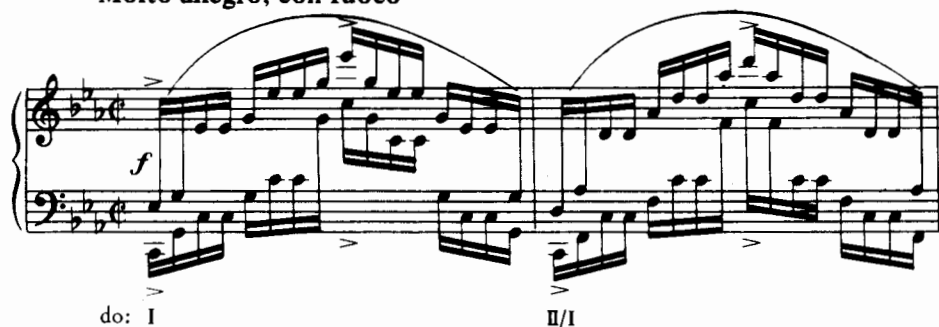
Es. 7-9: Chopin, *Concerto per pf. e orch.* op. 21, II

Nel precedente esempio relativo a Chopin il tipo di melodia, con la sua successione di note libera, continua, quasi indistinta ed eseguita velocissima, viene chiamato *roulade*. Si tratta di una figura caratteristica del pianismo solista virtuosistico dell'Ottocento, ma la si trova spesso anche nella musica precedente, come nelle cadenze vocali delle arie d'opera, dove probabilmente ha avuto origine.

6. *Melodie di "figurazione"*. Anche una successione di note che segua un modulo ripetuto è una melodia, e tuttavia generalmente una *figurazione* data, soprattutto se contiene molti arpeggi, ha più un valore armonico che melodico. Alcune *figurazioni* derivano dalle caratteristiche degli strumenti; sarebbe difficile immaginare l'esempio seguente eseguito su uno strumento diverso dal pianoforte.

Es. 7-10: Chopin, *Studio* op. 25, n. 12

Molto allegro, con fuoco



Nonostante l'importanza e la diffusione di ciascuno dei tipi melodici fin qui descritti, va detto che raramente in musica si trova una melodia basata esclusivamente su uno di essi. Alcune sinfonie hanno temi simili a *Lieder*: altre hanno temi che si trasformano in elementi di accompagnamento; molti *Lieder* hanno melodie simili a danze, e viceversa. L'infinita varietà di queste possibilità fa parte della ricchezza dell'arte melodica.

Profilo

La distribuzione delle note in una melodia è caratterizzata dai cambiamenti di direzione, dall'estensione, dagli estremi toccati all'acuto o al grave e dalla varietà di posizione che tutto ciò può assumere all'interno della frase. L'insieme di questi aspetti costituisce il profilo della melodia, un importante fattore nella determinazione del suo carattere.

In genere una buona melodia ha un'estensione ristretta, con un solo vertice all'acuto o un solo estremo al grave, che può essere posto in qualunque punto della frase. I punti estremi secondari acuti o gravi, piuttosto comuni, di solito non coincidono con quelli principali. Tra le curve disegnate dalle melodie la maggior parte sembra essere del tipo ascendente-discendente, ma ovviamente vi sono molti esempi del tipo discendente-ascendente, e anche di curve con profilo diverso.

Es. 7-11: Mozart, *Concerto per pf. e orch.* K. 467, II



Es. 7-12: Beethoven, *Sonata per pf.* op. 28 ("Pastorale"), I



Es. 7-13: J. S. Bach, *Passione secondo san Matteo*, n. 27



Probabilmente i punti di inizio e di fine di una melodia sono più importanti sotto il profilo tonale che dal punto di vista del profilo melodico, ma generalmente alla fine della frase una melodia si troverà pressappoco allo stesso punto da cui era iniziata, con uno scarto massimo di una quarta o di una quinta. Le melodie che iniziano all'acuto e finiscono al grave, o viceversa, sono più rare.

Es. 7-14: Schubert, *Nähe des Geliebten* op. 5, n. 2

Langsam, feierlich, mit Anmut



Dal punto di vista ritmico il primo battere sarà considerato punto d'inizio di una frase melodica, indipendentemente dal fatto che esso sia o non sia preceduto da un levare. Il levare, detto anacrusi, è analogo a una sillaba non accentata che dia inizio a un verso; può includere l'intero movimento che precede il battere oppure solo una parte di esso, come avviene nell'esempio precedente.

Il motivo

Viene denominato *motivo* un breve elemento tematico, che può essere melodico, ritmico o entrambe le cose, e che è soggetto a ripetizioni e trasformazioni. Un motivo è tematico in quanto si ripete ed è riconoscibile; nello stesso tempo non si tratta in genere di una melodia indipendente, ma di solito viene usato come parte di una melodia.

Es. 7-15: J. S. Bach, *Concerto per clav. e orch.*, BWV 1052, III



Nell'esempio precedente il motivo presenta un modulo ritmico di due semicrome seguite da una croma, modulo che viene ripetuto regolarmente, ed è quindi un motivo ritmico; si tratta però anche di un motivo melodico, poiché il suo modulo melodico, una nota principale con la nota di volta inferiore, viene anch'esso ripetuto. Ogni volta che compare un motivo ci si può attendere sia varietà sia unità, sia modificazioni sia ripetizioni letterali. Sarà tuttavia il grado di somiglianza, non quello di variazione, a far sì che un determinato gruppo di note venga definito motivico.

Es. 7-16: Mozart, *Sinfonia* K. 504 ("Praga"), I

Il lungo tema precedente presenta cinque diverse versioni di un motivo, classificate a^1 , a^2 , a^3 , a^4 e a^5 , in cui la variazione riguarda le note, le durate e gli intervalli (una sesta maggiore tra la prima e la seconda nota in a^1 e a^2 , una settima minore in a^3 e a^4 , un'ottava in a^5).

La somiglianza nel profilo di tutte queste versioni è però più significativa delle loro differenze di intervalli, di durate o di altezze, e quindi le si considera versioni correlate di una sola forma motivica a . Un altro aspetto importante è la posizione di questi elementi motivici all'interno della battuta; da questo punto di vista possiamo riunire le varie a in due moduli molto simili di due battute l'uno, che abbiamo chiamato A^1 e A^2 poiché rappresentano una classificazione dei motivi a a un livello superiore. La seconda parte della melodia non ha alcuna somiglianza con il motivo a , tranne la relazione elementare data dalla successione di quattro crome consecutive; compare invece un nuovo motivo (b^1 , b^2 , b^3).

I motivi possono essere brevissimi, addirittura di una sola nota; quando però sono più lunghi di sette o otto note non li si può usare con la stessa frequenza o flessibilità, poiché in questo caso essi occupano una porzione di spazio musicale relativamente più ampia. Si tratta, dopotutto, di un problema di definizione che dipende dalla capacità dell'ascoltatore di ricordare e riconoscere i moduli, e da come vengono considerati i diversi livelli tematici e formali. Probabilmente conviene considerare come motivo un elemento che possa essere espresso almeno due volte all'interno di una frase.

I motivi sono soprattutto un aspetto della melodia e fino qui li abbiamo trattati in casi in cui essi erano collegati alle melodie principali, ma qualsiasi parte di una struttura musicale può essere motivica. Per indicare un modulo melodico ripetuto, con funzione di accompagnamento o di complemento a una melodia principale, si può usare il termine *figurazione* (v. p. 91).

Es. 7-17: Chopin, *Preludio* op. 28, n. 8

Molto agitato

fa#: I (I⁶) II₃⁴ V⁷

Nel precedente esempio una melodia principale interna che utilizza un singolo motivo ritmico viene posta tra due figurazioni, una alla mano destra e l'altra alla sinistra.

Lo stile contrappuntistico del tardo periodo barocco faceva spesso un frequente uso di brevi motivi nelle singole linee melodiche per creare un senso di continuità (v. es. 7-7). All'estremo opposto si situa una tecnica favorita di Beethoven, che usava l'inesorabile ripetizione di motivi quale mezzo per aumentare la durata e la tensione. L'esempio seguente presenta una melodia iniziale costituita da due diversi motivi, *a* e *b*, che vengono in seguito separati; nel procedimento di sviluppo questi due motivi sono divisi, trasformati, ripetuti e diversamente associati, in uno spazio che occupa quarantadue delle quarantasei battute dell'esempio.

Es. 7-18: Beethoven, *Ouverture Leonore n. 3*

Allegro

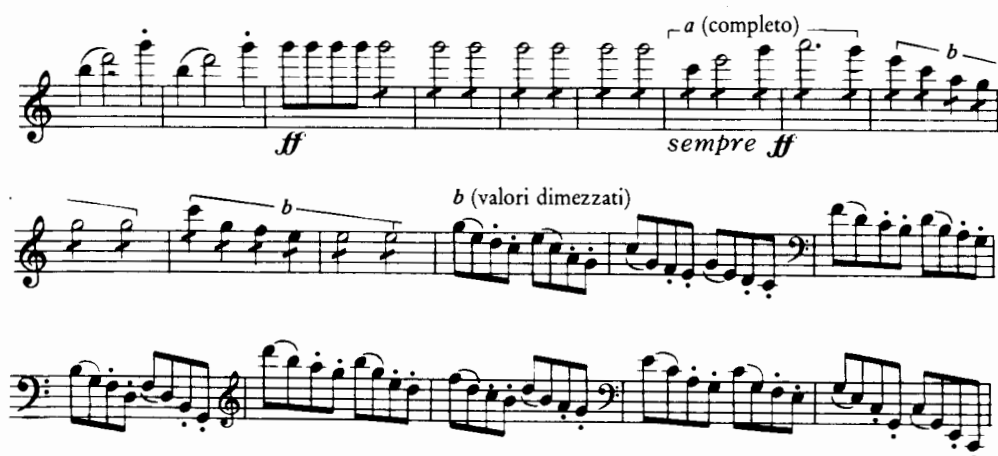
pp

a *b*

a (prima metà)

pp *cresc. poco a poco*

f



Del brano precedente è stata data solo la melodia, che è sempre tematica escluse le quattro battute di sol nella quarta riga, ed è costituita da frammenti motivici del tema iniziale. Ciononostante l'intero passaggio possiede un'importanza melodica solo nei punti in cui viene enunciato il tema, all'inizio e, nuovamente, al *sempre ff*; tutto il resto ha un valore connettivo, non è che un modo per estendere l'azione psicologica del tema attraverso molte battute. Anche quando non è presente il tema completo sappiamo che in qualche modo lo spazio musicale gli appartiene, poiché tale spazio è segnato dai suoi frammenti motivici (anche l'uso di una sola tonalità contribuisce a delimitare questo spazio, ma questa è una riflessione diversa).

La frase

Per spiegare cosa sia una frase musicale possiamo usare un'analogia: la frase è in musica quello che il verso è in poesia. La frase presenta una certa regolarità nel numero delle battute, che generalmente sono quattro o otto. La sua caratteristica principale è quella di venir avvertita come un elemento compiuto di pensiero musicale; inoltre, a meno che essa non comunichi in qualche modo un senso di termine o di conclusione, generalmente implica la necessità di essere seguita da una nuova frase. Essa è ciò che segna l'inizio e la fine di un dato elemento melodico, e anche il punto di partenza per quello successivo.

La fine della frase viene definita *cadenza*. La stessa parola suggerisce il significato di questo elemento musicale: si tratta di una specie di segno di punteggiatura musicale, non una pausa ma qualcosa di più simile a un respiro. Come l'ultima sillaba di un verso, la cadenza ha una funzione metrica; nello stesso tempo, per continuare l'analogia, la cadenza è sempre contraddistinta da una determinata formula armonica convenzionale, come il verso di solito è contraddistinto dalla rima.

La struttura della frase è uno degli elementi più importanti per conferire regolarità al tempo musicale. A un primo livello di percezione noi avvertiamo l'organiz-

zazione dei suoni nel ritmo e la loro disposizione nel tempo di battuta e cioè in un modulo di accenti forti e deboli che ricorre regolarmente.

Da un punto di vista più ampio distinguiamo i singoli movimenti o i brani di forma diversa in cui viene organizzata la musica, e la loro struttura a sezioni (come la forma dell'Allegro di sonata o il Minuetto con trio). Tra questi due estremi possiamo distinguere una gerarchia nella struttura delle frasi. Un gruppo di battute forma una frase; una coppia di frasi forma un periodo; un gruppo di frasi o periodi forma una sezione. Le frasi di un determinato pezzo possono essere separate molto chiaramente, oppure possono essere talmente sovrapposte e fuse tra loro da rendere problematica la loro distinzione; non sempre gli studiosi si trovano d'accordo sulla definizione dei vari livelli.

Se due frasi o semifrasi si presentano in qualche modo accoppiate o bilanciate, e cioè se la seconda sembra essere complemento o risposta della prima, vengono definite *antecedente* e *conseguente*. In tutta la musica si possono trovare esempi della relazione antecedente-conseguente, soprattutto nelle forme di danza e nelle forme vocali più semplici. Questa relazione è tanto diffusa da suggerire l'ipotesi che essa risponda a un bisogno istintivo profondamente sentito, sia in senso ritmico sia formale, come la rima in poesia. Il famoso tema di Mozart che segue è analizzato dal punto di vista del motivo e della frase:

Es. 7-19: Mozart, *Sonata per pf.* K. 331, I

The musical score is for the first movement of Mozart's Sonata for Piano, K. 331. It is in G major (one sharp) and 3/4 time, marked 'Andante grazioso'. The score is presented in three staves. The first staff contains measures 1 through 10. Measures 1-4 are bracketed and labeled 'antecedente', while measures 5-10 are bracketed and labeled 'conseguente'. A bracket above measures 1-4 contains the labels 'a¹' and 'b¹', and a bracket above measures 5-10 contains 'a²' and 'b²'. A bracket above measures 9-10 is labeled 'b'. A 'cadenza sospesa' is marked at the end of measure 10. The second staff continues from measure 11. Measures 11-14 are marked 'sf' and measure 15 is marked 'p'. A 'cadenza sospesa' is marked at the end of measure 15. The third staff shows measures 16 through 19. Measures 16-18 are marked 'sf' and measure 19 is marked 'p'. A bracket above measures 16-19 is labeled 'estensione'.

I due motivi indicati con *a* e *b* sono ben distinti sia come ritmo sia come profilo; nella seconda metà del tema si potrebbero distinguere altri motivi. La forma generale è semplice: otto battute bilanciate da altre otto, con un prolungamento finale di due battute. Inoltre è da notare che le prime quattro battute sono molto simili alle quattro successive, che le prime due sono esattamente uguali alla quinta e alla

sesta, che le battute da 5 a 8 sono molto simili a quelle da 13 a 16, e che di nuovo la tredicesima e la quattordicesima battuta sono uguali alle prime due.

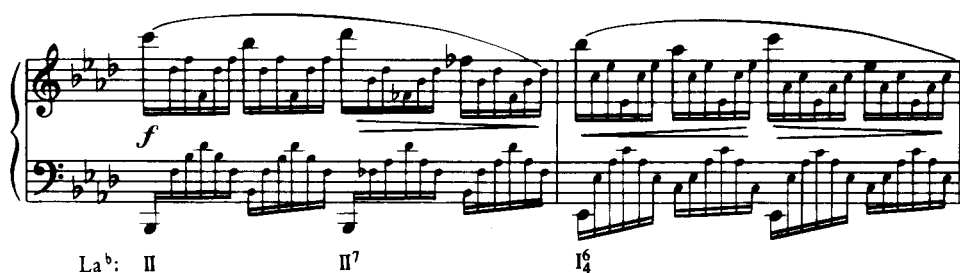
Soltanto le battute da 9 a 12 presentano una variazione significativa rispetto ai moduli delle altre (anche se la nona battuta è simile, ritmicamente e formalmente, alla prima). L'esempio è una semplice dimostrazione dell'abilità con cui i maestri riuscivano a ottenere l'equilibrio tra associazione di idee simili e contrasto di idee diverse nella forma musicale.

L'aspetto armonico della melodia: la melodia "polifonica"

Affinché un accordo sia avvertito come un'armonia non è indispensabile che tutti i suoi componenti vengano emessi contemporaneamente, e non tutte le successioni melodiche sono puramente melodiche, senza un'impressione armonica derivante dalla melodia stessa. Quasi tutti i generi musicali, soprattutto quelli strumentali, presentano linee melodiche in cui vengono arpeggiati i componenti degli accordi.

Successioni di note come quelle affidate a ciascuna mano nell'esempio seguente sono senza dubbio melodiche, poiché in esse le note si susseguono una alla volta; è chiaro tuttavia che una successione simile non viene avvertita solo come una melodia lineare, poiché il movimento melodico, se consideriamo l'insieme di quarantotto note, è in relazione all'elemento armonico.

Es. 7-20: Chopin, *Studio* op. 25, n. 1



Per vedere chiaramente la distinzione tra elementi armonici e melodici possiamo operare una *riduzione analitica*, eliminando le ripetizioni e scrivendo i componenti accordali come singoli accordi simultanei. Da questo si ricava che l'elemento melodico principale è la successione di note scritte da Chopin in corpo più grande. Tutto il resto è supporto armonico, con una successione che si muove linearmente di grado e per note comuni, tranne che nel basso (le apparenti ottave parallele nella riduzione sono raddoppi strutturali, non parti indipendenti. Ci occuperemo ancora di questo argomento nel cap. 18).

Es. 7-21: riduzione analitica



Anziché una sola linea melodica con la sua base accordale, una melodia può sottintendere una polifonia di linee distinte. La melodia che segue potrebbe essere definita una *linea multipla*, con due parti riassunte in una (cfr. es. 7-13). La riduzione melodica presenta una possibile interpretazione delle due linee separate; va detto comunque che è anche possibile che nessuna delle due linee, presa singolarmente, rappresenti l'essenza della melodia originale nella sua integrità, senza nulla perdere dell'invenzione fantastica che sta alla base della sua creazione.

Es. 7-22: Chopin, *Valzer* op. 64, n. 1 ("Minuto")

Negli esempi precedenti le melodie tratte da brani per strumenti a tastiera implicano (almeno teoricamente) un supporto armonico fornito dalla mano sinistra, anche se questa si limita quasi soltanto a fornire un basso e forse qualche componente accordale che potrebbe essere già presente nella parte della mano destra. La musica per strumenti monodici non accompagnati, invece, non può far riferimento ad alcuna altra parte. In tale musica tutta l'armonia, compreso il supporto del basso o almeno una sua imitazione, deve essere costruita all'interno della melodia stessa.

Es. 7-23: J. S. Bach, *Sonata per fl. traverso solo*, BWV 1013, I

la: I V₉ I V⁷ I V₉ I V⁷

I IV⁶ I₆ IV⁷ V⁷ (9) (7) I V⁷ del VI

Do: VI IV II V III VI IV V I

1 2-3 4 5 6 7 8 9

Nella riduzione le connessioni melodiche tra note che non sono necessariamente in successione, come avviene in una linea multipla, sono indicate da gambi di semiminima o di croma; gli arpeggi sono invece indicati da legature. Dalla riduzione sono state escluse alcune note estranee all'armonia; forse per il momento questo termine (e queste omissioni) potrebbero risultare incomprensibili, ma lo studio del cap. 8 chiarirà questo argomento.

Spesso accade che una melodia compaia da sola, senza alcuna armonia di appoggio. Se tale melodia non implica chiaramente un *background* armonico, questo viene lasciato all'immaginazione di chi ascolta, cosa che potrebbe facilmente comportare ambiguità o incertezze. Naturalmente può darsi che tali ambiguità vengano risolte in un punto più avanzato del brano. Il prossimo esempio presenta una melodia di quattro battute raddoppiata all'ottava, una sua riesposizione variata e

l'armonizzazione di entrambe le versioni in un punto diverso del movimento; ogni frammento è seguito da due battute di continuazione, per mostrare il contesto armonico. Forse le armonizzazioni di Schubert non coincidono con quelle che si sarebbero potute prevedere dalle sole melodie, il che le rende inaspettate e quindi ancora più soddisfacenti. Si può dire che i compositori abbiano continuamente a che fare con problemi di questo tipo, benché essi non li considerino tanto problemi quanto piuttosto opportunità espressive e inventive.

Es. 7-24: Schubert, *Ottava Sinfonia* ("La Grande"), III

1 Allegro vivace

Do: V? I? I VI? I? V del V? V I

13
Do: V? I? I II? I? VI? IV
Si^b: V I

153
Do: V⁷ VI IV (VI del VI) V del VI V I

165
Do: V⁷ VI II (IV del VI) VI IV⁶ (V⁶ della N del VI) N del VI

Per concludere, osserviamo che la memoria musicale ci permette sia di assimilare tutte le note di una melodia come una singola idea piuttosto che come una successione di suoni isolati, sia di avvertire il rapporto armonico che esiste tra le note arpeggiate, anche quando questo rapporto viene nascosto da movimenti congiunti. In una melodia l'orecchio cerca questa base armonica, facendo istintivamente riferimento in ogni momento alla configurazione accordale preminente e mettendola in relazione con la configurazione successiva.

Quello che segue è un altro esempio di melodia “polifonica” in una scrittura per tastiera, in cui le due parti sembrano moltiplicarsi, e la forma della figurazione regola i raddoppi e i moti congiunti.

Es. 7-25: J. S. Bach, *Il clavicembalo ben temperato*, I, Preludio n. 11

Fa: I V⁷ del IV IV₆ V/I I

p

La variazione melodica

L'idea di introdurre modifiche nella riproposizione di una melodia è certamente uno dei più importanti principi della forma musicale; la sua manifestazione più sistematica, la tecnica del tema con variazioni, esiste in musica da quasi quattro secoli. Come gli altri argomenti discussi in questo capitolo, la variazione melodica è un soggetto vasto e variegato, che qui verrà soltanto presentato. Il termine *ornamento* viene usato in musica con due significati diversi. In senso stretto si riferisce a una pratica esecutiva del tardo periodo barocco e dell'inizio di quello classico, quando le note di una linea melodica scritta venivano “ornate” con vari tipi di rapide fioriture e con combinazioni di brevi figure melodiche. L'evoluzione più complessa degli ornamenti, sia improvvisati sia scritti, si trova nella musica per strumenti a tastiera dei compositori francesi della metà del diciottesimo secolo. Per indicare il tipo di figure da eseguire fu sviluppata una serie di simboli speciali;

se ne può constatare la grande varietà esaminando i lavori clavicembalistici di Couperin e di Rameau, e alcuni lavori di Bach, come la quinta delle sue *Invenzioni a 3 voci* (*Sinfonie*). Benché a volte l'uso degli abbellimenti fosse così insistito da diventare manierismo stilistico non vi è dubbio che essi costituirono un valido elemento di varietà melodica. A partire dalla fine del diciottesimo secolo i compositori cominciarono a sostituire all'uso dei simboli per gli ornamenti la scrittura delle note reali, con i valori di tempo appropriati, benché alcuni simboli, come quelli dell'acciacatura, del gruppetto (∞) e del trillo, abbiano continuato a essere d'uso comune fino ai nostri giorni.

Nel senso più vasto del termine l'ornamentazione di una melodia significa che ad essa vengono aggiunte delle note in modo tale che, comunque, si possano sempre distinguere la sua forma e il suo profilo originali.

Nell'esempio seguente si può vedere la prima esposizione di un tema e, subito dopo, la sua versione vistosamente ornata.

Es. 7-26: Beethoven, *Trio per vl., vcl., pf.* op. 97 ("L'Arciduca"), IV

Allegro moderato

p dolce *ten.* *tr.* *espressivo*

5 5 5 5 3

espressivo

Il prossimo esempio mostra come una melodia possa essere ornata in diversi modi in un tema con variazioni. Vengono presentate le prime quattro battute del tema e di ognuna delle sei variazioni, in alcuni casi con una parte dell'armonia relativa.

Es. 7-27: Mozart, *Sonata per vl.* K. 377, II

Andante

Tema *mf*

Var. I *p* *f* *tr.*

3 3 3

Var. 2 *p* *3*

Var. 3 *mf*

Var. 4 *f* *tr*

Var. 5 (Maggiore) *p*

Var. 6 *Siciliana* *p* *f*

L'esempio dimostra che la forma e il profilo delle variazioni sono, per la maggior parte, molto simili a quelli del tema stesso, e che le differenze riguardano soprattutto il ritmo e le note ornamentali. Nel tema le note in corpo più piccolo sono un gruppetto scritto per esteso; nella prima variazione le stesse note diventano una figura ritmica, e le poche note aggiunte sono a un grado di distanza da quelle del tema. Nella seconda variazione viene usato lo stesso tipo di decorazione, ma con un ritmo diverso. La terza variazione è uguale al tema ma senza gruppetti; essa sembra più semplice perché il procedimento di variazione riguarda l'accompagnamento, che qui non compare. Nella quarta variazione vi è una differenza più marcata, il salto d'ottava nella terza battuta. Il cambiamento principale nella quinta variazione è il passaggio dal modo minore a quello maggiore; nella sesta variazione l'adozione di un nuovo tempo di battuta e di un ritmo brioso.

Ciò che colpisce maggiormente, forse, in questi inizi di variazione non sono le differenze, quanto piuttosto le somiglianze. Queste danno l'impressione di provenire da una specie di forma basilare, che possiamo ottenere tramite una riduzione melodica del tema stesso.

Es. 7-28

1

2

Nella prima fase della riduzione abbiamo rimosso i gruppetti e le note ripetute delle prime tre battute, lasciando solo la prima nota e il successivo movimento di terza di ogni battuta. Questi arpeggi superiori di terza sono indicati con note prive di gambo e unite alle note principali tramite legature.

Nella quarta battuta è stato incluso tra parentesi il do diesis più basso, una parte interna armonica; benché esso non faccia parte della melodia superiore sembra comunque più vicino del la al re della terza battuta, dal punto di vista melodico.

Il secondo stadio della riduzione presenta l'unione in bicordi delle note principali con gli arpeggi superiori. La riduzione ora consiste di due parti separate, il che suggerisce che la melodia originale può essere analizzata come una linea multipla. Il do diesis, che abbiamo introdotto nel primo stadio quasi "clandestinamente", ora dimostra di avere una funzione più legittima, fornendo un elemento della linea multipla che non era presente nella sola melodia superiore.

L'analisi è simile all'interpretazione più chiaramente armonica che abbiamo dato dello Studio di Chopin nell'es. 7-20. Nell'esempio di Mozart siamo di fronte a una melodia contenente molte note con funzione ornamentale, che non hanno parte né nella forma essenziale della melodia, né nell'armonia che la sostiene. Nello stesso tempo queste note ornamentali forniscono gran parte dell'individualità melodica delle singole variazioni. Molto presto, nel cap. 8, ci occuperemo della funzione delle note estranee all'armonia, considerando fin nel dettaglio questi importanti componenti della struttura melodica.

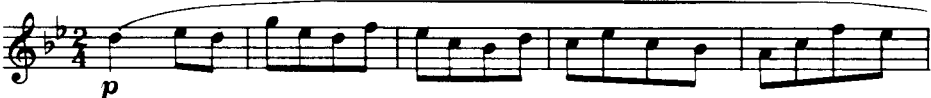
Le variazioni di Mozart, benché adatte alla dimostrazione appena compiuta, non sono in effetti un esempio tipico della forma di tema con variazioni, poiché nella maggior parte dei casi esse si discostano molto poco dal tema. Un procedimento più abituale, sia ai tempi di Mozart sia più tardi, sarebbe stato quello di mantenere il tema originale solo in una o due variazioni come voce secondaria, sovrapponendovi controcanti diversi; nelle altre variazioni la melodia sarebbe cambiata in modo più radicale, e assieme a quella sarebbero stati cambiati anche le armonie di base, il tempo di battuta, il modo e perfino la tonalità. Considerando l'insieme delle opere di questo genere durante il periodo dell'armonia tonale si può notare che negli esempi migliori le variazioni si discostano marcatamente dal profilo melodico del tema. Al primo ascolto, ad esempio, sarebbe probabilmente difficile percepire la parentela melodica tra il tema e la melodia della terza variazione nella famosa serie di Brahms su un tema di Haydn.

Es. 7-29: Brahms, *Variazioni su un tema di Haydn per orch.* op. 56a

Andante

Tema 

Con moto

Var. 3 

Le serie di variazioni di Bach, Mozart e di compositori posteriori dimostra che dove le variazioni si distaccano più nettamente dalla melodia, il principale elemento di unità è dato dalla base armonica e dalla struttura della frase, benché anche queste possano essere soggette a variazione. Gli esempi più famosi di questo tipo sono l'*Aria con 30 variazioni* di Bach (le "Variazioni Goldberg"), su un basso ostinato di trentadue battute, e le *33 Variazioni su un valzer di Diabelli* op. 120 di Beethoven.

Introduzione all'analisi melodica

L'analisi di una melodia dovrebbe iniziare con la determinazione dei limiti delle sue frasi e semifrasi, incluse le cadenze. A questo punto si possono prendere in considerazione piccoli elementi motivici basati su moduli ritmici o intervallari, e la loro eventuale relazione con i cambiamenti di armonia. Spesso si noterà la relazione tra significativi cambiamenti armonici e qualche climax melodico o accento ritmico.

Dove sia evidente una struttura armonica della melodia si dovrebbe cercare di determinarla a partire dalla melodia stessa. Può anche essere utile una riduzione attraverso livelli successivi fino a scoprire il movimento fondamentale che sta alla base della melodia, anche se per molte melodie questo tipo di analisi si rivelerà impossibile (meglio forse rimandare la riduzione analitica finché non si sarà studiato il cap. 8, sulle note estranee all'armonia).

Se si considera una melodia come parte di una scrittura complessa, si potrà determinarne meglio la struttura mettendola in relazione con tutto l'insieme. È però importante che vengano valutate le caratteristiche strutturali che si possono distinguere soltanto studiando le melodie da sole. La melodia rappresenta, ben più di qualsiasi altro aspetto, la fonte perenne del processo compositivo, ciò in cui le peculiarità dell'ispirazione del compositore sono spesso più evidenti.

ESERCIZI

1. Analizzate le seguenti melodie dal punto di vista della forma, della frase, del ritmo, della struttura motivica e dell'armonia interna. Riassumete le vostre osservazioni su ogni melodia in brevi paragrafi, accompagnandoli da esempi e diagrammi.



b. **Allegro**

 Musical notation for example b: Allegro, piano (p), Mozart. The notation is in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It features a series of eighth and sixteenth notes, mostly ascending, with some rests and a final half note.

c. **Ruhig**

 Musical notation for example c: Ruhig, piano (p) to mezzo-forte (mf), Bruckner. The notation is in treble clef, 2/4 time, with a key signature of two sharps (F#, C#). It features a series of eighth and sixteenth notes, mostly ascending, with some rests and a final half note.

d. **Andante con moto**

 Musical notation for example d: Andante con moto, piano dolce (p dolce) to forte (f) to piano (p), Beethoven. The notation is in bass clef, 3/8 time, with a key signature of two flats (Bb, Eb). It features a series of eighth and sixteenth notes, mostly ascending, with some rests and a final half note.

e. **Andantino**

 Musical notation for example e: Andantino, pianissimo (pp), Schubert. The notation is in treble clef, 2/4 time, with a key signature of two sharps (F#, C#). It features a series of eighth and sixteenth notes, mostly ascending, with some rests and a final half note.

f. **Molto vivace**

 Musical notation for example f: Molto vivace, piano (p) to forte (f), Haydn. The notation is in treble clef, 2/4 time, with a key signature of two sharps (F#, C#). It features a series of eighth and sixteenth notes, mostly ascending, with some rests and a final half note.

g. **Allegro agitato ed appassionato**

 Musical notation for example g: Allegro agitato ed appassionato, Liszt. The notation is in treble clef, 2/4 time, with a key signature of two flats (Bb, Eb). It features a series of eighth and sixteenth notes, mostly ascending, with some rests and a final half note.

2. Esaminate un lavoro o un movimento in forma di tema con variazioni. Scegliete tre variazioni e confrontate il loro uso del tema con quello che era il tema originario. In che cosa si differenziano? In che cosa si assomigliano?

3. Componete frammenti melodici adeguati con cui riempire i vuoti nelle seguenti melodie:

a. **Tempo di menuetto**

 Musical notation for example a: Tempo di menuetto, Schubert. The notation is in treble clef, 3/4 time, with a key signature of two flats (Bb, Eb). It features a series of eighth and sixteenth notes, mostly ascending, with some rests and a final half note.

b. Allegro

(da Haydn)



c. (Andante)

(J. S. Bach)



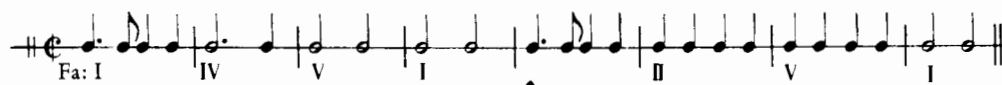
d.

(Schumann)

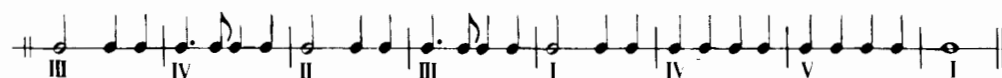
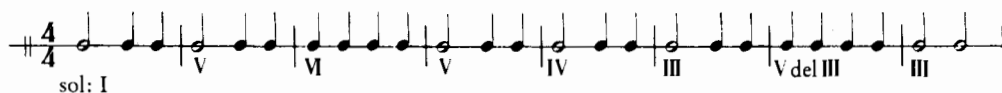


4. Costruite melodie basandovi sui ritmi indicati, e usando solo note che siano componenti delle triadi indicate.

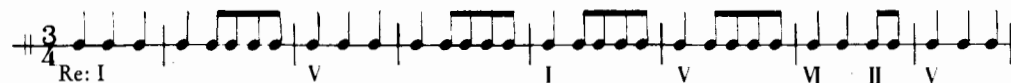
a. Presto



b. Moderato



c. Menuetto



d. Mazurka



5. Costruite due melodie in la maggiore, ognuna di otto battute, una in $\frac{3}{4}$ e l'altra in $\frac{4}{4}$, secondo le seguenti indicazioni:

- a. ogni melodia contiene esattamente venti note
- b. la tonica compare sette volte
- c. la dominante compare sei volte
- d. due note sono puntate

e. l'estensione totale della melodia non supera la dodicesima
 6. Costruite una melodia in do maggiore, in $\frac{3}{8}$, di otto battute, in cui compaiano i seguenti frammenti, non necessariamente nell'ordine dato:



7. Costruite una melodia in $\frac{6}{8}$, di otto battute, in cui compaiano almeno tre volte i motivi  e , e almeno due volte un altro motivo ritmico a vostra scelta.

8. Costruite una melodia in $\frac{3}{4}$, di sedici battute, composta per intero dei soli valori  o . Usate almeno tre volte un motivo con il ritmo di , con le prime due note alla stessa altezza e la terza nota una terza o una quarta sotto (la battuta finale può avere il valore di ).

Note estranee all'armonia

In gran parte della musica si può facilmente notare la presenza di note melodiche che non fanno parte degli accordi. In senso letterale non esistono note estranee all'armonia, dal momento che questa viene creata da tutte le note che sono emesse simultaneamente. Ma il linguaggio musicale, come ogni altro linguaggio, si è evoluto, e l'uso di determinate forme armoniche le ha rese stabili e radicate; noi ne avvertiamo la presenza come una specie di scheletro, o di intelaiatura, su cui poggia la complessa struttura melodica della musica.

La dissonanza melodica

Abbiamo già osservato che la musica polifonica è a due dimensioni, verticale e orizzontale. La polifonia è basata sul presupposto che l'orecchio può percepire una relazione armonica tra due suoni emessi contemporaneamente, e una relazione melodica tra due suoni emessi consecutivamente. La combinazione di queste due relazioni è il rapporto contrappuntistico delle voci, e la percezione del contrappunto da parte dell'orecchio è contemporaneamente armonica e melodica. Anche la musica più chiaramente accordale presenterà relazioni melodiche tra le note che compongono la sua successione e un rapporto contrappuntistico tra le relazioni melodiche; la più elaborata polifonia lineare avrà relazioni contrappuntistiche tra le sue linee melodiche e un rapporto armonico tra i suoi suoni simultanei.

Nel cap. 7 abbiamo visto che le relazioni melodiche possono implicare l'armonia, ad esempio, nel caso più semplice, quando i suoni melodici consecutivi sono i componenti di un accordo. L'arpeggio accordale dei suoni di una triade comporta necessariamente il moto disgiunto, poiché le note di una triade non sono suoni adiacenti nella scala. Il moto congiunto (o di grado) implica una relazione dissonante tra le note adiacenti, poiché abbiamo definito le seconde maggiori e minori come dissonanze. Notiamo, d'altra parte, che qualsiasi intervallo dissonante può essere reso consonante tramite uno spostamento di grado (caso per caso, con una

seconda maggiore o minore) di uno dei suoi componenti. Queste osservazioni empiriche sono alla base della teoria e della pratica del contrappunto.

Finora abbiamo considerato le triadi come elementi fissi nella trama musicale; le loro note potevano muoversi solo per cambiare posizione o per andare all'armonia successiva. Abbiamo quindi escluso dalle nostre considerazioni il movimento melodico che produce dissonanze; proprio queste, di origine melodica, saranno prese in esame in questo capitolo. Tali dissonanze vengono chiamate *note estranee all'armonia*. Abbiamo visto prima che il movimento melodico di grado (e cioè, in ultima analisi, la base del movimento melodico) può sia generare sia risolvere le dissonanze. Ora cercheremo di scoprire come hanno origine tali dissonanze e come si possono adattare alla struttura melodica e armonica.

Lo studio dell'armonia parte dal presupposto che durante il periodo tonale i compositori fossero così legati mentalmente all'accordo da scrivere soltanto melodie strettamente collegate all'armonia. Questo non significa che ogni nota melodica faccia parte di un accordo; possiamo determinare con facilità quali note siano parte dell'armonia e quali siano estranee. La comprensione della melodia in termini armonici è il punto di vista che raccomandiamo a chi intraprende lo studio di questo libro, lasciando gli aspetti più lineari allo studio del contrappunto e dell'analisi melodica. Questo consiglio pedagogico, tuttavia, è nello stesso tempo un avvertimento. Né l'armonia né il contrappunto possono da soli descrivere o spiegare le realizzazioni dei compositori.

La nota di passaggio

Possiamo colmare un salto melodico tra due note mediante movimenti di grado, diatonici o cromatici; le note poste tra i due estremi vengono chiamate *note di passaggio*.

Es. 8-1



L'intervallo colmato da note di passaggio non deve necessariamente essere un intervallo tra due note dello stesso accordo.

Es. 8-2



Le note di passaggio sono ritmicamente deboli, anche se possono essere poste in qualsiasi movimento o frazione della battuta. La “nota di passaggio accentata”, e cioè quella posta sul movimento forte o sulla suddivisione forte di un tempo debole, è in realtà un’appoggiatura, e verrà discussa più avanti in questo stesso capitolo. Nell’esempio seguente è ovvio che le note di passaggio non sono accentate, anche quando esse si trovano in batture.

Es. 8-3: Beethoven, *Sonata per pf.* op. 10, n. 3, IV

Allegro

ped. di ton. D: I

IV I⁶ II

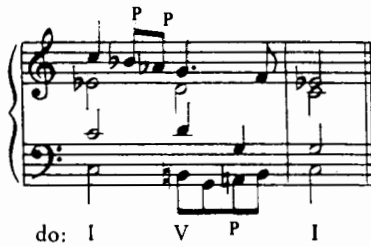
Le note di passaggio possono essere usate in tutte le voci, anche in più voci nello stesso tempo, sebbene possa sembrare che, quando si usano più di due note di passaggio contemporaneamente, si muova l’intero accordo. Nell’applicazione di queste risorse negli esercizi raccomandiamo che all’inizio esse vengano usate con moderazione, in modo da conservare la chiarezza della struttura melodica. Dopo quasi tre secoli le opere di Johann Sebastian Bach rimangono i modelli supremi di equilibrio nell’uso di tutte le note estranee all’armonia.

Es. 8-4: J. S. Bach, *Corale Jesu, der du meine Seele*, BWV 354

Bb: I V I IV⁶ II⁶ V I

Nel modo minore sarà l’uso della scala minore melodica a stabilire la forma del sesto e del settimo grado, quando questi verranno usati come note di passaggio.

Es. 8-5

*La nota di volta*

La *nota di volta* (a volte viene anche utilizzato il sinonimo, d'uso comune, *nota accessoria*) è una nota di valore ritmico debole che serve per ornare una nota che viene ripetuta. Essa può essere a distanza di tono o di semitono dalla nota di cui è ornamento, e da tale nota dev'essere preceduta e immediatamente seguita.

Es. 8-6

Es. 8-7: J. S. Bach, *Terzo Concerto Brandeburghese*, BWV 1048, I

Allegro

Sol: I VI V del V V NV

Quando la nota di volta ritorna a quella reale può avvenire un cambio di armonia.

Es. 8-8: Wagner, *Der fliegende Holländer*, II, 1, “Coro delle filatrici”

Summ' und brumm', du gu - tes Räd - - - chen!

La: I P V I P V I

Non sempre la nota di volta è diatonica: spesso essa viene alterata per avvicinarla di un semitono alla nota reale. Quando è inferiore acquista il carattere di una sensibile temporanea del grado a cui si riferisce.

Es. 8-9: Mozart, *Sonata per pf.* K. 331, I

Andante grazioso

La: I V

La combinazione della nota di volta superiore e di quella inferiore forma un gruppo melodico di cinque note attorno alla nota principale.

Es. 8-10: Schumann, *Carnaval* op. 9, n. 5 “Eusebius”

Adagio

La: I⁶ IV V⁹ del V V I

Spesso si trova la figura melodica presentata nell'esempio precedente priva della terza nota. Questa figura particolare viene chiamata *doppia nota di volta*, indicando con ciò che si tratta di una nota ornata da due note di volta.

Es. 8-11: Berlioz, *Symphonie fantastique* op. 14, II, "Un Bal"

Valse: Allegro non troppo

La: I IV

Due o tre note di volta che compaiono simultaneamente e procedono per moto retto costituiscono un accordo che potremmo chiamare *accordo di volta*.

Es. 8-12: Liszt, *Les Préludes*

Andante

pedale di tonica
Mi: V7

La *nota di volta incompleta* (indicata dalla sigla NVI) risulta dall'omissione della nota reale d'inizio o di ritorno. Essa è una componente delle formule di nota sfuggita e di *reaching tone*, che discuteremo più avanti, ma può essere considerata anche indipendentemente da queste. Nell'esempio seguente le note di volta incomplete sono ornamenti delle note arpeggiate della triade di tonica.

Es. 8-13: Beethoven, *Sonata per pf.* op. 31, n. 1, II

Adagio grazioso

Do: V7/I I V7 I

Es. 8-16: J. S. Bach, *Passione secondo san Matteo*, n. 36

Nella cadenza che segue, l'anticipazione della tonica che determina una dissonanza con la sensibile rappresenta un aspetto tipico della musica barocca, in particolare dello stile di Corelli.

Es. 8-17: Händel, *Concerto grosso* op. 6, n. 5, IV

Largo

L'appoggiatura

Tutte le note estranee all'armonia sono ritmicamente deboli, con la sola eccezione dell'*appoggiatura*. La parola stessa fornisce la chiave del suo carattere musicale. Essa dà infatti l'impressione di appoggiarsi pesantemente alla nota su cui infine risolve, con un movimento di tono o di semitono. Il ritmo della successione appoggiatura-risoluzione è sempre battere-levare, forte-debole. Confrontate la differenza di effetto ritmico tra l'es. 8-13 e quello seguente.

Es. 8-18: Beethoven, *Sonata per vl. e pf.* op. 12, n. 2, I

Allegro vivace

La forza dell'appoggiatura dipende dal rapporto che l'orecchio stabilisce tra essa e l'armonia che l'accompagna. Generalmente l'appoggiatura risolve su una nota consonante dell'accordo. Bisogna anche prendere in considerazione il problema della preparazione. Come elemento della linea melodica l'appoggiatura è più scorrevole, meno enfatica quando è preparata da una nota della stessa altezza che compaia come parte dell'armonia precedente (caso *a* nel prossimo esempio) o come nota estranea all'armonia (caso *b*). Oltre a questo, il metodo per ottenere una più lineare preparazione dell'appoggiatura è il movimento di grado, dall'alto o dal basso (*c*, *d*). L'appoggiatura non è preparata se la si prende di salto (*e*).

Es. 8-19



Il fatto di essere caratterizzata da diversi tipi di preparazione rende l'appoggiatura diversa da tutti gli altri tipi di note estranee all'armonia. In genere queste sono implicitamente preparate, e non ci si può attendere che la loro qualità di dissonanza cambi, a meno che esse non vengano usate contemporaneamente in più voci. La preparazione o la mancanza di preparazione delle dissonanze non dipendono tanto da una regola del contrappunto quanto da un dettaglio stilistico, e a questo riguardo è possibile che lavori diversi dello stesso autore presentino scelte differenti.

Es. 8-20: J. S. Bach, *Il clavicembalo ben temperato*, I, Preludio n. 24Es. 8-21: J. S. Bach, *Il clavicembalo ben temperato*, I, Fuga n. 24

Quando si usa un'appoggiatura in un accordo a quattro parti di solito si cerca di evitare il raddoppio della nota di risoluzione, soprattutto quando l'appoggiatura non è data alla voce superiore. La nota di risoluzione può essere raddoppiata nel basso degli accordi in stato fondamentale, poiché in questo caso l'appoggiatura è abbastanza lontana da permettere di intenderla melodicamente in modo chiaro.

Es. 8-22

buono buono inconsueto meglio

Es. 8-23: Beethoven, *Sonata per pf.* op. 7, IV

Allegretto

Mi^b: II V⁷ I V

Può avvenire che sulla risoluzione dell'appoggiatura vi sia un cambiamento di armonia e che la nota di risoluzione faccia parte di un nuovo accordo.

Es. 8-24: Schumann, *Album für die Jugend* op. 68, n. 41 "Nordisches Lied"

re: IV V I VII⁶ I⁶ V⁶ IV la: VII V⁹ I IV V VI IV V I

L'appoggiatura può essere inferiore rispetto alla nota di risoluzione. Il caso più comune è l'appoggiatura di sensibile sulla tonica.

Es. 8-25: Chopin, *Preludio* op. 28, n. 8

(Molto agitato)

fa#: III -II⁶ V⁷ I

L'esempio precedente rappresenta l'uso, nell'Ottocento, di una notazione convenzionale tipica del secolo precedente: un simbolo simile all'acciaccatura, ma privo della linea diagonale. Per evitare confusioni la maggior parte delle edizioni moderne segnano l'appoggiatura e la sua risoluzione con i loro valori esatti.

Es. 8-26: Beethoven, *Sonata per pf.* op. 2, n. 1, III

esecuzione:

Come avviene per la nota di volta, spesso per l'appoggiatura si usa un grado della scala alterato cromaticamente. L'alterazione aumenta il grado di tensione verso la risoluzione, rendendola simile a una sensibile che va a una tonica (v. es. 8-18).

La triade eccedente sul III del modo minore, piuttosto rara, contiene un'appoggiatura implicita.

Es. 8-27: Schubert, *Divertissement sur des motifs originaux français*, n. 2 "Andantino varié"

Andantino

si: I V del III III⁶ V₃ del III III V III⁵⁺ (V⁵⁺ del VI) VI II (IV)₅⁶ I₄⁶ V

Un tipo di appoggiatura molto pungente è quello del settimo grado non innalzato che appoggia il sesto, emesso contemporaneamente alla sensibile in un'armonia di dominante. Questo comporta l'intervallo, piuttosto raro, di ottava diminuita¹.

Es. 8-28: Bizet, *L'Arlésienne*, Suite n. 1, n. 4 "Carillon" (v. anche ess. 5-27, 11-13, come pure 28-30, 31-61)

Più appoggiature simultanee formano un *accordo di appoggiatura*. Il tipo più comune è l'accordo di dominante sul basso di tonica, che in genere non è che la risoluzione ritardata di una precedente armonia di dominante. Questo cosiddetto V/I ("quinto su primo") si trova normalmente nelle cadenze (es. 8-13). Nell'esempio seguente, la nota dell'accordo di tonica che sta alla base dell'accordo di appoggiatura non è la fondamentale ma la terza, come dimostra la risoluzione.

Es. 8-29: Beethoven, *Sonata per pf.* op. 13 ("Patetica"), II

¹ Per questo caso la trattatistica inglese usa il termine "falsa relazione simultanea", che non ha un corrispettivo italiano. [N.d.C.]

Il ritardo

Il *ritardo* è una nota la cui naturale successione è stata ritmicamente rinviata.

Es. 8-30



Il ritardo avviene sul tempo forte o sull'accento forte del tempo debole, ma esso è ritmicamente debole rispetto alla nota che lo prepara, a causa della legatura. Il fatto che la nota che costituisce il ritardo inizi prima dell'armonia rispetto alla quale essa è dissonante rappresenta la differenza di questa nota estranea all'armonia rispetto all'appoggiatura preparata (si deve notare che questa differenza era considerata fondamentale nel contrappunto rigoroso del sedicesimo secolo, che ammetteva il ritardo ma non l'appoggiatura).

Es. 8-31: Couperin, *Ordres per clav.*, II, *Sixième Ordre*, n. 5 "Les Baricades Mistérieuses"



In molte occasioni, tuttavia, non è possibile, né importante, distinguere tra ritardo e appoggiatura preparata. Nell'es. 8-32 le note ribattute dei secondi violini non sono, naturalmente, legate tra una battuta e l'altra, e la preparazione di ogni ritardo corrisponde a metà battuta; il primo fagotto, che manca nell'esempio, raddoppia i secondi violini un'ottava sotto, con note ritardate legate tra una battuta e l'altra.

Es. 8-32: Mozart, *Concerto per pf. e orch.* K. 467, II

Andante

fa: I⁶ V⁹ (ped. di dom.) I⁶ V⁹ (7) V⁹ del V V (9) (7)

Generalmente la risoluzione del ritardo avviene sul grado della scala immediatamente inferiore, ma non è rara neppure la risoluzione ascendente. Se la nota melodica è una sensibile, o una nota innalzata cromaticamente, la sua risoluzione naturale sarà sulla nota superiore (cfr. es. 8-25).

Es. 8-33: Beethoven, *Trio per vl., vcl., pf.* op. 3, VI

Allegro

Mi^b: V^o₄
3

I V del II II V del III III

Quando più note sono ritardate contemporaneamente si forma un accordo ritardato, di modo che è possibile sentire due armonie nello stesso tempo, con un effetto caratteristico di molte cadenze.

Es. 8-34: Brahms, *Intermezzo per pf.* op. 117, n. 2

Andante

si^b: V I

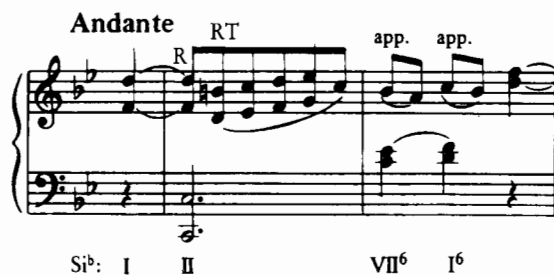
Nota sfuggita e "reaching tone" ²

La *nota sfuggita* e la *reaching tone*, nella loro forma più caratteristica, sono interpolazioni tra un ritardo e la sua risoluzione, o tra un'appoggiatura e la sua risoluzione. La loro forma essenziale è quella di un movimento di grado seguito da un salto, e viceversa, con i due movimenti che avvengono sempre in direzione opposta. La *nota sfuggita* è una nota che inverte la direzione del movimento melodico, e

² Per *reaching tone* confronta anche la premessa del traduttore. [N.d.C.]

quindi ritorna nella direzione opposta di salto. La *reaching tone* sembra invece essere il risultato di uno spostamento troppo ampio, che rende necessario tornare indietro di grado alla nota di destinazione.

Es. 8-35

Es. 8-36: Haydn, *Quartetto per archi* op. 76, n. 3, Hob. III/77, IIIEs. 8-37: Mozart, *Sonata per pf.* K. 533, II

In molti testi invece del termine *nota sfuggita* si usa l'equivalente francese *échappée*³. La *reaching tone* presenta una certa somiglianza con la figura musicale detta *nota cambiata*, tipica del contrappunto del sedicesimo secolo.

I moduli della nota sfuggita e della *reaching tone* possono essere usati per collegare qualsiasi successione melodica di seconda, ascendente o discendente. Non è indispensabile che la nota iniziale sia una dissonanza. Quando la nota sfuggita proviene da una nota dell'accordo essa sarà ovviamente dissonante rispetto all'accordo stesso; la *reaching tone* sarà dissonante rispetto all'accordo di destinazione.

³ Per questo motivo negli esempi musicali è stato usato E per indicare le *note sfuggite*. [N.d.C.]

Successioni di note estranee all'armonia

Può avvenire che le note estranee all'armonia si presentino in successione e che la loro risoluzione naturale venga interrotta o si sovrapponga alla nota successiva. Può essere che una risoluzione venga rinviata per l'interpolazione di una nota diversa da quella di risoluzione, come nel caso della nota sfuggita o della *reaching tone*. Queste combinazioni lineari vengono chiamate *risoluzioni ornamentali*. 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.

Generalmente il ritardo non risolve su una frazione di movimento. In un movimento ritmico normale la quantità di tempo durante il quale una nota è ritardata è pari almeno al valore di un intero movimento. Sono possibili, comunque, una serie di risoluzioni ornamentali che ravvivino l'attività melodica prima che arrivi la risoluzione autentica. Oltre a note sfuggite e *reaching tones*, queste risoluzioni ornamentali possono avere la forma di note di volta o anticipazioni, oppure si può inserire una nota dell'accordo tra il ritardo e la sua risoluzione.

Es. 8-38

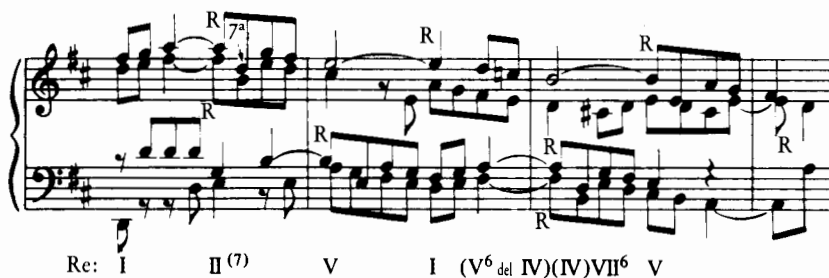


Es. 8-39: Händel, *Suites de pièces pour le clavecin*, I, n. 3, II, Fuga

Allegro



Es. 8-40: J. S. Bach, *Il clavicembalo ben temperato*, II, Fuga n. 5



Il prossimo, famoso esempio presenta una normale successione melodica di terza (da do a mi bemolle) attraverso una nota di passaggio, interrotta dall'interpolazione di un'appoggiatura. Questa è la forma più comune di "nota di passaggio incompleta".

Es. 8-41: Verdi, *La Traviata*, I, 5, "Sempre libera"

♩. = 84
vo' che scor - ra il vi - ver mi - o pei sen-(tieri)

A volte è possibile incontrare una nota "libera" che palesemente non fa parte dell'armonia principale ed è priva di qualsiasi risoluzione evidente, diretta o ritardata. Una nota del genere potrebbe avere un implicito rapporto con un'altra voce. Nel prossimo esempio il la del basso indicato da una freccia può essere interpretato a prima vista come una nota estranea inserita in una triade maggiore di do; ma con un piccolo sforzo lo si può sentire come un'anticipazione della terza del IV che segue, benché spostata di ottava rispetto al contralto.

Es. 8-42: J. S. Bach, *Il clavicembalo ben temperato*, II, Preludio n. 1

Do: I V⁷ del IV IV⁷ II⁶

Il pedale

Il *pedale* è una nota, in genere la tonica o la dominante, tenuta da una voce attraverso diversi cambi di armonia. Tra le note estranee all'armonia il pedale è l'unico a non avere il carattere di nota melodica. Esso tende a rendere statico il ritmo armonico, e questo effetto viene in parte contrastato dall'uso di accordi dissonanti rispetto al pedale. Un pedale tipico a un certo punto diventerà estraneo all'armonia, anche se di norma inizierà come componente dell'accordo. Viene forse usato

più spesso nel basso, ma può comparire anche nella voce superiore, in una parte interna o in qualsiasi combinazione delle voci.

Il termine *pedale* ebbe origine dalla pratica di tenere abbassato un pedale dell'organo mentre si stava improvvisando con i manuali superiori. Lo sviluppo successivo di questo mezzo espressivo da parte dei compositori lo ha comunque allontanato dalle implicazioni del proprio nome. Viene spesso suddiviso in moduli ritmici e ornato da note diverse, assumendo un significato tematico in figurazioni ostinate. La forza tonale connessa al pedale lo rende un mezzo molto efficace per affermare e fissare una tonalità, anche quando l'armonia che lo accompagna se ne allontana molto. Molto spesso il pedale di dominante viene usato per preparare la ripresa di un movimento in forma-sonata, oppure in una introduzione lenta prima dell'esposizione; altrettanto sovente il pedale di tonica appare nella coda per rafforzare il senso di chiusura della tonalità finale.

Il prossimo esempio presenta il climax di una coda con una fusione particolarmente pungente di pedale di tonica e di armonia di dominante. La settima di dominante è affidata agli archi superiori, a quattro corni e a tutti i legni; il pedale di tonica, distribuito in quattro ottave, viene eseguito da violoncelli, contrabbassi, timpani e due trombe.

Es. 8-43: Beethoven, *Fidelio*, Overture



Nell'esempio che segue si può vedere la varietà di armonie cromatiche usate da Verdi per sottolineare i rintocchi di una campana a mezzanotte.

Es. 8-44: Verdi, *Falstaff*, II, 2

Più mosso (Andante sostenuto)

si^b: V V⁶⁺₂ V⁷ del IV I⁶₅ V⁴₃ V⁷ del IV V⁰₄ del VII V⁶ III⁴₃ Fa: VI⁴₃ (min.) II⁷

(enarm.)

IV⁷ V⁴₃ del V IV⁴₃ (min.) I

Se il pedale è di breve durata, e presenta solo una o due armonie dissonanti, a volte è possibile considerarlo un prolungamento di un singolo accordo e definire le armonie diverse come accordi di note estranee all'armonia.

Es. 8-45: Clementi, *Sonatina* op. 36, n. 4, I

Con spirito

ped. di tonica
Fa: I

V⁹(mag.) I

app.

NV
P
(accordo di volta)

Benché il pedale possa durare anche una sola battuta, esso può anche estendersi molto più a lungo, addirittura per un intero pezzo. Si dovrebbero analizzare esempi di pedale di simile lunghezza per il loro effetto sul ritmo armonico e sullo schema tonale generale. I brani realizzati su pedale possono essere brevi e relativamente semplici, come il *Lied* di Schubert *Die liebe Farbe* (*Die Schöne Müllerin*, n. 16), oppure di notevole lunghezza e intensamente contrappuntistici, come la fuga che conclude la terza parte del *Requiem tedesco* di Brahms, trentasei battute di $\frac{4}{2}$ in tempo moderato. A volte viene usato un pedale doppio, generalmente con tonica e dominante come basso di bordone, rendendo ancora più stabile la tonalità. Il bordone nell'esempio seguente viene mantenuto per tutto il pezzo.

Es. 8-46: Čajkovskij, *Lo schiaccianoci*, "Danza araba"

Allegretto

ped. di dom.
ped. di ton.
sol: I II V⁷ del IV (9) V V del IV V

mp

cresc.

3

NV
P
(accordo di volta)

Applicazione

L'applicazione pratica dei principi che riguardano le note estranee all'armonia comporta due diversi procedimenti, uno analitico e uno costruttivo. Il primo sarà necessario nel processo di scelta degli accordi per l'armonizzazione di un basso dato o di una melodia di soprano, e nella distinzione tra le note reali e quelle estranee all'armonia. In questo caso si rivelerà molto utile l'esperienza accumulata nelle analisi armoniche di composizioni del repertorio. Il procedimento costruttivo dovrebbe essere basato sull'ipotesi che l'armonia sia l'origine della melodia. I diversi stadi di lavoro dovrebbero essere i seguenti:

1. Scelta di una tonalità e di una successione di fondamentali come base di una frase. Usiamo, per esempio, la maggiore, I-IV-II-V-I.
2. Costruzione di una linea del basso in cui vengono adattate queste fondamentali, usando anche la terza della triade per ottenere una maggiore flessibilità e scorrevolezza melodica.

Es. 8-47

La: I (6) IV II V⁶ (5) I

3. Aggiunta delle tre voci superiori in una semplice armonizzazione dello schema indicato.

Es. 8-48

La: I (6) IV II V⁶ (5) I

4. Valutazione delle varie possibilità di applicazione di note estranee all'armonia, a partire dalle più semplici. A questo punto potrebbe risultare necessario risistemare la disposizione dei componenti accordali a cui si era arrivati nello stadio precedente.

Es. 8-49

La: I (6) IV II V6 P (5) I

5. Una volta scelti i più semplici ampliamenti della struttura di base si possono aggiungere ornamentazioni più complesse nelle diverse voci. In questo stadio praticamente non esistono limiti alle possibili varianti, ma non è consigliabile la ricerca di una complessità fine a se stessa.

Es. 8-50

La: I (V $\frac{4}{3}$) I⁶ IV (V $\frac{4}{3}$ del II) II V $\frac{6}{(5)}$ V I

ESERCIZI

Da questo punto in avanti dovrete seriamente sforzarvi di includere note estranee all'armonia in tutti i vostri esercizi scritti, a meno che non vi venga espressamente chiesto di non farlo. Gli esercizi di questo capitolo contengono indicazioni e suggerimenti specifici su come raggiungere questo fine; i capitoli successivi daranno per scontato l'uso delle note estranee all'armonia, e vi raccomandiamo di considerarle sempre un'utile risorsa, soprattutto nella costruzione di una buona melodia. Assieme all'analisi che impiegate per i vostri esercizi scritti indicate il vostro uso di questi suoni estranei all'armonia per mezzo degli appositi simboli presentati in questo capitolo (dopo pochi esercizi non sarà più necessario indicare tutte le note di passaggio).

1. Applicare alle seguenti successioni di fondamentali il procedimento in cinque fasi presentato precedentemente, usando ogni successione come base di una frase di quattro battute. Prestate molta cura al ritmo dei cambi di fondamentale.

a. si bemolle maggiore: I-VI-II-V-VI-V-I

b. do diesis minore: I-V-I-IV-II-V-VI

c. sol maggiore: I-V-I-IV-I-V-III-VI-II-V-I

2. Realizzate i seguenti bassi numerati a quattro parti, usando note estranee all'armonia nelle parti superiori. Nella maggior parte dei casi le parti superiori si muoveranno con lo stesso ritmo dei cambi di numerazione (ricordate che 5— indica una triade in stato fondamentale con le parti superiori tenute mentre il basso si muove; analogamente, 6— indica la stessa cosa riferita a una triade in primo rivolto con il basso che muove). Come facilitazione per l'avvio è stata data la prima battuta di b^4 .

a.



b.



3. Realizzate i seguenti bassi numerati, usando le melodie indicate:

a.



⁴ Nella realizzazione di questa battuta sono contenute due 5^e parallele tra basso e tenore, provocate dalla nota di passaggio nel basso; a proposito di questo tipo di problemi si confronti nel cap. 19 il paragrafo *Regole di condotta delle parti: alcune circostanze particolari*. Si veda in particolare l'es. 19-12. [N.d.C.]

b.

Fingerings for the first system (bass staff): 6 — 4 3 7 7 6 6 5 6 5 6 6 —

Fingerings for the second system (bass staff): 5 — 6 6 6 5 7 6 6 8 7 5 4 3

4. Riscrivete le seguenti linee di soprano e di basso, suddividendo le note delle melodie secondo i ritmi e le note estranee all'armonia indicati (la nota data deve essere compresa nelle note ottenute con la suddivisione; quando la suddivisione non indica note estranee all'armonia le due note saranno entrambe componenti dell'accordo). Completate l'esercizio fornendo adeguate parti interne.

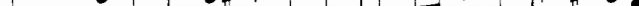
Markings above the first system (treble staff): P, NV, app, app, app, P

Markings below the first system (bass staff): P, app., P, P, R, P, P, P

Markings below the second system (bass staff): P

5. Armonizzate i seguenti bassi senza numeri, usando note estranee all'armonia nelle parti aggiunte:

a.



b.

Exercise b. Bass clef, 2/2 time, key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of the following notes: D2 (half), E2 (quarter), F#2 (quarter), G2 (quarter), A2 (quarter), B2 (quarter), C#2 (quarter), D3 (quarter), E3 (quarter), F#3 (quarter), G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), C#4 (quarter), D4 (half).

C.

d.

Exercise d. is a single-line melody in bass clef, 3/4 time. It consists of 12 measures. The notes are: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138

6. La seguente melodia di soprano con basso senza numeri deve essere completata con parti interne. Sono stati forniti pochi frammenti di tali parti.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of two systems of staves. The first system has a treble staff with a melody and a bass staff with a simple accompaniment. The second system continues the melody in the treble staff and adds a more complex bass line. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The melody is written in a simple, folk-like style with eighth and sixteenth notes. The bass line in the second system features more complex rhythms, including triplets and sixteenth notes.

7. Scrivete un basso per la seguente melodia, basandovi sulle indicazioni di ritmo e di note estranee all'armonia:

8. Esamineate dieci esempi tratti dai precedenti capitoli di questo libro e identificate in essi le note estranee all'armonia.

9. *Analisi.* Nel seguente esempio è già presente un'analisi delle fondamentali. Identificate tutte le note estranee all'armonia.

Schumann, *Andante e variazioni per pf.* op. 46

The musical score is for a piano piece in B-flat major, 3/4 time. The treble staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The bass staff provides harmonic support with chords and single notes. Below the bass staff, a series of Roman numerals and chord symbols indicate the harmonic analysis for each measure.

Harmonic analysis labels below the bass staff:

- Measures 1-2: Sf^b
- Measure 3: $V^7 (9)/I$
- Measure 4: I
- Measure 5: $V^6_5 \text{ del } IV$
- Measure 6: IV
- Measure 7: $V^6_5 \text{ del } V$
- Measure 8: V
- Measure 9: I

Armonizzazione di una melodia

L'armonizzazione di una melodia data è uno degli esercizi più validi nello studio dell'armonia. Anche a un livello elementare di abilità il numero e la qualità dei diversi procedimenti mentali richiesti dal processo di armonizzazione ne fanno uno dei più efficaci metodi di affinamento dell'orecchio. La capacità di armonizzare melodie, nel bagaglio professionale di un musicista maturo, implica la possibilità di comprendere e di manipolare intere frasi, e di capirne le caratteristiche formali.

Nella musica scritta durante il periodo dell'armonia tonale, praticamente tutte le melodie sono di origine armonica. Esse sono costituite da note dell'accordo, con l'aggiunta di note melodiche estranee all'armonia, oppure sono state concepite con un preciso significato armonico, dichiarato o implicito. Il procedimento dell'armonizzazione non comporta quindi l'invenzione, ma in un certo senso la scoperta dell'armonia implicita alla melodia.

Una buona armonizzazione, quindi, consiste nella valutazione delle alternative tra gli accordi disponibili, nella scelta ragionata di una di queste alternative e in una buona disposizione delle parti aggiunte, con il dovuto riguardo alla proprietà dello stile. Tutto questo comporta una serie di scelte musicali, e molto raramente sarà possibile dire che una determinata opzione è la migliore in assoluto; più probabilmente vi saranno opzioni migliori di altre, senza che sia possibile determinare l'esistenza di una soluzione "esatta" in assoluto.

In un primo momento prenderemo in considerazione per il procedimento di armonizzazione solo l'uso delle triadi, lasciando alla parte più avanzata di questo capitolo l'uso delle note estranee all'armonia.

Analisi della melodia

Come primo passo nel processo che ci porterà alla scelta degli accordi per l'armonizzazione sarà bene iniziare determinando le possibilità armoniche suggerite

dalle note della melodia, sia individualmente sia nell'insieme. La prima domanda che ci si deve porre riguarda, ovviamente, la tonalità della melodia. Alcune melodie di estensione limitata possono offrire varie alternative di tono e di modo, anche se ci si limita all'uso di triadi in stato fondamentale.

Es. 9-1

Do: V I IV VI III IV V Sol: I IV VI V IV I V I

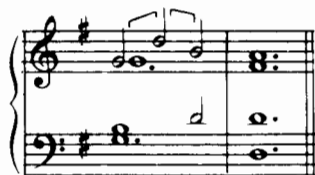
mi: I VI I IV II V (VII) I

La determinazione della tonalità dipenderà prima di tutto dall'analisi della chiusura della frase. Al momento attuale prenderemo in considerazione solo due possibilità: la chiusura sull'accordo di dominante e quella con il movimento V-I, la cadenza autentica. Nelle diverse versioni dell'esempio precedente l'ultima nota della melodia è stata considerata dominante di do, tonica di sol e medianta di mi. Le tonalità con uno o più bemolli erano da scartare, a causa del si naturale nella melodia; analogamente la presenza del do naturale esclude le tonalità con due o più diesis. L'assenza del fa nella melodia ha reso possibile la scelta di tonalità sia con il fa diesis sia con il fa naturale. Nella versione in minore si è usata la triade di sensibile in stato fondamentale per armonizzare il la del soprano; in questo caso si tratta chiaramente di una forma di armonia di dominante, sebbene sarebbero stati preferibili altri accordi di dominante. Una volta stabilita la tonalità e segnati con numeri romani gli ultimi due accordi si deve prendere in considerazione la frequenza dei cambi di armonia. Usando solo triadi in stato fondamentale tale frequenza sarà abbastanza costante, ma vi sono due possibilità per sfuggire alla regolarità di un accordo per ogni nota del soprano: i salti melodici e le note legate.

Salti melodici

Quando una melodia procede di salto spesso è consigliabile usare una sola armonia per entrambe le note.

Es. 9-2



Sol: I _____ V

Le eccezioni a questa regola sorgeranno molto spesso da problemi di ritmo armonico. Se la prima delle due note tra cui avviene il salto è posta su un movimento debole, il cambiamento di armonia diventa consigliabile.

Es. 9-3



Sol: I V VI IV I V

In genere questo effetto ritmico avviene quando il secondo accordo cade sul primo movimento di una battuta, confermando così la regola spesso affermata per cui a cavallo della battuta è meglio cambiare armonia. La stessa successione avrebbe comunque potuto essere posta con tutta naturalezza all'interno della battuta, senza l'accento che, nell'esempio precedente, veniva dato al secondo accordo dalla durata prolungata.

Es. 9-4



Sol: I V VI IV I V

Note legate

Può avvenire che una nota melodica rimanga legata attraverso uno o più cambiamenti di accordo, come nota comune di ogni accordo usato.

Es. 9-5

Sol: I VI IV V III VI V

È possibile che le parti interne si muovano melodicamente, anche in assenza di cambiamenti di armonia; tale movimento melodico, a volte, potrebbe quasi risultare necessario.

Es. 9-6

Sol: IV V I V

Accordi possibili

Una volta scelta una tonalità appropriata e compiuta una valutazione preliminare sulla frequenza dei cambi di armonia, si dovrà determinare quale componente di accordo possa essere ogni nota della parte data. Sarebbe meglio scrivere i numeri romani che indicano tali accordi, così che siano chiaramente visibili tutte le alternative.

Lavorando a un basso dato, con il solo uso di triadi in stato fondamentale, ogni nota poteva rappresentare un solo accordo, poiché le note del basso erano nello stesso tempo le fondamentali degli accordi. Quando invece viene data una voce superiore ogni nota permette la scelta tra tre accordi, poiché la nota data può essere la fondamentale, la terza o la quinta.

Es. 9-7



Nella breve parte di soprano che segue viene presentata l'applicazione di questa parte del procedimento.

Es. 9-8

*Scelta degli accordi*

Nella determinazione delle possibili scelte degli accordi può essere utile rivedere la tavola delle successioni armoniche abituali che abbiamo dato nei capp. 3 e 4.

In un primo momento prendiamo in considerazione soltanto triadi in stato fondamentale. Nell'ultima battuta dell'esempio precedente possiamo escludere sia il VI sia il IV, dato che intendiamo terminare la frase con il V o con il I. Escludendo quei due accordi ci resta soltanto il I; si tratta quindi di una cadenza autentica, e di conseguenza il I sarà preceduto dal V. Il VII, comunque raramente usato in stato fondamentale, sarebbe stato in questo caso un sostituto del V particolarmente poco adatto, poiché avrebbe provocato un raddoppio della sensibile e due ottave parallele con l'ultimo accordo. Anche a batt. 4 possiamo eliminare il VII in favore dei gradi più forti, il IV o il II. Un solo accordo, il I o il VI, può essere sufficiente per l'intera batt. 3. A batt. 2 possiamo cancellare i due VII, poiché essi verrebbero assorbiti dal V della batt. 1, con un eccesso di armonia di dominante. Nel secondo movimento della batt. 2 anche il II potrebbe comportare qualche problema, poiché se fosse seguito dal I provocherebbe due ottave parallele e se fosse seguito dal VI comporterebbe un insoddisfacente intervallo del basso. Possiamo quindi concludere che sarebbe meglio armonizzare la batt. 2 con IV-V o con II-V. Da queste successive eliminazioni si ricavano le seguenti alternative:

Es. 9-9

Valutando questo schema dal punto di vista della varietà e del ritmo armonico¹ vediamo che l'unica possibilità di usare il VI è a batt. 3, e che in quel punto la successione V-VI potrebbe rappresentare una buona variazione rispetto alla successione della cadenza conclusiva, V-I. Quindi eliminiamo il I in quel punto e di conseguenza, per ragioni di unità armonica, decidiamo che nella prima battuta sarà meglio usare il I. A batt. 4 potremmo usare per la stessa nota del soprano sia il IV sia il II, ottenendo così varietà di ritmo armonico e melodico, e di conseguenza a batt. 5 non useremmo il II ma terremmo il V per l'intera battuta.

Il risultato che si ricava da quanto precede viene illustrato nell'esempio seguente, che presenta anche la relativa parte del basso. Naturalmente non è la sola conclusione possibile, ma il suo basso è piuttosto buono. Il confronto tra le due linee melodiche mostra un buon numero di moti contrari, una qualità da ricercare tra soprano e basso.

Es. 9-10

La scrittura delle parti interne potrebbe richiedere irregolarità di raddoppi e cambiamenti di posizione. Si deve cercare di rendere il più lineari possibile le successioni e di evitare ottave e quinte parallele.

¹ V. capp. 12 e 13. [N.d.C.]

Es. 9-11

si: I IV V VI IV II V I

Usando anche le triadi in primo rivolto avremo maggiori possibilità di modellare la melodia del basso, anche se questo non basta a garantire un risultato migliore. Nell'esempio che segue, infatti, il II^6 sulla quarta battuta, senza un movimento del basso, è piuttosto debole.

Es. 9-12

si: I (6) II V⁶ VI⁶ (5) IV II⁶ V I

Gli esempi precedenti illustrano gli stadi necessari alla costruzione della base armonica di una parte melodica data. Sconsigliamo di saltarli per adottare un'armonizzazione improvvisata, anche se questa dovesse risultare migliore. La valutazione dei vantaggi e degli svantaggi delle diverse questioni di dettaglio e d'insieme ha grande valore per la pratica e l'esperienza, e anche le persone dotate di intuito nell'armonizzazione improvvisata non possono permettersi di trascurare l'utilità che deriva da tale valutazione.

L'approccio contrappuntistico: la melodia e il basso

Nel metodo di armonizzazione appena descritto la scelta finale degli accordi era basata soprattutto sulla condotta delle parti nelle successioni armoniche. La linea del basso compariva come risultato di questo processo di selezione; per quanto sia possibile essere consci fin dall'inizio di qualche dettaglio, come il fatto che la prima e l'ultima nota del basso debba essere la tonica, il basso per noi è soprattutto una successione di fondamentali e non una linea concepita indipendentemente, con un proprio profilo melodico.

Inevitabilmente la forma e il carattere individuale della linea del basso acquistano maggior spicco nell'armonizzazione quando tra gli accordi disponibili sono incluse anche le triadi in primo rivolto. Cerchiamo quindi di scorgere quali sono le possibilità quando progettiamo l'armonizzazione prendendo in considerazione la melodia e il basso insieme. Prima di tutto si osservi che, usando esclusivamente triadi in stato fondamentale e in primo rivolto, vi sono solo quattro intervalli possibili tra soprano e basso: ottava, quinta giusta, terza e sesta, compresi i relativi intervalli composti. Gli intervalli dissonanti sono necessariamente esclusi (le due eccezioni, la quinta eccedente e quella diminuita, sono piuttosto rare, e si verificano quando vengono usati in stato fondamentale il III o il II del modo minore, o il VII in entrambi i modi). Questi intervalli possono essere classificati secondo la loro applicazione nelle nostre condizioni limitate:

- a. una quinta (o dodicesima, ecc.) tra soprano e basso significa che l'accordo completo sarà una triade in stato fondamentale;
- b. una sesta (o tredicesima) tra soprano e basso significa che l'accordo sarà una triade in primo rivolto;
- c. un'ottava (o quindicesima) tra soprano e basso può indicare sia una triade in stato fondamentale sia una triade in primo rivolto; nel secondo caso si avrà il raddoppio della terza;
- d. una terza tra soprano e basso può significare sia una triade in stato fondamentale sia una triade in primo rivolto, senza che alcun raddoppio sia specificato.

Tenendo presente il precedente elenco di possibili intervalli tentiamo ora di costruire diverse linee di basso per una melodia data, concentrandoci soprattutto sulle caratteristiche melodiche del basso e prendendo in considerazione solo in un secondo tempo il problema della successione armonica. Scegliamo a questo scopo una frase di quattro battute, che termina con una cadenza sospesa, e cioè con una cadenza sulla dominante. La nota di cadenza del basso, quindi, sarà preferibilmente la dominante fa oppure, come alternativa un poco più debole, la sensibile, e cioè il basso dell'accordo in primo rivolto.

Es. 9-13

a.

b.

c.

d.

e.

f.

La versione *a* presenta una possibile armonizzazione costituita interamente da triadi in stato fondamentale. Dal punto di vista melodico il basso è monotono, essendo interamente costituito da movimenti di salto con la tonica ripetuta cinque volte. Ciò a cui assomiglia maggiormente è uno di quei “bassi per esercizi elementari” che abbiamo incontrato per la prima volta nel cap. 3; proprio ciò che stiamo cercando di evitare con questo approccio a due parti.

Rispetto alla precedente, la soluzione *b* costituisce un netto miglioramento. La tonica compare tre volte, ma soltanto all’inizio della frase, dove una sua forte affermazione può servire come contrasto con l’armonia di dominante di fine frase. Dopo la terza tonica il basso procede in modo scorrevole. Tre seste consecutive non sono troppe, ma quattro lo sarebbero; si deve infatti cercare di mantenere il più possibile l’indipendenza tra soprano e basso. La ripetizione del fa nel basso alla fine del movimento discendente è comunque una debolezza sia melodica sia armonica, perché l’armonizzazione del $\text{III}^6\text{-V}$ che ne deriva è poco efficace.

Nella soluzione *c* vi è un ulteriore miglioramento. Essa presenta infatti un buon numero di moti contrari tra le parti, che però non per questo arrivano al punto di

diventare automatici. Il sol nella prima battuta serve al basso per allontanarsi dalla tonica, cosicché il ritorno ad essa nella seconda battuta risulta meno ripetitivo rispetto a *b*. Il salto discendente a re, con il movimento ascendente a mi bemolle, allarga, rispetto a *b*, l'estensione del basso; l'equilibrio della curva melodica viene rafforzato dal richiamo ascendente a mi bemolle. Il si bemolle nella terza battuta permette un forte collegamento con il fa di cadenza, anche se si potrebbe obiettare che aggiunge un'altra armonia di tonica a quelle precedenti, creando così una saturazione, soprattutto se si dovesse armonizzare il re della seconda battuta con un I in primo rivolto.

L'inizio di *d* rappresenta una soluzione ancora più fantasiosa. La tonica non compare fino alla seconda battuta, ma poiché è chiaramente il traguardo cui tende la linea del basso, ciò rende più efficace la sua comparsa. Nella seconda e nella terza battuta vengono ripetute le ultime tre note dell'inizio, ripetizione che sarebbe meglio evitare e che solo in parte viene controbilanciata dalla differenza di ritmo. Inoltre queste battute contengono quattro terze consecutive. Non sarebbe possibile armonizzare queste ultime con sole triadi in stato fondamentale senza determinare un'eccessiva macchinosità nella condotta delle parti interne per evitare quinte e ottave parallele; d'altra parte l'uso di sole triadi in primo rivolto sarebbe altrettanto poco adatto, perché provocherebbe nella concatenazione finale una successione molto debole, VI⁶-V. L'armonizzazione migliore per queste due battute sarebbe I-I⁶-VII⁶-I, soluzione che elimina l'eccesso di moto parallelo, ma che d'altra parte insiste troppo sull'armonia di tonica.

Anche la versione *e* presenta un inizio privo dell'accordo di tonica. In questo caso, in presenza di una tensione della linea del basso verso la tonica simile a quella di *d*, si possono accettare due salti consecutivi nella stessa direzione senza compensazione. Ma nel resto della linea del basso vi è un eccesso di moto disgiunto, non equilibrato da movimenti congiunti, e sarebbe meglio evitare l'ottava diretta sul re nella terza battuta, che implica un'armonizzazione piuttosto debole con un III o con un I⁶ con la terza raddoppiata.

In *f* il moto obliquo iniziale da quinta a ottava è abbastanza naturale ma la successione armonica implicita IV-I, con la tonica al soprano, si presenta come una cadenza plagale posta in un punto sbagliato della frase². La ripetizione del re nella seconda battuta comporta un contrasto minore di quello che si verificava nello stesso punto nelle versioni *a*, *b* o *c*, e probabilmente sarebbe meglio usare la stessa armonia per entrambe le note, in modo tale da evitare la debole relazione I-III; a questo proposito I⁶ con il raddoppio della terza non è efficace quanto lo sarebbe il I in stato fondamentale, e l'unica alternativa, il III, è più statica del I⁶, e un poco più debole come risoluzione del V. Rispetto alle altre versioni anche la chiusura, VI-V⁶ o VI-VII, è meno soddisfacente, e poco felice è anche il tritono implicito sul primo movimento delle ultime due battute.

² Cadenza plagale: v. cap. 11.

Mediante una scelta e un'organizzazione dei migliori movimenti tra queste sei soluzioni e, dove è possibile, la selezione di armonie appropriate e la costruzione di parti interne adeguate, si può arrivare alla seguente armonizzazione:

Es. 9-14

Si♭: IV I⁶ VII⁶ I I⁶ IV I V

Non si deve comunque dimenticare che probabilmente è possibile arrivare ad altre soluzioni altrettanto soddisfacenti o anche migliori, poiché le sei linee del basso che abbiamo esaminato in dettaglio non esauriscono ovviamente tutte le possibilità, anche se limitiamo la scelta a triadi in stato fondamentale o in primo rivolto e a un movimento nota-contro-nota.

Uso delle formule

Nel cap. 5, parlando della tonalità, abbiamo detto che determinati gruppi di due o tre accordi possono essere considerati formule o “parole armoniche” ricorrenti. La compilazione di un dizionario di tali “parole” è estremamente utile per progettare un'armonizzazione. Quando in una parte di una melodia si riconosce la voce superiore di una formula determinata, l'armonizzazione si trasforma dalla valutazione di diverse successioni accordali nella valutazione di successioni di formule.

Es. 9-15

Es. 9-16

Sol: IV I V I II III V VI IV I V VI

Oppure, se si includono gli accordi in primo rivolto:

Es. 9-17

Sol: IV III⁶ V VI IV⁶ I VII⁶ I⁶ VII⁶ I⁶ II⁶ VI

L'armonizzazione e le note estranee all'armonia

In genere l'analisi di una melodia data può suggerire il carattere dell'armonizzazione, il tipo di ritmo armonico adatto e il possibile uso di note estranee all'armonia. In una melodia di carattere marcatamente ritmico e motivico, ad esempio, la più efficace frequenza dei cambi di armonia sarà in genere equivalente alla lunghezza del motivo o alla durata della battuta; sarà molto più raro scoprire che una melodia di quel genere si adatta meglio a un'armonizzazione nota-contro-nota. Al contrario, melodie in tempo lento o moderato il cui movimento avvenga perlopiù per valori costanti richiederanno generalmente un'armonizzazione nota-contro-nota, poiché di solito in esse ritmo armonico e ritmo melodico coincidono.

Prima di armonizzare una melodia dovreste cantarla più volte per intero, per comprenderne la struttura delle frasi e per essere in grado di decidere quali siano le possibili organizzazioni del ritmo armonico che meglio le si adattano. L'ideale a cui si deve tendere è quello di ottenere la consistenza nella trama delle voci e l'equilibrio tra il movimento delle parti, muovendo le parti aggiunte in tempi diversi rispetto alla parte data. Nulla è più noioso di un'armonizzazione piatta, corretta in tutti i dettagli della condotta delle parti ma priva di qualsiasi interesse che possa sostenere la melodia data. Possiamo esaminare vari modi di armonizzare la melodia che segue, a partire dagli estremi opposti.

Es. 9-18

$a.$ $\cdot p$ p $app.$ p p $b.$

Sol: I V I V⁶ I IV⁶ V⁶ I IV I⁶ IV I V

L'armonizzazione data in *a* comporta un'attività armonica minima: solo due cambiamenti di accordo per undici note del soprano, con un uso piuttosto insipido delle note estranee all'armonia. La melodia ha una sua forma, ma la trama delle altre parti non offre un sostegno convincente. L'armonizzazione di *b*, invece, presenta un massimo di attività armonica e la scrittura delle voci è completamente omoritmica. Il ritmo armonico e quello melodico coincidono in tutte le parti, e lo stesso tipo di scrittura, se continuato a lungo, diventerebbe faticoso dal punto di vista ritmico.

Es. 9-19

$c.$ p E p p $d.$ p E p $app.$

I V II VI IV V I II⁶ VII⁶ I⁶ IV II V

$e.$ E $f.$

VI II⁶ VII⁶ I⁶ IV V VI II⁶ (II) V⁶ I IV V

$g.$ $app.$ R NVI

I⁶ (I) IV⁶ V⁶ I IV V

In *c* abbiamo un ritmo armonico di semiminime nella prima battuta e di minime nella seconda. Questa versione è molto migliore di *a*, ma con tutte le triadi in stato fondamentale e i valori più brevi presenti solo al soprano questa armonizzazione sembra piuttosto legnosa e faticata. Il basso di *d*, in cui sono incluse triadi in primo rivolto, è migliore di quello di *c*, ma la mancanza di movimenti di croma nelle voci inferiori è ancora piuttosto evidente. La versione *e* contiene un netto miglioramento; il ritmo armonico è lo stesso di *c* ma la linea del basso contrasta efficacemente con la melodia data sia per il ritmo sia per il contorno melodico. Alla cadenza sospesa, dove la melodia si ferma, il movimento del basso è accompagnato da quello del contralto. L'armonizzazione dimostra quanto una scrittura possa essere arricchita anche solo dall'uso delle note di passaggio: queste infatti sono le sole note estranee all'armonia presenti nel passaggio, con l'eccezione della nota sfuggita re nella prima battuta. L'esempio successivo, *f*, è molto simile a *e*, ma il movimento di croma nel basso è ininterrotto e vi è una maggiore attività nelle parti interne. Gli unici abbellimenti usati sono le note di passaggio, ma a volte queste sono contemporanee ad arpeggi o ad altre note di passaggio in voci diverse.

È abbastanza facile trovare molte altre possibilità per l'uso di note estranee all'armonia, anche conservando la croma come valore più breve. L'armonizzazione data in *g*, forse, è troppo complicata, con alcune scelte che potrebbero essere contestate dal punto di vista contrappuntistico. Questo tipo di scrittura potrebbe comunque essere soddisfacente; la valutazione dipende in parte dal tempo, in parte da fattori come lo stile (vocale, strumentale o una combinazione dei due).

ESERCIZI

1. Armonizzate a quattro parti le seguenti melodie, nota-contro-nota, senza usare note estranee all'armonia. Usate triadi in stato fondamentale e in primo rivolto. Realizzate due versioni di ogni armonizzazione, usando le alternative armoniche indicate.

a.

b.

c.

d.



2. Armonizzate a quattro parti le seguenti melodie, usando triadi in stato fondamentale e in primo rivolto. Scrivete due versioni per ogni melodia, la prima senza usare note estranee all'armonia, la seconda, armonizzata in modo differente, con l'uso di note estranee all'armonia nelle parti interne.

a.



b.



c.



d.



e.



f.



3. Armonizzate le seguenti parti di soprano, usando le note indicate estranee all'armonia. Le parti aggiunte possono contenere altre note melodiche.

a.





4. Armonizzate le seguenti parti di soprano, con un'attenta analisi preliminare che determini quali sono le note estranee all'armonia:

a. Andante



b. Moderato



c. Allegro



5. Aggiungete le tre voci superiori ai bassi seguenti, formando triadi in stato fondamentale e in primo rivolto:



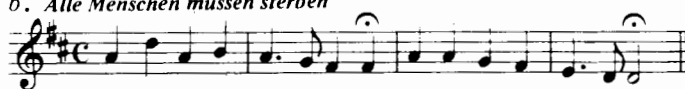


6. Armonizzate le seguenti frasi tratte da melodie di corali, usando triadi in stato fondamentale e in primo rivolto. Arpeggi e note estranee all'armonia devono avere durate non inferiori alla croma; sotto la corona, i valori delle voci inferiori devono essere uguali a quelle del soprano.

a. *Valet will ich dir geben*



b. *Alle Menschen müssen sterben*



c. *Jesu, meine Freude*



d. *Ach Gott vom Himmel, sieh darein*



e. *Nun danket alle Gott*



f. *O Gott, du frommer Gott*



7. *Analisi.* Analizzate il seguente brano, indicando con cura tutte le note estranee all'armonia:

J. S. Bach, Corale *An Wasserflüssen Babylon*, BWV 267

L'accordo di quarta e sesta

Una triade in secondo rivolto, in cui cioè la nota del basso sia la quinta, viene definita *accordo di quarta e sesta*, a causa degli intervalli tra il basso e le voci superiori.

Es. 10-1



L'accordo di quarta e sesta è instabile, poiché la quarta è dissonante quando la sua nota inferiore è data al basso. Essendo normalmente il prodotto del movimento melodico tra due armonie stabili, lo si potrebbe considerare come un raggruppamento di note estranee all'armonia.

La quarta e sesta di cadenza

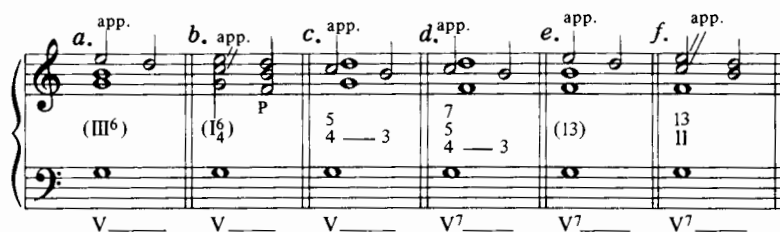
Il più comune tra gli accordi di quarta e sesta è di gran lunga quello di tonica, che precede l'accordo di dominante nelle cadenze; viene chiamato, appunto, *quarta e sesta di cadenza*. Il suo effetto è quello di un accordo di dominante in cui la quarta e la sesta appoggiano rispettivamente la terza e la quinta, e nello stesso tempo attira l'attenzione dell'ascoltatore sulla tonica come nota di movimento. La quarta e sesta usata in questo modo possiede contemporaneamente le proprietà della tonica e della dominante, ed è quindi un accordo forte, anche se richiede una risoluzione.

Es. 10-2



Scrivendo a quattro parti questo accordo si raddoppia la nota del basso, sia perché è la sola nota priva di tensione sia perché è l'autentica fondamentale di un accordo di dominante in stato fondamentale. Si confronti la formula precedente con quelle seguenti, strettamente relate, per il loro grado relativo di dissonanza.

Es. 10-3



La quarta e sesta di cadenza, con la sua risoluzione sull'accordo di dominante, ha il valore ritmico di un movimento battere-levare, come ci si può attendere da un accordo che contiene due appoggiature. Nella sua forma più caratteristica questo accordo è posto su un forte primo movimento, subito dopo la stanghetta di battuta. La quarta e sesta di cadenza sarà preceduta da un'armonia che potrebbe essere usata per preparare la dominante con un movimento levare-battere, come avviene in IV-V, II-V, a volte VI-V (soprattutto in minore), o anche I-V. La dominante stessa è una preparazione meno soddisfacente per la quarta e sesta di cadenza.

Es. 10-4 (v. anche ess. 5-29, 22-7)



Es. 10-5: Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, I, 1

Mässig



Do: IV VII⁶₅ V del VI IV I⁶₄ V I
(II⁶₅ del VI)

Es. 10-6: Mozart, *Sonata per pf. a 4 mani* K. 497, II

Andante



Sib: I II⁶ I⁶₄ V

Anche quando l'accordo che precede la quarta e sesta di cadenza è la tonica, la successione viene avvertita come levare-battere, poiché il movimento delle fondamentali, in realtà, è I-V.

Es. 10-7: Beethoven, *Quartetto per archi* op. 18, n. 2, II

Adagio cantabile



Do: I V⁴₃ I I⁶₄ V

Per la preparazione gli accordi di V e di III sono meno adatti, poiché in un caso il ritmo armonico risulta statico, nell'altro la successione è molto debole.

Es. 10-8

Figured bass notation: V ——— III V ——— III⁶ V ———
molto debole

Può avvenire che la sesta o la quarta, o entrambe, si presentino come note ritardate, legate dal movimento precedente, anziché come appoggiate. In questo caso il ritmo armonico resta debole-forte, levare-battere, mentre il ritmo melodico delle due voci che ritardano diventa forte-debole, battere-levar.

Es. 10-9

ritmo melodico: ' ♩
ritmo armonico: ♩ '
I V

Nel prossimo esempio l'accordo sul primo movimento della seconda battuta potrebbe essere definito una quarta e sesta di sopratonica, ma la sesta è un ritardo e la quarta un'appoggiatura, quindi l'armonia di base dei primi due movimenti in realtà è VI.

Es. 10-10: Mozart, *Quartetto con pf.* K. 478, II

Andante

Si^b: I V⁹ del VI (II⁶₄) VI V⁶ del V I⁶₄ V⁷ I

Benché la quarta e la sesta abbiano origine come note estranee all'armonia possono avere la funzione di note melodiche principali ulteriormente ornate. Così, ad esempio, il mi nella seconda battuta dell'esempio seguente, sesta dell'accordo, viene ornato dal fa diesis di appoggiatura e dal re diesis di volta.

Es. 10-11: Brahms, *Intermezzo per pf.* op. 117, n. 3

Più lento (Andante con moto)

do#: II^7 I_4^6 V^7 I

Dato il carattere contrappuntistico della quarta e della sesta, di solito si cerca di farle risolvere sul grado inferiore. Le risoluzioni che seguono, pur non essendo rare, rappresentano eccezioni a questa regola.

Es. 10-12

I_4^6 V I_4^6 V I_4^6 V

Es. 10-13: Mozart, *Quartetto per archi* K. 421, II

Andante

Fa: I II^6 I_4^6 V I

Es. 10-14: Schubert, *Settima Sinfonia* ("Incompiuta"), I

Allegro moderato

si: I_4^6 V^7 I

È possibile interporre altre armonie tra la quarta e sesta e la sua risoluzione sulla dominante. Il carattere di sospensione della quarta e sesta di cadenza viene ritenuto dall'orecchio fino a che la dominante non viene raggiunta.

Es. 10-15: J. S. Bach, Corale *Jesu, nun sei gepreiset*, BWV 362

Si♭: VI II⁶ II⁷ I₄⁶ acc. di volta II⁶ V I

Es. 10-16: Berlioz, *Les nuits d'été* per voce sola e orch. op. 7, n. 4 "Absence"

Adagio

(fer-)mée... Loin de ton sou - ri - re ver-meil.

Fa#: IV (II)⁶ I₄⁶ V⁷ del V V₃⁴ I V⁷ I

Questo effetto di sospensione è portato al massimo grado nelle lunghe ed elaborate cadenze dei concerti, che vengono inserite tra la quarta e sesta di cadenza e la sua risoluzione sulla dominante. In tali cadenze, che generalmente durano diversi minuti, la sospensione provocata dalla quarta e sesta è più che altro simbolica; in genere la si dimentica del tutto prima che arrivi la dominante finale.

La quarta e sesta di volta

Se la fondamentale di un accordo resta ferma mentre la terza e la quinta salgono di grado e ridiscendono subito, si forma un accordo di quarta e sesta. Questo tipo di accordo si differenzia rispetto alla quarta e sesta di appoggiatura per il fatto di essere ritmicamente debole, con la quarta e la sesta prese con un movimento

ascendente come note di volta. Anche in questo caso si tratta di note estranee all'armonia, ed è quindi possibile nell'analisi considerare che i tre accordi abbiano una sola fondamentale. La quarta e sesta di sottodominante è, probabilmente, il più comune esempio di questo tipo di accordo.

Es. 10-17

Harmonic analysis: I (IV $\frac{6}{4}$) I V (I $\frac{4}{4}$) V

Es. 10-18: Chopin, *Studio* op. 10, n. 5

Harmonic analysis: Sol $\flat$: I (IV $\frac{4}{4}$) I I (IV $\frac{4}{4}$) I

Si possono trovare molti esempi simili a quelli precedenti dal punto di vista melodico ma differenti dal punto di vista ritmico, con la quarta e sesta sul movimento forte della battuta, come in una quarta e sesta di appoggiatura. In questa posizione, tuttavia, e con la caratteristica preparazione melodica, questo secondo rivolto di appoggiatura ha un valore armonico debole e non verrà confuso con una quarta e sesta di cadenza.

Es. 10-19: Clementi, *Sonatina* op. 36, n. 6, II (cfr. es. 19-11)

Harmonic analysis: Re: IV $\frac{6}{4}$ I V/I I

La quarta e sesta di passaggio

L'accordo di quarta e sesta di passaggio deve il proprio nome al basso, più che alle voci superiori. In questo caso infatti il basso è una nota di passaggio tra due note a distanza di terza, che in genere fanno parte della stessa armonia. Il valore ritmico della quarta e sesta di passaggio è quindi debole, di levare. In questo accordo il movimento delle voci superiori, sia nel momento in cui lo formano sia in quello in cui se ne distaccano, avviene per grado congiunto, cosicché sarebbe possibile fornire una spiegazione contrappuntistica di queste parti in rapporto all'armonia circostante, definendo la sesta come nota di volta, la quarta come nota reale e l'ottava come nota di passaggio. Il V_4^6 di passaggio tra il I e il I^6 ha la stessa funzione del VII^6 usato in posizione analoga (cfr. es. 6-34).

Es. 10-20

I (V_4^6) I^6 I (V_4^6) I^6

Es. 10-21: Mozart, *Sonata per pf.* K. 330, II

Andante cantabile

Fa: I^6 V_4^6 I IV^6 I^6 V del V I_4^6 V
(I _____ IV _____ I V del V V _____)

Come per la quarta e sesta di volta, vi sono molti esempi di accordi la cui forma melodica è quella della quarta e sesta di passaggio, ma il cui valore ritmico rispetto agli accordi vicini è forte, di battere. Il V_4^6 di passaggio nell'esempio seguente, nonostante la sua importanza ritmica, ha poco effetto armonico sulla funzione di tonica in confronto alla dominante, ben più forte, che segue.

Es. 10-22: Beethoven, *Sonata per pf.* op. 13 ("Patetica"), I

Grave

do: I (V₄⁹) V₅⁹ del V V

L'esempio seguente dovrebbe essere attentamente analizzato per la relazione tra la forza armonica degli accordi di tonica e di dominante.

Es. 10-23: Schubert, *Impromptu* op. 90, n. 1

Allegro molto moderato

do: V (I₄⁹) V⁽⁷⁾ (I₄⁹) (V⁷) I₄⁹ V⁷ I II⁶ V I⁶ (I₄⁹) V⁷ I

L'accordo di quarta e sesta arpeggiato e in altre forme

Nel corso dei suoi movimenti melodici tra i componenti dell'accordo può avvenire che il basso tocchi la quinta, senza che per questo si produca l'effetto dissonante di un accordo di quarta e sesta. Nell'analisi la decisione sulla natura della quinta (basso armonico o nota melodica) deve avvenire su basi ritmiche. Nell'esempio seguente, che rappresenta la *quarta e sesta arpeggiata*, la quinta data al basso è certamente poco importante dal punto di vista contrappuntistico, e non è che un componente di un accordo spezzato.

Es. 10-24: Mozart, *Quartetto per archi* K. 456, I (v. anche ess. 10-7, 13-1)

Allegro

Do: I V/I I

Il caso più comune di questo tipo di uso della quarta e sesta è quello in cui la quinta si alterna con la fondamentale nel basso dell'armonia di tonica. In questo modo la quinta nel basso suggerisce un senso di dominante senza che avvenga un autentico cambio di armonia, e nello stesso tempo fornisce una forma alternativa della tonica. La quarta e sesta arpeggiata si incontra spesso nella musica per tastiera, come parte di una figurazione (come il basso albertino) o nell'accompagnamento di determinare forme, come i valzer e le marce.

Es. 10-25: Schubert, *Sonata per pf.* op. 53, IV



Nella musica orchestrale il basso di questa forma di quarta e sesta è un classico ruolo ostinato dei timpani, che spesso sono accordati su tonica e dominante.

Nel prossimo esempio il pedale di dominante che sottolinea l'intera frase è come un lungo levare (anacrusi) per l'accordo finale di tonica in stato fondamentale. La stessa frase serve per iniziare e per chiudere il brano.

Es. 10-26: Schubert, *Nachtvölen*

Langsam

(ped. di dom.)
Do: I₄ V⁷ V⁹ del II II V⁹ I(₆₄) V I

Oltre alla quarta e sesta di volta e di passaggio spesso si trovano altri tipi di accordo in secondo rivolto di origine contrappuntistica che possono essere interpretati come raggruppamenti di diverse note estranee all'armonia. In genere non hanno un'importanza ritmica sufficiente per poterli considerare accordi indipendenti, sicché dovrebbero essere interpretati come combinazioni di fattori melodici.

Es. 10-27

ant. E

V (I₄) I V (I₄) VI

In alcune occasioni i compositori sono stati attratti dall'effetto di sospensione tipico della quarta e sesta, e hanno sfruttato tale effetto tramite risoluzioni insolite. Il prossimo esempio, per quanto riguarda la condotta delle parti, è paragonabile alla quarta e sesta arpeggiata e non dissonante che abbiamo appena illustrato, ma la sua posizione ritmica dimostra che in questo caso si tratta di una quarta e sesta di cadenza. Dopo questo accordo ci si aspetterebbe una dominante e la sua mancanza è un effetto drammatico; l'unico elemento della dominante a comparire è la sensibile di appoggiatura sul primo movimento della terza battuta.

Es. 10-28: Beethoven, *Nona Sinfonia* op. 125, I**Allegro ma non troppo, un poco maestoso**

(ped. di tonica)
re: V₄ del V

I₄ I(3)

Queste formule d'uso comune che contengono la quarta e sesta devono essere suonate in tutte le tonalità e con il maggior numero possibile di disposizioni diverse.

Es. 10-29

II⁶ I₄ V I IV I⁶ V I I V₄ I⁶ IV I IV₄ I V

ESERCIZI

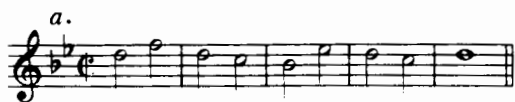
1. Scrivete a quattro parti le seguenti serie di accordi indicate per mezzo di simboli, scegliendo in ogni caso un tempo di battuta e ritmo appropriati:

- la minore: VI-II⁶-I⁶-V
- si bemolle maggiore: II-I⁶-V-I
- sol minore: V-VI-I⁶-V
- mi maggiore: V-I⁶-V-VI
- do minore: I-V⁶-I⁶-V
- re maggiore: IV⁶-I-I⁶-V
- si minore: I-I⁶-II⁶-V
- fa maggiore: I⁶-III⁶-IV-I

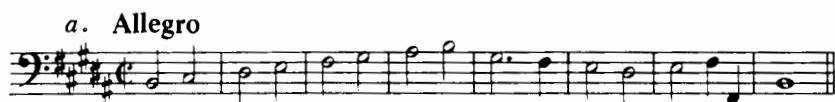
2. Realizzate a quattro parti i seguenti bassi numerati:



3. Armonizzate le seguenti parti di soprano, usando nei punti appropriati accordi di quarta e sesta:



4. Armonizzate i seguenti bassi senza numeri, usando accordi di quarta e sesta nei punti appropriati:



c. Siciliana



d.



5. Trovate almeno due esempi di ognuno dei seguenti accordi, traendoli da diversi stili e generi musicali:

- a. quarta e sesta di tonica di cadenza
- b. quarta e sesta di dominante di passaggio
- c. quarta e sesta di sottodominante di volta
- d. quarta e sesta di tonica di cadenza con una condotta delle parti non consueta nella risoluzione (cfr. ess. 10-12, 10-13, 10-14)
- e. quarta e sesta arpeggiata
- f. quarta e sesta di passaggio con fondamentale diversa da I o V

11

Cadenze

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.

È interessante notare come le formule convenzionali di cadenza conservino validità e significato attraverso tutto il periodo dell'armonia tonale. I cambiamenti che si verificarono nel colore armonico e nel modo di praticarle secondo i diversi stili non solo non arrivarono a intaccare i tipi fondamentali di cadenza, ma si ha l'impressione che siano addirittura serviti a confermare il loro uso generalizzato.

La cadenza autentica

La formula armonica V-I, la cadenza autentica, può essere allargata fino a includere il IV o il II che generalmente precedono la dominante. In più, dobbiamo adesso tenere conto della quarta e sesta di cadenza, la doppia appoggiatura sulla fondamentale di dominante, la cui funzione naturale è quella di annunciare la cadenza. Una cadenza finale che presenti questi elementi preparatori in successione, come $II^6-I_4^6-V-I$ o $IV-I_4^6-V-I$, sarà quindi molto forte dal punto di vista armonico.

Es. 11-1: J. S. Bach, *Il clavicembalo ben temperato*, II, Fuga n. 9

Mi: I^6 VII^6 I IV I_4^6 V I

L'esempio precedente mostra la cadenza autentica in una forma molto semplice. Esistono comunque molti modi per variare la disposizione della formula, alcuni dei quali vengono illustrati nei prossimi esempi.

Nell'esempio che segue il II è sostituito da un accordo strettamente imparentato, il V del V, e invece della quarta e sesta di tonica compare la sola quarta sotto forma di ritardo (cfr. es. 10-3 c).

Es. 11-2: Händel, *Suites de pièces pour le clavecin*, I, n. 6, Fuga

Adagio

fa #: V_9^0 del V V _____ I

L'accordo finale di tonica può essere ornato con un ritardo o un'appoggiatura.

Es. 11-3: Chopin, *Fantaisie* op. 49

Tempo di marcia

fa: V^7 I_4^6 V^7 I

L'accordo di dominante può venire prolungato sulla tonica finale del basso, risolvendo più avanti, oppure può fungere da appoggiatura della tonica.

Es. 11-4: Beethoven, *Sonata per pf.* op. 28 ("Pastorale"), II (cfr. ess. 8-13, 8-34, 11-13)

Andante

re: V_6^0 del IV IV (It.) I_4^6 V^7 V^7/I I

Cadenza perfetta e cadenza imperfetta

L'uso della cadenza autentica non è limitato alle frasi finali. Spesso essa viene utilizzata in punti diversi, ma con un minore senso conclusivo. La disposizione conclusiva, con gli accordi di tonica e di dominante in stato fondamentale e la tonica finale affidata al soprano, generalmente viene definita *cadenza perfetta*, mentre tutte le altre forme di cadenza autentica si definiscono *imperfette*, intendendo con ciò che esse sono meno conclusive¹.

Facendo precedere la tonica dal primo rivolto, dell'accordo di dominante si ottiene un effetto cadenzale generalmente considerato meno conclusivo.

Es. 11-5: Mendelssohn, *Preludio per pf.* op. 35, n. 6

Maestoso

Si^b: II⁶ V⁷ V⁶₅ I

Quando l'accordo di tonica è in rivolto in genere la frase viene allungata e la cadenza più conclusiva arriva più tardi. Si può ottenere un effetto meno conclusivo anche dando la terza al soprano, anziché avere la tonica in entrambe le voci esterne. Il seguente esempio di Beethoven presenta una cadenza autentica con la terza al soprano, controbilanciata da una cadenza perfetta con la tonica a soprano e basso.

Es. 11-6: Beethoven, *Ottava Sinfonia* op. 93, I

Allegro

Fa: V⁷ I V V I V V

¹ Si è già rilevato il diverso uso dei termini *cadenza perfetta* e *cadenza autentica* tra la trattatistica americana e la consuetudine italiana (per cui i due termini sono sinonimi). Inoltre in Italia si definisce *cadenza imperfetta* soltanto la concatenazione V-I⁶. [N.d.C.]



La cadenza sospesa

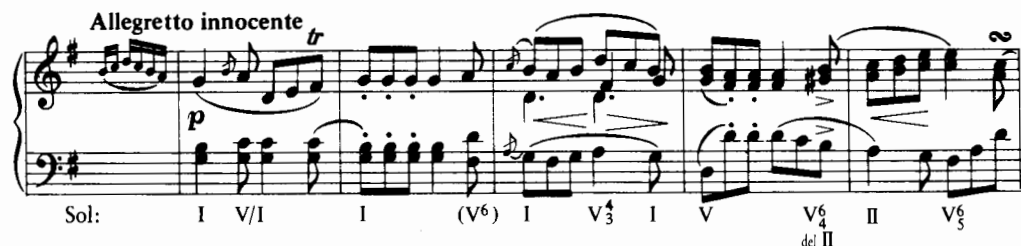
Cadenza sospesa viene definita qualsiasi cadenza che termina sull'accordo di dominante. Se la cadenza autentica è paragonabile a un punto, la cadenza sospesa è più simile a una virgola: indica una pausa temporanea in una frase non terminata.

Es. 11-7: Bach, Corale *Aus meines Herzens Grunde*, BWV 269



Un uso caratteristico della cadenza sospesa si ha quando si trovano due frasi parallele: in questo caso molto spesso la prima termina appunto con una cadenza sospesa e la seconda con una cadenza autentica. Questa situazione viene illustrata nell'es. 11-21, in questo stesso capitolo. Altrettanto comune, comunque, è la coppia di frasi che terminano con cadenza sospesa e cadenza autentica, ma che sono prive di una vera e propria somiglianza tematica.

Es. 11-8: Haydn, *Sonata per pf.* Hob. XVI/40, I





Per sottolineare la cadenza sospesa può essere usata la quarta e sesta di cadenza (vedi es. 11-8, batt. 4). Ecco alcune formule d'uso comune:

Es. 11-9



Es. 11-10: Mozart, *Sonata per pf.* K. 576, II

Adagio



Invece della quarta e sesta è possibile che la tonica compaia come ritardo sulla dominante, o come appoggiatura della sensibile.

Es. 11-11: Franck, *Sinfonia in re min.*, II

Poco più lento (Allegretto)



In molti casi, nell'accordo che precede la dominante, il quarto grado sarà innalzato cromaticamente, e quindi trasformato in sensibile della dominante. Questo cromatismo può avere un valore più melodico che armonico, come dimostra il sol diesis, *reaching tone*, nell'esempio seguente:

Es. 11-12: Beethoven, *Sonata per pf.* op. 2, n. 2, II

Largo

Re: V_3^6 I V

Nella maggior parte dei casi la sensibile della dominante sarà, comunque, una nota reale dell'armonia nell'accordo di dominante della dominante (V del V o *doppia dominante*), che in successione con il V forma una cadenza sospesa particolarmente forte. Nel prossimo esempio il V del V è un'appoggiatura preparata sulla fondamentale di dominante.

Es. 11-13: Schubert, *Moments musicaux* op. 94, n. 6

Allegretto

La^b: I V₃⁴ I V⁶ V₃⁴ del V V del V/V V

Non sempre è indispensabile distinguere tra una cadenza sospesa, con il V del V che trasforma la dominante in una tonica temporanea, e una cadenza autentica nel tono della dominante. Se la frase successiva è ancora nel tono della tonica forse non è il caso di parlare di modulazione per spiegare un solo accordo. Se invece vi è una forte successione di accordi nella tonalità della dominante prima della cadenza sarebbe più logico che nell'analisi venisse riconosciuta una modulazione passeggera. Questa distinzione verrà approfondita più dettagliatamente nel cap. 14.

La cadenza plagale

Nella maggior parte dei casi la *cadenza plagale* (IV-I) viene usata dopo una cadenza autentica, come una specie di conclusione aggiuntiva di un movimento. Dopo l'enfasi posta su dominante e tonica l'accordo di sottodominante è molto efficace dal punto di vista tonale.

Es. 11-14: Chopin, *Studio* op. 25, n. 8 (per un esempio novecentesco v. es. 31-74)

Vivace

Re^b: I V⁷ I IV I

Vi sono molti esempi di cadenze plagali usate come conclusioni di frasi anche senza essere precedute da una cadenza autentica.

Es. 11-15: Händel, *Messiah*, n. 42 “Alleluia”

Allegro

Hal - le - lu - jah! Hal - le - lu - jah! Hal - le - lu - jah! Hal - le - lu - jah!

Re: I⁶ IV I I⁶ IV I I⁶ IV I I IV I

Es. 11-16: Schumann, *Studi sinfonici* op. 13, Variazione VIII (Studio X)

$\text{♩} = 92$

do#: V of IV IV V del IV I

Spesso, alla fine di un movimento in maggiore, nella cadenza plagale viene usata la forma minore dell'armonia di sottodominante. In questo modo la fine della frase acquista molto colore.

Es. 11-17: Mendelssohn, *Sogno di una notte di mezza estate*, Overture

Allegro di molto

Mi: I V IV (min.) I

L'aggiunta della sopratonica all'accordo di sottodominante non attenua l'effetto di cadenza plagale. Il secondo grado può comparire come nota di passaggio, o può essere nota reale di un accordo di settima in primo rivolto. In questi casi il $\text{II}^{\flat}_5$ viene considerato un sostituto del IV^2 .

Es. 11-18

IV I $\text{IV}(\text{II})^{\flat}_5$ I

Es. 11-19: Dvořák, *Nona Sinfonia* op. 95 ("Dal nuovo mondo"), II

Largo

Re $^{\flat}$: I V ^{6} VI I ^{4} $\text{IV}(\text{II})^{\flat}_5$ I $\text{IV}(\text{II})^{\flat}_5$ I $\text{IV}(\text{II})^{\flat}_5$ I

² Su questo argomento v. cap. 23; v. anche es. 21-24.

Cadenze in battere e cadenze in levare

L'accordo finale di una frase può essere posto su un movimento forte o su uno debole. Possiamo definire *cadenza in battere* una formula cadenzale il cui ultimo accordo sia sul primo movimento della battuta, come nel caso che segue.

Es. 11-20: Beethoven, *Concerto per vl. e orch.* op. 61, I

Allegro ma non troppo

Re: I IV⁶₄ V/I I II⁶ I⁶ VII⁶ I V

Nell'es. 11-1 l'accordo finale di tonica è posto sul terzo movimento della battuta, non sul battere; ma l'accordo di dominante che lo precede è ritmicamente debole e quindi anche questa cadenza viene definita *cadenza in battere* (v. anche ess. 8-13, 8-27, 13-13). Una cadenza in cui la successione ritmica dei due accordi finali sia forte-debole, dal battere al levare, può essere definita *cadenza in levare*.

Es. 11-21: Schumann, *Album für die Jugend* op. 68, n. 24 "Ernteliedchen"

Mit fröhlichem Ausdruck

La: I V I IV I I⁶₄ V I V I IV

I⁶ V⁷ del V V⁷ I

Le cadenze armoniche di qualsiasi tipo possono essere sia in battere sia in levare. Nell'es. 11-6 la prima cadenza autentica è una cadenza in levare, ed essa sottoli-

nea la necessità di proseguimento nella frase successiva. La cadenza perfetta che si trova quattro battute dopo è una cadenza in battere.

Tradizionalmente la definizione di cadenza in battere era *cadenza maschile*, quella di cadenza in levare era *cadenza femminile*.

La cadenza d'inganno

Il quarto tipo generale di formula cadenzale è la *cadenza d'inganno*. Essa è simile alla cadenza autentica, ma la tonica finale è sostituita da qualche altro accordo. Sono possibili tante cadenze d'inganno quanti sono gli accordi a cui la dominante può andare. Ovviamente alcune saranno più efficaci di altre, e alcune sembreranno troppo macchinose. Come indicatore della tonalità la cadenza d'inganno è utile quanto le altre cadenze, e spesso anche di più. Generalmente, infatti, la tonalità viene affermata e stabilita dalla comparsa della dominante più che dall'accordo su cui la dominante risolve. Inoltre, come abbiamo visto nel cap. 5, alcune successioni che contengono la dominante, come ad esempio V-IV, vengono identificate dall'orecchio come appartenenti a un tono determinato, senza alcuna ambiguità.

L'alternativa più frequente a V-I è di gran lunga V-VI. Nell'esempio seguente sul sesto grado compare l'accordo di dominante come accordo di appoggiatura.

Es. 11-22: Schubert, *Sonata per pf.* op. 120, I (v. anche es. 14-7)

Allegro moderato

La: V₉ del II II I₄ V⁷ VI

Se alla fine di una frase in modo maggiore viene usata la triade maggiore sul sesto grado minore, nella risoluzione l'elemento di sorpresa è particolarmente forte. A volte i compositori accentuano questo elemento delle cadenze d'inganno tramite un improvviso cambiamento di colore o di orchestrazione.

Es. 11-23: Schubert, *Quartetto per archi* op. 29, I

Allegro ma non troppo

La: V² I₆ IV I₄ V⁷ VI Fa: I V⁷ I V²

Tra il V e il VI si può usare l'armonia di dominante del VI come accordo di passaggio. Ciò non altera il profilo della cadenza né la tonalità.

Es. 11-24: Beethoven, *Sonata per pf.* op. 101, I

Etwas lebhaft

La: V ————— (V⁹ del VI) VI

Con lo stesso basso della cadenza V-VI l'accordo di risoluzione può essere la sottodominante in primo rivolto.

Es. 11-25: Schumann, *Zwölf Gedichte* op. 35, n. 11 “Wer machte dich so krank?”

Langsam, leise *ritard.*

La^b: V₅ del V V⁷ IV⁶ V₅ I

Nel prossimo esempio il si bemolle di appoggiatura aumenta l'efficacia della cadenza d'inganno, che in questo caso è particolarmente forte perché la sua preparazione fa sì che ci si aspetti una chiusura conclusiva dell'intero preludio.

Es. 11-26: J. S. Bach, *Il clavicembalo ben temperato*, I, Preludio n. 8

mi^b: I⁶/₄ V⁷ IV⁶

Nello stesso brano, poco più avanti, Bach ha usato un'altra cadenza d'inganno. In questo caso la dominante risolve su un accordo di tonica alterato in modo da diventare dominante della sottodominante (V del IV)³.

Es. 11-27: J. S. Bach, *Il clavicembalo ben temperato*, I, Preludio n. 8

mi♭: I I⁶/₄ V⁷ V⁷ del IV

L'uso di una cadenza d'inganno verso la fine di un brano serve a mantenere o ad accrescere l'interesse musicale nel momento in cui ci si aspetta la cadenza autentica conclusiva. Dà inoltre al compositore la possibilità di aggiungere una o due frasi in conclusione.

Es. 11-28: J. S. Bach, *Il clavicembalo ben temperato*, I, Fuga n. 4

do#: V pedale di tonica IV V⁷ del IV IV I

La cadenza frigia

La cadenza frigia è uno stilema barocco che consiste in una cadenza finale IV⁶-V nel modo minore alla fine di un movimento lento o di un'introduzione lenta. In genere ad essa segue, senza pause, un movimento veloce, di solito nella stessa tonalità. La definizione di cadenza frigia, piuttosto impropria, deriva dal movimento di semitono nel basso, che si suppone sia un residuo della cadenza II-I del quindicesimo secolo. Il seguente esempio di cadenza frigia precede un movimento finale in sol maggiore.

³ Tradizionalmente, in Italia, concatenazioni come questa vengono definite *risoluzioni eccezionali*, e non *cadenze d'inganno*. [N.d.C.]

Es. 11-29: J. S. Bach, *Quarto Concerto Brandeburghese*, BWV 1050, II (v. anche es. 26-11)

Andante

mi: I⁶ II⁶ V I V⁶ IV⁶ V

Una cadenza frigia particolarmente insolita si trova nel *Terzo Concerto Brandeburghese* di Bach; occupa una sola battuta di Adagio con una successione IV⁶-V in mi minore, tra due movimenti veloci in sol maggiore, e svolge in questo modo la funzione di un intero movimento lento! Forse ai tempi di Bach una soluzione del genere serviva come suggerimento per un'improvvisazione alla tastiera.

Tipi eccezionali di cadenza

Nel diciannovesimo secolo i compositori cominciarono a ricercare nuove basi armoniche per le formule di cadenza, per poter variare le forme che erano in uso da circa due secoli. I risultati di tale ricerca spesso compaiono, con il maggior effetto drammatico possibile, nella cadenza finale di un movimento o di un brano, cioè in un punto in cui l'armonia è chiaramente sottolineata da quanto è avvenuto in precedenza. Seguono due esempi di Chopin, uno dei primi e più audaci sperimentatori di nuove armonie di cadenza.

Es. 11-30: Chopin, *Studio* op. 25, n. 4

Lento

la: -II⁶/I I

Es. 11-31: Chopin, *Sonata* op. 58, III**Largo**

Si: I - VI⁶ I

Entrambi questi esempi possono essere considerati come varianti della formula plagale; in entrambi i casi l'accordo che sostituisce la triade di IV ha due note in comune con tale triade.

Il prossimo, famoso esempio presenta uno dei primi casi in cui l'accordo finale di un brano è un'armonia dissonante. La scelta di tale armonia, secondo alcuni studiosi, ha una funzione di chiarificazione della tonalità dell'intero *Lied*, che è piuttosto incerta; in ogni caso si ritiene generalmente che l'accordo abbia una risoluzione implicita, benché eccezionale, nell'inizio del *Lied* successivo. È più facile accettare questa spiegazione se si pensa alla conclusione del primo *Lied* come a una cadenza frigia modificata dal punto di vista contrappuntistico.

Es. 11-32: Schumann, *Dichterliebe* op. 48, n. 1 "Im wunderschönen Monat Mai", n. 2 "Aus meinen Tränen spriessen"**Langsam, zart**

fa#: IV⁶ V⁷

Nicht schnell

La: I
fa#: I⁶

Formule di cadenza, da suonare in tutte le tonalità:

Es. 11-33

V I IV I II⁶ I₄⁶ V I VI IV II I₄⁶ V

II⁶ I₄⁶ V VI II⁶ I₄⁶ V IV⁶ II⁶ I₄⁶ V V del VI

ESERCIZI

1. Scrivete a quattro parti le seguenti serie di accordi. Ogni breve frase dovrebbe essere organizzata ritmicamente, con un appropriato tempo di battuta.

a. mi bemolle maggiore: VII⁶-I-I⁶-IV-I₄⁶-V-I

b. re minore: I-VI-IV-II-V-I

c. sol maggiore: I⁶-IV-V-VI-II-I₄⁶-V

d. la minore: V⁶-I-IV-II-I₄⁶-V-VI

e. re maggiore: I-VII⁶-I⁶-IV-I₄⁶-V-I

f. fa diesis minore: II-V-VI-II-V-I-IV-I

2. Realizzate i seguenti bassi numerati:

a.

6 5 6 6 4 6 5 5 4 5

b.

6 # 6 6 # 6# 6 6 6 # 6 4

c.

6 6 5 6 6 6 6 5 6 6 5 3

d.

6 6# 6 4 5 6 6 4 # 6 6 9 8 6 4 # 6 #

3. Armonizzate i seguenti bassi senza numeri:

a. Moderato

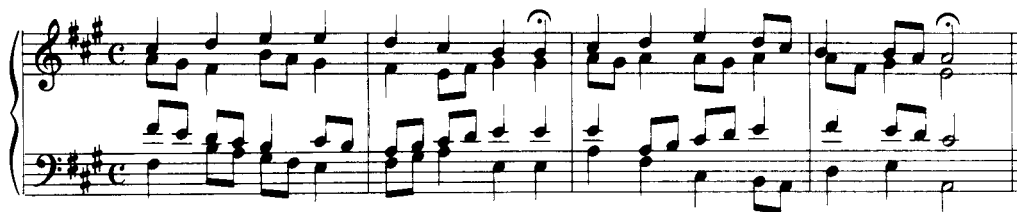
b. Andante**c. Moderato**

4. Armonizzate le seguenti parti di soprano:

a. Andante**b. Allegretto****c. Lento**

5. *Analisi.* Analizzate il seguente brano, indicando tutte le note estranee all'armonia (cfr. es. 5-14):

J. S. Bach, Corale *Werde munter, mein Gemüte*, BWV 244/48



Ritmo armonico

Nel nostro studio sulla struttura delle frasi musicali può essere utile prendere in considerazione e definire esattamente i concetti di *tempo di battuta* e di *ritmo*. Il primo è semplicemente un riferimento di misura, un mezzo per regolare il passaggio del tempo musicale mediante il raggruppamento degli impulsi ritmici in nuclei di durata costante, chiamati battute. Il ritmo è un elemento più complesso; implica la possibilità di durate e movimenti ineguali, che non coincidono necessariamente con la pulsazione costante degli accenti.

L'organizzazione degli impulsi ritmici in battute regolari di lunghezza costante non significa che all'interno della battuta ogni impulso abbia lo stesso accento. Per una diffusa e utile convenzione, che è stata definita "tirannia della stanghetta", il primo movimento della battuta è anche il più forte, mentre gli altri sono in varia misura deboli o più deboli. È ovvio che si dovrebbe accentare un movimento soltanto quando ciò è richiesto dalla musica, e non solo per il fatto che si tratta del primo movimento di una battuta.

Tra i componenti del ritmo il più importante è probabilmente il cosiddetto *accento agogico*, e cioè il fattore che conferisce rilievo e preminenza alle note più lunghe rispetto a quelle di breve durata. La misura dell'accento agogico è sempre legata al contesto musicale. All'interno di una battuta una nota posta su un tempo debole è priva di accento; la stessa nota può tuttavia essere avvertita come accentata rispetto a un'altra nota successiva più breve. Questo tipo di accento agogico viene comunque avvertito su uno sfondo dato da un tempo di battuta regolare e misurato. Pur non essendo regolare e costante, il ritmo si trova a coincidere con il tempo di battuta in punti importanti della musica, e l'ascoltatore può avvertire e confrontare continuamente il contrasto e il dialogo tra questi due importanti elementi.

Nel corso del nostro studio sulla struttura della melodia abbiamo individuato l'importanza del ritmo come elemento della forma melodica, per quanto riguarda sia il motivo sia la frase. Abbiamo anche visto che le note estranee all'armonia possiedono un proprio specifico valore ritmico, essendo avvertite come forti (appog-

giature) o deboli (note di passaggio e di volta) in rapporto alle note che le precedono o le seguono. A questo punto valuteremo il ritmo e il tempo di battuta da un punto di vista più ampio, come elementi della struttura generale della musica e in particolare come una componente dell'armonia.

La trama ritmica della musica

L'effetto complessivo del ritmo musicale deriva all'ascoltatore da due fonti principali, quella melodica e quella armonica. Esaminiamo questi due tipi di ritmo nel prossimo esempio:

Es. 12-1: Beethoven, *Sonata per pf.* op. 31, n. 3 ("La Chasse"), III

Moderato e grazioso

Mi♭: I II I⁶ IV⁶ V⁶ I VI II⁶ V⁷ I

La combinazione dei ritmi melodici dell'esempio precedente può essere indicata con il seguente diagramma:

Es. 12-2

È evidente che nei quattro moduli gli accenti agogici non coincidono, e che essi differiscono anche dagli accenti forti del tempo di battuta. Usando la posizione dei numeri romani come punti di riferimento per determinare la frequenza dei cambiamenti di armonia possiamo rappresentare il modulo del ritmo armonico in questo modo:

no con il tempo di battuta, con una deviazione nelle ultime due battute per consentire la cadenza. Il profilo ritmico di tutte le voci può coincidere, e in questo caso il ritmo armonico risultante sarà in accordo con quello melodico, anche se non necessariamente con gli accenti ritmici.

Es. 12-5: Beethoven, *Sonata per pf.* op. 53 ("Waldstein"), I

Allegro con brio

Do: I V⁹ del VI VI V⁷ del VI IV V₃⁴ I⁶ IV(II)₃⁶ I₄⁶ V

ritmo armonico: || ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

Es. 12-6: Schumann, *Prima Sinfonia* ("Primavera") op. 38, I

Allegro molto vivace

Si♭: I⁶ IV I⁶ V₃⁴ I I⁶ V₃⁴ I I V

ritmo armonico: || ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

Nei tre esempi precedenti la melodia viene identificata dall'ascoltatore con la voce superiore. Questo tipo di scrittura, in cui tutte le parti si muovono contemporaneamente, viene definito scrittura omoritmica: la musica in cui invece l'indipendenza ritmica delle parti è particolarmente importante viene definita polifonica.

Si definisce melodia con accompagnamento il caso in cui una singola linea melodica predomina su ogni altro elemento. Spesso l'accompagnamento è ritmicamente poco interessante, per evitare che l'attenzione dell'ascoltatore venga distolta dalla melodia. Quello che segue è contemporaneamente un esempio di flessibilità del ritmo melodico e di regolarità assoluta del ritmo armonico.

Es. 12-7: Chopin, *Notturmo* op. 48, n. 1

Lento

do: I VI⁶ V₃⁶ I VI IV(II)₃⁶

ritmo armonico:

Le composizioni di J. S. Bach restano un modello di perfezione per la vitalità della trama contrappuntistica sopra una chiara base armonica.

Es. 12-8: J. S. Bach, *Il clavicembalo ben temperato*, I, Fuga n. 1

Do: V VI V⁶ I V⁶ III VI II V₃⁶ I II VII del IV II⁶ V² I⁶ VI II V

ritmo armonico:

Frequenza dei cambiamenti di fondamentale

Il numero dei cambiamenti di armonia all'interno della frase musicale può essere assai limitato; in alcuni casi essi possono addirittura essere assenti. Il prossimo esempio presenta una frase che ha funzione di introduzione al corpo principale del brano, di preparazione per quanto deve avvenire. La stessa frase è usata per chiudere il brano.

Es. 12-9: Mendelssohn, *Lieder ohne Worte* op. 62, n. 4

Allegro con anima

Sol: I I_4^6 V⁷ I

L'estremo opposto si ha quando l'armonia cambia a ogni impulso della battuta. In un tempo veloce l'effetto risultante è di grande concitazione, mentre in un movimento più moderato l'orecchio ha il tempo di concentrarsi e recepire la grande ricchezza di varietà armonica.

Es. 12-10: Beethoven, *Trentatré Variazioni sopra un Valzer di Diabelli* op. 120, n. 28

Allegro

Do: V⁹₃ del IV IV V⁹₅ del IV IV⁶ V⁴₃ del V V⁶ V⁹₅ del V V V⁹₃ del VI VI V⁴₃ del VI VI⁶
Sol: II⁶ V⁴₃ del II II⁶

(Sol:) V⁹₃ del II II V⁹₅ del II II⁶ IV I⁶₄ V⁹₅ del V V⁹ I V⁷ ($\frac{4}{2}$) + II⁶₃ +
(si^b=la[#])
(re^b=do[#])

I_4^6 V⁷ I

ritmo armonico:

Es. 12-11: Schumann, *Album für die Jugend* op. 68, n. 41 “Nordisches Lied”

Im Volkston ♩ = 92

re: IV⁶ V I⁶ V₄⁶ I V⁶ del V del III V(⁴/₂) del III III⁶ IV⁶ del III V del III VII⁶ del IV V

Nella maggior parte dei casi il ritmo armonico sarà più equilibrato. La funzione dei cambiamenti di armonia è quella di sostenere il movimento melodico e di fornire il contrasto armonico, senza però distogliere troppo l'attenzione dell'ascoltatore dagli altri elementi della musica. Non esistono regole, poiché tra i due estremi illustrati è possibile trovare qualsiasi grado di frequenza dei cambiamenti armonici.

Cambi di armonia molto spaziosi danno un senso di ampio respiro e di riposo.

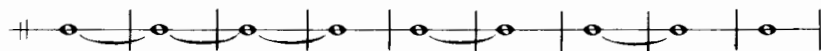
Es. 12-12: Mozart, *Sinfonia* K. 550, I

Allegro molto

sol: I

II₂⁴ V₅⁶ I

ritmo armonico:



Esistono casi in cui intere sezioni di una composizione presentano una completa assenza di ritmo armonico. L'armonia statica, ovvero l'assenza di ritmo armonico, viene di solito considerata un difetto, ma in casi eccezionali può essere usata

con grande efficacia. Un esempio famoso è il preludio del dramma musicale *Das Rheingold* di Wagner, in cui l'accordo maggiore di mi bemolle serve come base invariata per l'intero preludio, centotrentasei battute in tempo moderato. Sarebbe molto utile analizzare questo preludio dall'inizio e vedere come una singola nota iniziale venga progressivamente arricchita ed elaborata.

Un effetto simile a quello dell'armonia statica è quello del pedale di tonica o di dominante, soprattutto quando è dato al basso, dove ha forza sufficiente per affermare la propria identità armonica. Il pedale nel basso tende a sovrimporsi all'effetto delle successioni armoniche che avvengono al di sopra di esso, rendendole in un certo senso simili a note melodiche su una fondamentale isolata. Nell'analisi di un passaggio del genere si è soliti annotare la presenza della funzione del pedale insieme alle altre funzioni armoniche.

Es. 12-13: Chopin, *Mazurka* op. 6, n. 4

Presto, ma non troppo

mi^b: I V⁷ del IV IV V I V⁷ del IV II V I

pedale di tonica

Forza delle successioni armoniche

Nel cap. 3 abbiamo distinto le successioni armoniche in forti e deboli a seconda del loro movimento di fondamentale: un movimento di quarta o di quinta in genere è forte, uno di terza o sesta in genere è debole, il movimento di grado è forte in certi casi e debole in altri. Alcune di queste qualità possono essere avvertite anche quando la successione è più semplice, e cioè quando riguarda due triadi in stato fondamentale, ma nella prassi compositiva la forza delle successioni dipende sempre anche da altri fattori. Una triade in stato fondamentale in successione con un accordo in primo rivolto verrà avvertita generalmente come l'elemento più forte, ma la sua forza armonica può essere controbilanciata dalla posizione nella battuta.

Es. 12-14

I⁶ IV I⁶ IV I⁶ III I⁶ III III⁶ I III⁶ I

Come regola, un accordo che sia forte dal punto di vista ritmico lo sarà anche dal punto di vista armonico. Un'armonia debole posta su un movimento forte, oppure accentata in senso agogico, può avere la tendenza a essere avvertita come la sostituzione di un accordo più forte; avrà cioè una componente "non armonica", melodica: ne abbiamo visti diversi esempi nella trattazione del III⁶ e del VI⁶ (vedi cap. 6). Per la stessa ragione la posizione naturale per un'armonia debole è su un movimento debole della battuta, o sulla parte debole di un movimento forte; un accordo forte dal punto di vista armonico ma debole in senso ritmico può essere percepito come un accordo "non armonico" (v. oltre). In conclusione possiamo quindi affermare che la forza relativa delle successioni armoniche è condizionata per l'ascoltatore (in tutto o in parte) dalle seguenti considerazioni:

- Bisogna comunque tenere presente che spesso in determinate situazioni musicali queste diverse considerazioni saranno in contrasto reciproco. La percezione della forza armonica di un determinato accordo o passaggio dipenderà inevitabilmente tanto dall'equilibrio dei valori ritmici o di disposizione degli accordi quanto dalle successioni delle fondamentali.

Allegro con fuoco ma non troppo

Do: I

V⁷

1

Nell'esempio precedente il ritmo armonico è in evidente contrasto con la struttura, chiaramente avvertibile, delle due frasi di tre battute. La supremazia dell'armonia di dominante, situata tra due accordi più brevi di tonica, non viene sentita come un difetto. Le due frasi sono identiche riguardo a lunghezza, ritmo e forma

melodica; l'equilibrio della struttura della frase è ulteriormente rinforzato dalle forti cadenze. Non vi è una reale sensazione di un ritmo armonico debole-forte o forte-debole, poiché in effetti tonica e dominante hanno lo stesso peso tonale, e poiché le successioni tra l'una e l'altra sono complementari nelle due frasi.

Indicazioni dinamiche

Le indicazioni usate per ottenere le sfumature di *forte* e *piano*, i *crescendo* e i *diminuendo*, gli accenti, gli *sforzando* e simili non sono ovviamente elementi di ritmo armonico. Di solito esse servono a confermare o ad accentuare il senso ritmico naturale già presente nella musica, ma a volte il compositore può usarle in senso opposto per ottenere un effetto espressivo particolare.

Es. 12-16: Beethoven, *Sonata per pf.* op. 31, n. 3, ("La Chasse"), II (cfr. es. 6-27)

Allegretto vivace

La^b: I V₃⁴ I⁶ IV II V⁶ I

ritmo armonico:

Nell'esempio precedente la posizione e il rivolto del secondo accordo sono tali che, benché si tratti di una settima di dominante, potrebbe risultare del tutto subordinato all'accordo di tonica, poiché il soprano e il basso sono note di passaggio e il contralto è una nota di volta. Probabilmente se Beethoven non avesse scritto alcun segno dinamico nessun esecutore avrebbe immaginato l'accento da lui voluto.

Accordi "melodici"

Il dubbio suscitato dal precedente esempio di Beethoven, e cioè se una data combinazione verticale di suoni sia un accordo indipendente o soltanto un gruppo di note melodiche che casualmente coincidono formando un accordo, è una questione che resta aperta a diverse interpretazioni. In genere i dubbi di questo tipo vengono risolti sulla base del ritmo e della posizione dell'accordo all'interno della battuta: si tratta cioè di problemi di ritmo armonico. Sarebbe tuttavia importante valutare il carattere musicale e l'andamento generale del brano.

Quando il movimento è lento l'orecchio ha il tempo di concentrarsi su ogni cambiamento di accordo e di valutare il suo peso armonico, anche in un passaggio come quello seguente, in cui la condotta parallela e l'assenza di accordi in stato fondamentale danno l'impressione di un movimento di passaggio.

Es. 12-17: Haydn, *Sonata per pf.* Hob. XVI/38, II

Adagio

Mi♭: I VI⁶ V⁶ IV⁶ III⁶ (V⁷) II⁶ V² I⁶

La costruzione musicale nell'esempio precedente è simile a quella dell'es. 6-12 tratto dalla *Sonata* op. 2, n. 3 di Beethoven, ma il suo effetto è opposto. In quel caso gli accordi in primo rivolto tra il I e il IV avevano una funzione puramente melodica, non armonica. La differenza tra i due esempi sta nel modo in cui vengono percepiti armonicamente, e questa percezione a sua volta dipende completamente dalla grande differenza nella velocità di esecuzione musicale.

Nel prossimo esempio la velocità della musica giustifica una visione dell'armonia più ampia di quella indicata semplicemente dai cambi di fondamentale.

Es. 12-18: Mozart, *Concerto per pf. e orch.* K. 271, III

Presto

Mi♭: I V I V I V I V I V⁶ I V³₄ V⁶ I

V⁶ I V⁶ I V⁶ I V⁶ I V³₄ I⁶ I

alla croma nelle parti aggiunte; la seconda in tempo lento, utilizzando nelle parti aggiunte anche le semicrome.

a.

do: I V VI IV II I V I V

b.

Sol: IV II V III VI III VI I IV V I

c.

Do: V I V I IV I III VI V I II I₃ II V I

2. Scrivete frasi a quattro parti, utilizzando i seguenti moduli di ritmo armonico ma usando armonie di vostra scelta:

a.

do: I V VI IV II I V I V

b.

Sol: IV II V III VI III VI I IV V I

c.

Do: V I V I IV I III VI V I II I₃ II V I

3. Realizzate a quattro parti i seguenti bassi numerati:

a.

6 5 6[#] 5 6 4 [#] 6 [#] 5 4 [#] 5 6 5

b.

6 6 6 6 6 6 6

c.

6 [#] 6 6[#] 5[#] 6 6[#] [#] 6 6

d.



4. Armonizzate i seguenti bassi senza numeri:



b.



5. Armonizzate le seguenti parti di soprano:

a.



b.



c.



d.



6. *Analisi.* Trovate esempi di frasi e parti di frase:

- in cui siano usati solo accordi di tonica e di dominante;
- in cui le strutture melodiche siano simili tra le frasi, ma le funzioni di tonica e di dominante siano scambiate;
- in cui siano usati solo accordi di tonica, di dominante e di un altro grado;
- in cui le funzioni di tonica e di dominante all'interno della frase siano esattamente equilibrate;
- in cui la funzione di tonica all'interno della frase sia preponderante rispetto a quella di dominante, e viceversa.

La struttura armonica della frase

Unità e varietà

La scelta e la distribuzione degli accordi all'interno di una frase sono regolate dai principi di unità e di varietà; a loro volta tali principi possono essere condizionati da eventuali intenti particolari della frase. Una dimostrazione di questo tipo di funzione particolare della frase si ha con l'es. 12-9, in cui l'armonia statica dà alla frase il carattere di un'introduzione simile a una fanfara. Un altro possibile intento particolare potrebbe essere quello di transizione, nel caso di una frase che si muova da una "regione tonale" a un'altra. Un altro esempio ancora potrebbe essere la ripetizione di una frase musicale precedente in una forma nuova con variazioni nell'armonia o con sviluppi tematici.

Prima di studiare questi casi particolari è importante comprendere la struttura armonica delle frasi normali, prive di funzioni specifiche diverse dalla presentazione o dall'esposizione del pensiero musicale. Dal punto di vista armonico le successioni di accordi che costituiscono una frase hanno la funzione di chiarire e fissare la tonalità, e nello stesso tempo di confermare e rafforzare le implicazioni armoniche della melodia. Questi sono principi di unità. Presa di per sé spesso l'armonia sembrerà presentare troppa unità, con molte ripetizioni delle stesse successioni di fondamentali. Questo aspetto viene controbilanciato da altre significative caratteristiche della frase.

Es. 13-1: Beethoven, *Sonata per pf.* op. 49, n. 2

Tempo di menuetto

Sol: I V⁷ I V I V⁷



Generalmente, comunque, si noterà da parte dei compositori una grande cura per ottenere un equilibrio tra unità e varietà, sia nelle scelte delle fondamentali sia nella loro distribuzione ritmica. La comprensione di questo equilibrio e la valutazione dei suoi dettagli ritmici e armonici costituiscono un importante traguardo dell'analisi armonica.

Numero delle battute in una frase

Raramente una frase musicale contiene tanti cambiamenti di armonia quanti ne avvengono nella media degli esercizi armonici. A questo riguardo si può dire che il fine di tali esercizi è quello di insegnare l'uso degli accordi, e che quindi più accordi contiene un esercizio più esso sarà utile per la pratica dello studente. Tuttavia non dovremmo mai dimenticare l'obiettivo del nostro studio, e cioè la comprensione di come i compositori hanno usato l'armonia nelle loro opere. Le armonizzazioni di corali, con armonie che cambiano più o meno regolarmente a ogni movimento, rappresentano una parte molto ridotta nella letteratura musicale del diciottesimo e del diciannovesimo secolo, e quindi, per quanto possano essere ammirevoli e adatte al loro scopo, esse sono solo parzialmente rappresentative della pratica musicale e compositiva di quel periodo.

I compositori dell'epoca dell'armonia tonale hanno generalmente praticato una certa regolarità ritmica, senza trascurare, nello stesso tempo, la ricerca della libertà e della varietà. Queste stesse qualità sono anche rintracciabili nella struttura della frase. Poiché quello che ci interessa è soprattutto la norma, in un primo tempo prenderemo in esame le frasi di quattro e di otto battute. Spesso, comunque, vi è un grande interesse musicale nelle frasi di lunghezza diversa dallo standard. Nella maggior parte dei casi queste frasi irregolari sono frasi concepite originariamente in quattro o otto battute, che sono state allungate per mezzo di qualche procedimento tecnico come la progressione, la cadenza d'inganno o la ripetizione di una parte della frase.

Es. 13-2: Haydn, *Sonata per pf.* Hob. XVI/34, III

Es. 13-3: Schubert, *Winterreise* op. 89, n. 11 “Frühlingstraum”

Etwas bewegt

Ich träumte von grü-nen Wie-sen, von lus-ti-gem Vo-gel-ge-schrei, von _ lus-ti-gem Vo-gel-ge-schrei.

(p)

Si troveranno comunque molti esempi in cui la frase è stata effettivamente concepita per un numero dispari, o comunque inconsueto, di battute.

Es. 13-4: Brahms, *Ballata* op. 118, n. 3 (v. anche es. 12-15)

Allegro energico

sol: V⁷ I IV⁷ V III⁷ VI II V(min.)I IV V del V V

Es. 13-5: Dvořák, *Danza slava* op. 72, n. 3

Allegro

Fa: V I II V⁶I VI IV(II)₅⁶ V I V I II V⁶I VI IV(II)₅⁶ V⁷ VI del VI

L'inizio della frase

Non è indispensabile che le frasi inizino con l'accordo di tonica, né sul primo movimento della battuta. Dal punto di vista ritmico l'inizio può essere sia *anacrusico* (in levare) sia *tetico* (in battere). Per quanto riguarda l'armonia in genere la tonalità viene affermata chiaramente entro i primi due o tre accordi. Come abbiamo già visto nel cap. 5 questo non richiede necessariamente la presenza dell'accordo di tonica.

Es. 13-6: Mozart, *Sonata per pf.* K. 281, III

Allegro

Sib: V⁶ del II II V⁶ I IV I⁶ V⁴/₃ I I⁶₄ V

In questo caso il primo accordo è la dominante di do, ma poiché la tonalità del pezzo è si bemolle e il do è il secondo grado, la definizione corretta dell'accordo è V del II.

La connessione delle frasi

Come abbiamo visto nel cap. 11 le funzioni di una cadenza alla fine di una frase sono sia ritmiche sia armoniche; sono proprio questi due caratteri a dare alla frase il senso di conclusione o di continuazione, a seconda della necessità del momento. Alla fine di un brano si troverà, ovviamente, una cadenza conclusiva. All'interno di un brano la musica può richiedere sia la continuità tra una frase e l'altra sia la cadenza conclusiva posta tra la fine di una sezione e l'inizio di un'altra, anche in assenza di un senso di pausa.

Una frase può presentare nello stesso tempo una cadenza completa dal punto di vista armonico e ritmico e una connessione melodica con la frase successiva. Nell'esempio seguente questa connessione viene realizzata tramite quella che nel cap. 7 abbiamo definito una melodia di collegamento. Il movimento melodico sull'ultimo accordo serve come levare al primo movimento della seconda frase. Questo è un caso molto frequente in presenza di cadenze sospese.

Es. 13-7: Mozart, *Rondo* K. 485

Allegro

Re: V_3 I $\bar{V}$ I

Molto diffuso è anche il tipo di collegamento rappresentato dal movimento del basso nella quarta battuta del prossimo esempio, movimento che aggiunge interesse ritmico a un ritmo armonico che è invece statico.

Es. 13-8: Beethoven, *Terza Sinfonia* op. 55 ("Eroica"), II

Adagio assai

(f) *sf* *sf* *f* *p*

La situazione è differente quando siamo in presenza di frasi che si sovrappongono e cioè quando la seconda frase inizia sull'ultimo accordo della prima, come nell'improvviso accordo di tonica (sottolineato dinamicamente dal *forte*) del prossimo esempio.

Es. 13-9: Mozart, *Sinfonia* K. 550, I

Molto allegro

Si $\flat$: II IV^7 I



La sovrapposizione di frasi avviene molto spesso come risultato di una cadenza d'inganno. Nel prossimo esempio questa cadenza utilizza la triade di sopradominante del modo opposto (v. anche es. 11-23).

Es. 13-10: Schubert, *Quinta Sinfonia*, I

Allegro

Si^b: II V₅⁰ del II II⁶ I₄⁶ V VI V₃⁶ del VI VI V₃⁶ del VI

VI IV⁶ Sv. I₄⁶ II₃⁶ V

La progressione

Quando una formula armonica viene ripetuta immediatamente, a partire da un grado diverso della scala, il risultato si chiama *progressione*. Questo comune procedimento è un'importante risorsa per ottenere varietà armonica o per il prolungamento della frase. L'uso della progressione in musica, continuato anche nel ventesimo secolo, presenta molti tipi e caratteristiche: mostreremo le forme più importanti nel cap. 20. Per il momento dovreste imparare a riconoscere le caratteristiche peculiari della progressione: la trasposizione sistematica di un modulo armonico e dei relativi e concomitanti moduli melodici e ritmici.

Es. 13-11: Schubert, *Valzer per pf.* op. 9, n. 3

Nell'esempio precedente le successioni armoniche della terza e quarta battuta (II-V) e delle prime due battute (I-IV) presentano le stesse relazioni intervallari, un movimento ascendente di quarta giusta. L'intervallo di trasposizione è la seconda (dal I al II, dal IV al V). L'unica differenza tra i due moduli è che qualche intervallo armonico o melodico è cambiato da maggiore a minore, o viceversa; questi accomodamenti consentono di mantenere entrambi i moduli all'interno della scala di la bemolle maggiore, senza dover adottare alcuna alterazione.

Il procedimento della progressione indica che la stessa successione armonica è motivica, e quindi tale procedimento è un elemento di organizzazione del tempo musicale. Questo vale soprattutto in presenza di una *progressione regolare*, e cioè quando vengono trasposti senza cambiamenti sostanziali non solo la successione delle fondamentali, ma tutti i componenti armonici e i loro relativi movimenti melodici e ritmici.

Es. 13-12: Beethoven, *Sonata per pf.* op. 2, n. 3, I

Allegro con brio

Do: I V⁶ VI III⁶ IV I⁶ II VI⁶ VII VII⁶
del V V II⁶ (III) V³₁₆ I V⁶ I

All'interno della frase la progressione può avere qualsiasi durata, fino a richiedere l'intera lunghezza della frase per una sola esposizione: in questo caso si avrà una progressione per frasi.

Frase e periodo, antecedente e conseguente

Nel cap. 7 (es. 7-19) abbiamo usato i termini *antecedente* e *conseguente* per indicare rispettivamente la prima e la seconda frase di una coppia omogenea, o la prima e la seconda metà di una sola frase. In questi due termini è implicita l'idea di un inizio e di una conseguenza, un "prima" equilibrato da un "dopo": l'attività musicale della seconda frase, cioè, fa da complemento e conclusione a quella della prima. Non tutte le frasi presentano una struttura del tipo antecedente-conseguente; molte hanno infatti un'organizzazione essenzialmente unitaria, o sono costituite da vari frammenti di lunghezza diversa.

Nei casi in cui è possibile avvertire una divisione equilibrata, il rapporto antecedente-conseguente mantiene l'equilibrio ritmico della frase. Nella maggior parte dei casi ciò sarà evidente prima di tutto nell'organizzazione della melodia principale. In presenza di motivi il procedimento più comune è quello di far coincidere con essi i cambiamenti armonici, soprattutto se tali motivi sono regolari dal punto di vista degli accenti della battuta.

Es. 13-13: Mozart, *Concerto per pf. e orch.* K. 488, I

Allegro

La: I V⁶ VI⁷ V⁵ del V V²

I⁶ VI⁷ II⁷ V⁷ I I⁴ V

Una coppia equilibrata di frasi viene definita *periodo*. Alcuni teorici usano questo termine solo per le coppie di frasi in cui la somiglianza tra le due parti è molto stretta. Questo tipo di periodo viene illustrato dall'esempio seguente, in cui l'unica vera differenza è data dal forte senso di conclusione della cadenza finale rispetto a quella della prima frase.

Es. 13-14: Mozart, *Sonata per pf. K. 333*, III**Allegretto grazioso**

p

Sib: I VI II V I⁶ V⁶ I II⁶ I⁶₄ V I VI

cadenza sospesa

II V I⁶ II⁶ I⁶₄ V I

cadenza perfetta

Una coppia equilibrata di periodi forma un *doppio periodo*. Nel prossimo esempio il primo periodo termina con una cadenza alla dominante preceduta dal V del V. Il secondo periodo compensa l'armonia di dominante del primo e presenta rispetto ad esso un notevole contrasto nel carattere melodico.

Es. 13-15: Beethoven, *Prima Sinfonia* op. 21, IV**Allegro molto e vivace**

p

Do: I V/I I

V/I I V⁷ del V V V⁷ del II



Forma dei pezzi brevi

A questo punto del nostro studio, e cioè nel momento in cui iniziamo a esaminare elementi come le frasi e i loro raggruppamenti (periodo e doppio periodo), abbiamo in effetti iniziato a occuparci di elementi importanti della forma musicale. Probabilmente vi sarà già successo sovente di ascoltare o leggere brani vocali costituiti da non più di quattro frasi (o due periodi), a volte perfino da un solo periodo. Lo stesso vale per molti pezzi brevi per pianoforte, e in molti lavori più lunghi la struttura è organizzata in sezioni la cui caratteristica formale più evidente è il regolare raggruppamento delle frasi. La realizzazione artistica di composizioni vocali o di danze, spesso affiancate da testi in versi rimati o da moduli regolari di passi di danza, costituisce il modello per la maggior parte dei lavori in sezioni, caratterizzati da regolari moduli ritmici, lunghezza costante delle frasi, organizzazione melodica equilibrata e forti cadenze. Questi pezzi brevi a sezioni sono esempi delle cosiddette *forme chiuse*.

Nella letteratura esiste una grande varietà di forme chiuse, ma le più conosciute sono quelle costituite da due sezioni (*forme bipartite*) o da tre (*forme tripartite*). Molti esempi di tema con variazioni presentano una struttura bipartita nelle singole variazioni, spesso con un ritornello al termine di ogni sezione. Questo vale anche per i singoli numeri nelle raccolte di danze, come i valzer e i *Ländler* di Schubert. Nelle forme tripartite le tre sezioni possono essere completamente diverse, oppure la terza può essere una ripetizione della prima (il cosiddetto “da capo”). Il minuetto con trio è una tipica forma con il “da capo”; in molti esempi di questa forma si troverà una struttura a sezioni regolari (Mozart, *Eine kleine Nachtmusik*, K. 525, III), benché sia altrettanto comune l’irregolarità nella lunghezza delle frasi che deriva dall’aggiunta di uno sviluppo (Mozart, *Sinfonia* K. 550, III). Ci sono altre forme, dalla struttura più complessa e flessibile, in cui l’elemento principale è lo sviluppo tematico. L’uso dello sviluppo tematico, e insieme a questo della possibilità di modulare (e cioè di cambiare la tonalità), consente una grande libertà di espansione e di allungamento delle sezioni per un lungo periodo di tempo musicale. Le forme più importanti furono quelle che giunsero alla piena maturazione durante il periodo del classicismo viennese, soprattutto la forma-sonata e il rondò, che sono tipici componenti di generi a più movimenti, come la sinfonia e il quartetto d’archi.

Analisi dei pezzi brevi

L'analisi armonica e formale delle forme più lunghe deve attendere un livello molto più avanzato nello studio dell'armonia. In ogni caso molti tra i problemi tipici nell'analisi di una sonata o di una sinfonia risulteranno familiari grazie all'esame di lavori più brevi. Questa sola ragione sarebbe sufficiente a raccomandare caldamente uno studio analitico costante di brevi pezzi come i *Lieder* e le danze. Lo sviluppo dell'abilità nella lettura delle partiture e nell'analisi armonica fin dall'inizio dello studio si rivelerà molto utile nelle fasi più avanzate.

Nell'approccio all'analisi di un brano è sempre molto importante determinare quali sono gli elementi del brano sui quali occorre concentrare l'attenzione, e quindi prenderli in esame individualmente e sistematicamente. Potrebbe essere utile preparare un breve elenco di osservazioni riguardo a problemi come la varietà delle funzioni armoniche, i motivi melodici e ritmici, il ritmo armonico, la regolarità o l'irregolarità delle frasi e i singoli dettagli di particolare interesse.

Segue un esempio di una breve danza di Schubert; il compositore scrisse circa trecento di questi deliziosi pezzi, che offrono un fertile materiale per analisi singole e comparative.

Es. 13-16: Schubert, *Danza tedesca* op. 33, n. 7

Mit erhobener Dämpfung

1 2 3 4 5 6 7 8

Sb: V7 I V V7 I

9 10 11 12 13 14 15 16

V7 del IV IV II V₃ del II II₆ I₆ V7 I

La melodia contiene una serie di motivi scelti con grande cura. Uno di questi consiste in un gruppo di tre note, una semiminima puntata seguita da una croma e una semiminima ribattuta; la prima nota è più alta delle altre due e di solito è un'appoggiatura. Un altro motivo ritmico è la minima seguita da una semiminima, figura ritmica di solito preceduta da tre semiminime non puntate (batt. 3, 4, 7, 15). Tre delle quattro semifrasi (la prima, la seconda e la quarta) hanno lo stesso

ritmo; ciò pone in lieve spicco la terza semifrase, in cui viene fatto un uso maggiore del ritmo puntato e che tocca anche l'apice dinamico del brano. L'armonia nella prima metà del brano alterna gli accordi di dominante e tonica in gruppi di due battute; nella seconda metà vi è una maggiore varietà armonica, caratterizzata da diverse funzioni, comprese due dominanti secondarie (il V del IV e il V del II); anche il ritmo armonico è generalmente più veloce, e sottolineato da alcuni accenti. La ripetitività e la discreta monotonia delle note più gravi del basso, poste in battute, viene abilmente attenuata dal movimento di passaggio del basso a batt. 12.

La scrittura di questo brano, dal punto di vista del movimento delle voci, è fondamentalmente omoritmica; le parti sono cinque, sei e in qualche caso sette, in molti casi con raddoppi di alcune voci, e sono distribuite in una disposizione accordale che può venire facilmente eseguita dalle due mani (un buon esempio di raddoppio è dato dai fa che vengono eseguiti, nelle batt. da 1 a 7, dal pollice della mano destra e, sui movimenti deboli, dalla mano sinistra). Il basso autentico è interamente costituito dalle note in battere della mano sinistra, con l'esclusione della batt. 12; nella prima metà del brano la melodia superiore è affiancata da una parte secondaria parallela a distanza di terza. In tutte le altre parti i movimenti sono piuttosto ridotti, quale risultato di una condotta lineare e piana delle parti interne.

All'inizio del capitolo abbiamo rilevato che, rispetto a un brano musicale di lunghezza analoga, un esercizio di armonia tipico contiene un maggior numero di cambiamenti di armonia. La nostra analisi del valzer di Schubert rivela che le poche successioni armoniche che esso contiene sostengono la melodia per due frasi equilibrate che raggiungono l'estensione di sedici battute; in un certo senso il brano è simile a un esercizio di armonia in cui la scrittura sia stata dilatata. Nei nostri esercizi e lavori scritti tentiamo di sperimentare a un livello molto elementare alcuni processi mentali che stanno alla base della composizione, simili a quelli impiegati da Schubert per realizzare un brano come questo valzer, anche se non dobbiamo aspettarci che i nostri risultati possano essere confrontati con i suoi per finezza e sottigliezza di immaginazione. A questo punto del nostro studio la padronanza delle successioni armoniche e la comprensione della struttura armonica della frase sono mete complementari.

Applicazione dei principi di unità e varietà

I procedimenti più naturali per ottenere la varietà armonica, come il cambiamento di tonalità (modulazione), l'uso di dominanti secondarie e l'alterazione cromatica degli accordi, verranno trattati estesamente più avanti. Per ora concentreremo la nostra attenzione sulla varietà che si può ottenere cambiando la melodia e la trama delle parti. Il nostro procedimento di base consisterà dei seguenti stadi:

- a. analisi di un frase data, con la conseguente stesura di un modulo ritmico delle successioni di fondamentali, indicate da numeri romani;
- b. stesura di uno schema armonico a quattro parti, a cui verrà ridotta la trama originale delle voci;

c. composizione di un certo numero di frasi diverse da quella data, che però ne utilizzino le successioni armoniche, con i rispettivi moduli ritmici.

Ecco un'applicazione di questi diversi stadi:

Es. 13-17: Mozart, *Concerto per vl. e orch.* K. 268, II

Un poco adagio

Si♭: I V⁶ I II⁶ V⁷ I

a. Il modulo dei cambiamenti delle fondamentali è il seguente:

Es. 13-18

Si♭: I V I II V I

La brevità del levare iniziale dà l'impressione che si tratti di un'anticipazione del I posto sul battere della prima battuta intera. Questo I occupa tutta la battuta. Nella seconda battuta il ritmo armonico del V-I è breve-lunga, battere-levare, mentre la battuta successiva presenta II-V come lunga-breve, e prosegue con il I del battere successivo con una cadenza autentica.

b. La struttura originale delle voci può essere espressa con il seguente schema armonico a quattro parti:

Es. 13-19

Si♭: I V I II V I

c. Approfitando della lentezza del tempo si può acquistare varietà nelle linee melodiche con qualche arpeggio tra le note degli accordi; si potrebbe quindi rea-

lizzare una versione come la seguente, usando triadi in stato fondamentale e in primo rivolto per permettere una maggiore libertà melodica alla linea del basso. Si noti anche l'organizzazione dei ritmi melodici.

Es. 13-20

Si♭: I V I II V I

Una nuova versione introduce un altro elemento di elaborazione, la nota di passaggio. È consigliabile non scrivere più di due note contro ogni nota dell'impulso di base, a meno che non si tratti di note dell'accordo o di passaggio. Si possono usare motivi ritmici con i quali rendere interessante la rielaborazione.

Es. 13-21

Alla marcia

Può essere utile anche scrivere versioni a tre o perfino a due parti, per acquisire esperienza nella scrittura melodica. In un primo tempo si dovrebbe realizzare una versione che contenga solo le note dell'accordo e il cui basso segua abbastanza strettamente la successione di base delle fondamentali.

Es. 13-22

Tempo di menuetto

L'uso delle note di volta e di passaggio aumenterà la flessibilità della linea melodica.

Es. 13-23



Nel momento in cui si tenta di comporre versioni più elaborate si possono introdurre altri elementi di variazione come cambiamenti di modo o di tempo, o la sostituzione di qualche armonia con accordi dotati di un peso tonale analogo (ad esempio, il IV al posto del II⁶).

ESERCIZI

1. Variate le seguenti frasi, adottando il procedimento in tre stadi appena descritto:

- ricavate il modulo ritmico dalle fondamentali;
- scrivete lo schema armonico a quattro parti;
- componente nuove frasi sulla base armonica derivata.

Beethoven, *Variazioni su un tema di Salieri* WoO 73, Tema

Andante con moto



Couperin, *Ordres per clav.*, III, *Seizième Ordre*, n. 2, “L’himen-Amour”

Majestueusement



In aggiunta si possono usare altre frasi tratte dagli esempi di questo libro.

2. Componete frasi originali di otto battute:

- iniziando in levare e terminando con una cadenza in levare;
- iniziando in battere e concludendo con una cadenza finale in battere;
- con una minima attività armonica e, per contrasto, molto movimento melodico;

d. con un massimo di attività armonica e poco movimento melodico.

3. Scrivete frasi secondo i seguenti moduli:

- la bemolle maggiore, tempo $\frac{2}{4}$, adagio:

I | V | I | V | I | V | VI | II | V |

(cfr. Beethoven, *Sonata per pf.* op. 13 [“Patetica”], II)

- re maggiore, tempo $\frac{3}{4}$, allegro:

V | I | V | I | I | V | I | II | V |

(cfr. Beethoven, *Sonata per pf.* op. 10, n. 3, III)

- la maggiore, tempo $\frac{2}{4}$, adagio:

V | I | II | V | I | IV | II | V |

(cfr. Schumann, *Album für die Jugend* op. 68, n. 28 “Erinnerung”)

- la bemolle minore, tempo $\frac{6}{8}$, allegro moderato:

I | I | V | V | III | V del III | III | I | V | I |

(cfr. Schubert, *Auf dem Wasser zu singen* op. 72)

4. *Analisi.* Trovate esempi di frasi con le seguenti caratteristiche:

- sole armonie di tonica e dominante;
- sole armonie di tonica, dominante e un altro grado;
- lunghezza diversa da quattro o otto battute;

- d. una coppia antecedente-consequente equilibrata, con una stretta somiglianza di struttura melodica e armonica tra le due frasi;
 - e. una coppia equilibrata di antecedente e conseguente, privi di questa somiglianza;
 - f. una progressione regolare;
 - g. antecedente e conseguente con due cadenze autentiche;
 - h. antecedente e conseguente con cadenze in levare e in battere.
5. *Analisi.* Analizzate il seguente pezzo:

Schubert, *Ländler* op. 18, n. 11

The musical score is for Schubert's *Ländler* op. 18, n. 11. It is written for piano in 3/4 time, key of B-flat major (three flats). The score consists of two systems. The first system shows a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody features eighth-note patterns and a trill. The bass line consists of chords. The second system continues the melody and bass line, ending with a first and second ending. Dynamics include 'fz' (forzando) and 'tr' (trill).

La modulazione

Necessità psicologica del cambiamento di tonalità

Così come avviene in natura, la tonalità comprende condizioni sia statiche sia dinamiche. La condizione di stasi della tonalità si ha nella musica che non si distacca mai da un determinato insieme diatonico di classi di altezze, da cui vengono tratte tutte le note che compongono questa musica. In questa categoria il nostro orecchio e la nostra sensibilità fanno rientrare gran parte della musica del sedicesimo secolo, e se ne possono trovare numerosi esempi anche in periodi ed epoche più recenti, per esempio in molti valzer di Schubert. Anche l'aggiunta di note cromatiche estranee all'armonia in una struttura essenzialmente diatonica non altera il senso di stabilità della tonalità, che è saldamente affermata dalla triade di tonica, dalla dominante che rinforza tale triade e da un numero limitato di altre armonie che sostengono la struttura delle singole frasi.

Parte della nostra concezione di tonalità è data dal considerare un brano di musica tonale "in" una determinata tonalità, il che significa che quella tonalità individua esattamente una sola tonica per l'intero brano. I compositori del periodo tonale, tuttavia, sembrano convinti che dal punto di vista estetico un brano non dovrebbe restare nella stessa tonalità, a meno che esso non sia piuttosto breve. Tutte le composizioni di una certa lunghezza comportano l'uso di note estranee alla scala diatonica di base e almeno un cambiamento di tonalità, e cioè l'adozione di un nuovo centro tonale a cui tutte le altre note devono riferirsi.

Il procedimento che porta al passaggio da un centro tonale a un altro si chiama *modulazione*. La modulazione rappresenta la condizione dinamica della tonalità. Il termine implica che vi sia una tonalità in cui il brano musicale inizia, un'altra, diversa, in cui prosegue e un processo di passaggio dall'una all'altra.

La modulazione è quindi un aspetto della forma musicale. È un elemento di varietà, ma anche di unità, quando le diverse tonalità vengono usate per raggiungere un equilibrio con la tonalità principale. La *Terza Sinfonia* di Beethoven è definita "in mi bemolle maggiore"; ciò significa che il primo movimento inizia e termina

con la triade maggiore di mi bemolle, e che nelle quasi settecento battute del movimento viene mantenuta l'armatura di chiave con tre bemolli; è ovvio comunque che in buona parte questo movimento, della durata di venti minuti, è costituito da musica che non ha niente a che fare con la scala di mi bemolle maggiore (v. es. 26-21). In un certo senso, quindi, mi bemolle maggiore è una definizione generale della tonalità del movimento, una base tonale all'interno della quale sono comprese tutte le altre tonalità che compaiono durante il brano, siano esse vicine, come si bemolle maggiore o la bemolle maggiore, o relativamente lontane, come mi minore. L'ascoltatore percepisce l'esistenza di una relazione compositiva tra queste tonalità, poiché esse fanno parte di un'unica composizione; l'analisi può rivelare i rapporti tra le tonalità, sia a partire dalle loro proprietà intrinseche sia a partire dall'uso che Beethoven ne ha fatto.

Relazioni elementari: tre stadi

Il procedimento mentale per effettuare una modulazione è suddiviso in tre stadi. Prima di tutto bisogna che per l'ascoltatore sia ben chiara la tonalità di partenza. In un secondo tempo la musica, in un punto determinato, cambia il proprio centro tonale. Infine l'ascoltatore viene reso consapevole del cambiamento e il nuovo centro tonale viene confermato.

Per il primo stadio, l'affermazione della prima tonalità, si dovrebbero seguire le indicazioni date nel cap. 5 sull'argomento. La presenza della tonica non è indispensabile, mentre è necessario che compaia l'accordo di dominante. Un uso eccessivo di gradi deboli può dare la sensazione che l'intera frase sia nella seconda tonalità, soprattutto se questa viene affermata con decisione.

Il secondo stadio della modulazione comporta la scelta di un accordo che faciliti il passaggio da una tonalità all'altra, essendo presente in entrambi i toni. Si tratterà, in altri termini, di un accordo comune a entrambe le tonalità, che chiameremo *accordo-perno* e che realizzeremo in due modi diversi. La triade maggiore di do, ad esempio, potrebbe essere usata come accordo-perno in una modulazione da do a sol, con la seguente indicazione:

Es. 14-1



L'accordo-perno migliore è quello che ha una funzione molto semplice in entrambe le tonalità. Ciò significa che l'accordo-perno non dovrebbe essere la dominante della seconda tonalità, perché in questo caso tale accordo normalmente non è un accordo importante nella prima tonalità (fa eccezione a questa indicazione di

massima la modulazione al tono della sottodominante, ad esempio da do a fa). Nel secondo stadio solo il compositore sa già che sta per avvenire una modulazione. La comparsa della dominante nella nuova tonalità deve verificarsi più avanti, quando tale tonalità deve essere confermata per l'ascoltatore.

Lo schema seguente rappresenta una modulazione effettuata per mezzo dell'accordo-perno presentato in precedenza:

Es. 14-2

$$\text{Do: IV II V} \left\{ \begin{array}{l} \text{Do: I} \\ \text{Sol: IV II V I} \end{array} \right.$$

Il terzo stadio, quello in cui si conferma la nuova tonalità, viene realizzato per mezzo della cadenza che chiude la frase. Tale cadenza può essere una qualsiasi tra quelle considerate nel cap. 11 e può essere preceduta da forti successioni armoniche nel nuovo tono.

Esempi di frasi modulanti

Es. 14-3: Mozart, *Eine kleine Nachtmusik* K. 525, I

Allegro

Sol: I (pedale di tonica) (V/I) I (V/I) I (IV) (VII⁶) I V⁶ I Re: IV VII⁶

(Re:) I V I V I conferma della nuova tonalità II₅ V₅ del V

(pedale di tonica) cadenza autentica nella nuova tonalità

secondo tema

pedale di dominante

cadenza sospesa

V I V I V⁶ del II II V

Il lungo esempio precedente è un tipico passaggio di preparazione del secondo tema in una forma-sonata, un procedimento che normalmente occupa una discreta quantità di tempo musicale, e consiste in una modulazione alla quinta giusta superiore, ovvero nel passaggio da un tono dato a quello della sua dominante. La tonalità di sol maggiore è saldamente affermata dalle armonie di tonica e di dominante, con un pedale di tonica, nelle prime tre battute. Il I di sol maggiore coincide con il IV di re maggiore, e quindi questa armonia viene usata come accordo-perno per preparare la settima di dominante incompleta (VII⁶) della nuova tonalità, realizzando così la forte successione tonale IV-VII⁶-I in re maggiore. La nuova tonica viene confermata saldamente tramite una prolungata cadenza sospesa alle batt. 9 e 10, preceduta dalla doppia dominante di re.

Es. 14-4: J. S. Bach, Corale *Gott sei uns gnädig*, BWV 323

La: I V V⁶ del V V II⁶ fa#: IV⁶ I⁶₄ V I(V del IV)IV I(IV⁶₄)

modulo: 4

La: I V V⁶ del V V II⁶ fa#: IV⁶ I⁶₄ V I IV I

Questa frase modula alla terza minore inferiore (o alla sesta maggiore superiore), muovendo da una tonalità maggiore al suo relativo minore. Dopo i forti accordi di tonica e di dominante in la maggiore, la tonalità stabilita in precedenza, viene usata come accordo-perno la triade di sopratonica (e cioè la sottodominante di fa diesis minore), che, come accordo comune, prepara la quarta e sesta di cadenza nella quarta battuta. La cadenza autentica in fa diesis viene resa più conclusiva dalla cadenza plagale, che in un certo senso prolunga la tonica finale. La terza maggiore nell'accordo di tonica è una terza di Piccardia (v. es. 5-30).

Es. 14-5: J. S. Bach, *Suite francese n. 3*, Minuetto

si: I V⁶ I V I V⁶ I V I Re: IV I V I V I

modulo: $\frac{3}{4}$ si: I V I V I V I V I Re: II V I V I

In questo caso la modulazione è alla terza minore superiore, da una tonalità minore al suo relativo maggiore. L'unica alterazione è quella della sensibile di si minore, che diventa naturale nella nuova tonalità. L'accordo-perno in questo caso è il IV, che viene letto come II di re e va al V.

Es. 14-6: Beethoven, *Quartetto per archi* op. 18, n. 3, III

Allegro

Re: I I IV V² I I⁶ V I I fa#: VI V⁰₃ I⁶ V⁷ I

modulo: $\frac{3}{4}$ Re: I I IV V I I V I I fa#: VI V I V I

Modulazione alla terza maggiore ascendente. La successione IV-V-I conferma il tono di re. L'accordo-perno è il VI del modo maggiore usato come equivalente del IV in fa diesis minore. Segue la forte concatenazione IV-V-I nella nuova tonalità¹.

¹ Si noti un'altra possibile applicazione del concetto di accordo-perno: a batt. 6, considerando il sol come nota reale, avremo il IV⁶ di re che è anche la *sesta napoletana* (v. cap. 26) di fa diesis, cui segue la concatenazione cadenzale. [N.d.C.]

Es. 14-7: J. S. Bach, Corale *Christus ist erstanden*, BWV 284

Fa: I VI I⁶ II V I sol: V IV VII⁶(V) I IV(II)⁶ V VI

modulo: Fa: I VI I II V I sol: V IV V I IV V VI

In questo brano, che modula alla seconda maggiore superiore, la prima frase presenta una forte cadenza in fa maggiore. Quindi il primo accordo della terza battuta potrebbe essere interpretato come V, e nello stesso tempo come sottodominante di sol minore, con la terza maggiore, sesto grado della scala minore melodica ascendente. In questo caso per confermare la nuova tonalità viene usata una cadenza d'inganno.

I livelli della tonalità. La tonicizzazione² e la modulazione passeggera

Gli esempi di modulazione fin qui presentati sono estratti dal loro contesto, con il tacito presupposto che la seconda tonalità sia fissata saldamente come nuovo centro tonale. Si suppone che la seconda tonalità venga stabilita altrettanto fermamente di quella precedente e con gli stessi mezzi, mediante cioè la comparsa e la ripetizione dell'accordo di tonica e il suo rafforzamento per mezzo della dominante. L'osservazione di un certo numero di modulazioni dimostra comunque che l'affermazione della nuova tonalità può non avvenire così semplicemente. Nella maggior parte dei casi il tempo musicale è un aspetto essenziale nel procedimento della modulazione. La prima tonalità, per il fatto stesso di essere stata sentita per prima, ha uno speciale vantaggio sulle altre. La nuova tonalità deve controbilanciare questo vantaggio: se la nuova tonica non verrà affermata abbastanza energicamente e in un periodo di tempo sufficientemente lungo l'orecchio conserverà il ricordo

² In italiano non esiste un corrispettivo del termine inglese *tonicization*, che indica il momentaneo spostamento del centro tonale su un grado della scala diverso dalla tonica. Per evitare faticose perifrasi abbiamo usato il termine "tonicizzazione", che restituisce abbastanza fedelmente il senso della parola inglese. [N.d.C.]

della prima tonalità, e un eventuale ritorno al tono iniziale darà la sensazione che nessuna autentica modulazione abbia avuto luogo.

Es. 14-8: Mozart, *Fantasia* K. 397

Allegretto

p dolce

pedale di tonica

Re: I IV II V La: IV V I II I V (Re:) V I IV

L'esempio precedente presenta tutte le condizioni necessarie per una modulazione, e viene quindi analizzato come una modulazione da re maggiore a la maggiore. La cadenza perfetta sul la è però seguita da un immediato ritorno a re maggiore, sia prima sia dopo il ritornello. Tale cadenza sulla tonica di la maggiore è senza dubbio forte; essa è annunciata non solo dalla dominante, ma anche da altre armonie; ciononostante, in rapporto al tono di re che la precede e la segue, la sua comparsa è solo momentanea. Più che un'autentica modulazione a la maggiore in questo punto si tratta di un *tonicizzazione* che è stata estesa. Essa ha un peso tonale maggiore di quella del III nell'es. 5-31, dove abbiamo trovato per la prima volta il concetto di tonicizzazione tramite l'uso di una dominante secondaria; in quell'esempio il III era stato tonicizzato solo tramite il V del III, mentre nel precedente esempio di Mozart la tonica di la maggiore è rinforzata da un'intera semifrase, con funzione di conseguente, interpretabile in la maggiore.

Il prossimo esempio, in questo senso, è simile a quello precedente. Non sarebbe possibile pensare a una successione interpretabile più chiaramente e immediatamente in re maggiore: ciononostante il compositore dimostra subito che quella tonalità non è destinata a durare a lungo.

Es. 14-9: Schubert, *Sonata in do min.* (op. postuma), II

Adagio

p *pp*

La: I V I I V del VI VI La: IV I V I IV I

Re: III V I IV I

Il peso tonale di una tonicizzazione è direttamente proporzionale alla sua durata. Nel precedente esempio di Mozart la tonicizzazione del *la* era comparsa per la prima volta alla sesta battuta, e il resto della frase serviva da prolungamento. Se il tono di *la* maggiore fosse stato mantenuto per tutta la frase successiva ciò sarebbe stato sufficiente per confermare la tonalità e per decidere che in effetti aveva avuto luogo una modulazione; in questo caso però, con l'immediato ritorno del *re* maggiore nella frase successiva, sarebbe più esatto definire il passaggio a *la* maggiore come una *modulazione passeggera*. Analogamente avviene, nell'esempio di Schubert, la deviazione da *la* maggiore, deviazione che inizia nella seconda metà della frase con una dominante secondaria che tonicizza il *fa diesis* minore, mentre la comparsa del *re* maggiore è rafforzata dall'uso della sottodominante minore, come in una cadenza plagale. Potremmo pertanto definire la tonicizzazione di una tonica secondaria come un procedimento che si svolge in un periodo breve di tempo, con il ritorno della tonica originale all'interno della stessa frase; la modulazione passeggera si estende invece per un periodo più lungo, tanto che il ritorno della tonica autentica è rimandato alla frase successiva. La distinzione è arbitraria, e tuttavia essa sarà utile in molti casi in cui distinguere sarà comunque necessario.

Questi esempi dimostrano che l'orecchio è in grado di assegnare le diverse tonalità a livelli strutturali diversi. A livello della successione di accordi l'orecchio può avvertire le varie successioni come modulanti, senza sapere che la tonalità originale tornerà fin quando essa non ricompare davvero. A livello della successione di frasi, variando quindi la lunghezza della scala di tempo, lo schema tonale completo che viene avvertito è quello di una sola tonalità, in cui le apparenti modulazioni in realtà non sono che temporanei accenti tonali su armonie diverse dalla tonica, che poggiano momentaneamente su accordi esterni alla tonalità.

Adottando una scala temporale ancora maggiore possiamo arrivare a un livello anche più remoto, esaminando ad esempio le varie sezioni di un movimento in forma-sonata. A questo livello le modulazioni avvengono tra sezioni di notevole lunghezza come, ad esempio, tra il primo tema in tonica e il secondo tema in dominante, all'interno di un'esposizione in maggiore. L'orecchio lascerà senza sforzo la prima tonalità in favore della seconda, senza sapere con sicurezza se e quando avverrà un ritorno al tono originario. Tuttavia il definitivo ritorno della prima tonalità, anche dopo numerose modulazioni, è una conferma del principio dell'unità tonale nell'armonia tradizionale. In questo senso più generale le modulazioni non sono che eventi tonali secondari in un brano che inizia e finisce nella stessa tonalità. Ciò è chiaramente evidente nei pezzi più brevi, in cui vengono usate solo una o due tonalità diverse da quella principale; l'analisi rivela che il principio è valido anche in brani più ampi, dove vi siano molte modulazioni.

La catena di modulazioni

Quando una modulazione dalla tonalità principale non è seguita da un ritorno a tale tonalità, ma da una nuova modulazione a un terzo tono, siamo in presenza di

una *catena di modulazioni*. Per l'ascoltatore il ricordo della tonalità originale viene progressivamente indebolito da continue modulazioni ad altre tonalità, e si riafferma solo nel momento in cui infine ricompare il tono originario. Le catene di modulazioni sono un'ottima risorsa per lo sviluppo musicale. Si possono trovare soprattutto nelle sezioni dello sviluppo dei movimenti in forma-sonata, o negli episodi delle fughe, dove possono passare per sei, sette o anche più tonalità diverse prima di tornare alla tonica di partenza. In passaggi del genere sono molto comuni modulazioni in progressione; ne parleremo più dettagliatamente nel cap. 20, anche se più avanti in questo stesso capitolo ne incontreremo un esempio (es. 14-15). La tendenza estrema nella pratica della modulazione è rappresentata dalla continua modulazione cromatica che fu una delle tecniche favorite dai compositori alla fine dell'Ottocento.

I diversi momenti tonali nelle catene di modulazioni possono avere lunghezze diverse; se sono sufficientemente lunghi l'aspetto delle nuove tonalità può essere abbastanza stabile. Se invece sono brevi le nuove toniche risultano, sino alla fine della catena, affermate soltanto in modo temporaneo. Quando le modulazioni avvengono in successione, e sono prive di forti conferme cadenzali, vengono talvolta definite *modulazioni transitorie*. Come vedremo più avanti alcune progressioni modulanti procedono per sole dominanti, senza consentire l'affermazione di alcuna tonica stabile, benché temporanea, sino alla fine della progressione.

Tonalità vicine

Tutte le tonalità sono in relazione fra loro: l'unico problema è, all'interno di questa relazione, il grado di vicinanza. L'espressione abituale "tonalità vicine" indica semplicemente quelle più strettamente correlate, avendo come riferimento la loro vicinanza nel circolo delle quinte e l'armatura di chiave. In questo senso è chiaro che le tonalità di do maggiore e di sol maggiore sono molto vicine, poiché l'unica differenza nelle loro scale è quella tra fa e fa diesis. Secondo questo criterio di definizione le tonalità in rapporto più stretto sono quelle che hanno un'alterazione in più o in meno nell'armatura di chiave.

Es. 14-10: modo maggiore



do mag. la min. sol mag. mi min. fa mag. re min.

Si noti che nell'esempio precedente le note fondamentali comprendono tutti i gradi della scala di do maggiore, tranne il VII, e che il modo delle diverse tonalità, come lo si ricava dalle triadi di tonica, è identico a quello delle triadi sui vari gradi della scala di do maggiore. Le tonalità dell'esempio precedente possono essere

raggruppate in questo modo: tonica (maggiore), dominante, sottodominante, con i relativi minori di tutte e tre.

Es. 14-11: modo minore



Se iniziamo da una tonalità minore, il gruppo dei toni che hanno un'alterazione in più o in meno rispetto a questa presenta due differenze importanti in confronto allo schema che abbiamo appena descritto. La triade sul secondo grado non compare. Si ricordi che in minore il II è una triade diminuita, e quindi non potrebbe essere utilizzato come accordo di tonica. È invece presente il VII, non come triade di sensibile ma come triade maggiore sul settimo grado della scala minore melodica discendente. Il suo rapporto con la tonalità originaria è quello di relativo maggiore della dominante, ovvero di dominante del relativo maggiore. Possiamo definire questo gruppo di tonalità in questo modo: tonica (minore), dominante, sottodominante, con i relativi maggiori di tutte e tre.

Interscambio di modi

È importante avere presente che un cambiamento di modo non equivale a una modulazione, poiché i modi paralleli, maggiore e minore, hanno gli stessi tipi di funzioni armoniche e gli stessi gradi forti. L'unica differenza tra le triadi di tonica dei modi paralleli, maggiore e minore, è data dalla terza, e le funzioni di dominante sono le stesse in entrambi i modi. Abbiamo già visto come un cambiamento di modo all'interno dello stesso tono, tra una frase e l'altra, sia una familiare risorsa per arricchire il colore armonico (ess. 5-28, 5-29).

A prima vista le tonalità di do maggiore e do minore sono piuttosto lontane, poiché nella loro armatura di chiave vi è una differenza di tre bemolli. Ma a causa della somiglianza tra le loro funzioni armoniche queste due tonalità potrebbero per molti versi essere considerate uguali, poiché hanno gli stessi gradi forti e differiscono veramente soltanto per il terzo grado. Nella pratica della composizione del diciannovesimo secolo, e per molti casi anche nel diciottesimo, i due modi vengono considerati semplicemente come due aspetti diversi di una sola tonalità. Il gruppo delle tonalità vicine ai due modi viene quindi notevolmente allargato poiché il modo maggiore è in stretta relazione con tutte le tonalità vicine al relativo minore, e il minore parallelo è relato ai toni vicini del relativo maggiore.

Il cambiamento della triade di tonica da maggiore a minore o viceversa è il segnale di un autentico cambiamento di modo. È anche possibile, d'altra parte, che

la stessa successione includa accordi tratti da entrambi i modi, anche quando la triade di tonica del modo parallelo non compare. Una successione del genere rappresenta quella che si può definire una *commistione modale*. L'esempio più diffuso è quello di un contesto prevalentemente maggiore in cui vengano usati anche il IV o il II del modo minore. L'uso coloristico del sesto grado minore in mezzo ad accordi in maggiore, come nel prossimo esempio, è piuttosto comune.

Es. 14-12: Mendelssohn, *Lieder ohne Worte* op. 102, n. 2 (v. anche ess. 11-17, 19-4)

Adagio

* *cresc.* *

(pedale di tonica)

Re: I II I⁶ IV I⁶ II I V⁴₃ I⁶ IV I⁶ II I⁶ V⁴₃ I⁶ IV⁶ I⁴ V⁶₃ del V

Possiamo trovare occasionalmente triadi maggiori sul terzo e sul sesto grado della scala minore. Poiché queste triadi contengono il terzo grado minore, esse implicano una sorta di autentico cambiamento di modo se vengono usate in combinazione con la tonica maggiore (ma v. anche es. 11-31).

Es. 14-13: Beethoven, *Fantasia per pf., soli, coro, orch.* op. 80

Presto

(f) *più f* *ff*

Do: V⁷ del V V III *ff* I

Es. 14-14: Schubert, *Quarta Sinfonia*, IV

Allegro

ff

Do: I VI⁶ I VI⁶

(pedale di tonica)

Le successioni che contengono una commistione modale non indicano necessariamente una modulazione, e si possono trovare molti esempi in cui, come nei precedenti, il senso della tonalità non viene intaccato. È chiaro, comunque, che tali successioni aumentano il numero degli accordi-perno utilizzabili per le modulazioni, soprattutto per passare a tonalità piuttosto lontane. Alcune di queste verranno presentate più avanti in questo stesso capitolo, nel paragrafo dedicato alle modulazioni improvvise.

Ecco alcuni esempi di questo tipo di rapporti con il tono di do:

– rispetto a do minore, la triade di re maggiore è in rapporto di dominante della dominante;

– rispetto a do maggiore, la triade di la bemolle maggiore è in rapporto di sopradominante del parallelo minore, oppure di sottodominante del relativo maggiore di do minore (a sua volta, modo minore parallelo di do maggiore; cfr. es. 11-23).

– rispetto a do maggiore, la triade di sol minore è in rapporto di dominante minore, oppure di sottodominante del secondo grado, oppure di sopratonica della sottodominante.

La logica dell'interscambio modale è guidata nella modulazione dagli stessi principi sviluppati nel cap. 5, dove abbiamo visto che il cambiamento di modo è favorito da alcune successioni ma non da altre. Il IV o il VI del minore, ad esempio, possono facilmente essere seguiti dal I del maggiore, ma il IV o il VI del maggiore verranno raramente seguiti dal I del minore: il V maggiore può andare sia alla tonica maggiore sia a quella minore, con la stessa naturalezza e indipendentemente da quale sia il modo che lo precede; e così via.

Nella progressione modulante che segue l'apparente lontananza delle tonalità coinvolte si spiega mediante la risoluzione di ognuna delle dominanti alla tonica minore, che diventa la medianta nel modo maggiore della tonalità successiva; in altre parole ogni modulazione provoca anche un cambiamento di modo. Il modulo della progressione tra le tonalità si sposta lungo tutto il circolo delle quinte, e avviene anche un cambiamento enarmonico (v. oltre).

Es. 14-15: Schubert, *Ottava Sinfonia* ("La Grande"), I

Allegro ma non troppo

La♭: V₆ la♭: I
Mi: III V₆

mi: I
Do: III

V₅⁶

do: I
La^b: III

I

Esplorazione dei mezzi

I procedimenti che abbiamo illustrato in precedenza dimostrano che il compositore modula adottando un nuovo centro tonale per un accordo dato. Il problema è leggermente diverso quando sono date due tonalità e si deve trovare l'accordo-perno. In questo caso, come in tutti i rami dello studio teorico, si raccomanda che nessun passo del procedimento venga omissso. Sarete tentati di usare il primo buon accordo-perno che viene in mente, e può anche capitare che non sia possibile trovarne uno migliore. Tuttavia dovrete cercare di trovare tutti i possibili accordi-perno tra due tonalità date, e solo a questo punto scegliere quello che sembra il più efficace.

Poiché per il momento stiamo affermando i principi fondamentali, e quindi ci limitiamo ancora alle triadi, il numero totale degli accordi-perno tra due tonalità non sarà molto grande. Per scoprirli bisogna interpretare tutti gli accordi della prima tonalità in rapporto alla seconda.

Usando a scopo dimostrativo i due toni di do e di si bemolle, dapprima scriviamo tutte le forme che conosciamo delle triadi in do, segnando quelle per cui troviamo un corrispettivo in si bemolle.

Es. 14-16

Do: I — II — III — IV — V — VI — VII —

Si^b: II — III — IV — V — I —

Prendendo in considerazione queste possibilità possiamo dire che il V di si bemolle non è molto buono, poiché è meglio che l'accordo perno preceda la dominante della nuova tonalità. Il II di si bemolle sarebbe ottimo per la seconda tonalità ma, trattandosi del I minore in do, sarebbe conveniente solo nel caso volessimo dare alla prima tonalità un'impronta di modo minore. Il I di si bemolle non è privo di

problemi: la nota si bemolle dovrebbe infatti comparire in do come parte della scala minore melodica discendente, e per chiarire che si tratta di tale scala si dovrebbe scendere fino al la bemolle, una nota che non è molto adatta al tono di si bemolle. Queste successive eliminazioni lasciano aperte due possibili alternative: il III e il IV di si bemolle. Poiché il IV contiene la nota si bemolle, piuttosto problematica, possiamo concludere che il miglior accordo-perno è il III di si bemolle, ovvero il II di do.

Cambiamenti enarmonici

Nelle modulazioni tra tonalità con bemolli e tonalità con diesis, in qualche punto può essere necessario che in uno dei due toni si utilizzi la lettura enarmonica. Nell'es. 14-15 l'accordo-perno, il I di la bemolle minore (sette bemolli), è anche il III di fa bemolle maggiore (otto bemolli), la cui dominante è data come $\frac{5}{2}$ di mi maggiore (quattro diesis). Per scrivere la dominante in modo conforme alla tonalità precedente si sarebbe dovuto scrivere do bemolle, mi bemolle, sol bemolle, si doppio bemolle. Nella pratica abituale dei compositori, comunque, non vi è una grande coerenza nell'uso della notazione enarmonica per una maggiore facilità di lettura, ed è abbastanza frequente l'uso di doppi bemolle e doppi diesis.

Modulazioni improvvise

Modulazione significa cambiamento di tonalità; non può quindi esistere un cambio di tonalità senza modulazione. Alcune modulazioni sembrano improvvise e inattese, e a volte si avverte che il compositore non aveva l'intenzione di scrivere il passaggio tra una tonalità e l'altra come una sovrapposizione delle due; manca, in altre parole, un accordo-perno comune ai due toni. In realtà, tuttavia, è sempre possibile definire e identificare un accordo-perno, anche se con una certa difficoltà. Poiché tutte le tonalità sono in relazione reciproca e ogni accordo ha una funzione, qualsiasi accordo può in qualche modo venire interpretato in qualsiasi tonalità. Durante questo procedimento di interpretazione viene accuratamente descritta la successione armonica nel punto in cui avviene la modulazione, e si scopre quanto questa sia improvvisa.

Una modulazione può sembrare improvvisa per motivi ritmici: ciò avviene quando essa compare in un punto della frase in cui non la si prevedeva, come in una cadenza d'inganno; altrettanto spesso il senso di inatteso, di improvviso della modulazione sarà dovuto al grado di lontananza della relazione tonale. Più è distante il rapporto con una delle tonalità, più la modulazione sarà improvvisa.

Es. 14-17: Schubert, *Sonata in si bem. magg.* (op. postuma), I

Molto moderato *rit.*

Fa: V I do#: VI (min.) I

L'esempio precedente presenta una modulazione da fa maggiore a re bemolle minore (enarmonico). Questa relazione, decisamente insolita, comporta due cambiamenti di modo: da fa maggiore a fa minore per ottenere la triade di re bemolle come sopradominante, triade che a sua volta diventa minore. I rapporti di contiguità tra do e re bemolle (do diesis) e tra la e la bemolle (sol diesis) sono abbastanza forti da permettere di associare il nuovo accordo a una sopradominante, nonostante la lontananza tra fa e fa bemolle (mi). Nel prossimo esempio si può individuare l'esistenza di un accordo-perno, ma non si può dire che sia facile, o addirittura possibile, percepirlo all'ascolto, nonostante la nota comune si.

Es. 14-18: Haydn, *Sonata per pf.* Hob. XVI/52, I

Allegro

do: V I₄ V do: III (mag.) (V del VI?)
Mi: V del VI? I

Tutto contribuisce a nascondere il senso di passaggio tra le due tonalità: il lungo accordo di cadenza, il brusco cambio di registro e la differenza di trama e di scrittura. Non vi è alcun procedimento di modulazione: c'è un cambio di tonalità e non un processo modulante. In teoria è possibile definire un accordo-perno, ma que-

Un tipo di transizione abbastanza comune nel diciannovesimo secolo è lo spostamento cromatico, da una tonalità a un'altra, un semitono più in alto. In molti casi la transizione avrà luogo in una sola voce, per evitare la presenza di triadi parallele.

Allegro, ma non troppo

Il precedente passaggio viene analizzato come una transizione diretta tra due tonalità, senza un accordo-perno.

Es. 14-20: Schubert, *Winterreise* op. 89, n. 7 “Auf dem Flusse”

Langsam *(sehr leise)*

hel- ler, wil-der Fluss, wie still bist du ge - wor-den, gibst kei - nen Schei-de - gruss.

(pp) *ppp*

mi: I re#: VI I_4^6 IV⁷ I_4^6 V⁷ I

L'esempio seguente presenta la relazione opposta.

Es. 14-21: Beethoven, *Terza Sinfonia* op. 55 ("Eroica"), I

Allegro con brio

do: I do#: V6 (enarm.) I re: V6 V16 I

Note-perno

Quando la modulazione viene realizzata tramite una scrittura a una sola voce, che sostituisce l'accordo-perno, siamo in presenza di una *nota-perno*. Una sola nota sostituirà una triade, molto spesso la triade di tonica che è stata appena affermata. Questo procedimento elimina il senso di mancanza di una triade completa o i problemi di condotta delle parti nel movimento verso l'accordo della nuova tonalità. Nel prossimo esempio il cambiamento di scrittura da una sola parte a tre, con il basso molto lontano dalle altre due voci, accresce il senso di sorpresa della modulazione. In realtà l'orecchio non ha completamente dimenticato la chiara triade maggiore di fa di due battute prima; sicuramente rimane parte di quella "sensazione" tonale, ma la connessione tra le due tonalità lontane è il doppio valore della sola nota fa, fondamentale di una triade e terza dell'altra.

Es. 14-22: Beethoven, *Andante* (*Andante favori*) WoO 57

Andante grazioso con moto

Fa: I⁶ (V²) Re^b: (VI) I

Nel seguente esempio, più lungo, la nota-perno do è particolarmente ambigua, poiché essa non è un componente della triade di tonica appena sentita; potrebbe

anche essere momentaneamente percepita come un si diesis, la sensibile del sesto grado maggiore, piuttosto che come l'autentico sesto grado minore, che richiederebbe la concezione di un cambiamento di modo da mi maggiore a mi minore. Come terza della triade maggiore di la bemolle essa consente un'improvvisa modulazione alla mediant maggiore (enarmonica) di mi maggiore. Analogamente il do bemolle è il terzo grado di la bemolle maggiore cambiato in minore, e la quinta (enarmonica) della triade di tonica in mi maggiore.

Es. 14-23: Schubert, *Settima Sinfonia* ("Incompiuta"), II

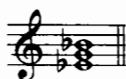
Andante con moto

Mi: I_4^6 V^7 I (V del VI?) (V?) $La^\sharp$: I IV_4^6 I VI

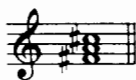
($La^\sharp$): V^7 I (V del III?) (III?) Mi: I IV_4^6 I VI

ESERCIZI

1. Interpretate la triade seguente in tutte le tonalità possibili, indicandone il grado con numeri romani:



2. Contrassegnate la seguente triade come accordo-perno del maggior numero possibile di modulazioni:



3. Realizzate i seguenti bassi numerati:



4. Usando come modello le seguenti frasi di Schumann e Schubert realizzate i tre stadi che seguono:

- analizzate la frase e scrivete il modulo del ritmo armonico;
- costruite lo schema armonico a quattro parti;
- usando questo modulo armonico scrivete una nuova frase diversa dall'originale.

Schumann, *Album für die Jugend* op. 68, n. 17 "Kleiner Morgenwanderer"



Schubert, *Venti valzer per pf.* op. 127, n. 15



5. Mediante l'uso di numeri romani indicate i rapporti tra tutti gli accordi di la maggiore e la tonalità di do diesis minore.

6. Scrivete a quattro parti le frasi seguenti:

a. do minore, $\frac{3}{2}$: VI | IV II | V I

III | IV II | V | I ||

b. mi maggiore, $\frac{3}{4}$: | I V I | IV II | VI

IV I IV | V | I ||

c. si bemolle maggiore, $\frac{4}{4}$: | V VI II | V I | VI

II VI IV | V I ||

7. Usando solo triadi costruite frasi che si adattino a ciascuna delle indicazioni seguenti:

a. L'accordo-perno è il II della seconda tonalità.

b. L'accordo-perno è il V della prima tonalità.

c. L'accordo-perno è il III della prima tonalità e il II della seconda.

d. L'accordo-perno è il VI della prima tonalità e il IV della seconda.

8. Scrivete brani musicali di due frasi, il cui inizio sia sempre VI-II-V-I in do maggiore e che proseguano modulando, terminando con:

a. II-I⁶-V-I in re bemolle maggiore

b. IV-V-VI-V-I in la maggiore

c. IV-I⁶-II⁶-V-I in sol diesis minore

d. V-VI-II-V-I in mi bemolle minore

9. Armonizzate le due frasi di corale che seguono, modulando da si minore a re maggiore:



10. *Analisi.* Esaminare venti brani o movimenti di una forma a vostra scelta, per esempio il Minuetto con trio, traendoli dalle Sonate per pianoforte e dai Quartetti per archi di Haydn e Mozart. In ognuno dei casi esaminati identificate una modulazione, notando il tipo di cadenza che la prepara, la durata della nuova tonalità, l'eventuale presenza di un'altra modulazione prima del ritorno al tono originale. Riassumete in uno schema scritto il risultato delle vostre ricerche.

11. *Analisi*. Analizzate il seguente brano segnando gli accordi-perno e le tonalità:

Schubert, *Valzer per pf.* op. 9, n. 4

The musical score is for Schubert's 'Valzer per pf.' op. 9, n. 4. It is in 3/4 time and B-flat major (three flats). The score is written for piano (pf.). The first system consists of 8 measures, and the second system consists of 8 measures. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The key signature is B-flat major (three flats). The time signature is 3/4. The score is written for piano (pf.).

L'accordo di settima di dominante

Origine della dissonanza armonica

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, lo ripetiamo, 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.

Es. 15-1

P RT ma non: NV
 V I IV V I V I V I

Es. 15-2: Händel, *Suites de pièces pour le clavecin*, I, n. 8, IV, Corrente

E tr ant.
 P
 do: IV (II) $\frac{5}{4}$ V $\frac{1}{4}$ IV (II) $\frac{5}{4}$ I $\frac{6}{4}$ V I (V⁷ del IV)

In seguito, l'accordo costituito dalla triade maggiore di V con l'inclusione della settima della fondamentale entrò a far parte del vocabolario armonico: definiamo questa armonia accordo di settima di dominante, o V^7 . La sua numerazione completa è V^7_3 . Nella pratica abituale i compositori continuarono a usare la settima della dominante come una nota estranea all'armonia, come abbiamo appena visto, ma questa nota fu anche usata senza preparazione, e cioè prendendola per salto, ascendente o discendente¹.

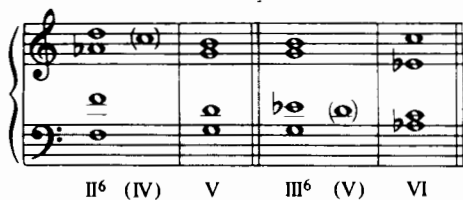
Es. 15-3



Con l'inclusione dell'accordo di V^7 , il nostro vocabolario acquista la prima, inequivocabile dissonanza armonica. Con tre eccezioni, tutte le dissonanze che abbiamo finora incontrato erano note melodiche o contrappuntistiche, estranee agli accordi. La settima del V^7 aggiunge un elemento dissonante all'accordo stesso, ed è quindi una dissonanza armonica. Le tre eccezioni prima citate sono le triadi dissonanti (in quanto diminuite) del VII e del II (in minore), e la triade eccedente del III (in minore). La triade di sensibile a volte può essere considerata una settima di dominante incompleta. Essa, infatti, ha senza dubbio l'effetto sonoro e il comportamento di una dominante: le risoluzioni e la condotta delle parti caratteristiche del V^7 valgono in genere anche per il VII.

Il II del modo minore viene usato soprattutto in primo rivolto; in esso il secondo grado si comporta come una nota estranea all'armonia, sostituendo la tonica in un accordo di sottodominante. Analogamente, benché il caso sia molto più raro, nel III del modo minore in primo rivolto la medianta può essere descritta come un'appoggiatura in un accordo di dominante.

Es. 15-4



¹ Si noti che l'Autore considera preparata tanto la settima di passaggio quanto quella legata dalla battuta precedente; in generale questa interpretazione del concetto di preparazione è applicata anche altrove nel libro. [N.d.C.]

Nell'accordo di settima di dominante sono presenti due intervalli dissonanti: la quinta diminuita tra la terza e la settima e la settima minore tra la fondamentale e la settima. In genere i compositori hanno provveduto a risolvere queste dissonanze. Per quanto riguarda l'aspetto armonico, gli intervalli dissonanti sono seguiti nella risoluzione da intervalli consonanti. Dal punto di vista melodico, o contrappuntistico, le note dotate di tensione, contenute negli intervalli dissonanti, si muovono nella direzione verso cui tendono finché non cessano di essere dissonanti e non perdono la loro tendenza al movimento.

La tendenza della quinta diminuita è quella di contrarsi in una terza, maggiore o minore, con entrambe le voci che si muovono di grado in direzioni convergenti. Se si muovesse solo la sensibile, cioè la voce inferiore, l'intervallo successivo sarebbe una quarta giusta, che è ancora dissonante.

Nel caso della settima sarebbe possibile il movimento della sola voce superiore, che scende di grado seguendo la propria tendenza. Questo ha come risultato una consonanza imperfetta, la sesta maggiore o minore. Quando la nota inferiore, la dominante, sale alla tonica si ottiene un intervallo più soddisfacente, cioè la terza.

Es. 15-5



Rivoltando questi due intervalli si ottengono una quarta eccedente e una seconda maggiore, oppure una nona se le voci sono più distanti. La tendenza delle note non cambia, e quindi la quarta eccedente diventerà una sesta e la seconda maggiore una terza.

Es. 15-6



Se non rispettiamo la tendenza a scendere della settima, otteniamo quanto segue:

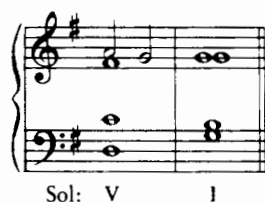
Es. 15-7



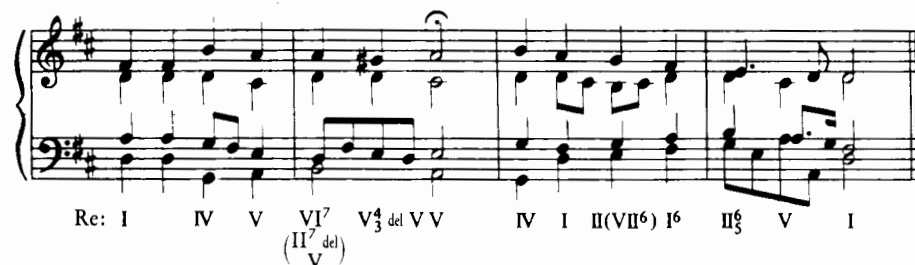
Le due quinte (*a*) non devono essere considerate parallele; le voci, infatti, non sono strettamente parallele, perché una quinta è più piccola dell'altra. Le caratteristiche da notare in questa successione sono comunque la risoluzione impropria delle note dotate di tensione nell'intervallo dissonante e il risalto della quinta giusta presa per moto retto. Lo stesso commento vale per la risoluzione della settima sulla quinta per moto retto (*b*). Queste successioni melodiche in genere vengono evitate, anche se in questo stesso capitolo, più avanti, possiamo vedere un'eccezione in cui è consentito il caso *a* (es. 15-18); esse in ogni caso vengono sempre evitate tra soprano e basso.

La risoluzione della seconda sull'unisono viene usata solo quando si tratta di una seconda minore e la voce superiore è un'anticipazione.

Es. 15-8 (v. es. 8-17)

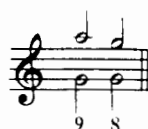


Es. 15-9: J. S. Bach, Corale *Alle Menschen müssen sterben*, BWV 262



Un intervallo di nona può essere seguito da un'ottava (es. 15-7 *d*) solo quando a muoversi è la voce superiore.

Es. 15-10



Si può trovare il movimento presentato nel precedente caso *e* (es. 15-7) solo quando l'accordo di settima di dominante cambia posizione, come nel caso *a* del

prossimo esempio, in cui la settima ritorna in una voce diversa. La settima non viene usata come nota di volta (caso *b* seguente), a meno che non sia seguita da una risoluzione ornamentale (es. 15-11 *c*).

Es. 15-11²

The image shows three musical examples, labeled a., b., and c., illustrating the resolution of a dominant seventh chord. Each example is written on a grand staff (treble and bass clef).
 - *a.* shows a 'consueto' (usual) resolution where the seventh moves down by step to the third of the next chord.
 - *b.* is labeled 'da evitare' (to be avoided) and shows a resolution where the seventh moves up by step to the octave of the third.
 - *c.* is labeled 'consueto' and shows a resolution where the seventh moves down by step to the octave of the third, with a 'NV P' (Natural Vowel P) marking above the notes.

Di regola, quando si usa la settima in V^7 essa deve avere una risoluzione di grado al di fuori dello stesso accordo. Nell'armonia tradizionale è raro trovare esempi come quello del caso *a* dell'esempio seguente; in *b* e *c* vengono presentate due tipiche risoluzioni con cambio di posizione, in cui la settima passa a un'altra voce.

Es. 15-12 (v. es. 6-14)

The image shows three musical examples, labeled a., b., and c., illustrating the resolution of a dominant seventh chord. Each example is written on a grand staff (treble and bass clef).
 - *a.* shows a resolution where the seventh moves down by step to the third of the next chord.
 - *b.* shows a resolution where the seventh moves up by step to the octave of the third.
 - *c.* shows a resolution where the seventh moves down by step to the octave of the third.

La risoluzione naturale

Nell'armonia tradizionale ogni accordo dissonante ha una risoluzione naturale. Dal punto di vista armonico si tratta dell'accordo su cui di solito risolve l'armonia dissonante. Il modo migliore per descriverla è quello di indicare la successione delle fondamentali.

La risoluzione naturale del V^7 sul I è probabilmente la più importante e comune concatenazione armonica in musica. Anche chi è dotato di scarsa musicalità sembra avvertirla come un'espressione musicale naturale e necessaria. La presenza del

² Il caso *a* dell'es. 15-11 è comune soprattutto nella scrittura strumentale. Nella scrittura vocale cambi di posizione simili a questo sono più rari. [N.d.C.]

quarto grado, la sottodominante, fornisce l'unica importante componente tonale finora mancante alla successione V-I; tale concatenazione contiene quindi tutti gli elementi necessari per la più chiara definizione della tonalità.

Nella risoluzione la settima scende di grado. La terza sale alla tonica e la quinta dell'accordo, essendo priva di tensione, scende di grado sulla tonica piuttosto che raddoppiare la medianta, grado debole. Il risultato è un accordo di risoluzione incompleto. L'equilibrio tonale di tre fondamentali e una terza, comunque, viene generalmente preferito a quello di due fondamentali e due terze. Viene quindi confermato il principio secondo il quale si raddoppiano i gradi forti anziché i gradi deboli.

Es. 15-13



buono buono buono possibile da evitare

Es. 15-14: Mozart, *Sinfonia* K. 551 ("Jupiter"), III

Allegretto



Do: V⁷ I V⁶₅ I V V⁷ I

Per ottenere un effetto soddisfacente dell'accordo di settima di dominante non è indispensabile che esso contenga il secondo grado, e cioè la quinta dell'accordo, e quindi spesso si omette tale nota. Il conseguente raddoppio della fondamentale fornisce un'utile nota comune tra i due accordi, e ripetendo questa nota si ottiene la quinta che prima mancava all'accordo di tonica.

Es. 15-15



L'omissione della terza è più rara, ma vi sono occasioni in cui la linea melodica provoca questa disposizione.

Es. 15-16: Chopin, *Preludio* op. 28, n. 21

Cantabile

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for voice and piano. The voice part is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piano part features a prominent arpeggiated figure in the left hand, which is repeated throughout the piece. The right hand of the piano part provides harmonic support with chords and single notes. The score includes a key signature change from B-flat to C major in the final measure. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the voice staff.

Affinché l'accordo di tonica contenga la quinta, ad esempio nell'accordo finale di un movimento, è possibile che la sensibile scenda alla dominante – soltanto però quando essa è data al contralto o al tenore. In questo caso le considerazioni armoniche hanno la supremazia su quelle melodiche. La sensibile che si comporta in questo modo si muove di salto, e cioè senza una nota di passaggio intermedia, che attirerebbe troppo l'attenzione su questo movimento interno.

Es. 15-17

Sol: V7 I do: V7 I

ma non

Fa: V7 I

Quando un accordo di settima di dominante risolve sul I⁶ si può dire che il basso ha realizzato la risoluzione della settima. La settima non può risolvere normalmente a causa dell'ottava diretta con il basso che ne risulterebbe. Essa quindi deve risolvere salendo, e la quinta diminuita tra la settima e la sensibile risolve su una quinta giusta per moto retto (es. 15-18 *a*). Se la settima si trova sotto la sensibile, il moto retto su una quinta giusta viene evitato (*b*).

Es. 15-18

Questo è un esempio di risoluzione non regolare, argomento di cui parleremo più ampiamente nel cap. 17.

Il primo rivolto

In genere il primo rivolto dell'accordo di settima di dominante viene chiamato *quinta e sesta di dominante*: la sua numerazione completa è V_3^6 .

Raramente nei rivolti degli accordi di settima si omette un componente. La fondamentale, essendo in una parte interna, viene ripetuta nell'accordo successivo, e quindi l'accordo di tonica di risoluzione sarà completo. La quinta e sesta di dominante sarà più efficace quando la settima dell'accordo originario sarà data al soprano, poiché nella risoluzione si avrà un forte moto contrario delle voci esterne. Si noti che le note dotate di tensione si muovono esattamente come nella risoluzione in stato fondamentale.

Es. 15-19

V_3^6 I V_3^6 I V_3^6 I

Es. 15-20: Haydn, *Sinfonia* Hob. I/94 ("La Sorpresa"), II (v. anche ess. 4-9, 5-32, 11-5, 11-10, 11-12, 12-7, 14-8, 26-6)

Andante

Do: V_3^6 I V $V^{(9)}$ I V

Questo rivolto è utile per la composizione di un basso melodico e scorrevole, e anche come contrasto con la pesantezza della successione in stato fondamentale.

Il secondo rivolto

Il rivolto con la quinta nel basso viene chiamato *terza, quarta e sesta di dominante*; la sua numerazione completa è V_3^6 . Il rivolto di terza, quarta e sesta è quindi equivalente a una dominante in quarta, quarta e sesta con l'aggiunta della settima, e proprio come la quarta e sesta di dominante ha un uso un poco limitato. Generalmente viene considerato più debole ritmicamente degli altri rivolti e molto spesso viene usato come accordo di passaggio tra il I e il I^6 ; in questo caso il basso è una semplice nota di passaggio tra la tonica e il terzo grado, e può muoversi in entrambe le direzioni. Le altre voci seguono la loro normale tendenza; se il basso sale alla terza del I^6 , però, la settima può risolvere salendo, con le stesse conseguenze contrapuntistiche della successione V^7-I^6 (cfr. es. 15-18).

Es. 15-21 (v. anche ess. 6-15, 6-27, 10-7, 12-5, 12-16, 19-20, 20-3, 24-15, 26-9)

I⁶ V₃⁴ I I V₃⁴ I⁶

Es. 15-22: Beethoven, *Sonata per pf.* op. 31, n. 3 ("La Chasse"), III

Moderato e grazioso

Mi^b: I V₃⁴ I⁶ IV I⁶ V₃⁴ I V I V

Es. 15-23: Haydn, *Quartetto per archi* op. 76, n. 4, Hob. III/78, II

Adagio

Mi^b: I V₃⁴ I V I II V₃⁴ del II II V del II II

Nell'es. 15-23 il V_3^4 è un accordo di volta, poiché in esso il basso, dal punto di vista melodico, è una nota di volta. Nel prossimo esempio il V_3^4 viene usato, per la sua caratteristica sonorità, come un accordo importante nella struttura della frase.

Es. 15-24: Schubert, *Quartetto per archi* op. 29, II

Andante

Do: I I⁶ V₃⁴ V₃⁶ I V₃⁴ I⁶ V₄⁶ V⁷ del V V

Il terzo rivolto

Il terzo rivolto, con la settima nel basso, è un accordo forte. La sua numerazione completa è V_2^6 , di solito abbreviata in V^2 o V_2^4 . Il basso è la nota inferiore di due intervalli dissonanti, la quarta eccedente e la seconda maggiore, e quindi deve risolvere scendendo di grado.

Le altre voci si muovono normalmente, con un'occasionale eccezione quando il soprano sale di quarta dalla sopratonica alla dominante, raddoppiando la quinta nel I^6 .

Es. 15-25 (v. anche ess. 6-15, 6-29, 14-6, 17-12, 17-16, 17-18, 20-3, 23-14, 25-5, 25-19)

V₂⁴ I⁶ V₂⁴ I⁶

Es. 15-26: Beethoven, *Sonata per pf.* op. 13 ("Patetica"), II

Adagio

La^b: I V² I⁶ V₃⁶ I V⁶ VI V₃⁴ del V V

Il prossimo esempio presenta una coppia di frasi in cui vengono usati solo gli accordi di tonica e di settima di dominante, ed è una buona dimostrazione delle possibilità melodiche e contrappuntistiche delle diverse posizioni della settima di dominante.

Es. 15-27: Schubert, *Impromptus* op. 142, n. 2

Allegretto

La^b: I V₃⁴ I⁶ V₃⁶ I V² I⁶ V⁶ I

Ecco alcune formule, da suonare in tutte le tonalità:

Es. 15-28

V⁷ I V₃⁶ I V₃⁴ I⁶ V² I⁶ I V₃⁶ I V² I⁶ V₃⁴ I

ESERCIZI

1. Realizzate a quattro parti i seguenti bassi numerati:

a.

4 3 6 2 6 6 5 7 6 3 6

b.

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

c.

* 2 6 4 3 6 6 4 # 6 2 6 6 6 5 * 3 6 6 4 #

d.

e.

f.

d. Allegretto



5. Armonizzate le seguenti melodie del soprano, usando accordi di settima di dominante, in stato fondamentale o in rivolto a seconda dei casi, nei punti indicati dagli asterischi:



6. Armonizzate le seguenti parti di soprano:



c. Allegro



d. Andantino



7. *Analisi*. Analizzate e confrontate i due brani seguenti:Beethoven, *Quartetto per archi* op. 131, IV

Andante, ma non troppo e molto cantabile

Beethoven, *Sonata per pf.* op. 110, I

Moderato cantabile molto espressivo



Dominanti secondarie

Importanza e definizione della funzione di dominante secondaria

Quasi ogni pagina di musica che noi prendiamo in considerazione contiene numerosi accidenti – diesis, bemolli o bequadri – che indicano alterazioni cromatiche delle note della scala diatonica. Sappiamo che queste alterazioni cromatiche non significano necessariamente la presenza di una modulazione. Alcune di esse sono necessarie per la notazione del sesto e del settimo grado innalzati nel modo minore melodico. Altre indicano note cromatiche estranee all'armonia, come una nota di passaggio tra due gradi della scala diatonica o una nota di volta che funge da sensibile temporanea della nota reale.

Molti segni di alterazione derivano dalla predilezione dei compositori per l'armonia di dominante rispetto alle altre funzioni armoniche, una preferenza che prevalse sino alla fine dell'Ottocento. A parte la funzione di dominante della tonalità principale, il principio della dominante secondaria, che abbiamo incontrato per la prima volta nel cap. 5, è il più importante elemento generatore dell'armonia di dominante. Grazie a tale principio la tavolozza dei colori armonici aumentò notevolmente, con l'aggiunta di nuove note e quindi di nuovi accordi; inoltre ne risultò migliorato il senso della direzione e del movimento nella successione armonica. Nella sua forma più estesa il principio produsse uno schema armonico in progressione, in cui ogni accordo diventa la dominante di quello successivo.

Es. 16-1: Mozart, *Sonata per pf.* K. 283, III (cfr. es. 20-11)

Presto

Sol: V_3^6 del II V_4^6 del V V_3^6 V_4^6 del IV IV^6 V^7 VI II V I

Dall'osservazione di questa pratica nelle opere dei compositori si può ricavare la seguente regola: qualsiasi grado della scala può essere preceduto dalla propria dominante senza che la tonalità principale ne sia indebolita.

Questi accordi con funzione di dominante temporanea sono stati definiti in vari modi. La definizione *dominanti secondarie* usata in questo libro riflette la convinzione che il termine specifichi pienamente la loro funzione. Si potrebbe definire *tonica secondaria* l'accordo a cui si riferisce una dominante secondaria; la funzione di quest'ultima è quindi una *tonicizzazione*.

Lungi dall'indebolire la tonalità, le dominanti secondarie possono essere un mezzo per rinforzarla. Se immaginiamo un centro tonale, bilanciato nelle due direzioni da sottodominante e dominante, è facile intuire che se questi due importanti gradi forti sono a loro volta sorretti dalle rispettive dominanti l'intero edificio tonale ne viene rafforzato. Questo è, essenzialmente, lo schema usato da Beethoven nelle battute iniziali della sua *Prima Sinfonia*. La comparsa dell'autentico accordo di tonica viene ritardata, ma è resa inevitabile dalle forti toniche secondarie affermate in precedenza.

Es. 16-2: Beethoven, *Prima Sinfonia* op. 21, I

Adagio molto

Do: V⁷ del IV IV V⁷ VI V⁷ del V V

fp fp cresc. f p

(4)

16

Le dominanti secondarie non hanno soltanto un valore funzionale, ma sono anche un'importante risorsa di colore armonico. Per i compositori del Settecento e dell'Ottocento la possibilità di aumentare il numero delle note utilizzabili in una tonalità in un modo coerente e logico comportava una serie di vantaggi espressivi notevoli. Il vocabolario armonico fu molto arricchito dall'introduzione di questi

accordi. Nell'esempio seguente, all'interno dello spazio di sole dieci battute in tempo moderato tutte e dodici le altezze della scala cromatica compaiono come componenti dell'armonia.

Es. 16-3: Schubert, *Valzer per pf.* op. 18, n. 2

Si: pedale di tonica I II V I III₄ V⁷ del III III

V⁷ del VI VI V⁷ del V V V⁹ del II II V⁷ I

Per le dominanti secondarie vengono impiegate tutte le forme in cui può comparire la dominante autentica della tonalità. A questo punto del nostro studio tali forme sono triadi maggiori, accordi di settima di dominante e la triade di dominante senza fondamentale (triade di sensibile), in qualsiasi rivolto. Per esempio, l'accordo di V del V nel tono di do può avere queste forme:

Es. 16-4

Do: V del V V⁷ del V (VII del V)

Nel prossimo esempio sono presentate le triadi normali dei modi maggiore e minore di do; dove sia possibile vengono anche indicate le funzioni di dominante secondaria associate a ciascuna di esse. Quattro settime di dominante, derivate da triadi maggiori, sono poste tra parentesi perché, in mancanza della settima, le triadi da cui derivano possono difficilmente essere interpretate come dominanti secondarie. Si noti che le triadi diminuite del II e del VI nel modo minore possono essere interpretate come dominanti secondarie incomplete, proprio come il VII nella sua forma diminuita viene interpretato come un accordo incompleto di V⁷.

Nessuna di queste settime incomplete può comunque avere la funzione di tonica secondaria, e quindi non si troveranno le loro relative dominanti secondarie. A volte si usa la triade maggiore sul VI del modo minore, con o senza settima, come dominante della sopratonica abbassata cromaticamente, conosciuta come *sesta napoletana* (cap. 26).

Es. 16-5

Functional labels for Example 16-5:

Staff 1: I, V⁷ del IV, II (VII del III), II, V del V, III (V del VI), V⁷ del VI, III, V del VI, IV

Staff 2: V⁷ del VII, V, VI (V del -II), VI (VII del VII), VI, V del II, VII (V del III), V⁷ del III, VII, V del III

Risoluzione

Anche nel trattamento delle dominanti secondarie valgono i principi di risoluzione osservati per la successione dominante-tonica. Per qualsiasi problema di condotta delle parti la dominante secondaria e la sua tonica vengono considerate un compiuto elemento tonale di due accordi. In questo senso nell'es 16-4 il fa diesis per un momento non è la sottodominante di do, ma la sensibile di sol, e quindi non viene raddoppiato. Temporaneamente il grado forte dell'accordo è il re.

Nel trattamento di questi accordi si può osservare un importante principio dell'alterazione cromatica: una nota innalzata cromaticamente ha la tendenza a risolvere verso l'alto, mentre una nota abbassata cromaticamente ha la tendenza a scendere.

Es. 16-6

Come usare le dominanti secondarie

Il metodo più semplice e naturale per preparare una dominante secondaria è quello di farla precedere da un accordo che potrebbe appartenere alla tonalità del-

la tonica secondaria. In questo caso il gruppo di tre accordi (di cui la dominante secondaria è il secondo) potrebbe essere considerato come appartenente alla tonalità temporanea, ma il primo e il terzo accordo potrebbero altrettanto naturalmente essere membri della tonalità autentica.

Es. 16-7



Do: VI V del V V
Sol: II V I

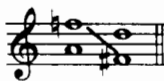
Questo doppio significato tonale facilita il collegamento tra gli accordi e garantisce che la successione armonica non sia priva di coerenza (parleremo ancora di accordi con doppia funzione nel cap. 19).

Spesso, comunque, non è possibile analizzare nella tonalità temporanea l'accordo che precede la dominante secondaria. In genere questo significherà che tra i due accordi vi è una relazione cromatica. Una nota del primo comparirà alterata cromaticamente nel secondo.

La falsa relazione

Quando questa relazione cromatica avviene tra due voci diverse l'effetto viene chiamato *falsa relazione*.

Es. 16-8

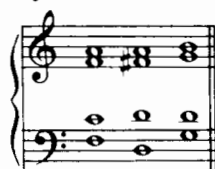


falsa relazione

Si ha normalmente una falsa relazione quando le due note interessate vengono trattate come gradi delle scale minori armonica e melodica (v. es. 8-28). Nell'esempio precedente la falsa relazione sarebbe stata accettabile nella tonalità di sol minore, con il fa naturale come settimo grado discendente. Un mi bemolle di passaggio sarebbe stato scritto o sottinteso tra il fa e il re; il fa diesis, ovviamente, è la sensibile ascendente.

In do maggiore, comunque, non esiste una simile spiegazione logica e questa falsa relazione sarebbe stata probabilmente evitata. Gli accordi sarebbero stati disposti in modo da permettere che la successione cromatica avvenisse in una sola voce.

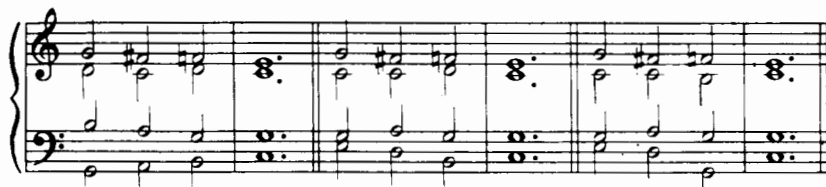
Es. 16-9



Do: IV V del V V

In genere anche una successione dal V^7 del V al V^7 verrebbe disposta in modo simile, anche se mantenere nella stessa voce la relazione cromatica significa che la sensibile, e a volte anche la settima, della dominante secondaria risolvono diversamente dalla loro tendenza naturale. Questa sarebbe quindi una risoluzione eccezionale, benché le connessioni avvengano per note comuni o per moto congiunto. Le formule seguenti presentano varie disposizioni di questa successione.

Es. 16-10

Do: $V VII^6$ del $V V_5^6$ I $I^6 V^7$ del $V V_5^6$ I $I^6 V^7$ del $V V^7$ I

Nel realizzare i vostri esercizi dovreste in un primo momento evitare la falsa relazione nel collegamento di questi accordi, ma anche sperimentare l'effetto di altre disposizioni e cercare esempi di falsa relazione nella letteratura musicale. Gli esempi che seguono includono false relazioni che avvengono tra gradi alterati della scala e note estranee all'armonia¹.

Es. 16-11: J. S. Bach, *Il clavicembalo ben temperato*, II, Preludio n. 12fa: V^7 del IV IV⁹ V^7 del III III⁹

¹ Nell'uso corrente, in Italia, si definiscono false relazioni solo quelle degli ess. 16-11 e 16-12. La "falsa relazione simultanea" già incontrata nel cap. 8 (cfr. es. 8-28) non ha una specifica definizione nella trattatistica italiana. [N.d.C.]

Es. 16-12: J. S. Bach, *Passione secondo san Matteo*, n. 1



Es. 16-13: Schumann, *Liederkreis* op. 39, n. 5 "Mondnacht" (v. anche ess. 24-16, 31-61)

Zart, heimlich



Il V del II

La dominante del secondo grado ha come fondamentale il sesto grado della scala maggiore. Non viene usata nel modo minore, poiché in questo caso la triade di sopratonica è diminuita e quindi non può comunque essere considerata una tonica. Nell'accordo la tonica reale viene innalzata cromaticamente per essere trasformata in sensibile del secondo grado. Entrambi gli esempi seguenti presentano l'uso del V del II come un rinforzo dell'armonia di sopratonica prima di una cadenza (v. anche ess. 13-6, 15-23, 16-13, 17-16, 19-5, 24-26, 24-36).

Es. 16-14: Schumann, *Novelletten* op. 21, n. 1

Markiert und kräftig



Es. 16-15: Liszt, *Faust-Symphonie*, II

Andante soave

La $\flat$: V $_3^4$ VI $_5^6$ V $_6$ V $_5^6$ del II II I $_6$ V $_4^6$

Il V del III

Dal momento che esistono due forme del III, quella del modo maggiore e quella del modo minore, saranno possibili due dominanti secondarie, poste a distanza di un semitono. Ovviamente la dominante del III del modo minore non può risolvere sul III del modo maggiore, e viceversa.

In maggiore sono necessarie due alterazioni. Il secondo grado viene innalzato perché diventi la sensibile del terzo, e il quarto grado viene innalzato perché formi una quinta giusta con il settimo, la fondamentale (v. anche ess. 19-6, 19-7).

Es. 16-16: Schubert, *Settima Sinfonia* ("Incompiuta"), II

Andante con moto

Mi: I V $_7$ del III III II $_6$ I $_4^6$ V $_7$

Nel prossimo esempio il V del III è stato messo in risalto come accordo finale di una cadenza, quasi si trattasse di una cadenza sospesa in do diesis. L'intero corale, comunque, è chiaramente in la, e quindi un cambiamento di tonalità così repentino sarebbe difficilmente accettabile.

Es. 16-17: J. S. Bach, Corale *Es ist genug*, BWV 60/5

La: I V $_6$ V $_6$ del II V $_5^6$ del III V $_7$ del III III V

Se si usa il III del modo minore la sua dominante avrà come fondamentale il settimo grado non innalzato, e i due accordi si presenteranno come una successione V-I nel tono relativo maggiore. Questa relazione molto diffusa è stata ampiamente discussa nel cap. 5 (v. ess. 5-31, 5-32).

Es. 16-18: Beethoven, *Sonata per pf.* op. 2, n. 1, IV

Prestissimo

fa: I V₃⁶ del III III V₃⁶ del III III V₃⁶ del III VII⁶ I⁶ V I It. V

Il V del IV

La triade maggiore di tonica può essere interpretata come V del IV; in genere, in questo caso, viene aggiunta all'accordo una settima minore affinché questo rapporto sia chiaro per l'ascoltatore. Il V del IV è una delle dominanti secondarie più diffuse e viene spesso usata verso la fine di un pezzo, dove una certa enfasi sulla sottodominante può controbilanciare le precedenti modulazioni alla dominante (v. anche ess. 4-9, 7-8, 8-42, 8-46, 11-16, 11-27, 11-28, 12-13, 14-4, 17-17, 19-8, 19-10, 21-19, 21-20, 24-29, 25-19, 28-5).

Es. 16-19: Brahms, *Requiem tedesco* op. 45, n. 5

Langsam

Sol: IV V₃⁶ del V I₄⁶ (V⁹) V⁷ (I₄⁶) V⁹ V⁷ del IV IV I

Lo stesso tipo di enfasi sulla sottodominante si può trovare all'inizio di un pezzo, come nell'es. 16-2 e nel seguente:

Es. 16-20: Mozart, *Sonata per pf.* K. 332, I

Allegro

pedale di tonica
Fa: I V⁷ del IV IV VII⁶ I

Nel modo minore è necessario innalzare cromaticamente il terzo grado per ottenere la sensibile della sottodominante.

Es. 16-21: Mozart, *Concerto per pf. e orch.* K. 466, III

Allegro assai

re: I₄ V⁷ VI V₃ del IV IV IV(II)₆ I₄ V⁷

Il V del V

Abbiamo già citato la dominante della dominante – o doppia dominante – a proposito del suo uso nella cadenza sospesa (v. es. 11-13). Quello che segue è un tipico caso in cui nell'analisi non verrebbe chiamata in causa una modulazione alla dominante. Nell'accordo finale della cadenza sospesa la settima fornisce un elemento di continuità, implicando la risoluzione sulla tonica all'inizio della frase successiva (v. anche ess. 6-15, 6-35, 8-7, 11-2, 11-25, 13-4, 15-26, 17-7, 17-13, 19-7).

Es. 16-22: Schumann: *Albumblätter* op. 124, n. 6 “Wiegenliedchen”

Allegretto

Mi^b: II⁶ V₅ del V V⁷

Nel prossimo esempio si può notare una falsa relazione tra il la diesis, sensibile del V, e il la naturale nel basso dell'accordo di risoluzione. In questo tipo di falsa relazione la prima nota, la sensibile, segue la propria tendenza a salire, mentre la seconda compare come una dissonanza simile a una forte appoggiatura, con tendenza a scendere, nel basso di un accordo di V_2^4 .

Es. 16-23: Wagner, *Tannhäuser*, Overture

Andante maestoso

Mi: I_4^6 I_6^6 IV I_6^6 II V del V V_2^2 I_6^6 VI_6^6 I V

Il V del VI

La triade di sopradominante, come quella di medianta, è minore in modo maggiore e maggiore in modo minore; di conseguenza le dominanti di ognuna di queste due forme sono diverse. In maggiore la dominante viene innalzata cromaticamente perché diventi la sensibile nel V del VI (v. anche ess. 8-16, 8-27, 10-10, 12-5, 13-5, 14-9, 17-10, 20-4).

Es. 16-24: Schubert, *Quintetto con pf.* op. 114 ("Forellen-quintett"), III

Presto

Re: I V_7^7 del VI VI IV I_4^4

Nel modo minore nel V del VI la dominante non viene alterata, ma la sua funzione di grado forte diventa funzione di sensibile. Se invece l'accordo contiene una settima nella tonalità viene introdotta una nuova nota: il secondo grado abbassato.

Es. 16-25: Bruckner, *Settima Sinfonia*, II

Sehr langsam

do#: I Ted. V⁶ V⁴₃ del VI VI IV V

A differenza della medianta la sopradominante del modo minore è abbastanza comune nel contesto del modo maggiore, anche se la sua dominante sembra piuttosto lontana dalla scala maggiore (cfr. es. 16-26).

Il V del VII

La sensibile non viene considerata una possibile tonica temporanea, e quindi la sua dominante non viene usata. Il settimo grado non innalzato della scala minore può invece essere preceduto da un'armonia di dominante. Usato in un contesto chiaramente maggiore, come nell'esempio seguente, questo accordo rivela le possibilità coloristiche dell'intercambiabilità dei modi (v. anche es. 20-13).

Es. 16-26: Bizet, *L'Arlesienne*, Suite n. 2 (n. 1 "Pastorale")

Andante sostenuto assai

La: I V⁷ del VII VII V⁷ del VI VI II⁷ V⁷

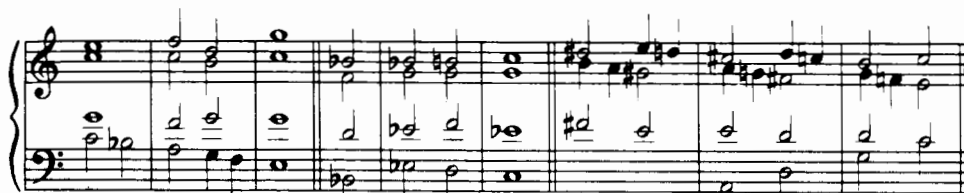
Si noti il modulo di progressione usato in questo esempio: la progressione modulante su un ciclo di quinte discendenti è un modello molto diffuso nel diciottesimo e nel diciannovesimo secolo.

Ecco alcune formule, da suonare in tutte le tonalità:

Es. 16-27



VI V_3^6 del V V I⁶ V_3^6 del IV IV V_3^7 I V_3^6 del VI VI II⁶ V V_3^4 del II II V I

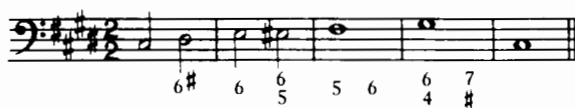


V del IV IV⁶ V I⁶ V del III III V_3^4 I V del III V del VI V del II V del V V I

ESERCIZI

1. Realizzate i seguenti bassi numerati:

a.



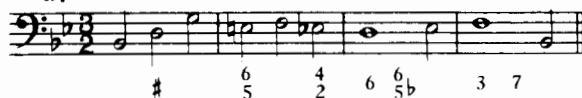
b.



c.



d.



e.

f.

g.

h. Andante

2. Realizzate a quattro parti il seguente basso numerato, usando per il soprano un movimento continuo di crome, tranne che nella cadenza sospesa e in quella finale. Alcune note estranee all'armonia sono indicate dalla cifratura, altre potranno essere aggiunte a vostra scelta.

Allegretto grazioso

3. Scrivete un brano musicale in due frasi, secondo le indicazioni seguenti:
- il modo prevalente è minore; l'andamento ritmico $\frac{3}{4}$; la trama ritmica contiene note del valore di un ottavo;
 - la prima frase modula alla sottodominante del relativo maggiore;
 - la seconda frase inizia in quella tonalità e modula al tono originale;
 - il brano termina con una cadenza plagale preparata dal V del IV e l'ultimo accordo presenta la terza di Piccardia.

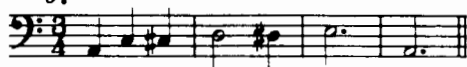
263

4. Armonizzate i seguenti bassi senza numeri:

a.



b.



C.



d. **Moderato**



5. Armonizzate le seguenti parti di soprano:

a.



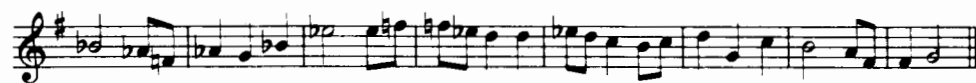
b.



C.



d. Allegretto



e. Tempo giusto



6. *Analisi.* Analizzate il *Valzer per pf.* op. 9, n. 4 di Schubert dato a p. 234, senza stabilire alcuna modulazione ma individuando invece l'uso di dominanti secondarie.

Risoluzioni eccezionali

La risoluzione naturale dell'accordo di settima di dominante è sulla triade di tonica; per definizione, quindi, tutte le altre risoluzioni sono eccezionali. Prima di fare considerazioni generali sull'uso delle risoluzioni eccezionali durante il periodo tonale bisogna comunque comprendere chiaramente i due aspetti. L'irregolarità può consistere in una condotta delle parti diversa dalla norma, oppure può essere un problema strettamente armonico di successione delle fondamentali¹.

Nel prossimo esempio la successione delle fondamentali è quella tipica della risoluzione di un accordo di settima di dominante. Al V^6_5 del V segue l'accordo di V, e cioè la tonica temporanea della dominante secondaria. La condotta delle parti contiene però due salti insoliti.

Es. 17-1: Schubert, *Quartetto per archi* op. 29, II

Do: I^6 V^6_5 del V V^7

¹ In inglese un unico termine (*irregular resolution*) definisce sia una condotta irregolare delle parti, sia una concatenazione armonica non consueta. In italiano è soprattutto quest'ultimo caso a essere definito *risoluzione eccezionale*. Si noti inoltre come la diversa valenza del termine inglese permetta di definire *irregular resolution* anche la successione V^7-VI (cfr. analisi dell'es. 17-2), già vista come cadenza d'inganno nel cap. 11. [N.d.C.]

Nel prossimo esempio, la successione V^7 -VI viene analizzata come una risoluzione eccezionale, ma in essa la condotta delle parti segue rigorosamente le proprie regole e si differenzia da V^7 -I solo per il movimento della fondamentale.

Es. 17-2: Mendelssohn, *Variazioni per pf.* op. 82 (v. anche ess. 7-24, 11-23, 16-2)

Andante

Mi♭: II⁶ I⁶ V⁷ VI IV I⁶ (III⁶)V⁷ I

La sensibile sale alla tonica, sottolineando la tonalità. Anche il secondo grado scende alla tonica, perché se salisse al sol formerebbe due quinte parallele con il basso. La settima dell'accordo scende, seguendo la propria tendenza; essa non potrebbe salire al sesto grado, do, poiché questo provocherebbe una debole ottava diretta come risoluzione di una dissonanza. Si può concludere che la condotta delle parti di questa successione, così come ci è stata presentata, non mostra alcuna differenza essenziale con quella della successione V-VI senza la settima.

Gli esempi dimostrano come sia possibile avere una naturale successione della fondamentale con movimenti melodici del tutto irregolari, oppure una risoluzione eccezionale del V^7 in cui le regole della condotta delle parti vengano strettamente rispettate. Dal punto di vista armonico i dettagli di variazione contrappuntistica hanno un'importanza relativa, poiché il moto congiunto e la linearità della successione restano principi fondamentali anche per le risoluzioni eccezionali. L'accordo di risoluzione può ricevere un accento particolare qualora la naturale condotta delle parti nell'accordo di settima di dominante sia alterata; tuttavia nella maggior parte dei casi si scoprirà che l'accordo di risoluzione ha almeno una nota, a volte due, in comune con la risoluzione naturale; con o senza note in comune tra gli accordi, di solito sarà comunque presente una condotta delle parti per gradi congiunti. Questo tipo di connessioni possono essere illustrate con la risoluzione del V^7 sul V^7 del IV. La settima minore della tonica è in relazione cromatica con la sensibile, per cui in genere quest'ultima scende (caso *a* nel prossimo esempio), benché a volte, quando la nota abbassata è data al basso, venga usata la falsa relazione (*b*).

Es. 17-3 (cfr. es. 11-27)

V⁷ V⁷ del IV V⁷ V² del IV

In questa successione un accordo dissonante risolve su un altro accordo dissonante, un tipo di successione abbastanza comune. Se la successione comprende il rivolto di un accordo di settima, questo sarà disposto in modo da presentare tutti e quattro i suoi componenti.

Possibili risoluzioni eccezionali

Le seguenti risoluzioni eccezionali dell'accordo di settima di dominante presentano alcuni dei casi più comuni, ma non si deve pensare che esse costituiscano un elenco completo. Sarebbe bene sperimentarle tutte in vari rivolti e disposizioni, valutandone le caratteristiche specifiche.

Es. 17-4

a. V^7 VI b. V^7 VI c. V^7 IV^6 d. V^7 IV^6 e. V^7 IV f. V^7 II^6

g. V V_3^4 del V h. V^7 III^6 molto debole i. V^7 III debole j. V^7 III k. V^7 V_5^6 del VI l. V^7 V^7 del IV

Le risoluzioni sulla sopradominante (precedenti casi *a* e *b*) e sulla sottodominante in primo rivolto (*c*, *d*) sono già state viste sotto forma di semplici triadi nelle cadenze d'inganno, discusse nel cap. 11. Nella risoluzione sul IV la settima non risolve, ma viene ripetuta oppure legata alla fondamentale raddoppiata del secondo accordo. Se entrambi gli accordi sono in stato fondamentale di solito la sensibile viene data a una voce interna.

Es. 17-5: Chopin, *Preludio* op. 28, n. 17

Allegretto

$La^b: IV$ V^7 IV

L'accordo di sottodominante si trova più sovente in primo rivolto, il che permette di scegliere tra il raddoppio della tonica e quello del quarto grado. Nel prossimo esempio di Mozart l'elemento di sorpresa causato dalla risoluzione eccezionale viene accentuato dal cambiamento dinamico e dall'improvviso salto nella melodia (v. anche es. 11-25).

Es. 17-6: Mozart, *Sonata per pf.* K. 279, II

Andante

Fa: II⁶ I⁴ V⁷ IV⁶ V⁵ I

La successione contenuta nell'es. 17-4 e, con la sensibile data al soprano in V⁷-IV, ha un tipo di sonorità caratteristica, che sembra sottolineare il rapporto di tritono esistente tra il soprano del V e il basso del IV; durante il periodo dell'armonia tonale questa successione era inusuale anche con sole triadi, benché fosse di uso comune durante il Cinquecento. Nel prossimo esempio il V⁷ del V risolve eccezionalmente sul I, e subito dopo il V⁷ risolve sul IV; in entrambi i casi, diversamente dalla norma, la sensibile è data al soprano e quindi la falsa relazione non viene evitata, ma piuttosto deliberatamente sottolineata per ottenere un effetto drammatico.

Es. 17-7: Schubert, *Ottava Sinfonia* ("La Grande"), II

Andante con moto

Ia: III del V del V del V del V V⁷ del V I V⁷ IV I⁴ V

Avendo due suoni in comune con la settima di dominante, la triade di sopratonica costituisce una risoluzione debole (es. 17-4 f); essa è simile a un accordo di nona di dominante senza la fondamentale e la terza. La trasformazione del II in V del V (es. 17-4 g) ci dà un accordo di risoluzione più soddisfacente, con la settima che sale cromaticamente per ottenere un nuovo colore. Nel prossimo esempio, un

collegamento tra due frasi, l'omissione della fondamentale re nel V del V elimina un'altra nota comune.

Es. 17-8: Mozart, *Sonata per pf.* K. 533, I

Allegro

Do: I_4^6 V^7 V_6^0 del V (=VII ^{6} del V)

Anche gli accordi sul terzo grado non sono molto soddisfacenti (es. 17-4 *b, i, f*), poiché essi tendono a essere assorbiti nell'armonia di dominante. Il terzo grado maggiore (mi) sembra più una nota melodica estranea all'armonia che un'autentica fondamentale. La risoluzione sulla triade maggiore del terzo grado minore è molto rara.

Es. 17-9: Schubert, *Ottava Sinfonia* ("La Grande"), I

Allegro ma non troppo

Do: I_4^6 V^7 V_6^0 del V (=VII ^{6} del V)

La forma del III come V del VI (es. 17-4 *k*) è invece relativamente comune come risoluzione. Anche in questo caso esiste una relazione cromatica.

Es. 17-10: Beethoven, *Quartetto per archi* op. 18, n. 1, I

Allegro con brio

Fa: V^7 V^7 del VI VI

Si raccomanda allo studente di sperimentare la risoluzione del V^7 , sia in stato fondamentale sia nei rivolti, su tutti gli accordi conosciuti in una determinata tonalità. Non tutte le soluzioni saranno soddisfacenti; lasciatevi, comunque, guidare dal vostro orecchio, e l'esperienza vi mostrerà fino a che punto si possono usare i veri accordi (v. es. 25-5).

Risoluzioni eccezionali delle dominanti secondarie

Le risoluzioni eccezionali possono essere applicate anche alle dominanti secondarie, benché, restando in una sola tonalità, le possibilità siano un poco più limitate. In genere questi accordi vengono identificati tramite la loro risoluzione sulle rispettive toniche temporanee. La mancanza di questa risoluzione può significare che è avvenuta una modulazione, oppure che la dominante secondaria è solo la notazione enarmonica di un altro accordo dal significato tonale completamente diverso, come, ad esempio, un accordo di sesta eccedente (cfr. cap. 27). Tuttavia, se la risoluzione avviene su un accordo che fa parte senza dubbio della prima tonalità l'accordo in questione viene senz'altro identificato come dominante secondaria, perché esso non indebolisce la tonalità. La migliore dimostrazione di questo principio è data dalla successione V^7 del VI-IV, risoluzione che, grazie al peso tonale del IV, ha la stessa forza della risoluzione naturale.

Es. 17-11 (cfr. ess. 10-5, 12-5, 24-15)

V^7 del VI IV II V I
 (VI del VI)

Es. 17-12: J. S. Bach, Corale *Nun lob', mein' Seel', den Herren*, BWV 389

Do: V_5^6 del VI IV^6 I V^7 VI I_4^6 V^7 I

Lo stesso rapporto si ha tra il V^7 del III e la sua risoluzione eccezionale sul I, o nella successione V^7 del V-III. Quest'ultima concatenazione è presentata nell'esempio seguente.

Es. 17-13: Chopin, *Mazurca* op. 7, n. 4

Presto

Fa: V I V^7 del V III V I

Un'altra risoluzione eccezionale molto diffusa è quella del V^7 del V sul I, soprattutto quando il I è in posizione di quarta e sesta in una cadenza. Il principio per cui la quarta e sesta di tonica è un sostituto della dominante viene confermato da questa forte successione (cfr. es. 10-21).

Es. 17-14: Schumann, *Dichterliebe* op. 48, n. 4 "Wenn ich in deine Augen seh"

Langsam

Sol: II V^3 del II II^6 V^5 del V I^4 V (7) I V^5 del IV IV I

La dominante della sopratonica risolve abbastanza naturalmente sul V^7 , con la tonica alterata che segue la propria tendenza di sensibile del secondo grado.

Es. 17-15: Franck, *Sinfonia in re min.*, III

Allegro non troppo

Si: I V^7 del II V^7 I V^7 del II V^7

Il valore di queste funzioni armoniche si dimostra appieno quando una dominante secondaria risolve su un'altra. Gli accordi con funzione di dominante rappresentano gradi della scala, ma ognuno di essi contiene almeno una nota estranea alla tonalità. Ci si rende conto facilmente, quindi, che anche con una risoluzione eccezionale le dominanti secondarie costituiscono una fonte di arricchimento armonico, e che esse allargano notevolmente la sfera d'influenza di un singolo centro tonale. Seguono due esempi, scelti tra moltissime altre possibilità.

Es. 17-16: Schubert, *Quintetto per archi* op. 163, III

Presto

Do: I V² del IV V del II II⁶ V del II II I⁶ V

Es. 17-17: Franck, *Prélude, aria et finale* per pf.

Lento

La^b: V I V³ del V V³ del IV IV I

In questi esempi l'unità tonale della frase viene assicurata dal ritorno della tonica. Il prossimo esempio contiene una successione di due risoluzioni eccezionali, la seconda delle quali va su una dominante secondaria di una nuova tonalità; quest'accordo diventa quindi l'accordo-perno in una modulazione. Questo è un tipico esempio dell'uso di note comuni e di movimenti di grado per ottenere una connessione lineare tra armonie piuttosto lontane, un tipo di procedimento che sarà via via più comune nel corso dell'Ottocento.

Es. 17-18: J. S. Bach, *Magnificat*, BWV 243, n. 6 "Et misericordia"

mi: V (9) V³ V² del IV V⁷ del II si: V⁷ del V V⁷



È possibile usare una successione di dominanti secondarie in una progressione modulante, in cui ogni accordo è la dominante di quello successivo, senza che venga raggiunta la stabilità tonale finché non si interrompe la progressione (v. es. 17-41 e le formule date più avanti). Tratteremo più diffusamente questo argomento nel cap. 20.

Vi è una grande varietà nella frequenza con cui le diverse risoluzioni eccezionali vengono usate. Spesso si trovano anche esempi singoli, personali, e la loro conoscenza e attenta considerazione può dimostrare con quale utilità e sensibilità siano stati usati dai diversi compositori. Oltre alla ricerca e allo studio dei vari tipi di risoluzione eccezionale nelle vostre analisi, dovrete cercare di risolvere le dominanti secondarie sui diversi accordi di una data tonalità, pensando le successioni nei termini della tonalità della dominante secondaria affinché sia chiara la condotta delle parti. Seguono le consuete formule, da suonare in tutte le tonalità:

Es. 17-19

V^7 IV^6 V^2 III VI V^7 V^7 del II II^6 V^7 V^7 del V V V^2 V^7 del VI IV

I V^7 V^5 del IV V^5 del V I_4^6 V^7 I

ESERCIZI

1. Scrivete quattro risoluzioni eccezionali per ognuno degli accordi seguenti:
 V^7 in mi bemolle
 V^7 del IV in mi bemolle minore
 V^7 del VI in fa maggiore
 V^7 del V in do minore
2. Scegliendo un tempo di battuta e un ritmo adeguati scrivete singole frasi secondo i seguenti schemi armonici, usando sia accordi in stato fondamentale sia ri-volti:
 a. re maggiore: $I-V^7$ del IV-IV-I- V^7 del II- V^7 -I
 b. mi minore: V^7-V^7 del IV-IV-I- V^7 del V- V^7 -I
 c. la bemolle maggiore: $I-V^7$ -IV- V^7 del VI-VI- V^7 del V-I- V^7 -I
 d. sol maggiore: $I-V^7$ del III- V^7 del VI- V^7 del II- V^7 del V- V^7 -I
3. Realizzate i seguenti bassi numerati:

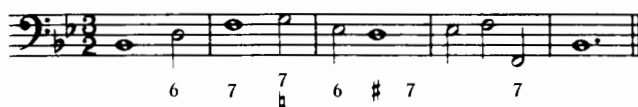
a.



b.



c.



d.



e. Andante cantabile



4. Armonizzate le seguenti melodie:



5. Armonizzate i seguenti bassi senza numeri:



La scrittura musicale¹

Per scrittura musicale intendiamo, in questo contesto, la sintesi delle singole parti di una composizione. Possiamo descrivere un tipo di scrittura dicendo che esso ha uno o più elementi (come la melodia con accompagnamento), oppure che è formato da due o più parti, che è omoritmico, polifonico, chiaro, denso, complesso, trasparente, o con altri attributi più o meno precisi. Si può anche parlare di scrittura vocale o strumentale, orchestrale o per tastiera, e cioè in termini riferiti ai mezzi di esecuzione della musica.

Nei primi esercizi di questo volume abbiamo lavorato con triadi in stato fondamentale, un tipo di scrittura molto semplice: i quattro fattori costitutivi di ogni accordo (di solito tre componenti di una triade e una nota raddoppiata) sono collegati da accordo ad accordo in successioni lineari che denominiamo voci. Le quattro voci sono distinte sulla carta, come pure nell'esecuzione; nella successione degli accordi, comunque, si muovono nello stesso tempo. Quella che abbiamo appena descritto è una *scrittura omoritmica*, senza differenziazione ritmica tra le voci. In presenza di questo tipo di scrittura l'orecchio si concentra in particolare sulla voce superiore, la linea del soprano, mentre il basso sembra avere un ruolo di sussidio e di supporto. La funzione delle due parti interne è ancora meno importante: si limitano infatti a fornire le note dell'accordo che mancano alle parti estreme, o a raddoppiare una voce, o l'una e l'altra cosa assieme. L'unità ritmica di tutte le parti, comunque, fa da sostegno a una scrittura uniforme in cui la linea del soprano, dal punto di vista della scrittura, è solo la *prima inter pares*.

¹ Il termine inglese *texture* è sostanzialmente in traducibile in italiano; esso indica la trama delle diverse voci di un brano musicale, il movimento interno delle parti, il tipo di scrittura e la sua densità. È stato a volte tradotto con "tessitura", con uno stravolgimento a nostro parere inaccettabile del termine italiano. Abbiamo scelto di tradurre il titolo di questo capitolo – *Musical Texture* – con "scrittura musicale". [N.d.C.]

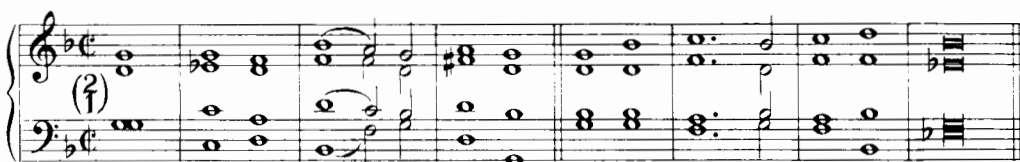
Scrittura vocale e strumentale

Nella storia della musica solo una piccola parte del repertorio musicale ha una scrittura puramente omoritmica, simile a quella di un esercizio iniziale di armonia. Le forme che più si avvicinano a questo modello sono i primi inni protestanti, caratterizzati da una sobria omoritmia e da limitati movimenti delle voci; questi brani, infatti, erano pensati per l'esecuzione da parte dei fedeli, piuttosto che per cantori di professione. Esempi come quello che segue dimostrano come questo genere, pur con tutte le sue limitazioni, potesse raggiungere ottimi risultati se impiegato da compositori di talento. L'omoritmia è governata dalla regole del contrappunto cinquecentesco; nello stesso tempo brani di questo tipo sono tra i primi esempi dell'uso dell'armonia funzionale.

Es. 18-1: Goudimel, *Sizieme Livre de Psalmes de David*, Salmo 127, *On a beau sa maison bastir*



Es. 18-2: Osiander, *Fünfftzig Geistliche Lieder und Psalmen*, *Nun komm, der Heiden Heiland*



I corali di J. S. Bach sono universalmente riconosciuti come i più raffinati esempi di innodia protestante. Quali esempi di scrittura a quattro parti presentano un superbo equilibrio di omoritmia e polifonia. L'uso delle note estranee all'armonia è molto vario e le linee melodiche di tutte le parti sono disegnate con grande eleganza. Nello stesso tempo la scrittura è ancora sostanzialmente accordale: il ritmo armonico è regolare e su ogni cambiamento di accordo si trova una nuova sillaba del testo.

Es. 18-3: J. S. Bach, Corale *Nun komm, der Heiden Heiland*, BWV 62/6



Letteralmente il termine polifonia significa “molti suoni”, e cioè molte voci, in opposizione alla monodia, di cui può essere un esempio il canto gregoriano; più specificamente, comunque, la polifonia è considerata l’opposto dell’omioritmia, poiché in una scrittura polifonica i movimenti delle singole voci sono molto differenziati. Possiamo osservarne un esempio in un altro brano a quattro voci di Bach.

Es. 18-4: J. S. Bach, Mottetto *Lobet den Herrn, alle Heiden*, BWV 230

sei - ne Gna - de und Wahr - heit wal - tet ü - ber uns in
denn sei - ne Gna - de und Wahr - heit wal - - -

In questa scrittura marcatamente contrappuntistica le voci sono, tra loro, il più possibile differenziate, dal punto di vista sia degli intervalli sia del ritmo: sono cioè indipendenti. Nello stesso tempo sono però anche interdipendenti, poiché ogni voce è parte della scrittura del tutto. Nella musica di carattere sacro del Cinquecento questo tipo di scrittura è la norma; quel genere di musica è però governato non dalle regole dell’armonia tonale ma da quelle del contrappunto rigoroso.

Dal punto di vista storico un contrappunto “a cappella” come il precedente, in cui unità e varietà sono quanto mai equilibrate, può essere considerato come un modello, un tipo ideale di scrittura. Nella musica tra la fine del quindicesimo e l’inizio del diciottesimo secolo questo ideale fu prevalente, sia per la musica vocale sia per quella strumentale. Spesso la musica scritta per voci, con minimi cambiamenti per assicurarne l’eseguitività, veniva suonata da qualsiasi strumento disponibile. Si deve arrivare fino al periodo barocco perché diventi abituale specificare gli strumenti a cui la musica è destinata, poiché solo a partire dal diciassettesimo secolo vennero stabiliti alcuni stili strumentali ben definiti. Entrambi i precedenti esempi di Bach, benché rappresentino due tipi molto diversi di polifonia, riflettono stili di musica vocale sacra in uso da più di due secoli.

Nel periodo tonale gran parte della musica ha una scrittura a tre o quattro parti, con ogni possibile equilibrio tra elementi omoritmici e polifonici, e qualsiasi tipo di raddoppio. Esempi di musica con più di quattro parti realmente indipendenti sono piuttosto rari². È chiaro che con il crescere del numero delle parti aumenta la necessità di raddoppiare i componenti della triade in ogni armonia e di conseguenza aumentano pure i moti paralleli e diminuisce il movimento indipendente.

² Esempi famosi di contrappunto a cinque parti sono in Bach, *Il clavicembalo ben temperato*, I, Fughe nn. 4 e 22; *Preludio e fuga in mi bem. magg.* per organo (“S. Anna”), BWV 552; *Messa in si min.*, Kyrie I e Confiteor; e in Mozart, *Sinfonia K. 551* (“Jupiter”), IV. Un esempio di contrappunto a sei parti è il grande Ricercare nell’*Offerta musicale* di Bach, e il Credo della sua *Messa in si min.* inizia come una fuga in cui possono essere distinte otto parti simultanee indipendenti.

La musica composta per gruppi o insiemi strumentali può essere musica da camera – da due o tre strumenti a gruppi maggiori (in qualche caso anche più di otto) – oppure può essere pensata per un gruppo molto più grande, fino ad arrivare alle dimensioni dell'intera orchestra. Una sinfonia di Brahms, ad esempio, può richiedere un'orchestra di settanta o ottanta strumentisti, in cui siano presenti almeno quindici tipi diversi di strumenti. Ovviamente questi non suoneranno continuamente tutti insieme, in una scrittura a quattro parti in cui ogni elemento sia raddoppiato: sarebbe difficile immaginare qualcosa di più monotono. L'essenza della sonorità orchestrale, infatti, sta nella varietà dei timbri e dei registri strumentali e nelle loro diverse combinazioni. La sonorità globale riflette la scrittura dell'insieme strumentale, e questa a sua volta dipende dalle relazioni che in ogni momento si stabiliscono tra i diversi ruoli strumentali e il loro effetto sonoro. Tali argomenti, comunque, riguardano lo studio dell'orchestrazione e non verranno affrontati in questo libro. Ma anche senza dare un rilievo inopportuno ai linguaggi strumentali possiamo trarre grande vantaggio da alcune elementari considerazioni sulla scrittura, considerazioni che ci assisteranno nel corso dello studio dell'armonia e ci saranno di grande aiuto nell'analisi dei capolavori musicali.

Esempi di scrittura omoritmica

Es. 18-5: Schubert, *Schwanengesang*, n. 4 “Ständchen”

Mässig

Lei - se fle - hen mei - ne Lie - der durch die Nacht zu dir;

(pp)

Questo famoso passaggio è un tipico esempio di *melodia con accompagnamento*. Il fatto che in questo tipo di scrittura la melodia sia affidata alla voce superiore, e quindi più evidente, lo rende simile agli inni a quattro parti degli esempi 18-1 e 18-2. In questo caso, però, la melodia è diversificata dall'accompagnamento dal punto di vista sia melodico sia ritmico e per il fatto che essa viene esposta dalla voce, mentre l'accompagnamento è eseguito dal pianoforte. L'accompagnamento stesso, in cui Schubert imita con il pianoforte la chitarra di una serenata, presenta due elementi, il basso e le parti superiori, a loro volta distinti per registro e per ritmo. Come spesso avviene nella musica per tastiera, il basso è raddoppiato all'ottava. A

prima vista può non essere subito chiaro quante siano le parti eseguite dalla mano destra del pianista. La comprensione verrà facilitata da una *riduzione analitica* in cui siano eliminate le ripetizioni e in cui le parti arpeggiate vengano riunite in accordi e rappresentate da note di valore uguale (nella riduzione sono state usate semiminime senza gambi per eliminare qualsiasi riferimento ritmico; esse, inoltre, sono state scritte verticalmente come accordi, perché vanno considerate come un insieme).

Es. 18-6: riduzione analitica dell'accompagnamento



Nella riduzione la condotta delle parti diviene più evidente. Il mi nella seconda battuta in realtà è una *neighbor note*³ del re (si veda il cap. 23, a proposito delle triadi con la stessa aggiunta). Il sol nella stessa battuta prepara la settima nell'accordo di dominante della battuta successiva.

Considerando il basso e la voce sola come due parti indipendenti esistono davvero tre e a volte quattro parti interne, che portano il totale delle voci a cinque o a sei? Se questo sembra improbabile, forse esiste una spiegazione più semplice. Notiamo prima di tutto che l'accompagnamento raddoppia la voce sul primo movimento di ogni battuta.

Es. 18-7



(con l'omissione del basso)

³ Si è mantenuto in questo caso il termine inglese poiché dal punto di vista dell'analisi schenkeriana il mi in questione ha una specifica funzione di "nota vicina" non assimilabile al concetto tradizionale di nota di volta. [N.d.C.]

Visti sulla carta, nella versione grafica della riduzione, questi raddoppi hanno l'aspetto di ottave parallele proibite, ma in realtà l'orecchio non li percepisce affatto come tali. Queste note, infatti, vengono avvertite come una sola parte e non come due voci indipendenti. Nella terza e nella quarta battuta la comparsa di una quarta voce è dovuta al prolungamento del sol e alla conseguente risoluzione di questa dissonanza; il la è un raddoppio della fondamentale del V, e quindi non complica la scrittura.

In senso lato, l'esempio precedente rappresenta un tipo di scrittura omoritmica; in esso infatti tutte le voci si muovono da un'armonia all'altra nello stesso momento, e anche se vi sono elementi ritmici diversi questi sono costanti da battuta a battuta. Si tratta di un ottimo esempio di condotta delle parti in un accompagnamento strumentale, e in tutta la letteratura musicale se ne possono trovare molti altri con analoghe caratteristiche. Si può trarre un'importante lezione dal confronto tra la scrittura di un corale a quattro parti e il carattere melodico di questa pagina. In tale confronto ci si chiede quante parti reali siano presenti nell'esempio di Schubert, se il loro numero cambia e quali di esse, in ogni momento, siano soltanto dei raddoppi.

L'accompagnamento di un valzer è un esempio di un altro tipo molto comune di scrittura omoritmica.

Es. 18-8: Chopin, *Valzer* op. 69, n. 2

Moderato

riduzione analitica della mano sinistra:

Quella della mano sinistra, considerata isolatamente, è una scrittura a quattro parti, anche se le quattro voci non risuonano tutte insieme contemporaneamente. Sarebbe assurdo, d'altra parte, pensare a una scrittura che passa da una voce sul primo movimento a tre voci sul secondo, ripetendo questo modello ad ogni nuova battuta; altrettanto assurdo sarebbe pensare che, a livello armonico, si passi da una sola nota a un accordo instabile di quarta e sesta, anche se questo è quanto si potrebbe dedurre dalla partitura leggendo ogni movimento separatamente. L'integrità della scrittura a quattro parti è garantita dalla forma motivica (tanto familiare da essere spesso chiamata "zum-pa-pa"), dalla ripetizione costante della formula, dalle differenze di registro (gli "zum" sono più gravi dei "pa-pa") e soprattutto dalla memoria musicale, che permette all'orecchio di conservare il ricordo del bas-

so anche dopo che questo ha smesso di risuonare (è vero che Chopin richiede l'uso del pedale per la durata dell'intera battuta, ma non è su questo che l'orecchio si basa: la scrittura verrebbe avvertita come uniforme anche senza l'uso del pedale).

Anche quella che segue è una scrittura tipicamente pianistica, e in essa viene utilizzata una figurazione di quattro note. L'unità di base del ritmo armonico è fondamentalmente la minima (*alla breve*); la scrittura a due voci corrisponde in realtà a un totale di sei, due delle quali sono raddoppi d'ottava (tranne che nella prima battuta): dalla seconda battuta le voci più interne, affidate ai due pollici, raddoppiano infatti le voci estreme (cfr. es. 7-20).

Es. 18-9: Beethoven, *Sonata per pf.* op. 13 ("Patetica"), I

Allegro di molto e con brio

(p) cresc.

Mi^b: IV⁶ V² del II II⁶ (VI⁴) II V² del V V⁶ (II⁴) V (2) I⁶

La tastiera è adatta a scritture che comportino arpeggi e figurazioni di ampia estensione. Queste possibilità possono risaltare in modo particolare in alcuni tipi di musica, come gli accompagnamenti di *Lieder* e di danze, gli studi, in cui vengono utilizzati moduli e motivi particolari, i brani in forma di variazione. Il pianoforte, dotato di un'estensione più ampia di qualsiasi altro strumento a eccezione dell'organo e della possibilità di sostegno sonoro data dal pedale, ha ispirato molti esempi di qualsiasi forma di scrittura armonica. Si può facilmente immaginare la potente sonorità di questo brano di Liszt, senza che sorga alcun dubbio riguardo alla sua essenziale successione tonica-dominante o alla sua condotta delle parti.

Es. 18-10: Liszt, *Etudes d'exécution transcendante d'après Paganini*, n. 6

Pomposo

f

la: I (6) V⁴ I V⁶

nella riduzione sono state omesse due note
in levare: perché?

Nonostante la grande quantità di note in diversi registri si tratta fondamentalmente di un'armonia a tre parti, come dimostra la riduzione una volta operate le eliminazioni di raddoppi e ripetizioni di ottava.

Gli esempi scelti finora rappresentano scritture che rimangono abbastanza compatte e condensate, perlopiù con lo stesso numero di voci tra un accordo e l'altro. Una caratteristica della musica per tastiera, però, è che la scrittura cambia spessore tra una frase e l'altra, o addirittura all'interno della stessa frase; esempi come quello che segue, in cui si vedono diversi ed evidenti cambiamenti di spessore della scrittura nello spazio di poche battute, sono molto frequenti.

Es. 18-11: Beethoven, *Sonata per pf.* op. 81a ("Les adieux"), I

Adagio
Le - be wohl

p espressivo

Mib: I V VI IV⁶ V⁹ del II IV⁶ It. 1⁶ V⁹ del V
Do: V⁹ del IV V/V

La sonorità del pianoforte in questa variazione della scrittura è sostenuta dal pedale. Questa risorsa non è offerta dal clavicembalo, per cui è composto il prossimo brano, con una scrittura in cui ancor più chiaramente si verifica un progressivo ispessimento dell'ordito sonoro.

Es. 18-12: J. S. Bach, *Clavierübung*, I, *Partita*, BWV 825, Preludio

pedale di tonica
Si♭: I V² del IV IV V³ del IV IV I V² del IV IV V² I (6) II⁶ V I

La distribuzione delle voci realizzata da Bach, che almeno in parte è indicata dalle code che uniscono le crome e i valori inferiori, dalle pause e dalla direzione dei gambi, è degna di particolare attenzione, poiché è l'indicazione più chiara di come il compositore abbia concepito mentalmente la scrittura del brano. Un altro aspetto caratteristico della scrittura è dato dalla parte superiore, una linea multipla in cui il si bemolle è un elemento fisso fin quasi alla fine.

Liberi e frequenti cambiamenti di spessore nella scrittura sono tipici anche della musica per chitarra e liuto. La natura di questi strumenti e la loro tecnica esecutiva rendono difficile, nella musica loro destinata, l'uso continuativo di voci indipendenti dotate di grande estensione o complessità; nello stesso tempo essi sono particolarmente adatti all'esecuzione di accordi e di linee melodiche singole.

Es. 18-13: Sor, *Grande Sonata* op. 22, III

In questo esempio ci si potrebbe chiedere con quale intensità venga avvertita la linea del basso, e quale sia la consistenza della trama sonora degli accordi.

La scrittura d'insieme

In una struttura data, qualsiasi elemento melodico o armonico può essere raddoppiato. Il raddoppio d'ottava degli elementi melodici superiori o inferiori è una pratica molto comune in qualsiasi brano per pianoforte o per insieme strumentale. Come si può vedere nel prossimo esempio non è affatto impossibile che le voci raddoppiate siano talmente distanziate da racchiudere tra di loro le parti armoniche.

Es. 18-14: Beethoven, *Sonata per vl. e pf.* op. 47 ("Kreutzer"), I

Presto

mi: I V del VII VII V del VI VI II⁷? V I

Il basso autentico (si notino le frecce nell'esempio) non è un elemento molto pronunciato in questa struttura, ma lo si può comunque abbastanza distinguere dal raddoppio della melodia del violino da parte del pianoforte, tre ottave più in basso.

Nel prossimo esempio la melodia del flauto e dei violini primi, con l'accompagnamento degli archi, era già comparsa in precedenza senza pianoforte.

Es. 18-15: Beethoven, *Quarto Concerto per pf. e orch.* op. 58, I

Allegro moderato

mi: -II
(8^{va})

(6)

I⁶ VI II⁶ V I

Le note della parte superiore del pianoforte formano una melodia ornata, organizzata chiaramente attorno alla linea melodica che nello stesso momento è affidata ai violini. La differenziazione contrappuntistica tra le due melodie è molto piccola; è infatti molto facile avvertire che, nonostante le differenze, in realtà si tratta della stessa linea melodica. Se la melodia dei violini non fosse presente potremmo considerare quella del pianoforte come una variazione della melodia già sentita (v. cap. 7); poiché le due linee compaiono contemporaneamente potremmo definire la parte del pianoforte un *raddoppio variato*. In questo caso sembra che per il compositore il pianoforte sia il principale elemento sonoro, e che quello dei violini sia un ruolo secondario, benché non trascurabile. Viene realizzato un equilibrio tra la dipendenza e l'indipendenza del solista dalla struttura dell'insieme. Questo equilibrio rivela una sorta di contrappunto spaziale tra lo strumento solo e l'insieme, che è il cuore del principio concertistico.

La densità della scrittura di un insieme strumentale può rivelare una varietà senza limiti, ed è strettamente collegata all'effetto sonoro totale. I suoi fattori costitutivi sono molti di più del numero degli esecutori e delle parti.

Es. 18-16: Mozart, *Concerto per pf. e orch.* K. 453, III

Violini I Flauto

Violini II

Viole (8^{va}) Violoncelli

Contrabbassi (8^{va} bassa)

Sol: I V I II⁶ V I

In questo esempio la melodia superiore di violini primi e flauto è nettamente differenziata, sia dal punto di vista melodico sia ritmico, dal basso (viole, violoncelli e contrabbassi distribuiti in tre ottave). La parte interna, una *linea multipla* dei violini secondi, è tipica della scrittura per insieme strumentale; in alcuni punti è perfettamente parallela alla melodia superiore (melodia collaterale), mentre in altri aggiunge componenti armonici in arpeggio; altrettanto importante, comunque, è la sua funzione di rinforzo dell'effetto sonoro totale mediante il continuo movimento di crome. L'esempio dimostra come, nella musica d'insieme, una determinata voce nella struttura totale possa avere contemporaneamente funzioni melodiche, armoniche e puramente strumentali, senza che tali funzioni possano essere separate o distinte con facilità.

Segue un altro esempio di rapporto tra una melodia e il suo accompagnamento:

Es. 18-17: Borodin, *Quartetto per archi n. 2*, III, Notturmo

Andante cantabile ed espressivo

riduzione analitica (come *linea multipla*)

Possiamo analizzare l'ampia melodia superiore come una linea multipla composta da due componenti discendenti, che nella riduzione sono stati rappresentati in note bianche con i gambi rivolti verso direzioni differenti. Nell'elemento melodico più grave si trovano note che vengono raddoppiate nell'accompagnamento. In un certo senso potremmo dire che la melodia entra nell'accompagnamento ed estrae alcune note da parti diverse della scrittura piuttosto serrata. Si potrebbe utilmente confrontare questo esempio con il Valzer di Chopin riportato nell'es. 18-8: in che modo, ad esempio, si potrebbe analizzare la melodia superiore del Valzer come una linea multipla? In quali parti raddoppia l'accompagnamento? In quali parti quest'ultimo si muove in modo da evitare raddoppi, o da completare e sostenere la melodia?

L'orchestra

Nella caratterizzazione della scrittura di un qualsiasi brano per orchestra avranno sempre un ruolo piuttosto importante gli elementi di timbro, ovvero di colore sonoro, che possono anche essere piuttosto complessi; come regola, tuttavia, nel periodo che stiamo studiando le considerazioni di carattere timbrico sono separate e subordinate rispetto agli elementi di scrittura come il numero delle parti reali e la loro condotta corretta. Da Haydn a Brahms gli elementi di scrittura orchestrale sono condizionati dagli aspetti essenziali di scrittura delle parti che abbiamo già

esaminato. Nella maggior parte dei casi le complessità di scrittura che l'analisi rivela in lavori orchestrali si dimostrano conseguenza di raddoppi, peso sonoro, disposizione di ottava e caratteri compositivi tipici degli strumenti.

Es. 18-18: Beethoven, *Settima Sinfonia* op. 92, I

La melodia principale in questo famoso passo, che rappresenta un “tutti” orchestrale, viene esposta dai violini primi, dopo che era già stata seguita in altri punti del movimento; in questa disposizione, all'estremo acuto degli archi, verrà senza dubbio avvertita come l'elemento più in evidenza. Essa è raddoppiata un'ottava sotto dal primo corno in un registro acuto e brillante; il secondo corno ha, con i fagotti, un ruolo di parziale raddoppio e di parte secondaria. Gli altri legni (flauti, oboi e clarinetti) contribuiscono a rinforzare la sonorità complessiva raddoppiando i vari elementi dell'armonia, perlopiù in registri in cui essi risultano particolarmente brillanti; le loro parti presentano una grande linearità di connessione e a volte raddoppiano brevemente la melodia stessa, ma in generale l'importanza melodica dei legni più acuti in questo passaggio è relativa. La stessa cosa vale per i violini secondi e per le viole, che rinforzano l'armonia con una sonorità piuttosto corposa. Il solo altro elemento presente è il pedale di tonica, distribuito in quattro ottave, il cui fattore più debole è la parte della seconda tromba. Si può concludere che tutti gli strumenti hanno ruoli diversi, ruoli progettati e necessari per la realizzazione della scrittura di una trama musicale così vasta ed estesa.

*Riduzione di scritture complesse*⁴

Abbiamo già visto come si possono usare alcune riduzioni a scopo analitico, ma in musica è abbastanza frequente l'uso delle riduzioni anche per le esecuzioni. Tutti noi abbiamo familiarità con riduzioni di partiture orchestrali per organici più ridotti, o semplicemente per pianoforte (gli stessi compositori hanno spesso scritto trascrizioni delle proprie opere o di quelle di altri autori; Beethoven, ad esempio, trascrisse la propria *Seconda Sinfonia* op. 36 per pianoforte, violino e violoncello). Non necessariamente una trascrizione comporta anche una riduzione: può essere semplicemente una riscrittura, come avviene ad esempio quando si riassume una partitura corale su due righe, per facilitarne la lettura al pianoforte. Di solito, comunque, la riduzione da un organico esteso a uno più piccolo richiede un'attenta comprensione della scrittura musicale. Chi trascrive per pianoforte a quattro mani una sinfonia di Beethoven, ad esempio, è continuamente alle prese con la scelta tra ciò che può essere omesso e ciò che deve essere incluso, e con la necessità di decidere quali elementi debbano essere sottolineati per restituire il più fedelmente possibile l'effetto del testo originale.

La soluzione di questi problemi va ricercata tramite l'analisi della scrittura musicale, identificandone e confrontandone i vari elementi. La prima cosa che deve essere riconosciuta, e spesso eliminata nella riduzione, è costituita da quelle parti che sono semplici raddoppi. Spesso è possibile semplificare anche altri elementi, come certe figurazioni, in modo da conservare le note reali con valori più lunghi, assicurando una corretta condotta delle parti. Una condizione importante, anche se non primaria, è il grado di eseguibilità della riduzione, e questo fattore può suggerire una riconsiderazione del grado di importanza che ogni elemento dell'insieme ha in relazione reciproca.

Inevitabilmente la stesura di una riduzione comporta un certo grado di "ricomposizione": la diversa distribuzione di alcune note, qualche cambiamento di registro e una sistematica eliminazione di alcuni elementi; tutto questo comporta una serie di giudizi e di interpretazioni soggettive. Il rispetto che si deve all'originale richiede che tali cambiamenti siano valutati attentamente e decisi con grande discrezione.

Chi effettua una riduzione si trova costantemente di fronte a considerazioni pratiche connesse e intrecciate a questioni e valutazioni teoriche; proprio per questa ragione lo studente dovrebbe considerare questa pratica un utile strumento analitico. Il tipo di riduzione presentato negli ess. 18-6 e 18-7 dovrebbe essere realizzato mentalmente, oppure scritto in uno o più stadi successivi se la scrittura è particolarmente complessa. L'esperienza e l'abilità nella valutazione dei problemi di condotta delle parti e di raddoppio verranno molto incrementate da questo tipo di esercizio, e tali doti saranno molto utili nei futuri studi di contrappunto e di orchestrazione.

⁴ Vedi anche, nel capitolo successivo, il paragrafo *Lettura della partitura*. [N.d.C.]

ESERCIZI

1. Realizzate una riduzione armonica a quattro parti delle prime quattro battute della *Sonata quasi una fantasia* op. 27, n. 2 di Beethoven.

2. Realizzate una riduzione a sei parti delle prime quattro battute dell'*Imprompto in sol bem. magg.* op. 30, n. 3 di Schubert; se possibile, riducete ulteriormente il risultato a quattro parti.

3. Realizzate una riduzione armonica a cinque o sei parti delle prime otto battute dello *Studio in do magg.* op. 10, n. 1 di Chopin. Se possibile riducete ulteriormente il risultato a quattro parti, mantenendo tutte le voci superiori in un unico registro.

4. Realizzate una riduzione analitica dei brani seguenti:

Schubert, *Impromptus* op. 90, n. 4



Beethoven, *Rondò a capriccio* ("Alla ungherese quasi un capriccio") op. 129



5. Scegliete una o due frasi di un "tutti" orchestrale in un pezzo del periodo classico, ad esempio una sinfonia di Haydn, Mozart, Beethoven o Schubert, avendo cura di scegliere un brano in cui siano usate varie famiglie strumentali. Da questo brano ricavate una partitura come quella dell'es. 18-18, in cui tutti gli strumenti sono scritti con la loro altezza reale, raggruppando gli strumenti più acuti in alto e quelli più gravi in basso. In seguito realizzate una riduzione eliminando i raddoppi. Scrivete infine una riduzione pratica che possa essere eseguita per pianoforte a due o a quattro mani. Quali cambiamenti avete dovuto operare sulla musica stessa per renderla facilmente eseguibile?

Problemi dell'analisi armonica

Intenti dell'analisi

Ci si può chiedere quale sia lo scopo dell'analisi musicale. La risposta specifica a questa domanda riguarda la singola composizione. Si applica la propria abilità all'analisi di un pezzo per capirlo meglio. "Capire" in questo caso significa svelare la struttura della musica sia nelle linee generali sia nei più piccoli dettagli, e questo tipo di comprensione comporta un ascolto più consapevole. Una risposta più generale si riferisce a un livello superiore rispetto al singolo brano in esame; l'analisi porta alla valutazione dello stile del compositore, e anche al confronto stilistico con i lavori di compositori diversi.

Nel procedimento compositivo la melodia, il ritmo, l'armonia, il contrappunto e la forma vengono presi in esame più o meno contemporaneamente. La tecnica e l'immaginazione del compositore gli consentono di avere presente tutto ciò nel proprio orecchio mentale, anche se per trasferirlo sulla partitura sarà indispensabile una laboriosa fase di abbozzi. Il prodotto finito presenta questi elementi come un insieme unitario; non si direbbe, ad esempio, che dapprima sia stata concepita la successione delle altezze nella melodia, quindi a questa sia stato applicato un ritmo e infine sia stata studiata un'armonizzazione della linea. Chi analizza sa che qualsiasi suddivisione dell'insieme nei suoi componenti sarà certamente un procedimento artificiale e che il procedimento del compositore non può essere esattamente ricostruito.

Sapete già che, benché questo sia un libro sull'armonia, esso non tratta questo soggetto come un elemento isolato del pensiero musicale. Le considerazioni su melodia, ritmo e contrappunto condizionano sempre l'analisi dell'elemento armonico. L'armonia "pura" è un prodotto della teoria, utile per dimostrare alcuni rapporti in astratto; quando però si analizzano i rapporti armonici in un particolare brano musicale non si tratta più di teoria, ma di pratica, di applicazione della teoria, e tali rapporti devono essere valutati in relazione agli altri elementi musicali.

Fino a questo momento, durante l'analisi pratica di composizioni vi siete con-

centrati soprattutto sul riconoscimento di particolari successioni accordali, sulla valutazione dei rapporti tra queste successioni con altre o con la più ampia struttura della frase, del grado con cui gli accordi rinforzano o indeboliscono la tonalità principale e del senso musicale dato all'applicazione delle diverse note estranee all'armonia. In questo capitolo cercheremo di considerare questi aspetti sotto una prospettiva un poco più ampia e di suggerire qualche mezzo per trattare alcuni dei problemi che possono sorgere.

*Estensione del principio della dominante secondaria:
gli accordi con doppia funzione*

Il principio della dominante secondaria, come abbiamo visto, presenta un apparente paradosso: la dominante secondaria sostiene una tonica secondaria, non la tonica autentica della tonalità. Tuttavia al ritorno della tonica principale questa in realtà appare ancor più rafforzata dalle armonie ad essa associate, che hanno avuto il ruolo di toniche temporanee. Si direbbe che maggiore è l'enfasi posta sulla tonica secondaria, e maggiore la sua distanza dal tono principale, maggiore è il senso di soddisfazione provocato dal ritorno sulla tonica autentica.

L'idea di una regione tonale in miniatura, creata dall'applicazione di una dominante secondaria alla propria tonica secondaria nel contesto più ampio della tonalità principale, è analoga alla modulazione, benché in scala ridotta. Dovrebbe quindi essere possibile, da un punto di vista concettuale, estendere il principio della dominante secondaria ad altri gradi della scala. Se ad esempio esiste un V del V che risolve sul V, dovrebbe essere possibile la presenza di un II del V che preceda il V del V, proprio come avviene nella successione II-V-I, ma riferita al V. Questa situazione è uguale a quella che si verifica quando in una modulazione alla dominante l'accordo-perno è il VI della prima tonalità; la differenza è che nel nostro caso l'analisi dimostra che non ha avuto luogo una modulazione.

Nel prossimo esempio viene data la dimostrazione di come funziona questo principio "allargato".

Es. 19-1

Do: IV I VI V del V V (7) I Do: IV I VI Sol: II V I V⁷ I Do: IV I VI V del V V V⁷ del V V (7)

In *a* e *b* l'unica differenza tra le frasi sta nelle loro conclusioni: in *a* una cadenza autentica in do maggiore e in *b* una cadenza autentica in sol maggiore. Sappiamo già che la percezione di una modulazione non dipende solo dalla concatenazione degli accordi. Nello spazio di tempo di due sole battute basta una leggerissima variazione di *b* (il fa bequadro) perché l'intera frase venga definitivamente assegnata a do maggiore (*c*). Solo ciò che avverrà in seguito può determinare se in *b* ha avuto luogo una modulazione a sol.

Nel precedente caso *a* il terzo accordo viene analizzato come un *accordo con doppia funzione* (cfr. cap. 16, es. 16-7); rispetto al I si tratta di un VI, ma nei confronti del V è un II. Si può dire che l'accordo con doppia funzione svolge il compito di un accordo-perno in assenza di un'autentica modulazione. In *b*, il terzo accordo è un autentico accordo-perno. Il senso dell'accordo, però, sarà chiaro solo se il resto della frase avrà confermato la tonalità iniziale o affermato una tonalità nuova. L'estensione ad altre funzioni tonali del principio della dominante secondaria consente di spiegare teoricamente l'esistenza di questi accordi con doppia funzione, grazie ai quali l'ascoltatore può collegare a una tonalità un'ampia varietà di relazioni tonali estranee a essa, come se tali relazioni tonali fossero "prese in prestito" per un breve periodo, senza che la percezione della tonalità principale ne sia intaccata.

Es. 19-2: Beethoven, *Sonata per vl. e pf.* op. 47 ("Kreutzer"), I

(Presto) Adagio

(p) (p)

la: I VI IV del VI (VI del IV) IV (6) I

Nell'analisi dell'esempio precedente, la funzione IV del VI indica il rapporto dell'accordo con ciò che si è già sentito, mentre la funzione VI del IV indica il suo rapporto con ciò che seguirà. In entrambi i casi il rapporto della triade di si bemolle con fa maggiore e con re minore è più stretto di quello con la minore, in cui tale triade è l'accordo di sopratonica abbassata cromaticamente, la sesta napoletana (cap. 26).

L'accordo "in prestito" non deve necessariamente avere una funzione evidente in entrambe le tonalità, ma deve essere chiaro il suo rapporto con l'armonia che lo precede o con quella che lo segue, e preferibilmente con quest'ultima. Nell'analisi del prossimo esempio la triade minore di sol sarebbe difficilmente rapportabile sia a la (come VII non innalzato) sia al III di la (come V con la terza abbassata), mentre la sua relazione con re minore, con una funzione secondaria di IV del IV in la minore, è del tutto chiara.

Es. 19-3: Brahms, *Quartetto per archi* op. 51, n. 2, I

Allegro non troppo

la: I^6 III IV del IV IV (6) V

La triade minore sul quinto grado è pressoché priva di senso di dominante. Quando è in rapporto di sottodominante con la sopratonica, la si può definire IV del II, come nel caso seguente.

Es. 19-4: Beethoven, *Nona Sinfonia* op. 125, III

Adagio

Si $\flat$: V IV del II II IV I^6_4

In si bemolle la triade diminuita sul re può essere definita come un V incompleto del IV, ma quando viene usata come nel caso seguente la sua funzione armonica nella progressione è meglio definita come II del II. Affermare che vi è una modulazione a do minore sulla semplice base di questa triade vorrebbe dire esagerarne l'importanza.

Es. 19-5: Krebs, *Minuetto*

Si $\flat$: II del II V del II II V ^{7} I V I I^6_4 V

La Marcia nuziale di Mendelssohn inizia con la formula IV-V-I in mi minore ma, come tutti sanno, il pezzo è in do maggiore. Il primo accordo dovrebbe quindi essere definito IV del III piuttosto che V_5^6 del V in do.

Es. 19-6: Mendelssohn, *Sogno di una notte di mezza estate*, "Marcia nuziale"

Allegro vivace



Do: IV(II) del III V del III III II⁶ I₄ V⁷ I

L'analisi del prossimo esempio va oltre, fino a considerare il secondo accordo, e cioè il VI di mi, come parte di un gruppo di quattro accordi in sol diesis minore, e cioè nel tono del III di mi.

Es. 19-7: J. S. Bach, Corale *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, BWV 436



Mi: I IV del III V del III IV del III III IV⁶ I V₅⁶ del V V⁷ I

In un altro corale di Bach possiamo vedere tre raggruppamenti di questo genere, imperniati sul III, VI e IV di si bemolle maggiore. L'ultimo accordo della seconda battuta, la triade minore di fa, in questo caso è chiaramente II del IV piuttosto che V di si bemolle, e quindi la dominante secondaria che lo precede è stata definita V del II del IV (v. anche ess. 12-11, 17-7).

Es. 19-8: J. S. Bach, Corale *Ach Gott und Herr*, BWV 48/3



Si^b: V₅⁶ IV₅⁶ del III V₅⁶ del III (V⁶ del IV) III VI del VI V₉⁶ del VI V⁶ del II II del IV V del IV IV I

Per il prossimo esempio vengono sottoposte alla vostra valutazione quattro analisi alternative.

Es. 19-9: J. S. Bach, *Il Clavicembalo ben temperato*, I, Fuga n. 4



a. Con le modulazioni:

do diesis: I { do diesis: VI
mi: IV | V { mi: I
si: IV | V { si: I
fa diesis: IV | V { fa diesis: I
do diesis: IV | V I |

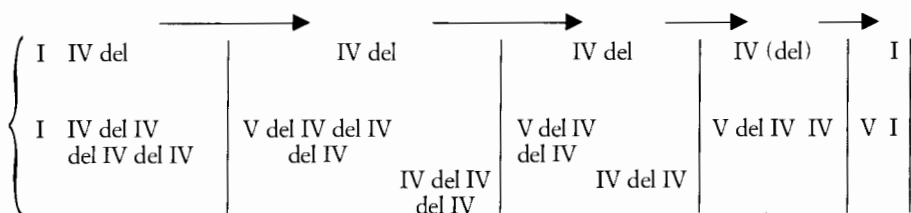
b. Con tutte le fondamentali in do diesis:

do diesis: I VI | VII III | IV VII | I IV | V I |

c. Con le dominanti secondarie:

do diesis: I VI | V del III III | V del VII VII | V del IV IV | V I |

d. Con funzioni tonali in una sola tonalità, tramite l'estensione del principio della dominante secondaria:



Ognuna di queste analisi è corretta e coerente, e la scelta di una di esse non deve significare il rifiuto di quanto le altre possono offrire. La progressione modulante di *a* è chiara ed evidente, anche se si avverte che il cambiamento del centro tonale è troppo veloce e che ogni tonalità segnata dura troppo poco per giustificare la presenza delle modulazioni. In *b* il modello non è molto evidente, mentre in *c* i raggruppamenti delle armonie nella progressione sono più chiari. In *d* l'organizzazione dell'intero passaggio viene spiegata come un movimento all'indietro dalla tonica a una sottodominante spostata tre volte, con il ritorno simmetrico alla tonica iniziale per mezzo di quattro successioni IV-I tra cui sono interposte le diverse dominanti secondarie.

L'estensione ad altre funzioni tonali secondarie del principio della dominante secondaria è una costruzione analitica che ci consente però un'osservazione importante: l'orecchio esperto dimostra una certa inerzia a percepire la sensazione di modulazione, e ha la tendenza a interpretare l'armonia estranea nei termini della tonalità già fissata. Le dominanti secondarie hanno una tendenza naturale verso le toniche secondarie, e questo procedimento di tonicizzazione è un mezzo per sottolineare il peso tonale di una data funzione all'interno di una tonalità; ma, come abbiamo visto, la modulazione richiede più di questo: non è soltanto necessaria l'affermazione della nuova tonalità, ma anche una sua conferma, una cadenza nel nuovo tono e il suo mantenimento al di là di qualsiasi ambiguità per l'orecchio.

Il prossimo esempio contiene un passaggio modulante che comincia in fa maggiore, tratto da una parte di un movimento il cui tono principale è la minore. L'analisi del passaggio indica due cambiamenti di tonalità, e tra parentesi sono segnate analisi complementari per le successioni con doppia funzione. È possibile che qualche ascoltatore avverta un numero maggiore o minore di cambiamenti di tono rispetto a quelli indicati. Ciò che comunque viene portato alla luce dalle diverse analisi è la grande quantità di movimenti plagali, soprattutto se si considera che, in termini di intervalli, IV-I è equivalente a I-V.

Es. 19-10: Schubert, *Ottava Sinfonia* ("La Grande"), II

Andante con moto

Fa: II I⁶ V VI III IV I (min. re: VII
 (la: IV I) la: VI V₂ V₃ del V I₄ IV⁶ I₄ V I V disc.) VI III
 (mi: IV I) (Do: IV I)

re: V₃ del IV V₃ del IV IV⁶ Fr. I₄ V I (min. V disc.) VI III IV I IV I V₃
 (la: IV I) (Fa: IV I)

Regole di condotta delle parti: alcune circostanze particolari

Nel cap. 3 abbiamo visto che un certo tipo di condotta delle parti è sempre stato sistematicamente evitato dai compositori del periodo tonale nello scrivere per una struttura formata da voci indipendenti. Senza dubbio la proibizione di ottave e quinte parallele è una delle regole enunciate con più frequenza dai teorici. Certamente anche per voi, nei primi esercizi, sarà stato faticoso e frustrante cercare di seguire attentamente queste regole.

È chiaro comunque che i compositori, anche se la maggior parte di essi sono stati studenti che hanno dovuto imparare regole e realizzare esercizi, hanno scritto musica seguendo la propria immaginazione, e non applicando le regole. Il fatto di evitare quinte e ottave parallele faceva parte del loro istinto affinato di musicisti esperti. Tuttavia nell'analisi armonica dei capolavori vi accadrà a volte di incontrare deviazioni dalle regole di condotta delle parti. Spesso vi è una spiegazione semplice per queste deviazioni; a volte sarà più difficile o addirittura impossibile trovare una buona motivazione.

Una delle fonti più comuni di ottave parallele è data dai raddoppi, la cui diffusa pratica è stata trattata per esteso nel cap. 18. Senza dubbio alcuni tipi di raddoppio sono più comuni di altri, ma nella musica orchestrale se ne possono incontrare qualsiasi tipo e disposizione, anche una linea melodica raddoppiata in tre o quattro ottave tra cui è posto soltanto uno strato armonico relativamente sottile. Tali raddoppi sono un aspetto dell'orchestrazione, e in essi l'orecchio non avverte la percezione di alcuna violazione della condotta delle parti, a meno che la scrittura delle voci non sia poco chiara.

Il raddoppio irregolare del prossimo esempio potrebbe, a prima vista, essere sconcertante. La scrittura delle voci sembra oscillare continuamente tra una disposizione a tre parti con raddoppi melodici (al "tenore") e una disposizione a quattro parti indipendenti con l'aggiunta occasionale di altre voci.

Es. 19-11: Schubert, *Sonata per pf.* op. 53, II

Con moto

La: I $IV_4^6 + II_4^4$ I II_6^6 IV V_7^7 IV_6^6 V_6^6 V_9^9 IV_4^6 I $IV_4^6 + II_4^4$ I

Senza dubbio vi è ambiguità riguardo al numero delle parti; tuttavia simili cambiamenti strutturali apparentemente casuali, con qualcuna delle voci che sembra scomparire o mutare da linea indipendente a raddoppio, si possono trovare in moltissima musica strumentale.

Un'altra evidente violazione, soprattutto del divieto di quinte parallele, può venire dalla scrittura contrappuntistica. Anche in una successione semplice come quella seguente si può vedere un esempio di questo moto parallelo, originato dalla combinazione di una nota di passaggio e di un'anticipazione.

Es. 19-12: J. S. Bach, Corale *Werde munter, mein Gemüte*, BWV 244/48 (v. anche ess. 15-2, 15-9, 16-25)

La: I IV⁶ I⁶ I II(IV)⁶ V I

Questo tipo di moto era proibito nel contrappunto rigoroso del sedicesimo secolo, ma lo si incontra spesso nelle opere di Bach e dei suoi contemporanei. Sia l'anticipazione sia la nota di passaggio sono ritmicamente deboli rispetto al ritmo armonico, e vengono evitate sulla parte accentata del movimento.

Nel prossimo esempio l'appoggiatura provoca due quinte parallele con il basso sulla parte accentata del movimento, ma essa è talmente breve che la si nota appena.

Es. 19-13: Mozart, *Die Zauberflöte*, Ouverture

Allegro

Mi^b: I V⁶ VI III⁶

Quinte e ottave parallele, tra movimenti deboli, sono liberamente ammesse anche a brevi distanze. Nella scrittura contrappuntistica in genere sono usate con cautela tra movimenti forti consecutivi, collegati da un movimento melodico. Nella progressione seguente i ritardi nascondono efficacemente le quinte parallele.

Es. 19-14: J. S. Bach, *Preludio e fuga in la min.*, BWV 543 (v. anche es. 8-4)

la: V⁷ del III III VI⁷ II⁽⁷⁾

A volte si possono formare quinte parallele (ma non ottave) come risultato di risoluzioni ornamentali, o della combinazione tra note melodiche e formule di accompagnamento.

Es. 19-15: Chopin, *Studio* op. 10, n. 3 (v. anche es. 15-24)

Lento ma non troppo

Mi: V⁷ del IV IV II⁶

Abbastanza spesso si trovano ottave consecutive tra le parti estreme nelle formule cadenzali V-I, in particolare nelle cadenze finali quando gli accordi cadenzali vengono ripetuti più volte, o quando sono isolati in qualche altro modo dalla frase. In tali casi generalmente le ottave avverranno per moto contrario. Esempi come quello seguente possono essere interpretati come uno stilema cadenzale, in cui si dà al soprano prima la dominante e poi la tonica per accentuare il senso di conclusione. In un certo senso si tratta quindi di ottave di raddoppio, e non vengono considerate come voci davvero indipendenti.

Es. 19-16: Mozart, *Sonata per pf.* K. 332, I (v. anche es. 5-32)

Fa: I⁶ V⁷ I V⁷ I V⁷ I

Nelle opere di Chopin, più che in quelle di qualunque altro compositore fino alla fine dell'Ottocento, le quinte parallele vengono usate con grande libertà, fino al punto di diventare realmente un tratto stilistico secondario. In alcuni casi si direbbe che le abbia scelte per il loro suono simile a un basso "a corde vuote", come nelle mazurche e in altri pezzi che si rifanno alla musica popolare. Il notevole passaggio che segue è unico nel periodo in cui fu scritto per la sua reiterata successione cromatica di quinte parallele nelle voci estreme.

Es. 19-17: Chopin, *Mazurca* op. 30, n. 4



In altri casi le quinte parallele sembrano apparentemente intrusioni in una scrittura altrimenti indipendente, e possono essere spiegate solo in relazione alla continuità melodica (cfr. es. 30-20)¹.

Es. 19-18: Chopin, *Scherzo* op. 39

Presto con fuoco

do#: I V(nota-perno) Mi: I IV I IV V I

Verso la fine dell'Ottocento in molti stili posteriori all'armonia tonale le quinte parallele divennero abituali; questi stili verranno studiati nella seconda parte di questo libro. Nello stesso tempo, anche compositori la cui tecnica era saldamente radicata nella tradizione cominciarono a impiegare occasionalmente le quinte pa-

¹ In realtà si potrebbe sostenere che nel primo caso di quinte parallele dell'es. 19-18 la parte superiore compie un movimento melodico di terza discendente (sol diesis-mi), mentre il si interno sale al do. È vero comunque che, data la legatura del sol diesis acuto, l'orecchio può essere ingannato e avvertire il movimento si-mi come se fosse affidato alla voce superiore. [N.d.C.]

rallele come un normale ingrediente della scrittura tonale. Il sottile uso delle quinte nella cadenza dell'es. 19-19 è di ottimo effetto.

Es. 19-19: Mahler, Cinque *Lieder* su testi di Friedrich Rückert, "Ich atmet' einen Linden Duft"

Langsam

zart

Re: I(VI) $\frac{6}{5}$ II V ^{7} I(VI) $\frac{6}{5}$ V I $\frac{6}{4}$ (III) ^{6} V ^{13} I

Vi sono infine esempi di quinte parallele che possono probabilmente essere attribuite a disattenzione. Si può vedere uno di questi casi nell'es. 14-4, un corale a quattro parti di Bach; un'altro è in questo passaggio di Beethoven, spesso citato.

Es. 19-20: Beethoven, *Sesta Sinfonia* op. 68 ("Pastorale"), I

Allegro ma non troppo

Fa: I V $\frac{3}{4}$ I IV I V

Seguono due esempi di successione V-I in cui la sensibile affidata alla voce superiore risolve scendendo di salto al quinto grado:

Es. 19-21: Bizet, *L'Arlesienne*, Suite n. 1 (n. 2 "Minuetto")

Allegro giocoso

Mi $\flat$: IV IV(II) $\frac{6}{5}$ I $\frac{6}{4}$ V ^{7} I

Es. 19-22: Brahms, *Requiem tedesco*, op. 45, n. 5

Etwas bewegter (Langsam)

So seid nun ge - dul - dig, lie - ben Brü - der, bis auf die Zu - (kunft)

Solb: I V I V I V IV VII⁶ I

È difficile sostenere che uno qualsiasi di questi esempi sia effettivamente un caso anomalo e difettoso per il quale non si possano trovare spiegazioni. Sicuramente ciascuna di queste soluzioni produceva un effetto sonoro soddisfacente per il compositore. Le violazioni delle regole appaiono come difetti, cioè come disomogeneità di stile o errori tecnici, solo nelle opere dei compositori minori.

Lettura della partitura

Dovreste sforzarvi di ottenere il più presto possibile una certa familiarità con le partiture d'orchestra. In un corso di orchestrazione dovrete farlo per arrivare a comprendere le tecniche strumentali e gli stili orchestrali, ma anche in un corso di armonia è molto utile lo studio delle partiture d'orchestra. È nella musica orchestrale che i principi dell'armonia possono essere osservati nel modo più realistico, quando cioè la loro azione è distribuita su una grande varietà di tipi e orditi strumentali in lunghe sezioni di tempo musicale. Lo studio della musica per coro e per pianoforte vi ha preparato a questo compito rivelandovi una grande varietà di tipi di scrittura, ma quelle musiche costituiscono solo una parte limitata del repertorio della musica occidentale; la musica d'insieme, dalla musica da camera ai lavori per grande orchestra, rappresenta un aspetto molto significativo della musica di più di tre secoli.

Per iniziare ci si dovrebbe concentrare su partiture orchestrali del periodo di Haydn, Mozart e Beethoven, comprese partiture di opere, cominciando da brani in cui la parte di legni e ottoni sia relativamente ridotta. In questo modo vi abituerete facilmente alla disposizione degli strumenti nella partitura, anche quando il nome degli strumenti non viene riportato in ogni pagina. Inizialmente il problema più difficile nella lettura della partitura sarà quello degli strumenti traspositori. Possiamo qui enunciare una regola infallibile per la lettura di questi ultimi: la nota che compare nella parte di qualsiasi strumento "in x" in realtà suona x. La nota re suonerà una seconda maggiore sopra x, la nota mi una terza maggiore sopra x e così via, benché possa essere necessario determinare a parte l'ottava corretta.

Per raggiungere una buona disinvoltura nella lettura della partitura un'altra dote essenziale è la conoscenza della chiave di contralto, la chiave usata regolarmente per la viola. Anche la chiave di tenore, usata per la scrittura del registro superiore di strumenti che normalmente utilizzano la chiave di basso (violoncello, contrabbasso, fagotto ecc.), è molto comune. Il metodo migliore per acquisire disinvoltura nell'uso di queste chiavi è quello di leggere e cantare a prima vista, ma può anche essere utile accompagnare all'ascolto della musica per orchestra la contemporanea lettura della partitura.

Vi renderete conto che nella maggior parte della musica orchestrale fino a Beethoven i principali elementi armonici e melodici sono quasi sempre affidati agli archi. In parte questo avviene perché gli archi hanno una notevole omogeneità sonora e dinamica in tutti i registri; un altro motivo è che in quel periodo gli strumenti a fiato, soprattutto corni e trombe, non erano ancora stati perfezionati dal punto di vista delle tecniche di costruzione e di esecuzione, e di conseguenza non potevano essere usati con la libertà e l'estensione melodica con cui lo saranno nella musica del periodo successivo. Tutto ciò acquista un valore pratico nella lettura al pianoforte di partiture orchestrali.

PROGETTI DI ANALISI

1. Analizzate il Minuetto (in realtà uno Scherzo) della *Prima Sinfonia* di Beethoven e tracciate uno schema delle modulazioni.

2. Analizzate lo schema tonale dell'esposizione nel primo movimento della *Sinfonia* K. 550 di Mozart. Quindi analizzate quello della ripresa e mettete a confronto i due schemi.

3. Operate un confronto e una distinzione tra l'organizzazione tonale, la struttura delle sezioni, i tipi di cadenza e gli schemi di modulazione (se ve ne sono) di dieci o più Minuetti, tratti da Sinfonie, Sonate per pianoforte e Quartetti per archi di Haydn e Mozart. Presentate il risultato di questa analisi in forma di tabella.

4. Nel primo movimento del *Quintetto per archi in do magg.* op. 163 di Schubert esaminate il passaggio in cui viene esposto il secondo tema (batt. 60-99). Secondo le regole della forma-sonata di quel periodo il secondo tema dovrebbe essere nel tono della dominante, e infatti questo tema è preceduto da una cadenza completa in sol maggiore. Come ci si può spiegare il fatto che il tema inizi in mi bemolle maggiore? In che modo si possono analizzare gli accenti tonali della melodia?

5. Spiegate perché si dice che il primo movimento della *Quinta Sinfonia* e quello del *Quintetto "La trota"* op. 114 di Schubert abbiano una ripresa alla sottodominante, e perché questo tipo di ripresa non è convenzionale. Quale vantaggio comporta un simile piano tonale?

6. Si è detto nel cap. 5 che la combinazione del modo minore e del relativo maggiore ha particolare importanza in una composizione in minore. Un brano in cui a questa combinazione viene data un'enfasi particolare è lo *Scherzo* op. 31 di Chopin, conosciuto in genere come lo *Scherzo in si bem. min.*, benché esso termi-

ni in re bemolle maggiore. Tracciate il percorso di queste due tonalità e confrontate il loro relativo peso tonale all'interno del brano.

7. La composizione *España* di Chabrier ha un piano tonale generale molto semplice, con una sola modulazione e il ritorno al tono originale. Determinate i contorni tonali più ampi e la proporzione tra l'uso dell'armonia di tonica e di dominante rispetto a quello delle altre armonie (si consiglia di ignorare le armonie più complesse).

8. Nella *Sonata per pf. in la min.* op. 42 di Schubert il secondo movimento, *Andante poco moto*, è un tema con variazioni; il tema consiste di due sezioni con ritornello, di otto e sedici battute. Confrontando il tema e la prima variazione ci si rende conto che nella seconda parte di quest'ultima, di dodici battute, chiaramente mancano quattro battute; la seconda variazione, la cui seconda parte è di sedici battute, conferma questa deduzione. Determinate per mezzo dell'analisi quale sia il punto in cui mancano le battute e quale potrebbe essere la loro struttura armonica. In aggiunta, come esercizio particolare, componete quattro battute per riempire il vuoto, cercando di renderle il più possibile simili al contesto dal punto di vista stilistico. (L'autografo di Schubert di questa Sonata non è stato trovato. Tutte le edizioni pubblicate seguono la prima edizione, che fu stampata nel 1825 o 1826, quando il compositore era ancora vivo; ma non si sa se egli abbia corretto l'errore, o addirittura se lo abbia notato. Mentre si potrebbe pensare che Schubert, che di solito scriveva con una velocità incredibile, abbia semplicemente dimenticato di comporre queste battute, è più difficile credere che egli le abbia deliberatamente tralasciate).

La progressione

La progressione, cioè la trasposizione sistematica di un modulo (o modello) melodico, armonico e ritmico, è un'importante risorsa musicale per lo sviluppo. Quella che sarebbe omogeneità e unità nella ripetizione diventa varietà grazie al cambiamento di altezza delle note. Spesso l'analisi accurata rivela che la progressione è alla base anche di molti passaggi in cui a prima vista sembra assente, soprattutto nella fuga e nelle sezioni di sviluppo e di transizione delle sinfonie.

Ciò che qui ci interessa soprattutto è il *background* armonico dei vari tipi di progressione, e quindi rivolgeremo la nostra attenzione a quelle progressioni la cui struttura fondamentale è chiara ed evidente. Come introduzione a questo capitolo può esservi utile rivedere il materiale sulle progressioni dato nei capp. 13 e 14.

Il modulo iniziale

Il modulo scelto per la trasposizione nella progressione può variare da un singolo breve motivo su un solo accordo a un'intera frase. Benché sia possibile costruire un modulo musicalmente significativo sulla base di un solo accordo, dal punto di vista armonico questo tipo di modulo è poco interessante e l'efficacia della progressione dipenderà soprattutto dalla disposizione contrappuntistica.

Es. 20-1: Beethoven, *Trio per vl., vcl., pf.* op. 1, n. 3, IV

Prestissimo

do: I VI IV II

Sono più diffusi i moduli che contengono due accordi. Nel prossimo esempio, questi due accordi sono semplicemente triadi le cui fondamentali sono a distanza di quarta, la più diffusa tra le concatenazioni forti.

Es. 20-2: Mozart, *Sonata per 2 pf.* K. 448, II

Allegro molto

La: I IV II V III VI IV I

La progressione è più difficile da riconoscere se il suo modulo è molto più lungo; un gruppo musicale più breve può infatti essere percepito facilmente come un insieme completo. Anche una breve frase può essere usata utilmente come modulo per una progressione.

Es. 20-3: Beethoven, *Sonata per pf.* op. 10, n. 1, I

Allegro molto

La^b: V² I⁶ V₃⁴ fa: I III V² I⁶ V₃⁴ Re^b: I III

(Re^b): V² I⁶ V₃⁴ I

L'es. 25-20 presenta un modulo di venti battute, con cinque cambiamenti di accordo, e modelli ancora più estesi sono stati impiegati con buon esito artistico.

Ritmo armonico

La formula armonica su cui è basato il modulo ha un suo disegno ritmico che deriva dalla scelta delle successioni di fondamentali, dalle durate e dall'azione di altri elementi. Una forte successione armonica al principio o alla fine del modulo iniziale avrà come risultato una progressione in cui la trasposizione del modello risulterà piuttosto pronunciata dal punto di vista metrico. La progressione sarà più scorrevole se il modulo ritmico comincia con un'anacrusi.

Es. 20-4: Beethoven, *Sonata per pf.* op. 106 ("Hammerklavier"), II

Assai vivace

Sb: I V (6) I, VI V del VI(6) VI, IV I (6) IV

Lunghezza della progressione

Generalmente i teorici concordano sul fatto che una sola trasposizione di un modulo non costituisce una progressione, poiché fin quando il gruppo iniziale non è comparso almeno tre volte non si può parlare di trasposizione sistematica; in altre parole, per dimostrare che l'intervallo di trasposizione è coerente sono necessarie tre distinte esposizioni del modulo, con due diverse trasposizioni. Esistono senza dubbio moltissimi esempi con una sola trasposizione: una frase, cioè, in cui l'antecedente e il conseguente sono il modulo della progressione e la sua trasposizione, e che non prosegue in progressione (es. 13-6, 13-11, 16-3). Va anche detto, d'altra parte, che per evitare una simmetria troppo estesa raramente i compositori ripetono più di tre volte il modulo senza variarlo o abbandonarlo del tutto. Naturalmente è possibile trovare molte eccezioni a questa regola, e in certi tipi di espressione musicale, come le cadenze virtuosistiche e le composizioni destinate allo studio e alla dimostrazione della tecnica, a volte le progressioni vengono ripetute fino al punto di occupare l'intera estensione dello strumento.

Il grado di trasposizione

Non vi è alcuna limitazione per quanto riguarda la direzione e l'ampiezza dell'intervallo di trasposizione. La scelta di tale intervallo dipende da due fattori: l'ar-

monia a cui si vuole arrivare con il passaggio e la possibilità di collegare tra loro i moduli trasposti. Entrambi questi aspetti devono essere presi in considerazione quando si scrive una progressione. Spesso potranno sorgere dei problemi nei rapporti contrappuntistici elementari di melodia e basso per il collegamento delle trasposizioni del modello. Di solito è utile una riduzione a due parti, in cui vengano presentati i principali movimenti melodici e i rapporti intervallari delle due parti estreme.

La progressione non modulante

Dobbiamo distinguere tra *progressione modulante*, in cui il centro tonale cambia a ogni trasposizione, e *progressione non modulante*, in cui il centro tonale è fisso.

Nella progressione non modulante le trasposizioni avvengono sui diversi gradi della scala. Ciò provoca qualche variazione nel modulo, perché gli intervalli tra i gradi della scala non sono sempre uguali. Nell'es. 20-2, ad esempio, la base armonica è la seguente: I-IV, II-V, III-VI. Il modulo iniziale è formato da due triadi maggiori, la prima trasposizione da una triade minore e una maggiore e la seconda da due minori. Si noti che l'intervallo di trasposizione è la seconda ascendente, mentre al momento della connessione tra le diverse esposizioni del modello l'intervallo tra le fondamentali è la terza minore discendente.

Spesso, nella progressione non modulante, l'intervallo di trasposizione subisce variazioni. Nell'es. 20-4 la prima trasposizione è a una terza minore discendente, mentre la seconda è a una terza maggiore discendente; la differenza deriva dagli intervalli tra I, VI e IV nella scala maggiore. Entrambi questi tipi di variazione sono presenti nella progressione discendente per seconde del prossimo esempio. Per tutto il passaggio la successione di fondamentali avviene per quarte, l'unica delle quali a non essere una quarta giusta è quella tra VI e II.

Es. 20-5: Paradisi, *Sonata in la magg.*, II

Allegro

fa#: I IV VII III VI II V I

Le dominanti secondarie nella progressione

L'uso di dominanti secondarie all'interno della progressione non modulante aggiunge il colore armonico di note estranee alla tonalità principale e sottolinea l'unità del gruppo di accordi che costituiscono il modulo (v. anche ess. 8-33, 16-11).

Es. 20-6: Beethoven, *Sonata per pf.* op. 7, I

Allegro molto

Si^b: V del VI VI V del IV IV V del II II I₄ V I

Es. 20-7: Schubert, *Quinta Sinfonia*, III

Allegro molto

sol: I₆ V del V V⁷ I V del VI V⁷ del VI VI V V⁷ del IV IV I Ted. I₄ V⁷ I

Es. 20-8: Berwald, *Quarta Sinfonia* ("Singulière"), II

Allegro assai

Sol: V² del VI VI⁶ V² del VII VII⁶ V² I₆

Nel prossimo esempio le dominanti secondarie e le loro risoluzioni suddividono il ritmo armonico in un $\frac{2}{4}$, che contrasta con il ritmo principale di $\frac{3}{4}$.

Es. 20-9: Beethoven, *Terza Sinfonia* op. 55 ("Eroica"), I

Allegro con brio

Mi^b: I⁶ V₃⁴ I⁶ V₃⁶ del IV IV V₃⁴ del II II V₃⁴ del V V It. del VI

V del VI VI V₃⁴ del IV VII VII⁶ del V V I V₃⁴ del VI VI V₃⁶ del VI VI V² del IV IV del It. V del VI del VI VI del VI

Nella progressione che segue, per la terza esposizione del modulo non viene usata la dominante secondaria, perché nel modo minore la triade di sopratonica, essendo una triade diminuita, non può essere considerata una tonica temporanea.

Es. 20-10: Haydn, *Quartetto per archi* op. 76, n. 4, Hob. III/78, III (cfr. es. 22-13)

Allegro

sol: V₉⁹ del IV IV V₉⁹ del III III VI⁶ II V₉⁹ I

Es. 20-13: Weber, *Der Freischütz*, Ouverture

Molto vivace

do: I V del III III V del V V V del VII VII V⁸ I

Mi^b: VI V I Si^b: VI V I V⁸ del II II

sol: VI V I do: V⁸ I

La progressione modulante

La forma più comune di progressione modulante tocca tre diverse tonalità – un tono iniziale che modula a un secondo tono e una modulazione a una terza tonalità, mantenendo costante l'intervallo tra le diverse toniche. Non vi è ritorno alla tonalità del modulo iniziale. La modulazione non avviene all'interno del modello, ma l'ultimo accordo di questo è l'accordo-perno (per un caso più complesso cfr. es. 19-9). La modulazione alla seconda tonalità può essere chiamata *modulazione di passaggio* o *transitoria*, poiché il tono non viene confermato e funge solo da stadio intermedio prima della terza e ultima tonalità. La presenza di una modulazione di passaggio non implica necessariamente una progressione; viceversa, una progressione modulante, nella sua forma più comune, contiene una modulazione di passaggio.

Es. 20-14: J. S. Bach, *Il clavicembalo ben temperato*, I, Fuga n. 18

sol[#]: II V I do[#]: III (I⁶) II V I

Mi: III (I⁶) II V I

In questo esempio la modulazione a mi è una modulazione transitoria. Il ritardo nella voce interna serve a evitare l'effetto di cadenza nell'accordo finale dei moduli.

li. La prima trasposizione si ha scendendo di una terza maggiore, la seconda di una terza minore, poiché è impossibile dividere una quinta giusta (dal tono dell'inizio, sol diesis, a quello cui si vuole arrivare, do diesis) in due parti uguali. Inoltre vi è un cambiamento di modo nella seconda tonalità. In entrambe le altre due tonalità, infatti, la triade minore di mi sarebbe un accordo estraneo, e quindi è stato scelto il tono di mi maggiore.

Il modulo usato in una progressione modulante è generalmente costruito su una base armonica chiara dal punto di vista tonale. Ciò non significa automaticamente l'inclusione dell'accordo di tonica. Nel prossimo esempio la successione II-V è molto efficace nello stabilire i centri tonali di tre toni lontani.

Es. 20-15: Brahms, *Seconda Sinfonia* op. 73, I

Allegro non troppo

Mi: II V⁶ Re: V del II I II Do: V del II V⁶ II (2) I (2) V

Rispetto alla progressione con un solo centro tonale, la progressione modulante offre maggiori possibilità di trasposizione. L'esempio seguente presenta un rapporto cromatico tra le tonalità.

Es. 20-16: Wagner, *Die Walküre*, I, 1

Sehr langsam

fa#: VI do#: II do: II Nap. (scritta V enarmonicamente) I Sib: II V VI

La progressione nell'armonizzazione

Non sempre una progressione melodica è accompagnata da una progressione nelle altre voci o nell'armonia. Consigliamo comunque di trattare le progressioni nelle parti date come progressioni armoniche, finché non si sia acquisita una certa disinvoltura nel loro uso. Soprattutto, si dovrebbe evitare che il mancato trattamento della progressione come tale dipenda dal non averla riconosciuta nella parte data. Diamo per scontato che le progressioni melodiche negli esercizi di questo libro debbano essere trattate come progressioni armoniche.

Pratica alla tastiera

La progressione è un mezzo estremamente utile per la pratica alla tastiera delle successioni armoniche. Dovreste provare a formare progressioni con tutte le formule armoniche a vostra disposizione, suonandole in senso ascendente o discendente su tutta la tastiera. Il primo problema sarà quello di avere una connessione lineare tra il modulo e le sue trasposizioni. Se è vero che in alcuni casi non è possibile alcuna connessione realmente soddisfacente, potete anche partire dal principio che una soluzione esiste comunque e che la si può trovare tramite un lavoro di ricerca. Si possono usare le successioni deboli, se queste sono disposte adeguatamente nello schema ritmico. Allungando i valori di tempo si facilitano i cambi di posizione delle voci.

Vi raccomandiamo caldamente di non scrivere la progressione per intero. Due esposizioni del modulo sono sufficienti per mostrare lo schema. La continuazione della progressione sarà poi un esercizio mentale piuttosto che una lettura o una memorizzazione meccanica. Come in tutti gli esercizi alla tastiera, è indispensabile suonare ritmicamente (e cioè pensare ritmicamente), e si dovrebbe seguire sempre un movimento regolare, anche se all'inizio questo dovrà essere lento.

La ripetizione di un modulo di progressione non modulante a tutte le sue possibili trasposizioni comporterà spesso una o due successioni che diversamente non si sarebbero impiegate, come ad esempio IV-VII con il suo rapporto melodico di tritono e con l'uso del VII in stato fondamentale con il raddoppio della sensibile. Tali successioni sono legittimate dalla logica del movimento melodico simmetrico delle voci.

Es. 20-17



Es. 20-18: Berlioz, *Symphonie fantastique* op. 14, III, "Scène aux Champs"

Adagio

(p) *leggiero* *cresc.* *sf*

Fa: V I V del II II VII III I⁶

Quelli che seguono sono pochi esempi di inizi di progressione, da suonare su tutta la tastiera e in tutte le tonalità.

Es. 20-19

a. *etc.*
I V VI III

b. *etc.*
I V⁶ I II⁶ V IV⁶ VII I⁶ IV

c. *etc.*
I V⁶ I IV⁶ VII

d. *etc.*
Do: I V IMi^b: V⁶ del V V
Si^b: V del V V I

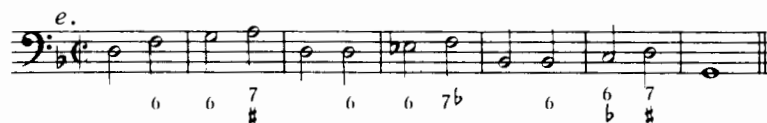
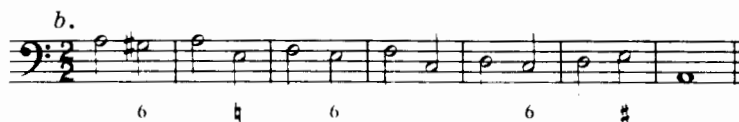
e. *etc.*
Do: V VII⁶ del V V⁶₃ I Si^b: V VII⁶ del V V⁶₃ I
Fa: V VII⁶ del V V⁶₃ I

f. *etc.*
Fa: V del V V⁶ I
Si^b: V⁶ del V V I⁶
Mi^b: V del V V⁶

g. *etc.*
V⁷ I V⁷ del II II V⁷ del III III

ESERCIZI

1. Realizzate i seguenti bassi numerati:



2. Sulla base armonica delle progressioni degli ess. 20-2, 20-3, 20-11 e 20-14 formate delle progressioni. Variate il ritmo e la scrittura melodica generale.

3. Costruite frasi musicali che contengano progressioni con i seguenti requisiti:

a. una progressione non modulante in cui il modulo contenga tre accordi diversi e la trasposizione avvenga per intervalli ascendenti di terza;

b. una progressione modulante in cui l'ultimo accordo del modulo sia il V del V nella seconda tonalità;

c. una progressione modulante che inizi nel tono di re e finisca nel tono di la bemolle;

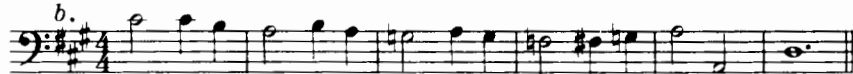
d. una progressione non modulante con uso di dominanti secondarie.

4. Armonizzate i seguenti bassi senza numeri:

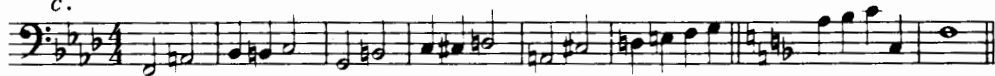
a.



b.



C.



d.



5. Armonizzate le seguenti melodie:

a.



b.



C.

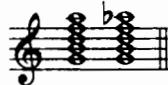
 $d.$ 

L'accordo di settima diminuita

Definizioni

Con la sovrapposizione di un'altra terza sopra l'accordo di settima di dominante il gruppo degli accordi conosciuti come armonia di dominante viene a includere due accordi di nona di dominante: quello maggiore e quello minore.

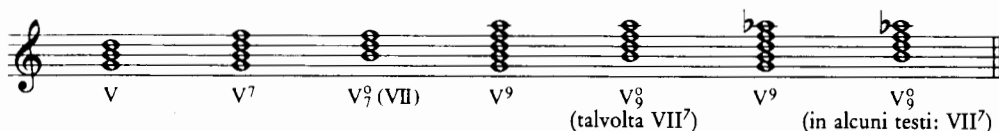
Es. 21-1



Nella maggior parte dei casi, negli accordi di nona di dominante viene omessa la fondamentale; l'omissione del quinto grado, tuttavia, non altera il senso di dominante proprio dell'accordo. I compositori hanno dimostrato una netta preferenza per le forme incomplete di questi accordi rispetto all'effetto più pesante e dissonante dell'accordo di nona con la fondamentale.

L'armonia di dominante comprende quindi i seguenti accordi:

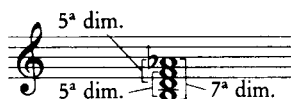
Es. 21-2



La più diffusa tra le none di dominante è di gran lunga l'ultimo accordo dell'esempio, la *nona minore incompleta di dominante*, conosciuta come *accordo di settima diminuita*. I componenti di questo accordo vengono indicati per mezzo del loro rapporto con la fondamentale omessa, cosicché il sesto grado della scala minore

è la nona dell'accordo, il quarto grado è la settima e la sensibile è la terza. Il secondo grado, cioè la quinta dell'accordo, forma con il sesto grado un intervallo di quinta diminuita; tutti i componenti di questo accordo sono quindi coinvolti in rapporti dissonanti.

Es. 21-3



In teoria un accordo costituito interamente da note di tensione dovrebbe possedere un senso tonale molto definito, ma paradossalmente la settima diminuita è il più ambiguo tra gli accordi. Le terze sono tutte minori, e il rivolto della settima diminuita, la seconda eccedente, nel nostro sistema temperato è equivalente alla terza minore. Analogamente, l'intervallo di quinta diminuita è equivalente al proprio rivolto, la quarta eccedente. Di conseguenza l'orecchio non può distinguere i componenti della settima diminuita finché la sua risoluzione non dimostra qual è la sensibile. Dal punto di vista armonico l'accordo e i suoi rivolti hanno la stessa sonorità.

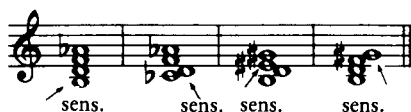
Es. 21-4



Equivalenti enarmonici

Applicando il principio enarmonico, lo stesso accordo di settima diminuita può essere scritto in quattro modi diversi, considerando a turno ogni nota come sensibile.

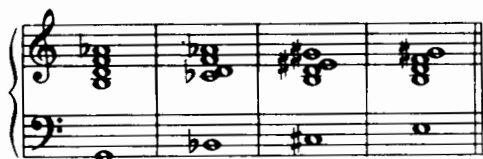
Es. 21-5



In ciascun caso si può facilmente trovare la sensibile disponendo l'accordo come una serie di terze in cui essa sarà la nota più grave. Tali cambi di notazione, me-

dante la designazione della sensibile, indicano sia un cambiamento di tonalità sia un cambiamento della fondamentale dell'accordo. La fondamentale si trova una terza maggiore sotto la sensibile. È interessante notare che le quattro fondamentali di un accordo di settima diminuita letto enarmonicamente formano a loro volta i componenti di un altro accordo di settima diminuita.

Es. 21-6



Do: V Mi♭: V Fa#: V La: V

Gli esecutori di strumenti ad arco sanno che queste diverse interpretazioni di un solo accordo comportano un effettivo cambiamento di altezza. La nota la bemolle, che tende a sol, è distintamente più grave della sensibile sol diesis, che tende a la. Analogamente, per molti ascoltatori può sembrare che le note di una settima diminuita tenuta nel pianoforte cambino quando le diverse fondamentali vengono suonate nel basso.

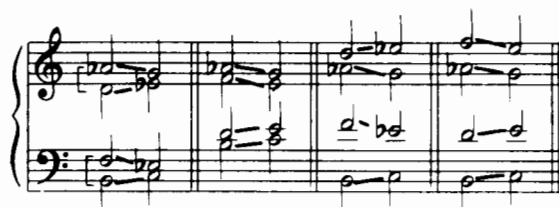
Es. 21-7



Risoluzione

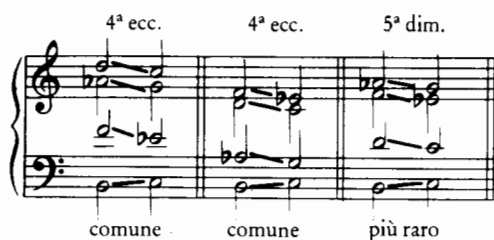
La risoluzione naturale dell'accordo di settima diminuita è sulla triade di tonica. Generalmente i due intervalli di quinta diminuita vengono risolti su due terze, senza preoccuparsi dei raddoppi che questo comporta. Se la quinta è rivolta, la quarta eccedente risolverà ovviamente su una sesta. L'accordo di settima diminuita risolve con la stessa naturalezza su una tonica maggiore o su una minore. Quando risolve sulla triade maggiore di tonica, a causa della presenza del sesto grado della scala minore, è un esempio, fra i più comuni, della commistione modale, che abbiamo visto per la prima volta nel cap. 14.

Es. 21-8



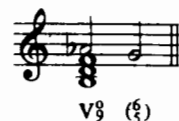
Quando il secondo grado è posto sopra il sesto grado minore (con un intervallo di quarta eccedente) può risolvere scendendo, così che le tre voci superiori si muovono parallelamente. Se invece si trova sotto il sesto grado minore, la sua risoluzione discendente comporta la successione di una quinta diminuita seguita da una quinta giusta; questo procedimento è meno comune.

Es. 21-9

Es. 21-10: J. S. Bach, Corale *Es ist das Heil uns Kommen her*, BWV 86/6

Spesso la settima diminuita ha una risoluzione non armonica. La nona risolve come nota melodica all'interno della stessa armonia, senza che cambi la fondamentale (v. anche es. 21-19).

Es. 21-11 (v. anche ess. 26-9, 26-20)



Rivolti

Come abbiamo dimostrato nell'es. 21-4, tutte le disposizioni dell'accordo di settima diminuita hanno una sonorità simile. Le differenze tra le diverse posizioni sono soprattutto di natura contrappuntistica, nelle diverse tendenze dei loro componenti (con una particolare rilevanza della nota data al basso); tali tendenze, però, divengono chiare per l'ascoltatore solo attraverso la risoluzione. In senso stretto, non vi può essere uno stato fondamentale di questo accordo, poiché la fondamentale autentica è omessa; tuttavia spesso viene usata questa definizione per la disposizione che ha la sensibile nel basso. Per questa posizione molti testi usano il simbolo VII^7 , ma noi useremo invece il simbolo V_3^9 , con il quale indichiamo la nona di una fondamentale assente. Anche per i rivolti verrà usato il simbolo V^0 , accompagnato dai numeri arabi che definiscono gli intervalli tra il basso e le voci superiori.

Es. 21-12



V_3^9 V_4^9 V_4^9 V_2^9
 3 4 4 2
 (V_3^9) (V_4^9) (V_4^9 o V_2^9) (V_2^9 o V_3^9)

Per una numerazione precisa, la nona di questi accordi, in qualunque posizione essa si trovi, dovrebbe essere contrassegnata da un bemolle o da un'altra alterazione adeguata accanto al numero arabo. Noi però non useremo tale indicazione, poiché la differenza tra nona maggiore e nona minore si può ricavare facilmente direttamente dalla partitura e l'omissione delle alterazioni riduce la possibilità di confusione nell'analisi. I rivolti risolvono come lo stato fondamentale. Quando il secondo grado è nel basso risolve sovente sul terzo per evitare di formare una quinta diretta come risoluzione di una quinta diminuita.

Es. 21-13 (v. es. 6-16)



più consueto meno consueto

Il rivolto di terza, quarta e sesta, con la sottodominante nel basso, di solito risolve sul primo rivolto della triade di tonica, ma può anche risolvere sull'accordo in stato fondamentale.

Es. 21-17: Bach, Corale per org. *Meine Seele erhebt den Herren*, BWV 648

Figured bass line for Example 21-17:

Fa: I VII⁶ del V V V⁹_{del VI} V⁹ del II V⁹ del V V⁹ I V⁹ V⁷ del V del II

Figured bass line for Example 21-18:

V V⁹_{del VI} V⁷ del II V del V V⁹_{del III} V⁷ del VI VI V⁹ del V del III V del III III

Le dominanti secondarie

L'accordo di settima diminuita può essere usato in ogni occasione come dominante secondaria, con toniche secondarie sia maggiori sia minori.

Es. 21-18: Haydn, *Quartetto per archi* op. 76, n. 1, Hob. III/75, II (v. anche ess. 4-9, 8-32, 10-26, 10-28, 11-22, 12-10)

Adagio sostenuto

Figured bass line for Example 21-18:

Do: I V⁹ del VI VI V⁹₃ del II II⁶ VII⁶ del II II VI⁶ V⁶ V⁶₃ I V

Es. 21-19: J. S. Bach, *Messa in si min.*, BWV 232, Kyrie I

Adagio

si: I V_5^9 V_5^9 del IV IV V_5^9 I V^6 IV^6 II_3 V

Es. 21-20: Schumann, *Concerto per pf. e orch.* op. 54, I

Allegro affettuoso

Sol: I V_5^9 del V V V_5^9 del IV IV V_5^9 I

Risoluzioni eccezionali

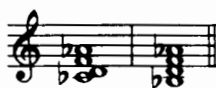
Poiché l'identità tonale della settima diminuita viene stabilita solo dalla sua risoluzione, gran parte delle risoluzioni che sembrano eccezionali si dimostreranno risoluzioni naturali nel caso si riveda la notazione dell'accordo. I compositori non sono mai stati troppo precisi nella notazione di questo accordo, soprattutto quando scrivevano per strumenti a tastiera, e quindi è necessario valutare l'accordo per come si comporta piuttosto che per come è scritto.

Quello che segue viene citato in alcuni trattati di armonia come un esempio di risoluzione eccezionale di un accordo di settima diminuita.

Es. 21-21

In questo caso il si naturale non ha funzione di sensibile. Se invece fosse scritto do bemolle, l'autentica natura dei due accordi sarebbe stata chiara. Entrambi derivano dalla stessa fondamentale, si bemolle, e la nona do bemolle risolve su tale nota; non si tratta quindi di una risoluzione armonica, ma melodica.

Es. 21-22



Mi^b: V _____

Sarà bene richiamare fin d'ora l'attenzione su due accordi di settima diminuita che non rientrano nella categoria delle dominanti, anche se questi accordi verranno studiati dettagliatamente soltanto nel cap. 25. Si tratta del II⁷ e del VI⁷ con le fondamentali e le terze innalzate cromaticamente che hanno funzione di accordi di appoggiatura rispettivamente per il I e per il V⁷.

Es. 21-23



+II⁷ I⁶ +VI⁷ V⁶
(non V⁹ del III) (non V⁹ del V del III)

Come avviene per le altre settime diminuite, questi accordi vengono identificati grazie alla loro risoluzione. La loro descrizione, anche se sommaria, era necessaria in questo punto per evitare confusioni con le risoluzioni eccezionali o con notazioni enarmoniche di altri accordi.

Raramente si incontrerà un accordo di settima diminuita che abbia con la sua risoluzione un rapporto diverso da quello di dominante o dai rapporti presentati nell'esempio precedente. Solo in assenza di tali rapporti si può parlare di risoluzione eccezionale. L'accordo di settima sul II nel prossimo esempio è un sostituto del V⁹, e se ne differenzia solo per la sostituzione del re diesis con il mi.

Es. 21-24: Mendelssohn, *Sogno di una notte di mezza estate*, "Notturmo"

Andante

(pedale di tonica)
Mi: I V⁹₃ del V II² I

Spesso il significato dato alla settima diminuita dalla propria risoluzione si trova in contrasto con l'accordo che la precede o con il senso generale della tonalità; la settima diminuita è, cioè, un accordo con doppia funzione (cfr. es. 23-21). Il risultato può essere spiegato come risoluzione eccezionale, o come un cambiamento enarmonico dell'accordo.

Es. 21-25: Rameau, *Nouvelles Suites*, n. 5 "Fanfarinette"

Allegretto

p *cresc.* *f* *dim.*

sol: IV_4^6 V_2^8 del III (fa $\sharp$ = sol $\flat$) III_4^6

Nel trattamento della settima diminuita è piuttosto comune una certa irregolarità nella condotta delle parti. Alle voci è consentito un libero movimento arpeggiato tra le note dell'accordo, utilizzando anche intervalli "non melodici" come la seconda e la quarta eccedenti, o la quinta e la settima diminuite. Si dovrebbe comunque ricordare che in esempi come il prossimo si tratta in realtà di voci strumentali.

Es. 21-26: Schubert, *Quinta Sinfonia*, III

Allegro molto

fp *fp*

sol: V_2^8 V_2^8 del IV

Settime diminuite consecutive

Spesso vengono usate successioni di più di due settime diminuite consecutive, con un effetto di momentanea incertezza tonale causato dall'indeterminatezza di tale accordo.

Es. 21-27: Beethoven, *Sonata per pf.* op. 10, n. 3, II

Largo

Ia: $V^9_{\frac{3}{3}}$ $V^9_{\frac{3}{3}}$ del IV V^9 del V $V^9_{\frac{3}{3}}$ I^6 II^6_3 V

In un movimento armonico rapido una successione di settime diminuite che procedono di semitono per moto retto dà l'impressione di un movimento accordale formato da note cromatiche di passaggio. Dal punto di vista teorico gli accordi sono armonicamente correlati, poiché ognuno è la dominante dell'accordo successivo, con alcuni aggiustamenti enarmonici, ma nella percezione reale la sensazione di movimento armonico è sospesa fino al momento in cui si raggiunge un accordo stabile. Nel prossimo esempio il moto parallelo è camuffato dai cambi di posizione nella mano destra.

Es. 21-28: Chopin, *Studio* op. 10, n. 3

Lento ma non troppo

Mi: $V(9)$ del VI V^9 del II V^9 del V V^9 V^7

La modulazione con l'uso dell'accordo di settima diminuita

Nelle modulazioni l'ambiguità tonale della settima diminuita le conferisce una versatilità che nessun altro accordo possiede. Un singolo accordo di settima diminuita, senza cambiamenti enarmonici, può essere analizzato, come ogni altro accordo di dominante, nei seguenti modi:

V

V del II

V del III (in minore)

V del III (in maggiore)

V del IV

V del V

V del VI (in minore)

V del VI (in maggiore)

V del VII (in minore)

Se aggiungiamo a queste possibilità le due forme del II^7 e del VI^7 innalzati¹, e la dominante del secondo grado abbassato (V_b^9 di N^6)², arriviamo a dodici possibili interpretazioni per lo stesso accordo. Poiché questo accordo può essere scritto enarmonicamente in quattro modi diversi (senza che la sua sonorità cambi) possiamo moltiplicare tale cifra per quattro, giungendo così a un totale di quarantotto possibilità.

La settima diminuita impiegata come accordo-perno per le modulazioni presenta comunque alcune limitazioni per quanto riguarda efficacia e utilità. La prima osservazione è che non è consigliabile usare la dominante della nuova tonalità come accordo-perno; sappiamo infatti che, come terreno comune tra le due tonalità, sarebbe meglio utilizzare un accordo che preceda la nuova dominante. Inoltre, se si sceglie una dominante secondaria, può accadere che il suo accordo di risoluzione sia ancora un buon accordo nella prima tonalità, quindi un accordo-perno migliore della settima diminuita.

Es. 21-29

autentico
perno
↓

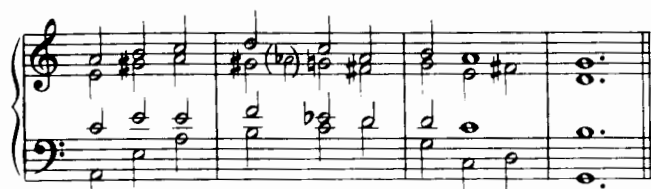
la: I V I V_b^9
Sol: V_b^9 del II II V_3^6 I II⁶ V^7 I

¹ V. cap. 25. [N.d.C.]

² V. cap. 26. [N.d.C.]

Nell'esempio precedente, in teoria si può considerare che la modulazione avvenga a partire dall'accordo di settima diminuita; in effetti l'accordo-perno autentico è però il suo accordo di risoluzione, poiché esso è nello stesso tempo il I di la e il II di sol, e prepara la dominante della nuova tonalità. Se volessimo usare il V_9^0 come accordo-perno di una modulazione a sol sarebbe meglio pensare a un cambiamento enarmonico (sol diesis-la bemolle), ottenendo così la dominante del IV di sol. Risolvendo sulla triade minore del IV, la tonalità di la viene esclusa dall'armonia che segue la settima diminuita.

Es. 21-30



la: I V I V_9^0
Sol: V_9^0 del IV IV V I Π^6 V^7 I

Seguono due esempi di modulazioni che utilizzano la settima diminuita, con lettura enarmonica, come accordo-perno per modulare a toni lontani.

Es. 21-31: J. S. Bach, *Messa in si min.*, BWV 232, Credo: "Confiteor"

Adagio

pec - ca - to - - - - rum. Et ex - pe - - - -

Sol: VII^6 del V V^7 V_9^0 del V I_4^6 V_9^0 del V/V V_4^0 mi^b : V_9^0 del V I_4^6 V_9^0 del V

cto, ex - pe - - - - cto re - sur - rec - ti - o - nem mor - tu (orum)

(mi^b) : V $+VI^7/V$ V $re:VI$ I_4^6 V_9^0 del V V^2 I^6

Es. 21-32: Mozart, *Quintetto per archi* K. 593, II

Adagio

p tr *tr* *p tr* *tr*

(p) *f* *fp* *f* *fp*

Re: 1^6_4 V^7 I $V^{\frac{9}{2}}_{\frac{2}{5}}$ del II

Sib: $V^{\frac{9}{6}}_5$

Formule, da suonare in tutte le tonalità:

Es. 21-33

I V⁹ I I V⁶₅ I⁶ V V⁴₃ I⁶ I V V⁹ del IV IV I V⁹ del VI VI

V⁹ del III III IV I VI V⁶₅ del II II⁶ V I⁶ II⁶ V⁹ del V V

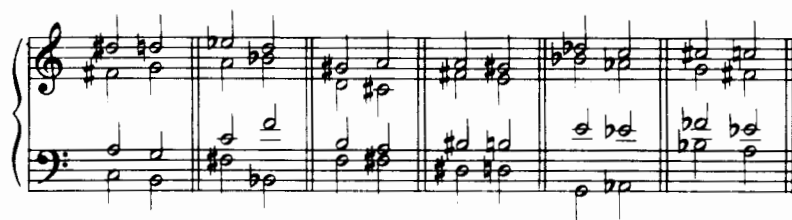


etc.

Do: II⁶ I⁶₄ V⁹₉ del VI VI Re: II
 Sol: II II⁶ I⁶₄ V⁹₉ del VI VI

ESERCIZI

1. Correggete la notazione dei seguenti accordi di settima diminuita in modo che risulti coerente con le risoluzioni date:

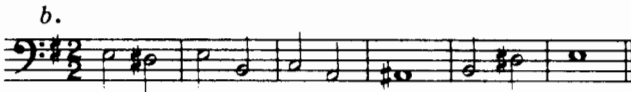


2. Realizzate a quattro parti i seguenti bassi numerati:





6. Armonizzate i seguenti bassi senza numeri, usando anche accordi di settima diminuita:



La nona maggiore incompleta

L'accordo di settima di sensibile

Come abbiamo potuto osservare nel capitolo precedente, l'accordo di settima costruito sulla sensibile usando i gradi del modo maggiore produce un notevole contrasto in confronto a quello del modo minore, la settima diminuita. Entrambi questi accordi sono none di dominante senza fondamentale ed entrambi hanno la loro risoluzione naturale sulla triade di tonica, ma per molti altri aspetti sono differenti.

Nell'accordo di settima diminuita l'intervallo (terza minore) tra i successivi componenti dell'accordo è sempre lo stesso, e il suo rivolto enarmonico, la settima diminuita, non cambia se l'accordo viene rivoltato: l'accordo di settima diminuita è quindi perfettamente simmetrico. L'accordo di settima di sensibile con il sesto grado della scala maggiore, invece, include una terza maggiore tra le due note superiori; presenta inoltre una settima minore tra i due componenti estremi e una quinta diminuita tra la sensibile e il quarto grado, e viene chiamato *accordo di settima di sensibile*. I rivolti di questo accordo presentano notevoli differenze di carattere, a causa dei diversi intervalli che lo compongono.

Es. 22-1 (v. es. 23-22)



Alcuni trattatisti usano l'indicazione VII⁷ per distinguere il V⁰₉ maggiore dall'accordo di settima diminuita. Noi useremo il simbolo VII⁷ solo per indicare un accordo in cui il senso di dominante è indebolito, come quando, ad esempio, precede il III.

L'ultimo rivolto, con la nona nel basso, viene usato raramente; di solito lo si trova come accordo di settima di dominante in cui il sesto grado compare nel basso come ritardo, risolvendo sulla fondamentale. In effetti, durante tutto il periodo dell'armonia tonale si può registrare una tendenza a trattare la nota superiore dell'intervallo di nona maggiore, indipendentemente dalla presenza della fondamentale, come una nota melodica, facendola scendere di grado prima che abbia luogo la risoluzione dell'accordo. La sonorità caratteristica della nona maggiore produce comunque un effetto armonico particolare, soprattutto quando l'accordo è in stato fondamentale (v. ess. 8-45, 20-10).

Es. 22-2: Schubert, *Sonata per pf.* op. 120, II

Andante

Re: (VI⁶) I
(app.)

(V⁸) V⁶₃
(app.)

Nella risoluzione la presenza di una quinta giusta tra il secondo e il sesto grado può comportare due quinte parallele nella condotta delle parti. In genere ciò viene evitato facendo salire il secondo grado al terzo, oppure facendolo scendere per salto di quinta alla dominante. In nessuno dei due casi si avrà il raddoppio della fondamentale nell'accordo di tonica.

Es. 22-3

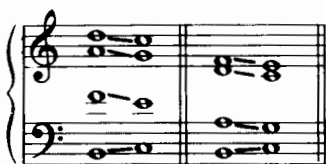
possibile possibile da evitare

Es. 22-4: J. S. Bach, Corale *Jesu, nun sei gepreiset*, BWV 41/6 e 171/6

Do: I I V⁶ VI⁷ V⁶ III⁶ IV⁶ V⁸₃ I

Se le voci superiori sono disposte in modo tale che l'intervallo di quinta sia rivoltato in una quarta, è possibile che le tre voci scendano per moto parallelo. Questo vantaggio contrappuntistico, tuttavia, viene considerato meno importante della sonorità caratteristica che si ottiene affidando la nona alla voce superiore. Si confrontino gli effetti sonori delle seguenti disposizioni con quelli degli esempi precedenti.

Es. 22-5



Rivolti

Il rivolto di terza, quinta e sesta deve risolvere sul primo rivolto dell'accordo di tonica, per evitare quinte dirette tra il basso e la risoluzione della nona.

Es. 22-6 (ma v. ess. 8-40, 10-5)

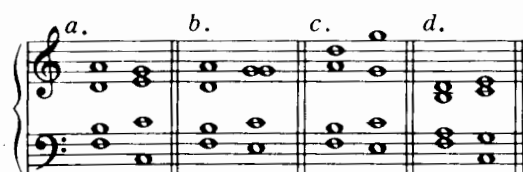
Es. 22-7: Mendelssohn, *Sogno di una notte di mezza estate*, Ouverture

Allegro di molto

Si: II V₅² I⁶ VI I₄² V⁷ I

Il rivolto di terza, quarta e sesta è più valido poiché vi sono, per esso, più possibilità di disposizione. La disposizione del caso *d* nell'esempio seguente, con la nona sotto la sensibile, è usata meno delle altre:

Es. 22-8

Es. 22-9: Grieg, *Lyriske stykker* op. 43, n. 1 "Sommerfugl"**Allegro grazioso***Risoluzioni eccezionali*

La risoluzione naturale sull'accordo di tonica della nona maggiore incompleta è, in effetti, l'unica possibile risoluzione forte a disposizione di questo accordo. A differenza dell'accordo di settima diminuita la nona maggiore incompleta è adatta soltanto al modo maggiore. Il sesto grado, in quanto dissonanza, tende a scendere, cosa che nel modo minore non potrebbe fare senza dare un indebito risalto al tritono che si creerebbe tra il terzo e il sesto grado. Se quest'ultimo fosse soltanto una nota melodica potrebbe salire come grado della scala minore melodica, ma perderebbe il proprio significato armonico di nona.

Es. 22-10



La risoluzione sull'armonia di sopratonica è debole, poiché tutte le note del II sono suoni comuni. Nella risoluzione al III l'accordo perde la sua caratteristica di nona di dominante senza fondamentale e diventa accordo di settima sul settimo grado (VII⁷). Generalmente questa successione viene usata nelle progressioni.

Es. 22-11: Brahms, *Ballata* op. 118, n. 3

Allegro energico

Mi♭: V⁷ I⁷ IV⁷ VII⁷ III⁷ VI⁷ II⁷ V⁷

Dominanti secondarie

Come dominante secondaria la nona maggiore incompleta di dominante è molto meno utile della settima diminuita. Ciò è dovuto al fatto che essa non può essere usata come dominante di una tonica minore (v. es. 22-10). I gradi che possono essere preceduti da una nona maggiore sono il I, il IV e il V del modo maggiore, il III, il V e il VI del modo minore. Nel caso del III, la sua dominante in questa forma coincide con l'accordo di settima sul secondo grado.

Es. 22-12 (v. anche es. 17-17)

do: II⁷ III

L'accordo di nona maggiore di dominante della sottodominante risolve sulla triade maggiore del IV.

Es. 22-13: Mozart, *Quartetto per archi* K. 458, II

Moderato

Si♭: V⁹ I V⁹ del VI VI V⁹ del IV IV II V

La più comune tra le dominanti secondarie di questo tipo è il V_9^0 del V.

Es. 22-14: Franck, *Sinfonia in re min.*, I

Allegro

Re: I V_5^0 del V V^{13} I

Modulazione

Da ciò che abbiamo detto risulta evidente che la nona maggiore incompleta di dominante offre possibilità piuttosto limitate come accordo-perno per una modulazione. Non vi è la possibilità di cambiamenti enarmonici, come avviene invece per la settima diminuita. Le possibili interpretazioni alternative del V_9^0 in do sono le seguenti:

V del IV in sol maggiore

V del V in fa maggiore

V del VI in mi minore

II^7 in la minore

Formule, da suonare in ogni tonalità:

Es. 22-15

V_9^0 I V_9^0 I V_5^0 I⁶ V_4^0 I⁶ V_4^0 I V_9^0 del IV IV I V_9^0 del V I⁶₄ V^7 I

ESERCIZI

1. Componete tre diverse frasi musicali che contengano tre modulazioni diverse in cui l'accordo-perno sia la nona incompleta maggiore della prima tonalità.
2. Armonizzate i seguenti bassi numerati:

a.

7 6/5 6 4/3 6 6 6/4 7

b.

4/3 6 6/5 6 7 6/5b

c.

4/3 6 7 6/5 6 7 7b

d.

7/5b/3 7 7 6/4 7 5

e.

5 6/4 5 7 5 4/3 6 7 7 7

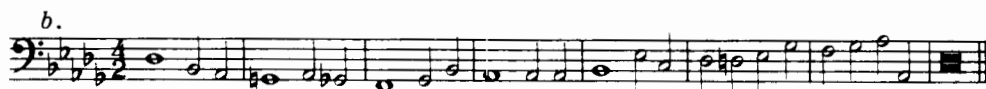
3. Armonizzate le seguenti melodie, usando l'accordo di V_9^0 e i suoi rivolti nei punti appropriati:

a.

b.



4. Armonizzate i seguenti bassi:



Gli accordi di 7^a secondaria

Funzione degli accordi dissonanti diversi dalla dominante

Si è detto in precedenza che durante il periodo dell'armonia tonale la maggior parte degli accordi erano triadi, oppure altri tipi di accordi dissonanti con funzione di dominante. Altri casi sono rappresentati dagli accordi alterati cromaticamente, che verranno trattati più avanti. In questo capitolo inizieremo l'esame delle armonie dissonanti diverse dalla dominante.

Nel periodo dell'armonia tonale gli accordi dissonanti non derivati dalla dominante sono relativamente poco usati. Quando essi compaiono sono di solito il risultato della scrittura contrappuntistica, soprattutto sotto forma di dissonanze preparate, di ritardi, di appoggiature e nelle progressioni. Fino al diciannovesimo secolo non compaiono come accordi indipendenti, cioè come accordi le cui dissonanze non siano preparate. Quell'indipendenza è tuttavia messaggera del ruolo, molto più importante, che verrà assunto dall'armonia diversa dalla dominante nell'epoca successiva al periodo tonale, epoca in cui gli accordi di settima secondaria, così come altri accordi più complessi, diventano pienamente indipendenti e le loro dissonanze non vengono preparate nè risolte.

L'armonia di dominante ebbe un ruolo talmente importante nella pratica armonica del periodo tonale che le sue caratteristiche, attraverso più di due secoli di uso e di convenzioni, furono definite con precisione. La presenza della sensibile una terza maggiore sopra la fondamentale, con la sua forte tensione verso la tonica, è la più importante caratteristica dell'effetto di dominante, e di importanza pressoché simile è il movimento delle fondamentali dal V al I, sia come quarta ascendente sia come quinta discendente. Un ulteriore rinforzo dell'effetto di dominante venne dall'aggiunta della settima dell'accordo, una quinta diminuita al di sopra della sensibile, e spesso la combinazione di sensibile e di settima è sufficiente per sostenere l'effetto di dominante anche quando la fondamentale è assente, come nelle due forme del V⁹. Ne consegue che i raggruppamenti armonici privi di queste caratteristiche sono per definizione diversi dalla dominante. Gli accordi di settima secon-

daria, di cui ci occuperemo in un primo momento, sono numerosi e vari, e in qualche modo la loro struttura e la loro funzione si possono paragonare a quelle dell'armonia di dominante. Gli accordi di settima secondaria si distinguono dalla settima di dominante soprattutto per il loro effetto sonoro; oltre a ciò si differenziano tra di loro per i diversi tipi di struttura.

Struttura comparata degli accordi di settima

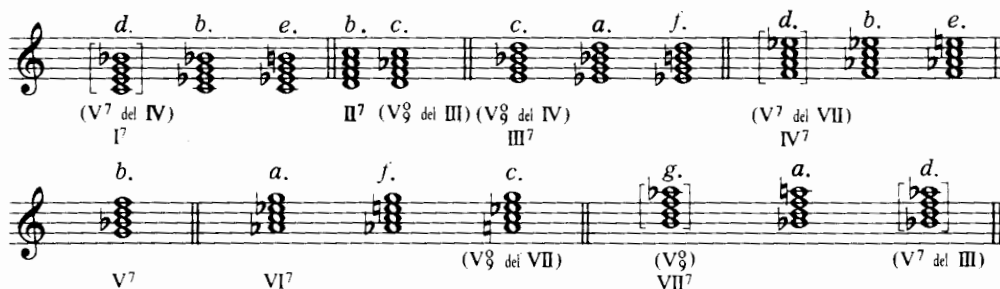
Nella scala maggiore l'unico accordo di settima la cui struttura sia formata da fondamentale, terza maggiore, quinta giusta e settima minore, è l'accordo di settima di dominante, come dimostra il seguente raffronto:

Es. 23-1



Gli accordi di settima secondaria che possono essere costruiti sulla scala minore sono molto più numerosi, soprattutto se si considera la possibilità di usare note in prestito dal modo maggiore. Il prossimo esempio presenta tutte le possibilità.

Es. 23-2



Gli accordi delle due tavole possono essere raccolti in sette tipi strutturali, contrassegnati dalle diverse lettere:

a. 3^a maggiore, 5^a giusta, 7^a maggiore: questi vengono chiamati *accordi di settima maggiore* (ovvero di *quarta specie*);

b. 3^a minore, 5^a giusta, 7^a minore: questi vengono chiamati *accordi di settima minore* (ovvero di *seconda specie*);

- c. 3^a minore, 5^a diminuita, 7^a minore: quando si trovano sul VII questi vengono chiamati *accordi di settima di sensibile*, negli altri casi *settime di terza specie*;
- d. 3^a maggiore, 5^a giusta, 7^a minore: si tratta dei già noti accordi di settima di dominante (*prima specie*);
- e. 3^a minore, 5^a giusta, 7^a maggiore;
- f. 3^a maggiore, 5^a eccedente, 7^a maggiore;
- g. 3^a minore, 5^a diminuita, 7^a diminuita: questo è l'accordo di settima diminuita, che già conosciamo.

Conosciamo già le forme poste nell'es. 23-2 tra parentesi quadre; esse includono le varie settime di dominante (*d*) e le due forme del V_9^0 (*c*, *g*). Molto raramente alcuni di questi accordi si possono trovare privi della funzione di dominante (v. es. 5-31, terza battuta). Le altre forme *c* della tabella sono l'equivalente della dominante secondaria sotto forma di nona maggiore incompleta, ma hanno anche un importante valore come settime secondarie. La loro autentica identità si chiarisce solo nella risoluzione.

Gli accordi del gruppo *a*, con la settima maggiore, e quelli dei gruppi *e* e *f* (questi ultimi presentano, oltre alla settima maggiore, anche la quinta eccedente) risultano un poco aspri. Per contrasto, gli accordi di settima minore, *b*, sortiscono generalmente un effetto sonoro più morbido, poiché la sola dissonanza presente in essi è la settima minore. Tutti gli accordi di settima con intervalli fortemente dissonanti presentano sia risoluzioni tipiche sia atipiche, a seconda del grado con cui le note dissonanti vengono considerate suoni reali o note estranee all'armonia.

L'elemento non armonico

Nello studio dell'armonia sorge spesso il problema di decidere se una nota sia un componente dell'accordo o un suono estraneo all'armonia. Il nocciolo della questione è la valutazione delle due alternative. Come abbiamo detto spesso volte, gli accordi derivano dal coincidere delle parti melodiche, ma attraverso la prassi determinate forme accordali furono riconosciute divenendo abituali, e ricorrono costantemente in condizioni melodiche differenti, mentre altre sembrano basarsi su una forma armonica elementare, come ad esempio la triade.

Risoluzione

Le settime degli accordi di settima secondaria risolvono abitualmente scendendo di grado, proprio come la settima di dominante. Questa regola vale sia per la settima maggiore sia per quella minore, senza però dimenticare che spesso la settima maggiore si presenta anche come appoggiatura ascendente, che risolve sull'ottava della fondamentale. Dal punto di vista armonico l'accordo che rappresenta la risoluzione naturale è quello la cui fondamentale è posta a una quarta giusta ascendente, eccetto che per il IV^7 (e per il VI^7 del modo minore) per cui la quarta giusta

ascendente è una nota estranea alla scala. Le risoluzioni saranno presentate più avanti.

Vengono usate anche risoluzioni eccezionali, anche se non spesso come ci si potrebbe aspettare.

Quando l'accordo è in stato fondamentale a volte si può trovare l'omissione della quinta o della terza, soprattutto quando la risoluzione avviene su un altro accordo di settima. In tali casi si raddoppia la fondamentale.

Dal punto di vista contrappuntistico i rivolti risolvono per lo più come l'accordo in stato fondamentale; fa eccezione la fondamentale, che tende a stare ferma anziché a salire di quarta.

La settima di tonica

Es. 23-3

Figured bass notation below the staff: I⁷ IV I⁷ IV I I² II⁴ I³ IV I⁶ IV I I⁷ IV

La risoluzione naturale della settima di tonica è sul IV. Nel modo minore si usa il settimo grado non innalzato per poter scendere melodicamente sul sesto grado.

Es. 23-4: Brahms, *Intermezzo per pf.* op. 117, n. 2

Andante non troppo

Figured bass notation below the staff: si b: I⁶ I⁷ IV⁷ V⁷ del III

La risoluzione eccezionale più comune è sul II⁷, con la fondamentale che resta ferma per diventare la settima dell'accordo successivo. Anche nel prossimo esempio la fondamentale resta ferma, formando una quarta e sesta di sottodominante.

Si noti il movimento di scala discendente che attraversa le voci superiori, dal do al sol.

Es. 23-5: Grieg, *Sonata per pf.* op. 7, II

Andante molto

Do: IV_4^6 I^7 IV_4^6 I

La settima di sopratonica

La settima di sopratonica ha la propria risoluzione naturale sul V. L'accordo è comune nelle cadenze, prima della dominante o della quarta e sesta di tonica. La forma del II^7 del modo minore, ottenibile correggendo con un la bemolle i prossimi esempi, si può usare in entrambi i modi, mentre la forma presente nel modo maggiore non viene usata in minore. Le risoluzioni eccezionali avvengono sul I, sul III, sul VI e su dominanti secondarie (v. anche es. 7-20).

Es. 23-6

II^7 V II^7 V^7 II_3^6 V II_3^4 V II^2 V_3^6

II^7 I^6 $\text{II}(\text{IV})_3^6$ I_4^6 $\text{II}(\text{IV})_3^6$ I II^7 III II^7 VI

Parleremo ancora, più avanti in questo capitolo, del II^7 del modo minore a proposito della settima di terza specie.

Es. 23-7: J. S. Bach, *Invenzione a 3 voci*, n. 11

prep.

Sib: VI II_5^6 V^7

Es. 23-8: Schumann, *Prima Sinfonia* ("Primavera") op. 38, II

Larghetto

p

do: VI^6 II^7 V I

Es. 23-9: Berlioz, *Symphonie fantastique* op. 14, I, "Rêveries. Passions"

Allegro agitato ed appassionato assai

p

6^a prep.

Do: IV^6 V_5^6 del V $\text{IV}(\text{II})_5^6$ I

La settima di medianta

La risoluzione naturale della settima di medianta è sul VI. Le due forme del modo minore differiscono per il comportamento della quinta, che sale quando è sensibile e scende quando è settimo grado non innalzato. Si hanno risoluzioni eccezionali del III^7 sul IV, sul II e su dominanti secondarie.

Es. 23-10

$\text{III}^7 \text{ VI}$ $\text{III}_5^7 \text{ VI}$ $\text{III}_3^7 \text{ VI}$ $\text{III}^7 \text{ VI}$ $\text{III}^7 \text{ VI}$

Es. 23-11: Chopin, *Studio* op. 10, n. 1

Allegro

cresc.

Do: III^7 VI^7 II^7 V^7

Es. 23-12: Mattheson, *Giga*

Allegro

f

re: III^7 VI^7 II^7 $\text{V}^7 \text{ del V}$ V I

La settima di sottodominante

Es. 23-13¹

IV⁷ II^{6/5}(IV) V IV⁷ II⁶ V IV⁷ II^{6/5}(IV) V IV⁷ II^{6/5}(IV) V IV⁷ V IV⁷ V
(raram.: V⁷ d)

A differenza degli altri accordi di settima, la risoluzione naturale del IV⁷ non è sulla fondamentale posta una quarta sopra, e cioè sul VII. Nella maggior parte dei casi la settima scende prima che si muovano le altre note dell'accordo, formando un II⁷ che successivamente va al V. La settima, quindi, viene di solito considerata un'appoggiatura (v. anche es. 8-44).

Es. 23-14: J. S. Bach, Corale *Herzliebster Jesu*, BWV 245, n. 7

sol: I IV⁷ II^{4/3}(IV⁶) V V² I⁶ VII⁶ I V⁹ I V

Es. 23-15: Schubert, *Moments musicaux* op. 94, n. 6

Allegretto

La^b: V⁷ del V/V I IV⁷ IV(II)^{6/5} I IV⁷ IV(II)^{6/5}

¹ La concatenazione presentata nel penultimo caso di questo esempio (IV⁷-V) è, naturalmente, possibile anche nel modo maggiore; quella dell'ultimo caso è invece di uso molto raro. [N.d.C.]

Le analisi alternative di questi esempi, in cui il II è dato tra parentesi accanto al IV, verranno discusse più avanti in questo stesso capitolo, nel paragrafo sulle triadi con la sesta aggiunta. Se si omette la quinta, generalmente si raddoppia la fondamentale e l'accordo di sopratonica che solitamente segue è una triade in primo rivolto.

Es. 23-16: Haydn, *Quartetto per archi*, op. 20, n. 4 Hob. III/34, I

Allegro di molto

La: V_3^4 I IV^7 II^6 V^7 I

Si possono avere risoluzioni eccezionali sul I e su varie dominanti secondarie. Il prossimo esempio presenta un'insolita concatenazione per moto parallelo sul III^7 .

Es. 23-17: J. S. Bach, *Sonata per vl. solo n. 1*, BWV 1001, IV

sol: IV^7 III^7 II^7 V^7

La settima di sopradominante

Es. 23-18

VI^7 II VI^7 II^7 VI^7 II_3^4 VI^7 V_3^4 VI^7 II_3^4 VI^7 IV_3^4 II_3^4

La risoluzione naturale del VI^7 è sul II. Se la terza è presente può essere prolungata, diventando la settima del II.

Es. 23-19: Händel, *Suites de pièces pour le clavecin*, I, n. 8, III, Allemanda

fa: VI⁷ II V I

Come avviene nell'ultima successione dell'es. 23-18, le voci possono passare su una forma del IV⁷ prima di arrivare all'accordo di II⁷, oppure l'accordo di risoluzione può avere un effetto sia di IV sia di II. Il ritmo armonico può essere sia debole-forte sia forte-debole. In quest'ultimo caso la settima avrà l'effetto di un'appoggiatura sulla propria nota di risoluzione.

Es. 23-20: Mendelssohn, *Terza Sinfonia* op. 56 ("Scozzese"), I

Andante con moto

la: III VI⁷ II₆ (IV⁹) I₄ V⁷ I

Benché la forma del VI⁷ che combina il sesto grado della scala maggiore con il terzo grado di quella minore sia usata di solito quando la fondamentale è parte di una scala minore melodica ascendente, è possibile incontrarla anche come risultato di un movimento cromatico discendente.

Es. 23-21: Rameau, *Cinq Pièces extraites des Pièces en concert*, n. 1 "La Livri"

Gracieux

sol: V₈ (V₈ del III) III₄ VI⁷ II₄ V

(fa[#] = sol^b)

La settima di sensibile

Questo accordo, che di solito è una nona incompleta di dominante, acquista un carattere di settima secondaria quando si collega al III.

Es. 23-22: J. S. Bach, *Suite francese n. 5*, VII, Giga

Sol: VII⁷ III VI⁷ II

Progressioni di settime secondarie

Nelle progressioni non modulanti è molto frequente la concatenazione di una serie continua di accordi di settima. Generalmente le settime sono preparate, e se gli accordi sono in stato fondamentale si alterneranno accordi completi e accordi incompleti con il raddoppio della fondamentale (v. anche ess. 22-11, 23-11, 24-24).

Es. 23-23

In queste progressioni si possono usare tutti i rivolti, così come le risoluzioni ornamentali e altri mezzi melodici.

Es. 23-24: Krebs, *Partita n. 6*, Allemanda

Si^b: VI⁷ II⁷ V⁷ I⁷ IV⁷ VII⁷ III⁷ V del V V

Modulazione

Gli accordi di settima secondaria sono molto validi come accordi-perno nelle modulazioni. A differenza degli accordi di dominante non affermano decisamente la tonalità e per ognuno di essi esiste sempre almeno un'altra interpretazione. Per esempio il II⁷ di do maggiore potrebbe essere interpretato anche come I⁷ di re minore, III⁷ di si bemolle maggiore, IV⁷ di la minore o VI⁷ di fa maggiore.

A volte le risoluzioni eccezionali possono essere valide per confermare la seconda tonalità. In una modulazione da fa a si bemolle, ad esempio, se l'accordo-perno è il VI⁷ in fa e il III⁷ in si bemolle la risoluzione naturale verrebbe avvertita come un accordo ancora in fa.

Es. 23-25

Fa: VI⁷ II
Si^b: III⁷ VI

Usando invece la risoluzione eccezionale del III⁷ sul IV di si bemolle per l'ascoltatore sarà chiaro che ha avuto luogo una modulazione, poiché l'accordo di risoluzione non è un accordo abituale del tono di fa.

Es. 23-26

Si^b: III⁷ IV
Fa: VI⁷

La triade con la sesta aggiunta

Un'importante categoria di accordi con funzione diversa da quella di dominante ha origine dalla nota di volta superiore consonante. Abbiamo già parlato (cap. 5, es. 5-9 e cap. 11, ess. 11-18, 11-19) della triade di sopratonica in primo rivolto, soprattutto con la presenza della settima (e cioè della tonica) nell'accordo, co-

me sostituito della triade di sottodominante. In questi casi la tendenza è quella di percepire come parte più stabile dell'accordo le tre note disposte come una triade in stato fondamentale, e il quarto grado, anziché il secondo, come vera fondamentale.

Es. 23-27



Questo accordo è un'ottimo esempio dello squilibrio esistente tra la pratica e la teoria. Stando alla teoria la fondamentale di questa armonia dovrebbe essere il re, come si può vedere disponendo le note in una sovrapposizione di terze con il re al basso. Ma l'uso che si è fatto di questo accordo a partire dal diciottesimo secolo, soprattutto in determinate disposizioni, ha dimostrato che di solito i compositori lo consideravano una sottodominante con fondamentale fa, in cui il re aveva origine come nota di volta o di passaggio, oppure come dissonanza puramente armonica, analoga alla settima nell'accordo di settima di dominante (si noti che nel modo maggiore l'unica dissonanza presente in questa triade con la sesta aggiunta è una seconda maggiore, il rivolto di una settima minore; si può quindi affermare che questo accordo ha un grado di dissonanza ancora più ridotto dell'accordo di settima di dominante, che contiene anche una quinta diminuita).

Es. 23-28: Schumann, *Phantasiestücke* op. 12, n. 6 (v. anche ess. 5-31, 5-32, 8-27, 10-5, 15-2, 19-21, 26-9)



Es. 23-29: Brahms, *Deutsche Volkslieder*, n. 8 “In stiller Nacht”

Etwas langsam

The musical score is for the song "In stiller Nacht" by Brahms. It is in 3/2 time and B-flat major. The tempo is "Etwas langsam". The score shows two systems of music. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and features a chord progression from Mi^b: I to IV(II)[♯] I. The second system features a forte (*ff*) dynamic and continues the progression with IV(II)[♯] I. The lyrics are "In still - er Nacht zur erst - en Wacht, ein".

La risoluzione naturale di questo accordo è sulla dominante, come nel precedente esempio di Schumann, o sulla tonica, come nel caso di Brahms. Queste successioni di fondamentali sono normali per il II in primo rivolto o per il IV in qualsiasi posizione.

La percezione dell'accordo come II o come IV dipenderà dalla nota che viene posta in rilievo come fondamentale. Il IV è avvantaggiato per il fatto di essere il basso, ma tale vantaggio può essere cancellato da altre condizioni. Possiamo confrontare due esempi tratti da questo stesso capitolo. Nell'es. 23-7 la fondamentale do del II[♯], la sesta del basso, viene ripetuta tre volte nella battuta, mentre la quinta del basso (e cioè il si bemolle) compare la prima volta come una nota legata dalla battuta precedente; inoltre il modello della progressione tende a rafforzare la percezione del do come autentica fondamentale. Invece nell'es. 23-9 la fondamentale re del II[♯] è legata, mentre il fa ha una sonorità più accentuata, e quindi l'armonia viene avvertita più facilmente come una sottodominante con la sesta aggiunta.

Chiarito quindi che la triade con la sesta aggiunta rappresenta un accordo con due fondamentali, una autentica, nel senso che viene realmente percepita come tale, e l'altra fittizia, teorica, resta il problema della definizione simbolica dell'accordo. In questo manuale useremo la definizione IV (II)[♯], ogni volta che la sua funzione sembrerà essere più chiaramente di sottodominante che di sopratonica.

In minore il senso di sottodominante di questo accordo è ancora più accentuato. L'accordo di sopratonica del modo minore, infatti, è una triade diminuita, e questa triade dissonante è meno stabile rispetto alla triade di sottodominante, che è minore e quindi consonante.

Si può costruire una serie completa di triadi con la sesta aggiunta sulla scala maggiore:

Es. 23-30

The musical score shows a sequence of seven chords with sixth additions on a major scale. The chords are labeled as I(VI)[♯], VII[♯], I[♯], IV(II)[♯], III[♯], IV[♯], and V[♯].

Gli accordi con sesta aggiunta formati sul secondo e sul settimo grado sono identici rispettivamente al VII_5^6 e al V_5^6 , forme di dominante che conosciamo bene. Per quanto riguarda gli altri, gli accordi formati sul terzo, quinto e sesto grado non vengono percepiti come accordi con doppia fondamentale, e vengono usati solo come primi rivolti di accordi di settima, rispettivamente, del I, III e IV. Resta quindi l'accordo con sesta aggiunta sulla tonica, equivalente al primo rivolto del VI^7 . Durante il periodo dell'armonia tonale questo accordo viene spesso usato come un accordo con funzione di tonica.

Es. 23-31: Chopin, *Sonata* op. 35, II

Più lento

Sol^b: I (VI)₅⁶ V⁷(II)

Es. 23-32: Chopin, *Preludio* op. 28, n. 23

Moderato

Fa: I (VI)₅⁶ I (VI)₅² V⁷

Es. 23-33: Wagner, *Fünf Gedichte für eine Frauenstimme*, n. 5 "Träume"

Sehr mässig bewegt

La^b: V⁹/I I (VI)₅⁶ I

Nei due esempi di Chopin è evidente l'origine della sesta aggiunta come una nota di volta di debole valore ritmico. Nell'esempio di Wagner la sesta aggiunta è ritmicamente forte, con una lunga durata dell'effetto di appoggiatura, effetto che viene interrotto da una pausa prima della risoluzione finale. Lo stadio finale di evoluzione di questa armonia può essere osservato nelle ultime battute del *Lied von der Erde* di Mahler, dove essa non viene risolta (es. 30-30). La tonica con triade minore e sesto grado della scala maggiore viene usata più raramente nell'armonia tonale. Nella maggior parte dei casi la si trova come triade con il sesto grado privo di funzione armonica, tratto dalla scala minore melodica ascendente.

Es. 23-34: Beethoven, *Settima Sinfonia* op. 92, II

Allegretto

la: V I

Nelle opere di molti compositori russi dell'Ottocento l'accordo di tonica con la sesta aggiunta divenne praticamente un tratto stilistico nazionale, fino ad arrivare all'omissione della quinta, con il VI⁶ che sostituisce la triade di tonica.

Es. 23-35: Borodin, *Il principe Igor'*, I ("Danze Polovesiane")

Andantino

(pedale di tonica) La: II VII⁶ I II V⁸ del VI (V⁸?) VI⁶

Es. 23-36: Rimsky-Korsakov, *Sheherazade*, III

Andantino quasi allegretto

(pedale di tonica) Sol: I V del VI VI⁶ V² del V V⁸ del VI VI⁶

Queste abitudini riflettono l'interesse dei compositori della scuola nazionale russa nei confronti di un'armonia che comprenda anche la scala minore naturale; questo tipo di armonia, come più in generale l'armonia modale, compare nella loro musica con frequenza molto maggiore rispetto a quanto avviene nella musica dell'Europa occidentale dello stesso periodo.

La triade maggiore di tonica con la sesta aggiunta ha anche stretti rapporti con la scala pentatonica; nella scrittura pentatonica del periodo posteriore all'armonia tonale divenne quindi un elemento armonico di fondamentale importanza².

L'accordo di 7^a di terza specie (e la settima di sensibile)

Es. 23-37



Delle quattro forme di accordi di settima di 3^a specie che si possono formare sulle note della scala maggiore e minore, il VII⁷ ci è già noto e al secondo accordo dell'esempio precedente è stata data la definizione un poco scomoda di VII⁷ del IV. Restano quindi il II⁷ e il VI⁷, solo il primo dei quali si trova con una certa frequenza. Come abbiamo appena visto, il VI⁷ in primo rivolto è piuttosto raro, mentre il II⁷ in primo rivolto, come IV (II)⁵, è molto comune. Il II⁷ con la quinta diminuita in stato fondamentale viene usato liberamente, in forti contesti tonali, come qualsiasi altro accordo di settima.

Nell'Ottocento i compositori iniziarono a sfruttare l'ambiguità tonale di questa forma (la *terza specie*) del II⁷. L'aspetto, già esaminato, per cui questo accordo in primo rivolto sembra presentare due fondamentali in contesti diversi vale anche quando l'accordo è in stato fondamentale; la componente di triade diminuita è più debole della componente di triade minore. Questa ambiguità rende l'accordo di settima di 3^a specie una dissonanza adatta in passaggi che modulano rapidamente e ripetutamente, in cui il compositore desidera evitare temporaneamente una stabilizzazione della tonalità.

Nel prossimo esempio, il famoso "accordo del Tristano", si può vedere un uso particolare del II⁷ di 3^a specie. Dapprima questo accordo risolve su una dominante con nona maggiore, con l'aggiunta nella successione di un movimento cromatico permesso dalla commistione dei modi; all'apice del passaggio il II⁷ viene reinterpretato enarmonicamente come un accordo di sesta eccedente con appoggiatura, accordo-perno per una modulazione a un tono lontano (cfr. es. 27-18).

² V. es. 31-2. [N.d.C.]

Es. 23-38: Wagner, *Tristan und Isolde*, Preludio

Langsam und schmachtend

Mi♭: II7(min.) V9(mag.)
 II7(enarm.)
 la: Fr. V7

Nel prossimo esempio l'accordo risolve salendo con un moto parallelo cromatico, molto simile a quello possibile per la settima diminuita, con un'analogica sospensione temporanea della tonalità. Nella cadenza l'accordo di fa diesis minore sembra essere l'armonia stabile, anche se il re diesis è saldamente affermato nel basso.

Es. 23-39: Dvořák, *Nona Sinfonia* op. 95 ("Dal nuovo mondo"), I

Allegro molto

fa: I V VI6 V2 del II? II(IV) del IV(?)
 cromatismo fa#: I con 6ª mag. aggiunta sotto la fond. (quasi VI7)

Nella seconda parte del diciannovesimo secolo la particolare sonorità dell'accordo di settima di 3^a specie fu spesso sfruttata per il suo effetto coloristico.

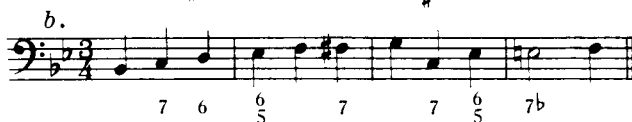
Es. 23-40: Wagner, *Das Rheingold*, Interludio alla Scena II

Etwas langsamer (Ruhig)



ESERCIZI

1. Realizzate i seguenti bassi numerati:



g.

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

h. **Andante cantabile**

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

7 6 7 7 7 6 7 7 6 7 7 7 8

2. Scrivete una frase contenente una progressione il cui modello abbia per base armonica la successione $\text{II}^2\text{-III}^4_3$.

3. Scrivete un periodo musicale di tre frasi, seguendo queste indicazioni:

- la prima frase modula da re maggiore a fa diesis minore usando un accordo di settima secondaria come accordo-perno;
- la seconda frase contiene una progressione modulante che termina in un tono diverso da re;
- la terza frase ritorna a re con una modulazione in cui l'accordo-perno è una settima secondaria.

4. Armonizzate i seguenti bassi senza numeri, usando anche accordi di settima secondaria:

a.

b.

c.

d.

e.

Accordi di nona, undicesima e tredicesima

La nona di dominante completa

L'accordo completo di nona di dominante nelle sue due forme, maggiore e minore, è usato molto più raramente delle sue forme incomplete.

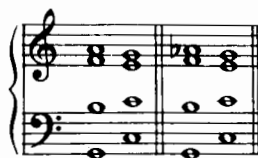
Es. 24-1



Nell'adattamento di questo accordo di cinque note a una scrittura a quattro parti si deve omettere un componente. In genere si omette la quinta, che dal punto di vista contrappuntistico è meno importante degli altri elementi dell'accordo, essendo priva di una precisa tendenza; la sua omissione non sembra intaccare la caratteristica sonorità della nona di dominante. Nella pratica, comunque, i movimenti melodici delle voci sono solitamente tali da toccare tutti i componenti dell'accordo.

La risoluzione naturale dell'accordo avviene come segue:

Es. 24-2



Il trattamento dell'accordo completo di nona di dominante da parte dei compositori del Settecento e dell'Ottocento presenta tre aspetti importanti:

1. La nona può comparire come nota estranea all'armonia, risolvendo verso il basso sul quinto grado o a volte, se si tratta della nona maggiore, verso l'alto sul settimo grado, prima della risoluzione dell'accordo stesso. Spesso è un'appoggiatura, e in questo caso il suo colore armonico è molto pronunciato.

Es. 24-3: Schubert, *Settima Sinfonia* ("Incompiuta"), I

Allegro moderato

(pp) cresc.

si: V⁷ del VI V₃⁶ del IV V⁷ del VII V₃⁶ del V V⁹

Es. 24-4: J. S. Bach, *Il clavicembalo ben temperato* II, Fuga n. 5 (v. anche ess. 5-12, 5-32, 8-23, 15-20, 19-21, 26-21)

Re: VI II V⁹ I

2. La nona può fare parte dell'accordo con un senso autenticamente armonico, ma può essere assente dall'accordo nel momento in cui l'armonia cambia (v. anche es. 8-46). Questo è un importante aspetto del trattamento della nona nel periodo tonale. Si tratta, di fatto, della risoluzione tramite cambio di posizione di una nota dissonante dell'accordo, un procedimento che non è stato applicato a nessun altro accordo dissonante. È come se nell'accordo di dominante la nona fosse considerata un armonico troppo lontano per provocare la necessità di una risoluzione (a differenza della settima dell'accordo). Un tale trattamento della nona implica un movimento delle fondamentali piuttosto lento in confronto al movimento melodico.

Es. 24-5: Beethoven, *Terzo Concerto per pf. e orch.* op. 37, III

Allegro



Es. 24-6: Schubert, *Messa in mi bem. magg.*, “Kyrie” (cfr. es. 23-38)

Andante con moto, quasi allegretto



3. Infine la nona può comportarsi come un normale componente dissonante di un accordo, risolvendo su una nota dell'accordo successivo.

Es. 24-7: Wagner, *Das Rheingold*, II

Etwas bewegter (langsam) doch sehr ruhig



Es. 24-8: Beethoven, *Terza Sinfonia* op. 55 (“Eroica”), II

Adagio



Nel precedente esempio di Beethoven la nona della parte superiore è del tipo descritto nel precedente punto 2 (e cioè una nona risolta tramite cambio di posizione), mentre il la bemolle più grave risolve normalmente a sol.

La nona minore risolve sia sulla triade minore di tonica sia, per effetto della commistione modale, sulla tonica maggiore. La nona maggiore, completa o incompleta, è usata solo prima della tonica maggiore.

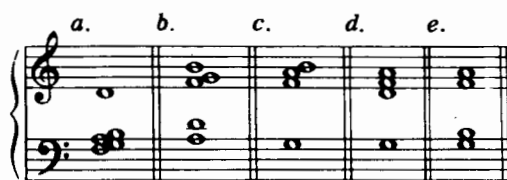
La nona maggiore di dominante ha anche ulteriori limitazioni: essa rappresenta un effetto armonico tipico più della fine del periodo tonale che del diciottesimo secolo. Fino all'ultima parte dell'Ottocento è raro trovarla nella terza forma che abbiamo descritto. Incontreremo ancora la nona maggiore di dominante nella seconda parte di questo manuale a proposito dell'armonia impressionista, in cui questo accordo ha una grande importanza, sia come accordo indipendente quasi consonante, sia come sovrapposizione di triadi nell'armonia modale.

Disposizione

Quando la fondamentale dell'accordo di nona è presente e l'accordo viene usato nell'abituale senso armonico (e cioè nella forma descritta nel precedente punto 3), si ha cura di disporre la nona in modo che si trovi sopra la fondamentale ad almeno una nona di distanza. Non la si incontra praticamente mai sotto la fondamentale, e si preferisce la disposizione in cui la sensibile è sotto la nona, piuttosto che il contrario.

Naturalmente è possibile disporre le note vicine, tutte entro l'estensione di un'ottava (caso *a* del prossimo esempio). Questo effetto, comunque, non viene percepito tanto come accordo di nona quanto come accordo costruito per seconde, ovvero come quello che nel Novecento sarà definito *cluster*.

Es. 24-9



Prendendo in considerazione le disposizioni precedenti notiamo che *a* non viene percepita come accordo di nona; *b* in genere viene evitata perché la fondamentale è sopra la nona; *c* possiede maggiormente la sonorità caratteristica della nona di dominante, anche se la nona è sotto la sensibile; *d*, mediante l'omissione della sensibile, dimostra l'importanza fondamentale di questa nota nella sonorità tipica dell'accordo di nona; *e* è la disposizione più comune.

La sonorità stridente del seguente accordo di nona è in buona parte dovuta alla sua disposizione, e soprattutto alla vicinanza tra la fondamentale (re) e la nona (mi bemolle).

Es. 24-10: Beethoven, *Nona Sinfonia* op. 125, IV

Presto
quasi recitativo

V_6^7 del IV

È possibile che la fondamentale compaia sopra la nona minore con funzione non armonica ma melodica, come appoggiatura della settima. In questo caso, abbastanza frequente, si dovrebbero considerare l'accordo come una settima diminuita, e la fondamentale come una nota estranea all'armonia.

Es. 24-11: Chopin, *Mazurca* op. 56, n. 3

Moderato

re: I_4^6 V_3 del V V_4^6

Rivolti

Nel periodo dell'armonia tonale è piuttosto difficile trovare l'accordo completo di nona di dominante in rivolto, ma ne esistono alcuni rari esempi. Per assicurare la caratteristica sonorità dell'accordo è importante che nella disposizione dei rivolti le restrizioni relative alla posizione di nona, fondamentale e sensibile vengano osservate, mantenendo in genere i componenti contrassegnati dai numeri più alti nelle parti superiori dell'accordo.

Nel numerare i bassi per i rivolti non si tiene conto della disposizione e i numeri arabi si limitano a indicare le note da usare nel disporre l'accordo.

Es. 24-12

7 6 (5) 6 5 4 4 3 2

Il quarto rivolto non viene usato, perché in esso la nona si troverebbe sotto la fondamentale. Il secondo rivolto, con la quinta nel basso, è meno usato degli altri due.

Es. 24-13: Lalo, *Symphonie espagnole* op. 21, IV

Andante

re: I 3 V_6^7 I 3 V_6^7 I 3

Es. 24-14: Haydn, *Sonata per pf.* Hob. XVI/37, II

Largo e sostenuto

Fa: $IV(II)_3^6$ V_2^4 I^6 II^6 I_4^6 V^7 I

Dominanti secondarie

È possibile impiegare l'accordo completo di nona di dominante come dominante secondaria, evitando di usare una nona maggiore per introdurre una tonica minore. Qualche volta, come avviene nel primo degli esempi seguenti, viene impiegata la risoluzione eccezionale di una dominante secondaria con la nona.

Es. 24-15: Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, III, Finale

Mässig

Do: V⁷ I⁶ V₃⁴ V⁹ del VI IV V⁹ del V
(VI of VI)

Es. 24-16: Chopin, *Notturmo*, op. 72, n. 1

Andante

Mi: I V⁹ del IV IV₄⁶

Es. 24-17: Musorgskij, *Canti e danze della morte*, n. 2 "Serenata"

Andantino

mi^b: I II⁶ I V⁹ del III III V

la 9ª non risolve

Modulazione

Come accordo-perno nelle modulazioni l'accordo di nona ha lo stesso svantaggio di ogni altra armonia di dominante: sappiamo già che preferibilmente l'accordo-perno non dovrebbe essere la dominante della nuova tonalità. Viene quindi usato con più efficacia come dominante secondaria nella seconda tonalità, oppure in entrambe. Un'altra risorsa è offerta dalla risoluzione eccezionale dell'accordo-perno. La presenza della fondamentale nell'accordo di nona elimina le possibilità, così numerose nell'accordo di nona minore incompleta, di una sua lettura enarmonica.

Il prossimo esempio mostra una transizione, e cioè una modulazione senza accordo-perno, con tre note in comune nel punto di passaggio tra un tono e l'altro.

Es. 24-18: Grieg, *Concerto per pf. e orch.* op. 16, I

Tranquillo (parte del pf. omessa)

mi: V⁹ del V IV⁷ I⁶ V⁹ del V fa: V⁷ IV V⁹ VI⁶ - II I⁶ V I

Nel prossimo esempio l'accordo di nona compare come risoluzione eccezionale della dominante di re, per essere quindi usato come accordo-perno nell'improvvisa modulazione a si bemolle. La concatenazione può quindi essere analizzata come una candenza d'inganno (la-si bemolle = V-VI).

Es. 24-19¹: Franck, *Sinfonia in re min.*, I

Re: V⁷ del V VI⁶ +II⁷ V del IV +II⁷ V del V V V⁹ del VI VI I

Si^b: V

¹ Nell'analisi di questo esempio i due accordi definiti +II⁷ si possono comprendere soltanto leggendo enarmonicamente il fa come mi diesis. [N.d.C.]

Accordi di nona secondaria

Gli accordi di nona con funzione diversa da quella di dominante che vengono usati più spesso dai compositori sono in genere quelli sulle fondamentali di I, II e IV, più raramente sul III o sul VI. Quasi sempre derivano dalla presenza di una o più appoggiature o ritardi, ovvero sono dissonanze preparate. L'appoggiatura sull'ottava del basso, se ha un sufficiente rilievo armonico, creerà l'effetto di un accordo di nona. Se la settima non è presente l'accordo in realtà è una triade in stato fondamentale.

Es. 24-20

(I⁹) I (II⁹) II (IV⁹) IV

Se c'è la settima, e settima e nona risolvono come una doppia appoggiatura, l'armonia che ne risulta è una triade in primo rivolto.

Es. 24-21 (cfr. es. 23-20)

(I⁹) VI⁶ (II⁹) VII⁶ (IV⁹) II⁶

Se oltre alla nona sono presenti sia la settima sia la quinta ne risulterà invece un accordo di settima in primo rivolto.

Es. 24-22

(I⁹) VI₅⁶ (II⁹) VII₅⁶ (IV⁹) II₅⁶

Tutte le appoggiature che abbiamo presentato possono essere usate sotto forma di ritardo; in questo caso si tratterebbe di note legate all'accordo precedente e dal punto di vista ritmico, ovviamente, il loro valore sarebbe debole. Queste soluzioni vengono adottate anche nel modo minore, impiegando il settimo grado non innalzato quando deve scendere al sesto.

Le none del II o del IV sono gli accordi di nona secondaria più diffusi.

Es. 24-23: Beethoven, *Sonata per vl. e pf.* op. 30, n. 2, II

Adagio cantabile

La^b: I (IV⁹) II⁶ II V

Nella progressione che segue le none e le settime derivano rispettivamente dalla quinta e dalla terza dell'accordo precedente.

Es. 24-24: Verdi, *Messa di Requiem*, n. 1 "Requiem aeternam"

la: II⁷ del III V⁹ del III (V⁷ del III) III⁷ VI⁹ (IV⁹ del III) (VI⁷) II⁷ V⁹ (V⁷) I II⁷ del V V del V V

Appoggiature con risoluzione ritardata

A volte la risoluzione dell'appoggiatura o del ritardo viene rinviata, così che avviene un cambio di armonia prima che la nota melodica venga risolta. In queste circostanze la nona secondaria sembra possedere maggiore indipendenza come accordo, benché la sua origine contrappuntistica sia ancora evidente.

Es. 24-25: Beethoven, *Seconda Sinfonia* op. 36, I

Allegro con brio

Re: II⁽⁹⁾ V₅ I⁽⁹⁾ VI II₅ V⁷

Il prossimo esempio mostra un accordo completo di nona di sopratonica.

Es. 24-26: Grieg, *Sonata per pf.* op. 7, II

Andante molto

Do: V del II II II⁹ V⁷

L'appoggiatura non risolta

Lo stadio finale dell'evoluzione di un accordo si ha quando la nota contrappuntistica non viene risolta. È comunque indispensabile che nelle none secondarie, così come negli accordi di undicesima e tredicesima, venga avvertito il carattere proprio di questi componenti superiori: quello cioè di note contrappuntistiche la cui risoluzione è soltanto implicita. L'effetto degli accordi di undicesima e tredicesima è un po' diverso da quello della nona di dominante, perché in quest'ultima la struttura armonica per terze sovrapposte è nettamente avvertibile. Nel prossimo esempio la nona risolve nell'accompagnamento, ma questa risoluzione è scarsamente avvertibile in rapporto alla melodia così come è stata orchestrata dal compositore. Gli accordi in sincope sono dati alle viole divise, mentre violini primi e secondi suonano la melodia superiore. Si può avvertire più chiaramente un senso di risoluzione se si percepisce la linea superiore come una linea multipla, in cui il sol della prima battuta risolve sul fa della seconda.

Es. 24-27: Schumann, *Seconda Sinfonia* op. 61, III

Adagio espressivo

Mi^b: II⁹ V⁹ I⁹ I⁶ II⁶ V del V

La nona del prossimo esempio [indicata con l'asterisco] non risolve in alcun senso. Si noti anche che l'accordo è in primo rivolto: rivolti come questo non sono comuni, perché in genere l'intervallo di nona è formato con il basso.

Es. 24-28: Franck, *Quintetto con pf.*, I

Molto moderato

fa: V⁹₃ (2) I⁷₅ V⁴₃ I

La cadenza contenuta nell'es. 24-29 deve parte del proprio fascino all'ambiguo significato contrappuntistico della doppia appoggiatura, mi e do diesis. È come se la nona e la settima della sottodominante fossero tenute in sospenso dall'accordo di tonica, e il gruppo di semicrome fosse un insieme di note di volta ornate.

Es. 24-29: Mozart, *Concerto per pf. e orch.* K. 488, I

Allegro

La: I V⁷ del IV IV⁶₄ II⁶ V⁶₆ I⁶ IV⁹ I

Undicesima e tredicesima

Come abbiamo visto, la nona può essere una nota tanto armonica quanto melodica, sia sulla dominante sia sugli altri gradi, secondo la sua importanza e il suo peso armonico. Questa ambiguità di funzione diventa ancora più accentuata negli accordi di undicesima e di tredicesima. L'omissione di alcuni componenti indebolisce il senso di una struttura per terze e consente all'orecchio di percepire le note superiori come suoni di origine melodica dipendenti da una base armonica semplice, di solito una triade o una settima di dominante. Quando invece è presente la maggior parte dei componenti inferiori e quelli superiori sono più evidenti per il fatto di essere affidati alle voci più acute, è molto più facile che questi ultimi vengano identificati dall'orecchio come note reali dell'armonia.

Nel prossimo esempio è riportato un accordo di tredicesima di dominante con tutti i suoi componenti (a), una combinazione verticale tutto sommato estranea al periodo dell'armonia tradizionale. Tale accordo viene anche illustrato (b) nella disposizione in cui lo si trova normalmente. Suonando questa seconda disposizione dell'accordo ci si renderà conto dell'estraneità delle terze omesse, soprattutto del la e del do, e si avvertirà quanto il mi graviti sul re, sia che risolva, sia che non risolva su tale nota.

Es. 24-30



Gli accordi di undicesima e di tredicesima derivano da note melodiche come l'appoggiatura e il ritardo, e anche dai pedali di tonica o di dominante. Tra questi accordi il più comune è l'undicesima di tonica, derivata da una settima di dominante posta su un basso di tonica, che nel cap. 8 avevamo descritto come un effetto di "quinto su primo" (v. anche ess. 5-27, 8-13, 11-13). Può anche accadere che la parte di tonica in questo accordo sia rappresentata da un intero accordo o da un arpeggio sotto l'accordo di dominante. In questo caso tutti i componenti dell'accordo di undicesima di tonica sono presenti, ma senza dubbio i componenti superiori vengono avvertiti come note melodiche su una semplice triade piuttosto che come note dell'accordo.

Es. 24-31: Beethoven, *Sonata per pf.* op. 2, n. 2, IV

Grazioso



La: V7

V/I(I¹¹) I

L'undicesima di dominante di solito è la triade di sottodominante posta sopra un pedale di dominante.

Es. 24-32: Brahms, *Sonata per pf.* op. 5, II (v. anche es. 25-32)

Andante molto

(pedale di dominante)
Re^b: I II IV(V^{II}) I II I I

Può anche avvenire che l'undicesima di dominante includa la quinta; in questo caso si può dire che l'accordo comprende una settima di sopratonica.

Es. 24-33: Grieg, *Concerto per pf. e orch.*, I

Animato

p cantabile

Do: II⁷/V = IV/V = V^{II}

L'undicesima può comparire come nota melodica sulla nona di dominante.

Es. 24-34: Beethoven, *Nona Sinfonia* op. 125, I

Allegro ma non troppo, un poco maestoso

re: V V del V II₃ VII V⁹

Si possono trovare accordi di undicesima sul II e sul IV che derivano da appoggiature.

Es. 24-35: Liszt, *Sonata per pf. in si min.*

Andante sostenuto

Fa#: I VI⁷ II⁽¹¹⁾ V⁹

La tredicesima è il punto più alto a cui si può arrivare con la serie di terze, poiché la quindicesima coincide con la doppia ottava. La tredicesima di dominante di origine contrappuntistica è una soluzione che possiamo definire abbastanza comune. Si è detto che il terzo grado, e cioè la tredicesima della dominante, quando è posto su un basso di quinto grado tende a essere assorbito dall'armonia di dominante, come avviene nel III⁶ e nel I₄⁶ (v. es. 23-28). È proprio questo terzo grado a dare origine all'espressione "tredicesima di dominante", soprattutto quando si viene a trovare in combinazione con un accordo di settima di dominante (es. 24-30 *b*).

Nel prossimo esempio la tredicesima compare alla prima battuta come un'appoggiatura (ma melodicamente anche come una nota di volta) della quinta dell'accordo (cfr. es. 19-19). Nella terza battuta c'è una tredicesima minore che non viene risolta, ma è direttamente incorporata nella tonica secondaria che segue.

Es. 24-36: Chopin, *Preludio* op. 28, n. 13

Lento

Fa#: V⁷ del IV V¹³ del IV V⁷ del IV/IV(IV¹¹) IV V¹³ del II II

Se le prime tre battute del prossimo esempio contenessero la sensibile l'accordo suonerebbe come un'autentica tredicesima. Senza quella nota la separazione del-

l'armonia di sottodominante dalla dominante del basso è piuttosto marcata e quindi è chiaramente presente l'effetto di pedale che continua dalle battute precedenti.

Es. 24-37: Dvořák, *Nona Sinfonia* op. 95 ("Dal nuovo mondo"), I (cfr. es. 22-14)

Allegro molto

(pedale di dominante)
Sol: IV⁷ II⁷ IV⁷ II⁷ IV⁷ II⁷ V⁷ I

L'esempio che segue è un caso più evidente di un'autentica tredicesima di dominante, con la sola omissione dell'undicesima. La tredicesima risolve tramite un salto discendente sulla nona maggiore, che a sua volta risolve salendo². La disposizione, paragonabile a quella degli armonici naturali, rende l'accordo caldo e sonoro.

Es. 24-38: Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, III, Finale

Sehr mässig

(pedale di dominante)
Do: I VII⁷ del V V VII⁷ del V V VII⁷ del V V¹³ (9) (7)

Una tredicesima di tonica può essere ottenuta disponendo la nona di dominante su un pedale di tonica nel basso, o con l'uso della dominante come accordo di appoggiatura. In questi casi la nona di dominante può essere sia maggiore sia minore, e può comparire anche senza la fondamentale.

² Cfr. la risoluzione della nona di dominante negli ess. 24-5 e 24-6. [N.d.C.]

Es. 24-39: Bach, *Il clavicembalo ben temperato*, II, Preludio n. 9 (cfr. es. 21-15)

(pedale di tonica)
Mi: IV V_9°/I (I^{13}) I

Es. 24-40: Mendelssohn, *Lieder ohne Worte* op. 85, n. 5

Allegretto

La: $I_4^{\sharp}$ V_5° del V $V_5^{\sharp}$ $I^{(13)}$ $I_6^{\flat}$ $I_4^{\sharp}$ $V_7^{\flat}$ $I^{(11)}$

Nel prossimo esempio la tredicesima di tonica completa viene formata mediante la combinazione della nona di dominante e della triade di tonica. La dominante provoca quattro ritardi che risolvono sull'armonia di tonica.

Es. 24-41: Brahms, *Intermezzo per pf.* op. 119, n. 1

Adagio

si: $II_6^{\flat}$ $V_9^{\flat}$ $I^{(13)}$ I

Formule, da eseguire in tutte le tonalità:

Es. 24-42

V^9 I V^9 I V^9 I V^7 I V^6_4 I⁶ V^9 V^9 del VI VI
 app.
 V^9 del V V^7 V^9 del IV V^9 V^9 del II V^9 I (IV⁹) II⁶ I⁴ V (IV⁹) II⁶ I⁴ V
 (IV⁹) II⁶ V^{13} (7) II² V^9 I(9) VI $V^{(II)}$ (13) I V^7 (13) I(II)

ESERCIZI

1. Realizzate i seguenti bassi numerati:

a.

6 $\frac{9}{7}$ $\frac{8}{6}$ 3 $\frac{11}{9\ 5}$ 3 9 7

b.

9 $\frac{6}{5}$ 9 3 9 5 $\frac{11}{9\ 5}$ 6 $\frac{13}{11\ 9}$ $\frac{9}{5}$ $\frac{13}{9\ 7\ \#}$ 5

c.



d.



e.



2. Scrivete per esteso le seguenti soluzioni armoniche, insieme agli accordi che le preparano e alle loro risoluzioni:

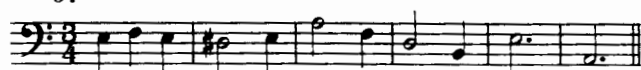
- II⁹ in sol maggiore, senza settima;
- IV⁹ in mi bemolle maggiore, con quinta e settima;
- I⁹ in la maggiore, derivato da un'appoggiatura con risoluzione ritardata;
- IV⁹ in fa minore, con la nona come appoggiatura non risolta;
- un pedale interno di dominante;
- un accordo di undicesima di tonica;
- un accordo di undicesima di sottodominante realizzato con una doppia appoggiatura;
- un accordo di tredicesima di dominante in cui la tredicesima è un'appoggiatura non risolta.

3. Armonizzate i seguenti bassi senza numeri, usando accordi di nona, undicesima e tredicesima:

a.

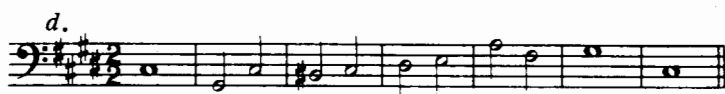


b.



c.





4. Armonizzate le seguenti melodie, usando accordi di nona, undicesima e tredicesima:



Accordi alterati: la sopratonica e la sopradominante innalzate

In senso letterale qualsiasi accordo che contenga una nota che non coincide con l'armatura di chiave è un accordo alterato. Queste alterazioni cromatiche di componenti accordali possono avere tre diverse origini, ma noi applicheremo il termine *accordo alterato*, nel senso definito da questo capitolo, solo in uno di questi tre casi.

Possiamo dire che una prima ragione per l'uso di un'alterazione derivi dai limiti del nostro sistema di armatura di chiave, che non consente l'intercambiabilità e la commistione dei modi. Quindi non definiremo accordo alterato un'armonia in cui un diesis, un bemolle o un bequadro vengono usati per indicare un normale grado della scala, come nell'esempio seguente:

Es. 25-1



La seconda categoria di accordi che presentano alterazioni cromatiche include tutte le dominanti secondarie. Neppure questi sono autentici accordi alterati. Il procedimento per cui si ottiene una dominante secondaria richiede l'adozione di una tonalità temporanea in cui tale accordo è una normale dominante non alterata (alcuni teorici usano l'espressione *accordi in prestito* per le dominanti secondarie; questo significa, ad esempio, che la triade maggiore di re nel tono di do è una dominante "presa in prestito" dal tono di sol). Questa categoria, in aggiunta alle autentiche modulazioni che non provocano il cambiamento dell'armatura di chiave, comprende e giustifica la grande maggioranza delle alterazioni presenti nella musica.

Resta così, secondo il vocabolario armonico del periodo dell'armonia tonale, un terzo gruppo di accordi che presentano alterazioni cromatiche, e proprio questi

verranno considerati da noi come accordi alterati. Gli elementi più importanti di questo gruppo sono la sopratonica e la sopradominante innalzate, la sesta napoletana, le seste eccedenti e gli accordi con la quinta alterata.

Il Π^7 e il VI^7 con la fondamentale e la terza innalzate

Gli accordi di settima sulla sopratonica e sulla sopradominante del modo maggiore, con la fondamentale e la terza innalzate cromaticamente, sono accordi di settima diminuita privi della funzione di dominante.

Nel cap. 21 abbiamo rilevato che l'identità di una settima diminuita è determinata dalla sua risoluzione. Questi due accordi risolvono rispettivamente sul I e sul V^7 .

Es. 25-2

+II⁷ I⁶ +II⁷₃ I⁶₄ +II⁷₃ I⁶₄ +II² I +VI⁷ V⁶₃ +VI⁶₃ V⁶₃ +VI⁴₃ V² +VI² V⁷

Nell'analisi simbolica delle fondamentali usiamo i segni di addizione e di sottrazione per indicare componenti accordali che siano stati innalzati e abbassati cromaticamente. Un segno di addizione posto in alto a sinistra del numero romano indica che la fondamentale è innalzata. Quindi i simboli $+II^7$ e $+VI^7$ verranno usati per indicare gli accordi considerati in questo capitolo, essendo sottinteso che anche le terze sono innalzate.

Si noti che il $+VI^7$ ha con il V lo stesso rapporto che esiste tra il $+II^7$ e il I, e che la condotta delle parti cambia per un solo movimento. Risolvendo sul V^7 la sopradominante innalzata rafforza la tonalità, rendendo più chiara e definita l'armonia di dominante.

Le risoluzioni dimostrano che una nota alterata cromaticamente tende a risolvere nella direzione in cui è alterata. Entrambi gli accordi contengono note innalzate che tendono a salire, come sensibili o appoggiature. Essendo alterata in questo modo, la fondamentale non sembra tanto una fondamentale armonica quanto piuttosto una nota melodica di tensione. Le definizioni $+II^7$ e $+VI^7$ sono quindi più un fattore di comodità che una designazione accurata e precisa di armonie indipendenti di sopratonica e di sopradominante. Per questa loro caratteristica, per cui il componente più grave di una triade diminuita non viene avvertito come un'autentica fondamentale, questi accordi sono simili al V^0 , al II^7 del modo minore e al VI^7 costruito sulla scala minore melodica ascendente.

Scrittura

I compositori hanno, generalmente, dimostrato una certa indifferenza nei confronti della notazione di questi accordi di settima diminuita. Spesso il secondo grado innalzato viene scritto come terzo grado minore e il sesto innalzato come settimo minore.

Es. 25-3

notazione non corretta

+II⁶(mi^b = re[#])I₄⁶ +VI⁷(si^b = la[#]) V₃⁶

La nota mi bemolle si comporta come un re diesis, risolvendo su mi bequadro; analogamente la nota scritta come si bemolle si comporta come un la diesis. Il primo accordo, quindi, non è tanto un V₃⁶ del V quanto piuttosto un +II⁷; il secondo accordo non è un V₂⁶ del II ma un +VI⁷. Entrambi gli accordi vengono identificati con precisione tramite la loro risoluzione.

Es. 25-4: J. S. Bach, *Il clavicembalo ben temperato*, I, Preludio n. 3

Do[#]: I₄⁶ +II²(mi ^b = re ^x) I₄⁶ V⁷ I

Es. 25-5: Beethoven, *Seconda Sinfonia* op. 36, II

La: I₄⁶ V²+VI₃⁶ V₃⁴
(sol ^b = fa ^x)

Es. 25-8: Rossini, *Guillaume Tell*, Ouverture (v. anche es. 8-12)

Andante

Sol: 1 $+II^2$ 1

Quando le note alterate sono note cromatiche di passaggio si tratta di un accordo di passaggio.

Es. 25-9: Schumann, *Dichterliebe* op. 48, n. 7 “Ich grolle nicht”

Nicht zu schnell
f rit.

Das weiss ich längst.

Do: V VI⁷ $+VI^7$ V₅⁶ 1

Es. 25-10: Chopin, *Valse brillante* op. 34, n. 1

Vivace

La^b: V⁹ $+VI^7_5$ V₃⁴

Questi accordi possono anche presentarsi come accordi indipendenti, con lo stesso valore ritmico delle armonie contigue. Il $+VI^7$ è un accordo adatto alla pre-

parazione della cadenza sulla dominante per rafforzare la tonalità (v. es. 25-9) e spesso il $^{+}II^7$ compare con un certo rilievo prima della quarta e sesta di cadenza.

Es. 25-11: Mozart, *Concerto per 2 pf. e orch.*, K. 365, III

Allegro

$Mi^b: IV$
 $+II_3^o (sol^b = fa\#)$
 $I_4^b \quad 3 \quad 3$

False relazioni

A volte le note alterate di entrambi gli accordi vengono usate all'interno di un gruppo melodico di doppie terze o doppie seste che formano una doppia *reaching tone*. In questo caso non è necessario evitare le false relazioni che ne risultano.

Es. 25-12

Oltre alla falsa relazione, le precedenti successioni contengono anche l'insolito intervallo melodico di terza diminuita, fa-re diesis e do-la diesis. Nel prossimo esempio vi sono due false relazioni, la bemolle-la e fa-fa diesis. La terza diminuita melodica, la bemolle-fa diesis, è accompagnata nella voce superiore da un intervallo di quarta diminuita, re bemolle-la.

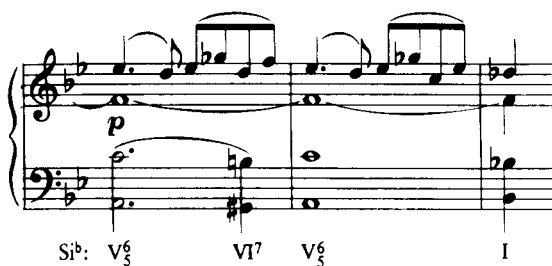
Es. 25-13: Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, III, 4

(pedale di dominante) $La^b: I$
 $IV +VI^7$
 V^7
 I

Modo

Gli accordi di sopratonica e di sopradominante innalzate sono caratteristici più del modo maggiore che di quello minore. Il $+VI^7$ contiene il terzo grado della scala maggiore, e il secondo grado innalzato nel $+II^7$ tende a risolvere sulla stessa nota. Entrambi gli accordi, comunque, possono essere usati in minore. Se l'accordo di risoluzione del $+II^7$ viene trattato non come tonica ma come V del IV non vi è alcuna difficoltà a continuare in minore. Nel prossimo esempio il $+VI^7$ viene usato in un contesto prevalentemente minore.

Es. 25-14: Haydn, *Quartetto per archi*, op. 76, n. 4, Hob. III/78, I



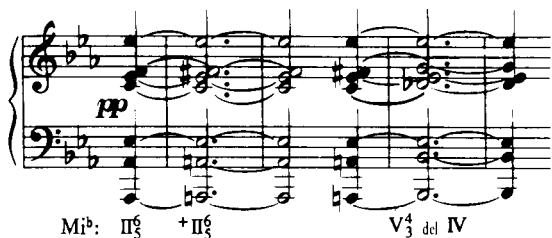
Risoluzioni eccezionali

Le risoluzioni eccezionali delle settime diminuite, nel senso della successione delle fondamentali, sono, come già visto, piuttosto rare. È possibile, comunque, che la forma dell'accordo di risoluzione cambi, senza che questo alteri il carattere della settima diminuita. Il $+II^7$ può risolvere sul V del IV, sia come settima di dominante sia come nona incompleta, di solito minore. Il secondo caso comporta un moto parallelo di accordi di settima diminuita.

Es. 25-15



Es. 25-16: Beethoven, *Terza Sinfonia* op. 55 ("Eroica"), III



Anche l'accordo di sopradominante innalzato può risolvere su una nona incompleta.

Es. 25-17: J. S. Bach, *Il clavicembalo ben temperato*, I, Preludio n. 8

mi♭: IV (forse mi♭) +V₁₇⁶(re♭ = do♯) V₃⁴
 (fa♭ = mi♯)

Modulazione

Come abbiamo visto l'accordo di settima diminuita con funzione di dominante, V₉⁰, è molto adatto come accordo-perno nelle modulazioni, e le sue forme prive di funzione di dominante, +II⁷ e +VI⁷, lo rendono ancor più versatile in questo ruolo. La modulazione in cui una dominante cambia funzione è particolarmente efficace e piuttosto inaspettata. Se per esempio la nona incompleta di do viene considerata un +II⁷ la nuova tonalità sarà la bemolle maggiore. Se la si considera un +VI⁷ può portare alla lontana tonalità di re bemolle.

Es. 25-18

Do: I V I V₃^{9/3} Do: I V I V₃^{9/3}
 La♭: +II₃⁴ I₃⁴ V⁷ I Re♭: +VI₃⁴ V⁷ I

Se l'accordo-perno deve essere il +VI⁷ o il +II⁷ del primo tono si presentano due problemi. Poiché l'identità di questi due accordi dipende dalla loro risoluzione è necessario che, prima della modulazione, venga chiarita la loro funzione nella prima tonalità. Il metodo migliore per assicurare tale chiarezza è quello di presentare l'accordo con la sua risoluzione nella prima tonalità e usarlo come accordo-perno solo dopo che l'identità di questa armonia è stata affermata. Il secondo pro-

blema è quello di evitare l'indebolimento che deriva alla modulazione se l'accordo-perno è la dominante del secondo tono. Ciò si può ottenere usando l'accordo come dominante secondaria.

Nell'esempio seguente possiamo vedere entrambi questi procedimenti. Il $+VI^7$ in secondo rivolto (fondamentale fa doppio diesis, scritta come sol naturale) procede al V; segue un ritorno sul primo accordo, che però viene reinterpretato enarmonicamente come dominante (nona re bemolle, scritta do diesis), che risolve melodicamente (cfr. es. 21-22). Come si può notare, la notazione enarmonica in questo esempio facilita l'esecuzione ma complica decisamente l'analisi.

Es. 25-19: Beethoven, *Settima Sinfonia* op. 92, II

Allegretto

La: $+VI^4_3$ ($si^b = la^\#$) V^2 (sol $^\sharp = fa^\#$)

Do: V^2_3 del IV V^7 del IV IV Π^6 I^4_4 V^7 I

(do $^\# = re^b$) $+VI^4_3$

Il prossimo esempio presenta l'uso sia del $+II^7$ sia del $+VI^7$ nel modello di una progressione modulante. Qui viene presentato in una forma ridotta, poiché il tempo è molto veloce e ogni armonia dura quattro battute; l'intera progressione, con alcune deviazioni dal modello, dura ottanta battute, ovvero venti battute per sezione, modulando da re minore a do maggiore.

Es. 25-20: Schubert, *Ottava Sinfonia* ("La Grande"), IV (linea armonica)

Mi ^{b} : I^4_4 V^7 $+VI^7$ V^7 V^9 ($si^\sharp = do^b$)

Fa: $+II^7$ ($la^b = sol^\sharp$) I^4_4

Formule, da suonare in tutti i toni:

Es. 25-21

$+II^4_3$ I^4_4 V^7 I $+II^6_3$ I^4_4 V^7 I I $+II^2$ I I $+II^2$ I

Figured bass notation for the piano score:

II⁶ I₄⁶ V +II₅⁶ +VI² V⁷ +VI⁷ V₃⁶ +VI⁷ V₃⁸ I V⁷ +VI² V⁷

ESERCIZI

1. Realizzate i seguenti bassi numerati:

a.

6 7 # 6 5 6 4 6 7

b.

6# 6 6x 6 2 6 7 6 7
4x 4 5 4 6 #

c.

6 7 7 7 7b 6 6 6b 6 7b
2 4 5

d.

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

e.

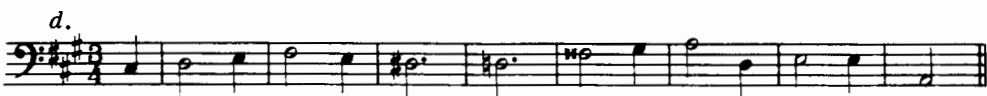
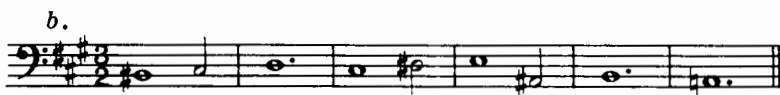
7 6# 4 7b 6 6 6 4# 7
5 3 5b 5 4 2# 3b

f.

7 7 6 7 7 7 6 7 7 6 7 7 5 6 7 7 6
4 4 3 4 3 5 4 3 4 3 5 3 5 4 3 5 6

7b 4 4b 6 6 5
2 2b 4 4 3

2. Scrivere un periodo musicale di tre frasi, osservando le seguenti indicazioni:
 - a. la prima frase presenta un accordo di settima diminuita usato prima come V del V, poi (con un cambiamento enarmonico) come $^{+}\text{II}^7$.
 - b. La seconda frase modula per mezzo di un accordo-perno che è il $^{+}\text{VI}^7$ della seconda tonalità.
 - c. La terza frase ritorna al tono originale mediante un accordo-perno che è il $^{+}\text{II}^7$ della tonalità finale.
3. Scrivete una progressione modulante il cui modello contenga l'accordo $^{+}\text{VI}^7$.
4. Armonizzate i seguenti bassi senza numeri, usando accordi di sopratonica e sopradominante innalzate:



5. Armonizzate le seguenti melodie, usando accordi di sopratonica e sopradominante innalzate.



La sesta napoletana

Definizione, risoluzione, preparazione e raddoppi

La triade maggiore la cui fondamentale è il secondo grado abbassato cromaticamente è conosciuta come *sesta napoletana*. È difficile dire cosa vi sia di “napoletano” in questo accordo, ma il nome è universalmente accettato. Nel Settecento l'accordo venne usato soprattutto in primo rivolto; da questa abitudine deriva il termine *sesta*. Più tardi, nel corso del diciannovesimo secolo, il termine *sesta napoletana* venne applicato a qualsiasi posizione della triade, anche allo stato fondamentale. Non abbiamo alcuna intenzione di abbandonare una definizione così saldamente radicata; anzi, è molto utile e conveniente questa etichetta di identificazione incollata a tale accordo. In questo modo ci potremo permettere l'espressione, poco scientifica ma del tutto chiara, “sesta napoletana in stato fondamentale”, e l'uso del simbolo (comunemente accettato) N in luogo del numero romano II. Quando per indicare la napoletana si usa il numero romano invece di N, tale numero dovrebbe essere accompagnato da un piccolo segno di sottrazione posto in alto a sinistra del numero stesso, segno che indica l'abbassamento della fondamentale.

La sesta napoletana è una triade maggiore e quindi non è un accordo dissonante. L'alterazione cromatica del secondo grado, però, dà a tale nota una tendenza discendente, come se essa fosse una dissonanza. Benché derivi dalla scala minore e sia usata soprattutto in modo minore la sesta napoletana viene usata liberamente anche in maggiore. È un accordo che ha un forte senso di sottodominante e nella maggior parte dei casi si concatena con qualche forma dell'accordo di dominante. Si noti che il basso, in quanto grado forte, è il migliore raddoppio possibile.

Es. 26-1

a. b. c. d. e.

-II⁶ V -II⁶ V -II⁶ V -II⁶ V₂⁴ -II⁶ V⁷

In qualsiasi risoluzione al V la condotta delle parti preferita per il secondo grado abbassato sembra essere il movimento discende di terza diminuita. Esempi come i precedenti casi *d* ed *e*, in cui la nota alterata sale, contrariamente alla direzione dell'alterazione, sono piuttosto insoliti (v. es. 26-4). Le successioni presentate nell'esempio precedente contengono la falsa relazione tra re bemolle e re bequadro. Questa falsa relazione non è stata evitata dai compositori, benché vi siano molti esempi di successione con il V che ne sono privi. Quando l'accordo di dominante contiene la settima, ad esempio, la sua quinta può venire omessa, cosicché non si verifica alcuna falsa relazione.

Es. 26-2: Beethoven, *Sonata quasi una fantasia* op. 27, n. 2, I

Adagio sostenuto

do#: V⁶ I -II⁶ V⁷

Il basso può restare fermo mentre l'armonia cambia, realizzando un terzo rivolto del V⁷.

Es. 26-3: J. S. Bach, *Ouverture in si min.*, BWV 1067, VII, Badinerie (v. anche es. 26-16)

Allegro

si: -II⁶ V²

Se il sesto grado, la quinta dell'accordo, viene prolungato anche nell'accordo che segue il risultato sarà un accordo di nona.

Es. 26-4: Beethoven, *Sonata per pf.* op. 90, I

Mit Lebhaftigkeit

mi: I IV -II⁶ V⁹

Molto spesso l'accordo di dominante sarà preceduto dalla quarta e sesta in cadenza della tonica, con la quarta e la sesta in forma di doppia appoggiatura. Ciò permette un lineare movimento per grado congiunto in tutte le voci, con le tre parti superiori che si muovono per moto contrario rispetto al basso. La base della concatenazione, naturalmente, è ancora II-V. La falsa relazione in questo caso non è avvertibile, grazie all'armonia di I che viene interposta.

Es. 26-5: Mozart, *Concerto per pf. e orch.* K. 488, II (v. anche es. 28-29)

Adagio

fa #: I VI -II⁶ I₄⁶ V⁷ I

A volte tra la sesta napoletana e la dominante vengono interposti altri accordi. Si tratta soprattutto di forme diverse dell'armonia di sopratonica. I problemi di condotta delle parti variano secondo i casi: se l'accordo che segue la napoletana è la dominante della dominante, nelle voci vi saranno diversi movimenti cromatici. Si noti come, nel prossimo esempio, la falsa relazione che si crea tra sol naturale e sol diesis consenta alla nota abbassata di risolvere scendendo. Gli altri due movimenti cromatici sono affidati ciascuno a una sola voce.

Es. 26-6: Schumann, *Quartetto per archi* op. 41, n. 3, II

Un poco adagio

fa #: -II⁶ V₅⁶ del V V⁷ I

Nel prossimo esempio l'accordo posto tra la napoletana e la dominante è una nona di dominante incompleta. La quinta della napoletana è raddoppiata e la fondamentale sale, contrariamente alla propria tendenza. Nella prima battuta la figurazione melodica posta sull'armonia della napoletana è la scala della tonalità temporanea, il secondo grado abbassato, in questo caso re maggiore.

Es. 26-7: Beethoven, *Sonata quasi una fantasia* op. 27, n. 2, I

Presto

do#: -II⁶ V⁹ del V I⁶₄

La nota alterata può presentarsi come appoggiatura della nota inferiore. In questo caso l'armonia fondamentale sarà quella di sottodominante, benché sia riconoscibile il colore tipico della sesta napoletana. In un caso del genere si può anche considerare la tonica come una nota di passaggio, come nel prossimo esempio.

Es. 26-8: Mozart, *Quintetto per archi* K. 515, I

Allegro

Do: I VI II -II⁶ (IV⁶) V VI

L'esempio precedente dimostra il grado di adattabilità e l'effetto coloristico di questo accordo, usato in un contesto in cui il modo maggiore è prevalente.

Il ritmo armonico del seguente passaggio cadenzale dà un'insolito rilievo alla napoletana in quarta e sesta.

Es. 26-9: Weber, *Der Freischütz*, Overture

Adagio

do: I⁶₄ IV(II)⁶₅ V⁴₃ del IV -II⁶₄ V³₂ V⁷

molta più indipendenza e stabilità, poiché in questo caso il secondo grado abbassato non veniva trattato come una nota melodica con una precisa tendenza a scendere, ma come un'autentica fondamentale, e come tale veniva quindi raddoppiato. Il raddoppio della fondamentale e il suo rapporto di quarta eccedente con la dominante contribuiscono ad accrescere il senso di estraneità di questa armonia rispetto al tono principale.

Es. 26-13: Brahms, *Sonata per vl. e pf.* op. 108, IV

Presto agitato

re: V del IV IV -II I⁶₄ V

Altri usi della napoletana

Nel prossimo esempio la triade maggiore di re bemolle in stato fondamentale nella seconda battuta è chiaramente il IV del VI, poiché le due battute sono in progressione. Alla fine del brano, comunque, la stessa triade si presenta come napoletana di do minore.

Es. 26-14: Chopin, *Preludio* op. 28, n. 20

Largo

do: I IV⁷ V⁷ I VI IV del VI V⁷ del VI VI VI VI VI -II V⁷ I

La precedente funzione di sottodominante secondaria spiega la comparsa occasionale di quella che si potrebbe definire una “napoletana minore”, ma naturalmente questo accordo non si comporta come un'autentica napoletana. La successione che segue, in cui compare il IV minore del VI, fu usata spesso da Schubert.

Es. 26-15: Schubert, *Fierabras*, Overture

Andante

fa: I VI IV (min.) del VI (la b = si bb) Ted. (V⁷ della N) I⁶₄ V

Il V della napoletana

La sesta napoletana può essere preceduta dalla propria dominante, il che accresce il numero delle dominanti secondarie possibili in una tonalità. L'indipendenza della napoletana in stato fondamentale viene molto rafforzata dalla presenza della sua dominante secondaria, il V del II^6 . È chiaro comunque che i due accordi costituiscono più un'estensione che un indebolimento della tonalità principale.

Es. 26-16: Schubert, *Ottava Sinfonia* ("La Grande"), II

Andante con moto

la: V² del -II -II⁶ V² I⁶ -II⁶ I⁶₄ V

Modulazioni passeggere

Spesso la forza tonale dell'accordo di sesta napoletana è tale da causare uno spostamento momentaneo del centro tonale sulla propria fondamentale.

Es. 26-17: Chopin, *Preludio* op. 28, n. 6

Lento assai



si: I VI(V del -II) -II(o I in Do)

Ciò può essere dovuto semplicemente alla sua durata; ma può essere anche determinato dalle armonie che accompagnano l'accordo. Nel prossimo esempio l'ultimo accordo della prima battuta è la sopratonica innalzata di sol, seguita dalla quarta e sesta di tonica. L'uso della sottodominante di sol rafforza questa impressione di tonalità, ma sappiamo che la triade di sol naturale non è altro che l'accordo di sesta napoletana del tono di fa diesis.

Es. 26-18: Beethoven, *Sonata per pf.* op. 106 ("Hammerklavier"), III (cfr. es. 26-5)

Adagio sostenuto



fa #: I₄ V V del VI I₄ I IV -II⁶ IV I₄
Sol: +II⁶ I₄ I IV I⁶

Si può ovviamente analizzare la modulazione passeggera senza ricorrere ai simboli di un'autentica modulazione: gli accordi estranei alla tonalità possono essere riferiti a una tonica secondaria. Nel prossimo esempio vengono usati equivalenti enarmonici per evitare di scrivere triadi come quella maggiore su si doppio bemolle.

Es. 26-19: Chopin, *Studio* op. 10, n. 6

Andante



mi#: -II⁶ IV del -II -II₄ IV del -II -II⁶ V

Modulazione con la napoletana

La sesta napoletana è un valido accordo-perno nella modulazione. In quanto semplice triade maggiore la si può interpretare in molti modi ed è un'area armonica comune tra toni lontani, come nella seguente modulazione da fa a mi.

Es. 26-20: Beethoven, *Sonata per pf.* op. 14, n. 1, III (v. anche es. 20-16)

Allegro

Fa: IV_4^6 I V/I Mi: $-II$ V_5^6 V_3^4

Modulazioni a un semitono di distanza, come quella precedente, vengono spesso realizzate con l'uso dell'accordo di sesta eccedente, l'equivalente enarmonico della dominante della napoletana; gli accordi di sesta eccedente verranno discussi nel prossimo capitolo.

La napoletana in quinta e sesta viene usata come accordo-perno nel climax drammatico e dissonante del famoso passaggio seguente:

Es. 26-21: Beethoven, *Terza Sinfonia* op. 55 ("Eroica"), I

Allegro con brio

Do: $+II_3^4$ I_4^6 IV_5^6 mi: $-II_5^6$

(mi:) V_9 V_7 I

Formule, da suonare in tutti i toni:

Es. 26-22

Π_{3b}^{6b} V I Π_{3b}^{6b} I_4^6 V I Π_{3b}^{6b} V^7 I Π_{3b}^{6b} $V_{4/3}^0$ I^6
 Π_{3b}^{6b} IV V Π_{3b}^{6b} V_9^0 del V V Π_{3b}^{6b} + Π_5^6 I_4^6 V V del -II -II V I

ESERCIZI

1. Realizzate i seguenti bassi numerati:

a.

7^b # 6 # 6 6^b 5[#]

b.

7^b 6 6^b 6 2 6 6^b 6 7 5[#]

c.

6[#] 6[#] 6 7 6[#] 7 6 7

d.

6^b 6^b 6[#] 6 6^b 5 6 3

e.

b, 6 6^b 5^b 6 6^b 6 5^b 6 — b 5^b 6 7^b 6^b 5^b 4 3^b

2. Scrivete una progressione modulante in cui l'accordo-perno sia la sesta napoletana della seconda tonalità.

3. Armonizzate i seguenti bassi senza numeri, usando accordi di sesta napoletana:

a.

b.

c.

4. Armonizzate le seguenti melodie, usando accordi di sesta napoletana:

a.

b.

c.

d. Mazurka

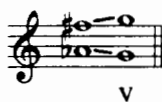
Gli accordi di sesta eccedente

I quattro accordi che formano il gruppo degli *accordi di sesta eccedente* hanno in comune l'intervallo di sesta eccedente che viene a formarsi tra il sesto grado della scala minore e il quarto grado innalzato cromaticamente. Il nome deriva dalla disposizione abituale degli accordi in cui questo intervallo caratteristico si trova tra il basso e una delle voci superiori.

Origine come dominanti secondarie

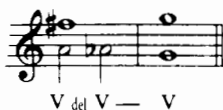
Il quarto grado innalzato, come sensibile della dominante, è la chiave della funzione di dominante secondaria di tre dei quattro accordi di sesta eccedente. Nella sua risoluzione naturale l'intervallo di sesta eccedente si allarga all'ottava sulla dominante.

Es. 27-1



L'intervallo di sesta eccedente non deriva da una sottodominante con la fondamentale innalzata, ma da un V del V con la quinta abbassata. Il prossimo esempio illustra la sua origine.

Es. 27-2



Definizioni

La disposizione normale di tutti e quattro gli accordi di sesta eccedente è quella con il sesto grado nel basso e il quarto grado innalzato in una qualsiasi delle voci superiori. La tonica compare sempre, in un'altra voce, e quindi le note in comune ai quattro accordi sono tre. Ogni membro del gruppo sarà quindi distinto per la quarta voce. Il prossimo esempio presenta i quattro accordi di sesta eccedente con le loro risoluzioni naturali.

Es. 27-3

	a.	b.	c.	d.	
	Italiana	Tedesca	Francese	Svizzera	
secondo una	V_6^8 del V	V_6^9 del V	V_3^4 del V	$+II_3^6$	(tutti con la quinta abbassata)
interpretazione tradizionale:	IV_6^{6+}	IV_3^{6+}	II_3^{6+}		

a viene chiamato *terza e sesta eccedente*;

b è chiamato *terza, quinta e sesta eccedente*;

c è chiamato *terza, quarta e sesta eccedente*;

d è chiamato *terza, quarta più che eccedente e sesta eccedente*.

Nella definizione di questi accordi, nel corso del tempo si sono largamente diffusi i nomi *sesta eccedente italiana* (*a*), *tedesca* (*b*) e *francese* (*c*). Come nel caso della *sesta napoletana* non sembra esservi alcuna spiegazione plausibile per l'origine di tali definizioni. Vorremmo proporre la definizione *sesta eccedente svizzera* per il precedente accordo *d*, poiché possiede caratteristiche simili sia alla *sesta tedesca* sia a quella *francese*.

In molti testi di armonia, comprese le prime edizioni di questo libro, *a* e *b* vengono descritti come accordi la cui fondamentale è il quarto grado innalzato, e *c* come un II_3^7 alterato. Vi è però un ostacolo nel considerare *a* e *b* come accordi del IV: la triade che ne starebbe alla base, infatti, è diminuita, e quindi viene difficilmente avvertita come sottodominante. Probabilmente è più esatto pensare che *a* sia un aspetto di VII_6^6 (V_6^0) del V, pensare cioè a un V_7^7 (incompleto) del V con la quinta abbassata. La fondamentale autentica dell'accordo sarebbe quindi re, come nella forma completa (il caso *c* del precedente esempio). Analogamente *b* può essere considerato un accordo alterato di settima diminuita, il V_9^0 del V con la quinta abbassata; *c* infine, talvolta in passato definito II_3^{6+} , risulterà il V_7^7 del V con la quinta abbassata. Così i tre accordi, *a*, *b*, *c*, presentano tra loro una forte somiglianza e sono varietà di V del V, come è dimostrato dalla loro risoluzione abituale. L'accordo

d si spiega facilmente come una settima diminuita sul II innalzato con la quinta abbassata.

Poiché le denominazioni precise (“ V_6^0 del V con la quinta abbassata”, “ V_6^0 del V con la quinta abbassata”, “ V_3^4 del V con la quinta abbassata” e “ $+II_4^{6+}$ con la quinta abbassata”) sono piuttosto prolisse, è più pratico usare rispettivamente “It.” “Ted.”, “Fr.” e “Sv.”, senza badare agli eventuali rivolti; le abbreviazioni nazionali vengono facilmente collegate agli accordi di sesta eccedente e non si corre il pericolo di confondere le definizioni in numeri romani con quelle delle forme non alterate di V del V.

Si noti che *b* è come *a* con l’aggiunta di una settima; *d* è omofono di *b*, ma la differenza tra mi bemolle e re diesis viene chiarita dalla risoluzione dell’accordo; *c* si distingue da *b* per la presenza del secondo grado (re) invece del terzo grado minore (mi bemolle); *a*, *b* e *d* sono omofoni della settima di dominante del secondo grado abbassato (ovvero la napoletana), proprietà che li rende utili accordi-perno nelle modulazioni.

Risoluzione

La risoluzione naturale degli accordi di sesta eccedente è sul V o, nel caso dell’accordo con la quarta più che eccedente, sulla triade maggiore del I_4^6 . Il quarto grado innalzato sale di semitono, il sesto grado scende di semitono, e la tonica va direttamente alla sensibile, oppure sta ferma come appoggiatura o ritardo prima di scendere. La risoluzione della quarta voce varia a seconda dei casi. In *a*, e cioè nel più semplice accordo di sesta eccedente, formato da tre soli componenti, viene raddoppiata la tonica. Non si raddoppiano le note che formano l’intervallo di sesta eccedente. Generalmente la quarta voce sale di grado.

Es. 27-4 (v. anche ess. 16-18, 20-9)

The musical notation shows three examples of augmented sixth chords (a, b, c) resolving to a dominant chord (V). Each example is written on a grand staff (treble and bass clef).
 - Example *a.*: Treble clef has notes F#4, A4, C#5; Bass clef has notes B3, D4, F#4. The resolution chord (V) has notes F#4, A4, C#5 in the treble and B3, D4, F#4 in the bass.
 - Example *b.*: Treble clef has notes F#4, A4, C#5; Bass clef has notes B3, D4, F#4. The resolution chord (V) has notes F#4, A4, C#5 in the treble and B3, D4, F#4 in the bass.
 - Example *c.*: Treble clef has notes F#4, A4, C#5; Bass clef has notes B3, D4, F#4. The resolution chord (V) has notes F#4, A4, C#5 in the treble and B3, D4, F#4 in the bass.
 Below the staves, the labels "It." and "V" are placed under the respective chords for each example.

La quarta voce può anche salire alla dominante con un intervallo di quinta, un salto melodico spesso efficace quando ha luogo nella voce superiore.

Es. 27-5: Beethoven, *Quinta Sinfonia* op. 67, I

Allegro con brio

do: V⁶ I It. V

Nella terza, quinta e sesta eccedente, o sesta tedesca (caso *b* nell'es. 27-3), la quarta voce forma un intervallo di quinta giusta con il basso. Le quinte parallele che si formano con la risoluzione naturale sulla dominante sono generalmente accettate se non si trovano tra le parti estreme. Nella maggior parte dei casi sono disposte tra il tenore e il basso. Generalmente, comunque, il terzo grado viene legato come un ritardo o ripetuto come un'appoggiatura prima di risolvere sul secondo.

La terza, quinta e sesta eccedente ha un carattere spiccatamente minore, poiché contiene il terzo e il sesto grado della scala minore.

Es. 27-6

Ted. V Ted. I⁴ V Ted. V

Es. 27-7: Mozart, *Sonata per pf.* K. 332, I

Allegro

do: Ted. V

Le quinte parallele sono più evidenti nell'esempio seguente:

Es. 27-8: Franck, *Sinfonia in re min.*, I

Lento

re: V⁷ del V Ted. V⁷

Due componenti degli accordi di sesta eccedente sono comuni all'accordo del IV, e un terzo componente è il quarto grado stesso, cromaticamente innalzato. È quindi ovvio che il IV è un ottimo accordo di preparazione per le seste eccedenti; il quarto grado innalzato in questi accordi viene così ad avere un'origine melodica. Spesso gli accordi di sesta eccedente compaiono come connessione tra il IV⁶ e il V, soprattutto nelle cadenze. Nel prossimo esempio la terza, quinta e sesta eccedente precede una quarta e sesta di cadenza.

Es. 27-9: Mozart, *Don Giovanni*, Ouverture

Andante

re: IV⁶ Ted. I₄ V

Nella sesta francese, e cioè la terza, quarta e sesta eccedente, la funzione di dominante secondaria è più evidente che in qualsiasi altro accordo del gruppo. La presenza della fondamentale autentica, il secondo grado, consente di avere una nota in comune con l'accordo di dominante; questa nota di solito verrà ribattuta o legata nell'accordo di risoluzione, oppure andrà a un'appoggiatura del secondo grado, come in una quarta e sesta di cadenza (*c* nel prossimo esempio).

Es. 27-10

Fr. V Fr. V Fr. I₄ V

Es. 27-11: Schubert, *Quartetto per archi* op. 125, n. 1, IV

Allegro

do: Fr. V VI⁶ Fr. V

La terza, quarta e sesta eccedente può essere usata sia in maggiore sia in minore, e quindi contribuisce all'intercambiabilità dei modi.

Es. 27-12: Chopin, *Notturmo* op. 48, n. 2

Andantino

La: VI Fr. I₄ V⁷

Nell'accordo che contiene la quarta più che eccedente, o sesta svizzera, il componente più caratteristico è il secondo grado innalzato, che implica una risoluzione sul terzo grado maggiore. Questo intervallo di quarta più che eccedente, che si forma tra il sesto grado minore e il secondo innalzato, è l'equivalente enarmonico della quinta giusta. L'accordo può essere distinto dalla terza, quinta e sesta eccedente solo in base alla propria risoluzione.

Es. 27-13

Sv. I₄ V Sv. I₄ V⁷ Sv. I₄ V⁷

Es. 27-14: Chopin, *Ballata* op. 47

Allegretto



Spesso i compositori scrivono la sesta svizzera in modo impreciso, come una terza, quinta e sesta eccedente. Avevamo notato la stessa indifferenza per quanto riguarda la scrittura del secondo grado innalzato nella settima di sopratonica con fondamentale e terza innalzate. I due accordi sono molto simili e differiscono solo per la forma del sesto grado.

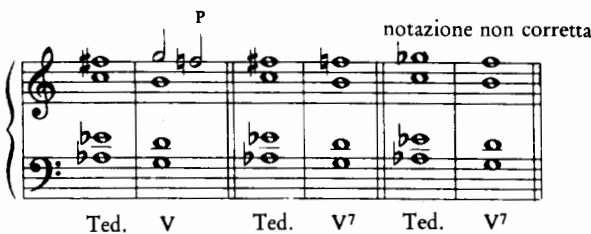
Es. 27-15: Mozart, *Sonata per pf. a 4 mani* K. 521, III

Allegretto



Quando alla sesta eccedente segue una settima di dominante, il quarto grado innalzato scende cromaticamente, imitando in un certo senso la risoluzione eccezionale di una sensibile. Se si usa la terza, quinta e sesta eccedente, la risoluzione ha l'effetto di una successione di settime di dominante, e spesso questa è la forma con cui viene scritta, sebbene tale forma non sia precisa. L'evoluzione di questa successione potrebbe essere delineata in questo modo:

Es. 27-16



Nel prossimo esempio il moto parallelo viene interrotto da un'appoggiatura nella voce superiore.

Es. 27-17: Beethoven, *Sonata per pf.* op. 57 ("Appassionata"), II

Andante con moto

Re^b: I IV I Ted. V⁷ (II) I

Le possibilità coloristiche derivate dall'unione della sesta eccedente con note cromatiche estranee all'armonia sono illustrate da questo famoso esempio:

Es. 27-18: Wagner, *Tristan und Isolde*, Preludio

la: I (VI) Fr. V

È abbastanza frequente l'uso dell'appoggiatura che forma l'intervallo di ottava diminuita con il quarto grado innalzato.

Es. 27-19: Mozart, *Sonata per pf.* K. 576, II

fa#: I VI⁷ Ted. V

Altre posizioni

Quando gli accordi di sesta eccedente sono in altre posizioni l'intervallo caratteristico non verrà più a trovarsi tra le voci poste più in evidenza. Lo stesso intervallo di sesta eccedente può essere rivoltato in una terza diminuita. Questo spiega indicazioni analitiche come “la sesta eccedente tedesca in posizione di terza, quarta e sesta”, il che significa che l'accordo di terza, quinta e sesta eccedente è dato con la tonica al basso. Questi accordi, comunque, anche in altre posizioni non sembrano perdere la loro identità di seste eccedenti, nè il loro caratteristico colore armonico.

Quando il quarto grado innalzato è nel basso, l'intervallo di terza diminuita che ne risulta risolve sulla dominante in ottava con uguale risalto. In genere la terza diminuita compare come intervallo composto di decima diminuita; la si trova più raramente tra voci contigue, come una semplice terza diminuita che risolve su un unisono.

Es. 27-20: J. S. Bach, *Messa in si min.*, BWV 232, Credo: “Crucifixus”

mi: I VI⁶ V⁶ V⁴ del 3 IV VI⁷ IV⁶ Sol: II⁶ Ted. V⁷ I

Nell'esempio precedente la posizione dell'accordo è una conseguenza naturale della successione melodica delle voci estreme, che si muovono cromaticamente per moto contrario. In genere è il movimento melodico a determinare la scelta per la voce più grave di qualsiasi nota diversa dal sesto grado.

La sesta eccedente è di grande effetto come accordo dissonante su un pedale di dominante.

Es. 27-21: Chopin, *Scherzo op. 20*

si: Ted./V

Come per la sesta napoletana si può trovare la sesta eccedente in qualsiasi punto della frase, anche all'inizio del brano.

Es. 27-22: Schumann, *Dichterliebe* op. 48, n. 12 “Am leuchtenden Sommermorgen”

Ziemlich langsam

Si♭: II⁴⁺₃ (Sv.) I⁴ V⁷

Risoluzioni eccezionali

Gli accordi di sesta eccedente consentono poche risoluzioni eccezionali. La maggior parte di quelle che si incontrano derivano dal movimento melodico delle parti, come nel ritardo che lega la tonica al I⁴ che precede il V, una successione molto piana e lineare. Altre coinvolgono le possibilità contrappuntistiche delle note estranee all'armonia (es. 27-18).

Modulazione

La sesta eccedente viene usata come accordo-perno in una modulazione soprattutto per la sua equivalenza enarmonica con la settima di dominante. Il quarto grado innalzato diventa quindi la settima dell'accordo, una nota con tendenza discendente. Poiché il sesto grado viene interpretato come una dominante le due tonalità saranno a un semitono di distanza.

Es. 27-23: Chopin, *Polonaise* op. 40, n. 2

Sostenuto

(pedale di dominante)

La♭: I V (+II⁷) I⁴ Sv. I⁴ Sv. La: V⁷ I

Nell'esempio precedente per la modulazione viene usata la notazione enarmónica. Le modulazioni al semitono ascendente mediante l'uso della sesta eccedente sono molto comuni nel diciannovesimo secolo. Poiché l'accordo-perno è la dominante della nuova tonalità la modulazione sembra improvvisa, e tra le due funzioni quella di dominante del nuovo tono viene percepita più chiaramente di quella di sesta eccedente del tono precedente.

Nel prossimo esempio l'analisi della modulazione indica un accordo-perno, ma è più probabile che il passaggio venga avvertito come una transizione, senza alcun accordo perno.

Es. 27-24: Schubert, *Ottava Sinfonia* ("La Grande"), III

Allegro vivace

(pedale di dominante)

Do^b: V I V I Ted. Do: V² I⁶ V I

Il procedimento opposto, e cioè la modulazione a un semitono discendente in cui l'accordo-perno sia la dominante della seconda tonalità, ha un effetto un poco differente. Entrambe le modulazioni possono essere definite improvvise e avvengono tra tonalità lontane.

Es. 27-25: Schubert, *Settima Sinfonia* ("Incompiuta"), II

(pp) dim.

re: I V⁷ V do #: Ted. I⁶

Forme eccezionali

Si possono trovare pochi esempi di accordi la cui struttura intervallare sia simile a quella del gruppo di accordi di sesta eccedente, ma che derivino da altri gradi della scala. Uno di questi verrà discusso nel prossimo capitolo: quello che deriva dall'abbassamento del secondo grado in un accordo di settima di dominante (v. es. 28-14 sgg.). Viene citato in questo punto come esempio dell'uso, piuttosto raro, della sesta eccedente come dominante.

Es. 27-26: Schubert, *Quintetto per archi* op. 163, IV

Do: I v_3^4 I

A volte viene usato l'accordo di settima di sopratonica, con il sesto grado maggiore e la fondamentale innalzata, in concatenazione con il I. Tale accordo è equivalente alla terza, quinta e sesta eccedente del relativo minore, con una risoluzione eccezionale.

Es. 27-27: Schubert, *Ottava Sinfonia* ("La Grande"), IV

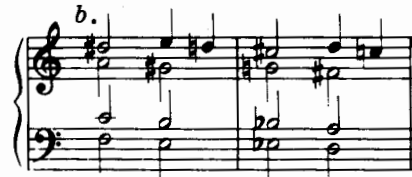
Do: II_3^{6+} ($\text{mi}^b = \text{re}^\sharp$) F^6 (I^6)

In aggiunta alle formule a quattro parti degli ess. 27-4, 27-6, 27-10 e 27-13, raccomandiamo di usare le progressioni che seguono per la pratica alla tastiera. Si consiglia di non scriverle per esteso, ma di suonarle a partire dal modello dato.

Es. 27-28

a.  *etc.*

La: It. V (7)
Sol: V del II It. V (7)
Fa: V del II

b.  *etc.*

La: Ted. V (7)
Sol: V del II Ted. V (7)
Fa: V del II

c.  *etc.*

La: Fr. V (7)
Sol: V del II Fr. V (7)
Fa: V del II

d.  *etc.*

La: Sv. I₄⁶
Sol: II₄⁶ V⁷ del II Sv. I⁶
Fa: II₄⁶ V⁷ del II

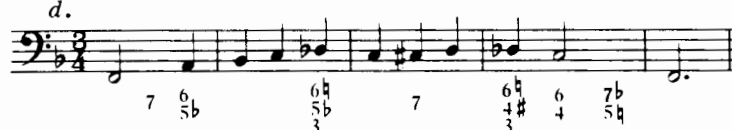
ESERCIZI

1. Realizzate i seguenti bassi numerati:

a. 

b. 

c. 

d. 

Altri accordi alterati

Limiti enarmonici all'alterazione dei gradi della scala

Fino a questo momento abbiamo studiato la comparsa di alterazioni nell'ambito dei seguenti gruppi accordali: le dominanti secondarie, gli accordi innalzati di II^7 e di VI^7 , la sesta napoletana e le seste eccedenti. Restano solo pochi altri accordi alterati nel vocabolario dei compositori del periodo dell'armonia tonale. Benché sia possibile nella pratica usare l'alterazione cromatica per creare un grande numero di nuovi accordi, proprio come è possibile formare nuove parole con le lettere dell'alfabeto di una lingua, il nostro intento in questo studio è quello di definire il vocabolario armonico così com'è stato usato dai compositori. Si può imparare molto su quest'uso sperimentando le possibili alterazioni degli accordi esistenti, allo scopo di scoprire le ragioni per cui alcune forme sono state usate più di certe altre. Dovreste esaminare ogni accordo e applicare diverse alterazioni cromatiche, valutando i risultati per quanto riguarda le combinazioni di intervalli ottenute e il rapporto dell'accordo con la tonalità originale. Noterete immediatamente che una grossa parte degli accordi così ottenuti in realtà sono accordi già conosciuti riletti enarmonicamente, così che l'apparente nuova forma in realtà esiste solo sulla carta. Ecco pochi esempi di questo tipo di risultati:

Es. 28-1

Do: $\text{I}_{3b}^{\sharp} = \text{VI}^6$ $\text{I}^{6b} = \text{III}$ $\text{III}^{5\sharp} = \text{I}^6$ $\text{V}_{4\sharp}^{6\sharp} = \text{V del V}_{5b}^7$

L'interpretazione armonica di questi accordi dipende da come l'orecchio riconosce le note in quanto gradi della scala di un determinato tono e modo. Nel-

l'esempio precedente è stata scelta arbitrariamente la tonalità di do ma, come sappiamo, una tonalità può affermarsi solo grazie all'associazione di diversi elementi armonici; in altre parole, si deve definire un contesto tonale all'interno del quale verranno interpretate le note cromatiche.

Il prossimo esempio contiene una nota cromatica di passaggio (il sol diesis) che forma sul do una triade eccedente. Se la terza dell'accordo è però minore la nota di passaggio verrà percepita come sesto grado minore anziché come un'alterazione della quinta, e la successione legata dalla graffa sarà diatonica e non cromatica.

Es. 28-2



Do: I — VI do: I VI —

Ecco alcune osservazioni riguardo all'alterazione cromatica dei gradi della scala:

a. La tonica può essere innalzata, ma se la si abbassa viene percepita come settimo grado.

b. La sopratonica può essere sia innalzata sia abbassata. A volte, quando è innalzata, può essere avvertita come terzo grado minore.

c. La medianta minore, se innalzata, diventa medianta maggiore; se abbassata suona come sopratonica.

d. La medianta maggiore, se innalzata, viene avvertita come sottodominante; se abbassata diviene terzo grado minore.

e. La sottodominante può essere innalzata, ma se viene abbassata la si avverte come terzo grado.

f. La dominante può essere innalzata, e a volte questo fa sì che la si avverta come sesto grado minore. Se la si abbassa generalmente verrà avvertita come sensibile della dominante.

g. Se si innalza il sesto grado minore diventa maggiore; se lo si abbassa viene avvertito come dominante.

h. Il sesto grado maggiore può essere innalzato, e in questo modo viene a volte avvertito come settimo grado abbassato. Se lo si abbassa, diventa sesto grado minore.

i. Se si innalza la sensibile essa viene avvertita come tonica; la si può abbassare.

Da queste osservazioni si può derivare un principio generale: se l'alterazione di un grado della scala lo trasforma nell'equivalente enarmonico di un altro grado della scala, maggiore o minore, nella stessa tonalità, la funzione percepita più decisamente sarà probabilmente quella enarmonica e non quella alterata.

La quinta innalzata

Sul I, sul IV e sul V si possono trovare accordi con la quinta innalzata, che forma un intervallo di quinta eccedente con la fondamentale. La forma dell'accordo di tonica alterata in questo modo è praticamente sempre quella maggiore. La nota alterata, ovviamente, non viene raddoppiata e la risoluzione naturale dell'accordo è sulla sottodominante.

Es. 28-3



L'accordo si concatena con molta naturalezza anche con la settima della sopratonica, soprattutto quando è raddoppiato il terzo grado.

Es. 28-4: Bizet, *L'Arlésienne*, Suite n. 1, n. 3 "Adagietto"



La tendenza della nota alterata a risolvere mette in luce il carattere intrinseco di dominante del IV proprio dell'accordo maggiore di tonica. Vi sono molti esempi di V⁷ del IV con la quinta eccedente.

Es. 28-5: Beethoven, *Quartetto per archi* op. 18, n. 4, II

Andante scherzoso quasi allegretto



Nell'armonia di dominante il grado innalzato è la sopratonica e ciò suggerisce il modo maggiore, per l'implicita risoluzione al terzo grado maggiore.

Es. 28-6



Es. 28-7: Brahms, *Secondo Concerto per pf. e orch.* op. 83, IV

Allegretto grazioso



La sopratonica innalzata è una nota di tensione che si aggiunge a quelle già presenti nell'accordo di settima di dominante. La risoluzione di tali note di tensione ha come risultato il raddoppio della terza nella triade di tonica. L'intervallo di sesta eccedente che si crea tra due note, come nel V⁷ del IV nell'es. 28-5, non significa che questi accordi debbano essere considerati seste eccedenti. In questo caso l'intervallo eccedente caratteristico è la quinta, non la sesta.

Es. 28-8: Schubert, *Des Teufels Lustschloss*, Overture



La nota di tensione aggiunta riduce il numero delle possibili risoluzioni eccezionali. Il prossimo esempio presenta un'efficace risoluzione della triade eccedente di V sulla nona maggiore incompleta di V del V.

Es. 28-9: Wagner, *Siegfried*, III, 3

Sehr ruhig und mässig bewegt

La^b: V^{5#} V⁹ del V V² I⁶ VII⁶ I IV⁶

Dal punto di vista ritmico l'accordo di sottodominante con la quinta innalzata differisce dai due accordi appena descritti per il fatto che si tratta quasi sempre di un accordo di appoggiatura. La tonica innalzata è un'appoggiatura del secondo grado e, se sono presenti, settima e nona si comportano come appoggiature della terza e dell'ottava di un II⁶.

Es. 28-10

IV^{5#} II⁶ IV⁷_{5#} II⁶ IV⁹_{5#} II⁶
(II⁶ —) (II⁶ —) (II⁶ —)

Es. 28-11: Liszt, *Sonata per pf. in si min.*

Allegro energico

Si: IV⁷_{5#} II

La triade eccedente possiede un certo grado di indeterminatezza dovuto al fatto che i suoi rivolti suonano in modo molto simile allo stato fondamentale. Analogamente alla settima diminuita, che divide l'ottava in quattro parti uguali, le due terze maggiori che costituiscono la triade eccedente dividono l'ottava in tre parti uguali, con l'intervallo superiore – la quarta eccedente – che è l'equivalente enarmonico della terza maggiore. Questa simmetria suggerisce l'origine della scala esatonale.

Es. 28-12



Una successione cromatica di triadi eccedenti fa perdere il senso di una tonalità definita. Il passaggio che segue continua per ventidue battute prima che l'armonia di triade eccedente lasci il posto a una triade minore; questo inizio giustamente famoso determina il colore dell'intero brano.

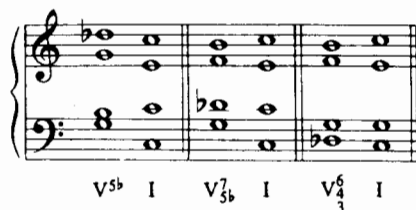
Es. 28-13: Liszt, *Faust-Symphonie*, I



La quinta abbassata

Nell'armonia di dominante si può incontrare l'abbassamento cromatico della quinta. Nel secondo rivolto della settima di dominante questo produce un accordo simile alla terza, quarta e sesta eccedente, ma con funzione di dominante (v. anche es. 27-26).

Es. 28-14



Es. 28-15: Brahms, *Quarta Sinfonia* op. 98, IV

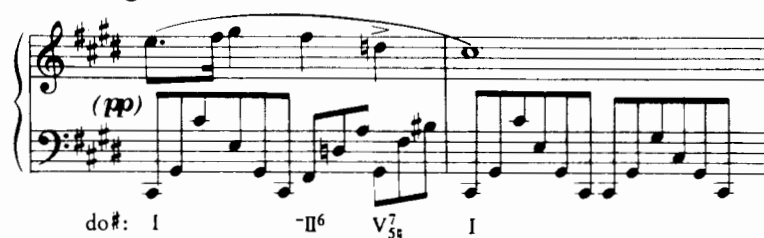
Allegro energico e passionato



Questo accordo può anche risolvere su una tonica minore.

Es. 28-16: Chopin, *Notturmo* op. 27, n.1

Larghetto



Se l'alterazione (l'abbassamento del secondo grado) viene applicata alla nona minore di dominante senza fondamentale l'accordo suona come una terza, quinta e sesta eccedente con funzione di dominante.

Es. 28-17: Schubert, *Schwanengesang*, n. 13 "Der Doppelgänger"

Sehr langsam

Der Mond zeigt mir mei-ne ei - g'ne Ge - stalt... Du Dop-pel-

(cresc.) **ffz** **fff** *decresc.* **p**

si: I V III V $\frac{7}{4}$ (5^a abbassata) I

Il prossimo esempio presenta lo stesso tipo di accordo, ma nel rivolto di terza e quarta che, quando risolve sul I in stato fondamentale, produce un effetto di sotto-dominante (come il V_4^0 non alterato, cfr. es. 21-15). In questo caso l'accordo suona piuttosto come una napoletana; disposto sul pedale di tonica produce l'insolito effetto armonico dato dalla presenza contemporanea di la, si bemolle e do bemolle (cfr. es. 27-21).

Es. 28-18: Beethoven, *Fidelio*, I, Finale ("Coro dei prigionieri")

Allegro ma non troppo

(zu-)rück! Wir sind be - lauscht mit Ohr, mit Ohr und Blick. _____

Coro

Wir sind be - lauscht mit Ohr und Blick. _____

(p) *dim.* *pp*

(pedale di tonica) Si^b : I V_3^2 (5^a abbassata) I V_3^0 (5^a abbassata) I

La quinta innalzata e abbassata

Può avvenire che l'accordo alterato contenga un componente che sia contemporaneamente innalzato e abbassato. Si tratterà in genere della quinta di una triade di dominante o di un sostituto della dominante, in un accordo che ha le caratteristiche del V con la quinta innalzata e del V con la quinta abbassata.

Es. 28-19

V_4^6 I

Nel prossimo esempio l'accordo alterato fa da accordo-perno in una inattesa modulazione, da si bemolle a sol maggiore, in cui il si bemolle deve essere rein-

terpretato come la diesis. La risoluzione naturale avrebbe dovuto essere il IV^6 in si bemolle maggiore.

Es. 28-20: Schumann, *Dichterliebe* op. 48, n. 12 “Am leuchtenden Sommermorgen”

Ziemlich langsam



Si $\flat$: I V ^{2} del IV
 (5 ^{a} innalzata)
Sol: V $_4^6$ (5 ^{a} innalzata e abbassata)

La triade minore con la quinta aumentata e abbassata equivale enarmonicamente a un accordo di settima di dominante o a un accordo di sesta eccedente, entrambi con risoluzione eccezionale. Viene usata soprattutto come una tonica alterata in una successione tra il I e il II^7 o il V^7 del V, un effetto armonico che divenne molto popolare nel diciannovesimo secolo.

Es. 28-21: Liszt, *Secondo Concerto per pf. e orch.*

Adagio sostenuto assai



La: I (5 $^{\sharp}$) V ^{7} del V V ^{9}
 (fa = mi $\sharp$)

Es. 28-22: Brahms, *Trio per vl., vcl., pf.* op. 87, I



ped. di dominante
Sol: I $_4^6$ (5 $^{\sharp}$) V ^{9}

Es. 28-23: E. W. Nevin, *The Rosary*

The hours I spent with thee, dear heart, Are as a string of pearls to me;

Re♭: I (6) * V⁹ (7) I (6) * V⁹

È possibile usare la quinta aumentata e abbassata anche su altri gradi, come la sopratonica. Nell'esempio seguente la notazione indica che il II alterato potrebbe anche essere considerato un V⁷ del III (re), con risoluzione eccezionale.

Es. 28-24: Schubert, *Rosamunde*, Entr'acte n. 1

Si: II₄⁶ V₅⁶ I
(la ♯ = sol[♯])

Questa descrizione del II alterato ci offre la possibile spiegazione di una successione cromatica che ebbe molta fortuna durante il periodo dell'armonia tonale; questa successione è stata anche chiamata *omnibus*¹. La successione *a* del prossimo esempio è la forma più comune di *omnibus*; la si trova anche con le linee di basso e soprano scambiate.

¹ Nel linguaggio musicale italiano non esiste un termine per indicare tale successione; abbiamo quindi mantenuto la definizione inglese. [N.d.C.]

Es. 28-25

si confronti:

Do: V_3^6 Ted. del II Π_4^6 Π_4^6 V^7 V_3^6 Π_4^6 V^7 la: V_3^6 IV_4^6 V_3^6
 (5^a innalzata e abbassata)

È facile osservare come questa successione abbia origine dall'aggiunta di note di passaggio cromatiche allo scambio di voci per moto contrario della successione *b*. Nella maggior parte dei casi i compositori hanno evitato di scrivere l'ottava più che eccedente (il la diesis e il la bemolle contemporanei nella prima parte dell'esempio precedente), come dimostra il prossimo esempio.

Es. 28-26: Schubert, *Sonata per pf.* op. 42, I

Moderato

Do: V_3^6 Ted. del II V_3^6 Ted. del II V_3^6 Ted. del II Π_4^6 Π_4^6 $V^7 + \Pi_3^6$ I_4^6
 (5^a)

La semplicità della condotta delle parti dell'*omnibus* è in netto contrasto con la difficoltà della sua analisi armonica. Si può abbastanza facilmente individuare nel secondo accordo (es. 28-25 *a*) una terza, quinta e sesta eccedente del II, ma il quarto accordo è più problematico. Stando alla condotta delle parti data si tratta di un accordo di quarta e sesta di sopratonica con la quinta alzata e abbassata; considerandolo dal punto di vista enarmonico, con il si bemolle al soprano e il sol diesis al basso, è un rivolto della sesta eccedente (il secondo accordo) che però risolve eccezionalmente, con la decima diminuita che si allarga a una decima maggiore. In qualunque modo la si scriva la successione è molto poco ortodossa, forse addirittura incomprensibile se la si considera semplicemente una successione di fondamentali e di note alterate. Ma all'orecchio risulta chiaramente il prodotto di un movimento cromatico lineare su note legate. L'*omnibus* è un'ottima dimostrazione di come un chiaro e semplice movimento cromatico possa produrre relazioni armoniche che dal punto di vista diatonico sono collegate molto debolmente, un fenomeno via via più caratteristico nell'armonia cromatica del tardo Ottocento.

Il caso di *omnibus* a cinque accordi (es. 28-25 *a*) inizia e termina con lo stesso accordo di settima di dominante, sebbene in due posizioni diverse, e lo si può dunque definire un prolungamento dell'armonia di dominante. Una successione con solo tre accordi, d'altra parte, può essere usata come mezzo per la modulazione. Nella progressione che segue le successive settime di dominante sono reinterpretate enarmonicamente come accordi di sesta eccedente della tonalità successiva. Il modello è dato in notazione reale (e cioè non enarmonica), un procedimento che non può essere usato a lungo senza che si renda necessario l'uso di tripli diesis.

Es. 28-27

Do: Ted. del II Π_4^6 $\Pi_4^6(5^b)$ V^7 Fa#: Ted. del II Π_4^6 $\Pi_4^6(5^b)$ V etc.
 La: Ted. del II Π_4^6 $\Pi_4^6(5^b)$ V Re#: Ted. del II Π_4^6 $\Pi_4^6(5^b)$

Il prossimo esempio, tratto da un lavoro posto sulla linea di confine del periodo dell'armonia tonale, utilizza questa successione (a gruppi di tre accordi) per due cicli completi, e ne inizia un terzo prima di interrompersi; in questo tipo di successione un pedale non può essere tenuto più a lungo.

Es. 28-28: Musorgskij, *Boris Godunov*, III, 1

Alla mazurka

La: Ted. del II Π_4^6 $\Pi_4^6(5^b)$ V^7 Fa#: Ted. del II Π_4^6 $\Pi_4^6(5^b)$ V^7 VI^7 Fr.
 (Fa#) $\Pi_4^6(5^b)$ V^7 Mi: V^7 del II VI^7 Fr.

Si possono trovare molte varianti dell'*omnibus* che conservano il modello generale pur deviando in qualche movimento cromatico.

Es. 28-29: Schubert, *Winterreise* op. 89, n. 20 "Der Wegweiser"

Mässig

Ei-nen Wei-ser seh ich ste - hen un-ver-rückt vor mei-nem Blick; ei-ne Stras-se muss ich

geh - en, ei-ne Stras - se muss ich ge - hen, die noch Kei - - ner ging zu-rück.

sol: V_9^9 del V I Ted. V_9^9 del V si^b : V_9^9 del V I_4^4

do#: V_9^9 del V I_4^4 Ted. sol: V_7^7 del V V_5^6 I V_3^4 del V I-II⁶ I_4^4 V I

Accordi di appoggiatura

Si è soliti definire una combinazione di appoggiateure con il termine *accordo di appoggiatura*, e nel cap. 8 ne abbiamo incontrato qualche esempio diatonico (come quello che abbiamo definito "quinto su primo") in cui un'armonia viene sovrapposta alla fondamentale di un'altra, in una posizione ritmicamente accentuata. Tuttavia, nell'armonia cromatica, gli accordi di appoggiatura comprendono in genere anche armonie che costituiscono la parte debole di un movimento levare-battere, debole-forte, e in questi casi difficilmente le singole note possono essere definite appoggiateure.

Per formare questi accordi bisogna far precedere alcuni o tutti i componenti di un dato accordo da note poste a un semitono di distanza, superiore o inferiore, così che queste risolvano sulle note dell'accordo salendo come sensibili o scendendo come appoggiature cromatiche. Da questo procedimento melodico possono derivare molte e diverse possibilità; ne diamo qui pochi esempi caratteristici.

Nel prossimo esempio il primo accordo è un'insolita forma di IV^7 , con la fondamentale e la terza innalzate e con l'omissione della quinta. La sua funzione è facilmente comprensibile se lo si confronta con la settima di sopradominante innalzata ($+VI^7$) come accordo preparatorio della dominante.

Es. 28-30: Brahms, *Intermezzo per pf.* op. 116, n. 6

Andantino

Si♭: IV^7 V^7

Quando tutti i componenti di una triade di sottodominante che va sulla dominante sono innalzati, tale triade diventa un accordo la cui fondamentale è a distanza di quarta eccedente dalla tonica: la distanza più grande possibile.

Es. 28-31: Liszt, *Sonata per pf. in si min.*

Quasi adagio

Fa#: V^9

$IV^6(\text{innalzato; enarm.}) V^9$
o forse $V^6(\text{abbassato})?$

Nel prossimo esempio la settima di sopratonica – non alterata – di la maggiore viene usata come un accordo-perno per modulare a la bemolle maggiore, tonalità in cui l'accordo è simile alla già nota settima di sopratonica innalzata ($+II^7$) in cui

però sono innalzate anche la quinta e la settima; in altre parole si tratta di un II^7 con tutti i componenti innalzati. La risoluzione poco ortodossa dei due componenti innalzati aggiunti concorre all'effetto di sorpresa della successione.

Es. 28-32: Liszt, *Faust-Symphonie*, II

The musical score for Liszt's *Faust-Symphonie*, II, is in 3/4 time and marked 'Andante soave'. It features a piano (p) texture. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes dynamic markings: *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *app.* (appoggiatura). The harmonic analysis below the staff identifies the following chords and intervals:

- La: (IV)
- II_3^6 (5^a e 7^a innalzate)
- I_4^6

L'accordo seguente è simile al VI^7 innalzato, se si prescinde dalla presenza della sottodominante mi^2 .

Es. 28-33: Franck, *Prélude, choral et fugue* per pf.

The musical score for Franck's *Prélude, choral et fugue* is in 3/4 time and marked 'ant. app.' (antiphonal appoggiatura). The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes dynamic markings: *ant.* (antiphonal) and *app.* (appoggiatura). The harmonic analysis below the staff identifies the following chords and intervals:

- si: IV/V (do = si#)
- V^7 (la = sol#)

Il prossimo esempio è simile. Il sol bemolle è la scrittura enarmonica del fa diesis, il sesto grado innalzato, mentre il fa bemolle è un'appoggiatura della settima, e non una fondamentale abbassata.

² L'analisi degli ess. 28-32 e 28-33 è, in verità, assai forzata. Esempi simili si comprendono in modo forse più soddisfacente considerando i movimenti melodici delle parti come appoggiature cromatiche. [N.d.C.]

Es. 28-34: Wagner, *Die Götterdämmerung*, I, 2

Sehr gemässigt und etwas zögernd

(pedale di dominante)

la^b: +VI⁷ V⁷ +VI⁷ V⁷ Fa: II

Nel prossimo esempio possiamo osservare un accordo che, grazie al proprio valore ritmico, potrebbe correttamente essere definito come accordo di appoggiatura. Può essere dubbio che in questo caso si avverta una successione levare-battere, come tende a suggerire la posizione della stanghetta. La presenza della sensibile in entrambi gli accordi provoca un effetto di dominante dall'inizio alla fine del passaggio.

Es. 28-35: Brahms, *Capriccio per pf.* op. 76, n. 8

Grazioso ed un poco vivace

Do: Sv. I⁶ V⁷

Autentici accordi di appoggiatura sono quelli presentati nel prossimo esempio, contrassegnati da asterischi. Questi accordi hanno un effetto armonico chiaramente avvertibile, ma per una loro analisi sembra più idonea una descrizione melodica piuttosto che la descrizione del movimento delle fondamentali. Dal punto di vista melodico gli accordi sono costituiti da appoggiature di semitono dei componenti dell'accordo di settima di dominante; dal punto di vista armonico sono triadi eccedenti sul sesto grado della scala minore, con la terza della triade che compare contemporaneamente nella forma innalzata e in quella naturale.

Es. 28-36: Mozart, *Sinfonia* K. 550, I

Molto allegro

sol: II_3^4 V^7 (pedale implicito di dominante) $(\text{VI}^6 \text{V}_4^3)$ $(\text{VI} \text{V}^7)$

La tonica abbassata, do bequadro, nella triade di sopradominante del prossimo esempio conferisce all'accordo un effetto di dominante, poiché questa nota funge da sensibile al do diesis dell'armonia successiva.

Es. 28-37: Franck, *Quintetto con pf.*, I

Do#: I VI I

Gli esempi presentati fin qui non costituiscono certamente un elenco esauriente di questi accordi cromatici di appoggiatura, ma servono a indicare le circostanze in cui tali accordi compaiono. Lo studente dovrebbe annotare esempi di accordi simili tratti dalla musica del Settecento e dell'Ottocento, studiando con particolare attenzione le combinazioni di uso più frequente.

L'armonia cromatica

La nascita di nuovi accordi è il risultato di influenze armoniche e melodiche, verticali e orizzontali. Dal punto di vista armonico è determinante il desiderio di incrementare la varietà e l'interesse mediante la creazione di un aggregato sonoro mai ascoltato prima, o mediante l'uso di una forma già conosciuta in una posizione insolita all'interno della tonalità. Per quanto riguarda l'aspetto melodico le note al-

terate presenti nel nuovo accordo vengono usate come note di tensione, con una precisa tendenza, tali da fornire direzione e continuità alla melodia.

Questi due aspetti non sono del tutto separati. Alcuni accordi alterati possono essere effetto di note cromatiche di passaggio, di appoggiature o di altre note melodiche. I componenti alterati della sopratonica innalzata, ad esempio, hanno generalmente questa origine. Si dovrebbero comunque considerare autentici accordi, nonostante l'origine melodica, quelle combinazioni verticali che sembrano essere il frutto di una deliberata scelta armonica del compositore. Ricorderemo che questo punto di vista è stato adottato sia nei confronti di accordi puramente diatonici, come la quarta e sesta e certi accordi di settima, sia riguardo a più complessi accordi cromatici.

Lo sviluppo di un vocabolario di armonia cromatica fa parte naturalmente della storia del periodo tonale; nondimeno nella dilatata armonia cromatica del tardo Ottocento si può osservare che la formazione di nuovi accordi diviene sempre più una questione che riguarda non tanto il sistema armonico generale quanto piuttosto lo stile del singolo compositore, o perfino i caratteri particolari di un singolo lavoro. Lo studente dovrebbe cercare di cogliere tali peculiarità e di metterle in relazione con l'armonia tradizionale, fin dove ciò è possibile. Non va comunque dimenticato che l'analisi armonica di questa musica non è separabile dai problemi contrappuntistici, e che tale analisi viene influenzata e variamente condizionata dai rapporti tra tonalità e forma nelle diverse opere. Alcune di queste analisi verranno trattate nella seconda sezione di questo volume.

Concluderemo questa parte del nostro studio con tre esempi che dimostrano l'esistenza di un comune linguaggio armonico cromatico per un periodo di centocinquant'anni di musica tonale. Le differenze caratteristiche tra i tre esempi non riguardano tanto l'armonia quanto piuttosto problemi di scrittura, di densità e di stile, e anzi va detto che, armonicamente, le somiglianze sono maggiori delle differenze. In tutti e tre gli esempi vengono usati accordi molto simili; simili sono anche le note estranee all'armonia, la distanza che separa i singoli accordi e le modulazioni passeggiere, così come la grande eleganza e l'economia nella successione lineare, ottenuta per mezzo di note comuni e movimenti di grado.

Es. 28-38: J. S. Bach, *Partite diverse sopra O Gott, du frommer Gott*, BWV 767, VIII

Mi^b: I II² (VII) III⁶ V² del IV IV⁵⁺ V⁴ del III III (min.) V (6) I V⁶ (VI⁶?) del II

II (mag.) VII V_3^4 VI IV^7 V^6 del V V V_3^4 del IV (I) IV I
 (V del V)(VI del II) del IV (VII del VII)

Es. 28-39: Chopin, *Preludio* op. 28, n. 9

Largo
 (f) cresc.
 Mi: I V III (V del VI) VI^6 (Fa: V^6) II_4^6 V^7 V del VI (V_3^4 del VI)
 (La ^{b} : V_5^6 del II II_4^6 V_2^9)
 ff dim.
 (La ^{b} : I_4^6 (III ^{6}) V^7 { I III Mi: III(mag) III ^{6} (min.) (V^7) I

Es. 28-40: Wagner, *Tristan und Isolde*, Preludio

Langsam und schmachkend
 sf più f p cresc. f
 La: V_5^9 VI V_5^6 del V III_4^6 V_3^4 del V V del III III^6 IV_4^6 V_5^9 del IV del IV

NV ant. app. app. app.
 dim. p ant. app. p cresc. f
 IV N⁶ del IV V del IV V⁶ del V del V V del V V⁶ V⁷ I

ESERCIZI

1. Realizzate i seguenti bassi numerati:

a.

5[#] 5[#] 5[#] 6 5[#]

b.

6 6[#]_{4/2} 6 6[#]_{5[#]} 7^b_{5^b} 7[#]_{5[#]}

c.

6[#] 7^b_{5[#]} 4₃ 4₃ 6[#]_{4[#]} 7_{5[#]}

d.

5 9 9_{5[#]} 6_{5[#]} 6_{5[#]} 7_{5[#]} 6_{5[#]} 7

e. Leicht bewegt

4₃ 7₅ 6 6 7_{5^b} 6 6_{4[#]} 7 6_{5[#]} 4_{3^b} 6 7_{4[#]} 7 7 7_{4 3}
 5^b 4_{2[#]} 5^b 6₅ 5 4_{2[#]} 5[#] 3₂ 5[#] 6 4₃ 6_{5^b} 6₄ 6₄ 7^b 6₄ 6₄ 7 4_{2[#]} 7 4_{2[#]} 5 7_{5[#]}

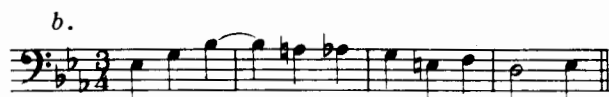


2. Componete un periodo musicale di tre frasi secondo le seguenti indicazioni:
 a. la prima frase modula tramite un accordo-perno che è un accordo alterato in entrambe le tonalità;

b. la seconda frase contiene una progressione modulante nel cui modello si trova un accordo di settima di dominante con la quinta abbassata. La frase termina in una tonalità non ancora toccata nella prima frase;

c. la terza frase ritorna al tono iniziale mediante una triade eccedente come accordo-perno.

3. Armonizzate i seguenti bassi senza numeri, facendo uso di accordi alterati:



4. Armonizzate le seguenti melodie, facendo uso di accordi alterati:



PARTE SECONDA

L'armonia tonale considerata dal punto di vista storico

Nella prima parte di questo libro abbiamo cercato di definire la pratica armonica dei compositori in un periodo di circa un secolo e mezzo, partendo dall'assunto arbitrario che Bach, Mozart, Chopin e Dvořák fossero contemporanei e che in quel periodo l'armonia non cambiò, ma si limitò a evolversi. Possiamo accettare questi presupposti come legittimi, per la loro evidente utilità nello studio della pratica armonica; inoltre ci si conceda anche l'osservazione che questo libro non è la sede adatta per una valutazione storica completa dell'armonia¹.

Alcune osservazioni generali saranno tuttavia utili, prima di affrontare i vari sviluppi avvenuti nell'ultimo secolo.

Al tempo delle prime composizioni di Bach (nel 1703 circa) il temperamento equabile (v. Appendice I) non aveva ancora ottenuto un consenso generale. Nel sistema di accordatura allora in uso la musica in genere si limitava a utilizzare le tonalità più semplici, e cioè quelle che avevano al massimo due o tre alterazioni in chiave. Le tonalità e le note cromatiche più distanti sul circolo delle quinte erano troppo stonate per poter essere usate con efficacia. Il temperamento equabile eliminò queste limitazioni, distribuendo equamente sulla scala cromatica i difetti collettivi di intonazione e rendendo ogni intervallo (tranne l'ottava) non intonato per una proporzione costante ma tollerabile. Ciò comportò, ad esempio, che le triadi maggiori di *do diesis* o di *do bemolle* non suonassero più stonate di quella di *do*, e quindi per i compositori la libertà di scrivere in qualsiasi tonalità desiderassero. Bach stesso fece molto per rendere popolare il temperamento equabile e dimostrò la sua fiducia in esso componendo i due volumi del *Clavicembalo ben temperato* (1722, 1744), ognuno dei quali contiene un preludio e una fuga per ciascuna delle ventiquattro tonalità maggiori e minori.

La maggior parte dei compositori del tempo di Bach e degli anni immediata-

¹ A questo proposito cfr. D. de la Motte, *Manuale di armonia*, trad. it. Loris Azzaroni, Firenze, La Nuova Italia 1988 (tit. orig. *Harmonielehre*, Kassel, Bärenreiter 1976). [N.d.C.]

mente successivi, tuttavia, non solo si attenne alle tonalità più semplici, ma anche alle più semplici relazioni tra le tonalità². L'unità tonale dei loro lavori sarebbe infatti stata maggiormente assicurata evitando di modulare troppo lontano dalla tonalità principale, con una particolare attenzione ai toni più vicini: dominante, sottodominante e relativi maggiori o minori. In parte ciò si può attribuire alla relativa brevità dei singoli brani o movimenti; di uguale importanza fu la preferenza accordata dai compositori del tardo periodo barocco alle forme musicali divise in sezioni (come le forme di concerto e di danza) piuttosto che a quelle di più ampio respiro, e alle forme contrappuntistiche (come la fuga) piuttosto che a quelle armoniche. Nel periodo classico, con il sopravvento di forme meno contrappuntistiche, l'associazione stretta dei rapporti tra le tonalità di tonica e di dominante, o di relativo maggiore e relativo minore, divenne la base stessa della forma dell'Allegro di sonata, confermando così la preferenza (stabilitasi ormai da lungo tempo) per le tonalità strettamente relate.

Durante quel periodo vi furono comunque alcune notevoli eccezioni a tali tendenze. Per esempio, la forma a episodi della Fantasia per strumenti a tastiera, in cui la continuità tematica non era una condizione centrale, permetteva una più libera successione delle tonalità. Così la *Fantasia in sol min.* di Bach modula fino ad arrivare al tono di re bemolle minore (ci si potrebbe chiedere quanto ciò risultasse di gradevole ascolto sugli organi non temperati del periodo). Questo brano, come pure la parte iniziale della *Fantasia in do min.* K. 475 di Mozart, che presenta lo stesso tipo di tonalità "vagante", può essere paragonato al recitativo operistico per il suo essere formalmente slegato da una struttura chiusa di frase e per la sua sostanziale libertà di movimento tra accordo e accordo. La *Sinfonia in sol min.* K. 550 di Mozart è un buon esempio di quanto uno dei più innovativi compositori del tempo avesse inteso esplorare le risorse della modulazione cromatica. I rapporti tra il primo e il secondo tema nei movimenti in forma-sonata seguono i modelli abituali, ma le sezioni di sviluppo mostrano una tendenza a realizzare modulazioni rapide e lontane.

Abbiamo già visto come durante l'epoca del contrappunto tonale fosse praticamente possibile, su base contrappuntistica, giustificare la coincidenza verticale momentanea di qualunque combinazione diatonica di quattro o cinque note (v. es. 31-62). Si potrebbe dire lo stesso per un gran numero di possibili combinazioni cromatiche, combinazioni che sarebbero difficilmente concepibili come armonie a sé stanti. Il vocabolario di armonie indipendenti che abbiamo studiato era sostanzialmente completo già ai tempi di Bach, anche se allora, per fare un esempio, le none di dominante complete e gli accordi di sesta eccedente erano piuttosto rari (v. es. 27-20). Questo cambiamento nelle abitudini armoniche durante il periodo della tonalità è solo una delle complesse questioni che devono essere prese in considerazione in uno studio storico sull'armonia.

Un'altra questione simile potrebbe sorgere a proposito della differenza tra le

² Rivedere capp. 5 (ultimi paragrafi) e 14 (primo paragrafo).

abitudini armoniche generali e la prassi individuale. Questo problema, lo ripetiamo, non può trovare risposta solo nello sforzo di definire le abitudini armoniche generali di un'epoca. È abbastanza facile arrivare ad alcune generalizzazioni, ma controllarle analiticamente sarebbe molto faticoso. Si tende per esempio a pensare che Beethoven fosse meno interessato dei suoi predecessori alle possibilità dell'armonia cromatica, se non altro perché si trovano in gran numero esempi di tali armonie in Bach e in Mozart, esempi che raramente si riscontrano in Beethoven. Nello stesso tempo si può facilmente dimostrare che il numero delle tonalità usate da Beethoven nelle sue sezioni di sviluppo è maggiore rispetto a qualunque compositore precedente (v. es. 14-21); questa caratteristica, tuttavia, riguarda la tonalità più che l'armonia vera e propria. Schubert, che in rapporto a Beethoven realizzò poche innovazioni della forma musicale, dimostra invece un notevole grado di originalità armonica, con un tipo di cromatismo molto personale e spesso più avanzato di quello di Beethoven (v. es. 26-15). Alcune delle soluzioni armoniche di Schubert sono, in rapporto al loro tempo, così caratterizzate da diventare elementi distintivi della sua musica; bisognerà arrivare a Chopin per trovare un altro compositore la cui armonia sia altrettanto inconfondibilmente personale.

Come Beethoven prima di lui, ma su scala molto più vasta, Wagner operò una rivoluzione nella forma musicale e in parte questa rivoluzione riguarda anche la valorizzazione dell'armonia come principio strutturale. Prima di Wagner l'unità tonale, anche in opere in più movimenti, poteva essere avvertita come una delle basi dell'intera composizione, come nel caso del do maggiore-do minore della *Quinta Sinfonia* di Beethoven. Anche in un'opera come *Die Zauberflöte* di Mozart, che inizia e finisce in mi bemolle maggiore, i singoli numeri scritti in tonalità diverse rappresentano unità tonali stabili, che possono essere messe in rapporto reciproco tra di loro e con la tonalità "principale". Ma nei drammi musicali di Wagner le dimensioni sono talmente vaste e i cambiamenti di tonalità così frequenti che l'idea di una "tonalità principale" diviene praticamente priva di significato. Se si può dire che *Die Meistersinger* è un'opera "in do maggiore" poiché essa inizia, finisce e ha momenti importanti in tale tonalità, la tonalità di do maggiore resta comunque più simbolica che reale. Analogamente, nel *Ring* di Wagner il re bemolle maggiore simbolizza il Walhalla, ma soltanto perché questa tonalità viene associata a determinati *Leitmotive* e scene e, alla fine del *Götterdämmerung*, con la distruzione del Walhalla.

Dal punto di vista armonico il *Tristan und Isolde* di Wagner è sotto ogni aspetto l'esito più notevole e innovativo dell'ultima parte del periodo tonale (v. ess. 23-38, 27-18, 30-17). Benché l'armonia del *Tristan*, se la si considera sotto il profilo della successione di accordi, non sia più radicale degli esperimenti di Chopin (o addirittura di Bach), le dimensioni e la continuità dell'opera sospingono la tonalità ben oltre il punto a cui era arrivata in precedenza nelle forme sinfoniche chiuse e tonalmente circoscritte. Ciò che a suo tempo fu indicato come "melodia infinita" nel *Tristan* potrebbe essere meglio definito come "successione armonica infinita", tramite la quale l'ascoltatore viene guidato per più di quattro ore in un viaggio da una tonalità all'altra. Esistono alcuni punti di stabilità o riferibilità tonali, ma sono

sempre molto relativi; cadenze d'inganno, modulazioni improvvise, successioni motiviche di accordi e alterazioni cromatiche sono elementi talmente diffusi che l'ascoltatore è costretto ad accettarli come norma armonica, abbandonando la speranza che venga fissata per più di un breve periodo una tonalità determinata, definita da semplici successioni armoniche. Questo approccio radicale, considerato a suo tempo distruttivo della stessa idea di tonalità, faceva parte del cuore stesso delle necessità psicologiche del dramma, esattamente come era nelle intenzioni di Wagner. Ciò che non fu immediatamente compreso è che Wagner realizzò tutto questo senza abbandonare le risorse della classica condotta delle parti; al di fuori del contesto cromatico non vi è alcuna differenza essenziale tra la condotta delle parti del *Tristan* e quella del *Preludio in do magg.* nel I libro del *Clavicembalo ben temperato* di Bach. Le caratteristiche essenziali di questa scrittura sono l'uso di note comuni, il moto congiunto, il controllo dei movimenti melodici e la presenza di una sfera ridotta di relazioni armoniche.

Nonostante l'influenza che il cromatismo wagneriano ebbe su Debussy, la musica della maturità di questo compositore offre il più netto contrasto con quel tipo di linguaggio musicale. Lo stile di Debussy (benché influenzato entro certi limiti anche dai suoi compatrioti poco più anziani come Franck, Lalo, Fauré e Chabrier) è decisamente originale, e tale originalità risiede soprattutto nel suo approccio, del tutto anticlassico, all'armonia, al contrappunto e ai problemi formali. Una caratteristica fondamentale di questo stile è il movimento parallelo di quinte giuste, triadi, accordi di settima e di nona in qualsiasi successione, disposizione e su qualsiasi grado della scala cromatica. Altrettanto caratteristico è l'uso di qualunque tipo di scala, tra cui scale maggiori, minori, modali, pentatoniche, artificiali e anche la scala per toni interi, o esatonale (la cui importanza e incidenza nella musica di Debussy, nonostante la frequenza con cui viene usata, sono state esageratamente valutate da alcuni teorici). Nel suo periodo più avanzato Debussy aggiunge al proprio vocabolario accordi per quarta, per quinta e sovrapposizioni di accordi. Il suo linguaggio armonico dimostra lo sforzo cosciente di allontanarsi dalle relazioni sistematiche della tonalità classica, per lui evidentemente restrittive; in questo senso tale linguaggio fu quello più autenticamente rivoluzionario nel corso della storia della musica. Nello stesso tempo egli riuscì, con metodi difficilmente definibili, a creare una propria personale logica tonale, che non dipende dal contrappunto e dalle abituali relazioni tra le fondamentali (la successione V-I, ad esempio, compare molto raramente) ma che mantiene centri tonali, "toniche" in un senso non classico del termine e sottintende una base essenzialmente diatonica e fondata su triadi.

Pressappoco nello stesso periodo in cui Debussy usava il suo linguaggio tonale non sistematico, ma attentamente controllato, per creare un'estetica musicale nuova ed essenzialmente francese, i successori di Wagner in Austria e in Germania continuavano a esplorare il mondo che il *Tristan und Isolde* aveva dischiuso per loro. I più avventurosi sperimentavano un contrappunto cromatico sempre più complesso, in cui l'elemento armonico (almeno in senso classico) andava progressivamente attenuandosi, finché nei lavori di Schoenberg, Berg e Webern, a partire circa dal 1907-

1908, la tonalità scomparve completamente. Al suo posto restava un denso cromatismo regolato da diversi mezzi astratti, mezzi che di solito erano intrinsecamente legati alle strutture autonome dei singoli brani. Da tutto ciò emerse infine un principio detto serialità, basato sulla definizione da parte del compositore, prima dell'inizio del procedimento di composizione, di una serie di altezze diverse organizzate secondo una successione intervallare dichiarata. L'invenzione da parte di Schoenberg, all'inizio degli anni Venti, di quello che fu chiamato il sistema dodecafonico fu un'applicazione del principio seriale alle dodici altezze della scala cromatica; queste venivano ordinate in un certo modo dal compositore, e da quel punto l'intera composizione era riferibile, in qualche modo e secondo determinate condizioni, all'ordinamento iniziale. Il metodo dodecafonico, che ha influenzato moltissimo la musica degli ultimi cinquant'anni, permetteva un considerevole grado di libertà compositiva, come dimostrarono i più importanti compositori che lo adottarono, e rappresentava chiaramente una risposta soddisfacente alla necessità di una regolarizzazione dell'atonalità.

Se uno dei poli di sviluppo della musica austro-tedesca dopo Wagner è rappresentato dalla rivoluzione nell'armonia cromatica avvenuta a partire dal *Tristan und Isolde*, possiamo individuare un altro polo destinato a fare da riferimento internazionale per la tonalità nel ventesimo secolo. Si tratta del movimento estetico che fu chiamato neoclassicismo, e che trasse la propria ispirazione dall'opera dei maestri del Settecento. Fin dalla metà del secolo scorso possiamo trovare compositori come Brahms e Saint-Saëns che reagiscono contro le tendenze – da loro considerate eccessive – di Wagner in generale, e del dramma musicale wagneriano in particolare, in favore della musica “assoluta”, delle forme e dei procedimenti contrappuntistici classici e di un cromatismo più contenuto. Wagner stesso contribuì al movimento con *Die Meistersinger* che, coerentemente con il proprio soggetto storico, è molto più diatonico e contrappuntistico in senso tradizionale rispetto alle altre sue opere della maturità. Nonostante queste premesse il neoclassicismo, come tendenza musicale diffusa, cominciò a prosperare solo a partire dalla terza decade del ventesimo secolo, quando un'intera generazione di compositori, guidati da Ravel, Stravinsky, Hindemith e Prokof'ev, produsse un'imponente mole di opere caratterizzate da un nuovo genere di tonalità diatonica (va ricordato che, curiosamente, esisteva nello stesso tempo un neoclassicismo atonale guidato da Schoenberg; questo è solo uno degli aspetti che rendono il neoclassicismo un fenomeno storico complesso)³.

Benché sia approssimativamente vero, dire che diatonismo e cromatismo, o per

³ L'exkursus storico dell'Autore è necessariamente ridotto e semplificato; per una trattazione musicologica più approfondita sul tema della serialità si confronti almeno la voce *Dodecafonia* di Roman Vlad, e relativa bibliografia, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Torino, UTET 1983; per il concetto di neoclassicismo si veda l'articolo di Gianfranco Vinay *Ricognizione del neoclassicismo musicale*, in *Il Novecento musicale italiano tra neoclassicismo e neogotismo*, a cura di D. Bryant, Firenze, Olschki 1988, ripreso e ampliato in G. Vinay, *Stravinsky neoclassico*, Venezia, Marsilio 1987. [N.d.C.]

un altro verso tonalità e atonalità, rappresentano le categorie essenziali nell'armonia del ventesimo secolo è una semplificazione eccessiva. Tale divisione non riesce in alcun modo a spiegare un gran numero di casi in cui l'armonia presenta una commistione di questi due fattori, e abbiamo già visto numerosi esempi nella musica del Settecento e dell'Ottocento in cui l'armonia diatonica viene colorata o elaborata mediante il cromatismo. Né la categorizzazione può rendere l'idea dell'enorme varietà, potenziale ed effettiva, propria dell'armonia diatonica e di quella cromatica.

Da tutto ciò risulta evidente che l'evoluzione dell'armonia dopo Wagner non ha eguali per quanto riguarda la ricchezza, il valore delle nuove scoperte e la varietà degli stili individuali. A questo riguardo è stato particolarmente fertile il periodo che termina all'incirca nel 1914. Nello stesso tempo, però, tutta questa messe di originalità ha comportato un problema per gli storici e gli studiosi della musica, a causa della crescente complessità della tonalità e della struttura formale che ne deriva. Il declino dell'armonia del diciannovesimo secolo non è stato seguito dall'affermazione di un linguaggio armonico comune del Novecento, né dal formarsi di poche "scuole", ma piuttosto da dozzine di stili individuali che, potremmo dire, hanno avuto un certo consenso in momenti diversi, e che in molti casi si sovrapposero.

Nella parte rimanente di questo libro ci occuperemo di alcuni aspetti dell'armonia successiva al periodo della tonalità classica, aspetti che possano in qualche modo essere spiegati, analizzati o descritti. Il contenuto dei prossimi capitoli dovrebbe essere considerato solo una parte relativamente piccola di un universo armonico: si potrebbe anzi dire che si tratta di un'introduzione ad alcuni metodi grazie ai quali lo studente può familiarizzarsi con i numerosi aspetti del pensiero compositivo che hanno contrassegnato il nostro secolo. Come abbiamo notato in precedenza, la teoria della musica è sempre un derivato della prassi (e mai il contrario), e la teoria stessa non riesce mai a spiegare completamente le realizzazioni musicali; se così fosse avremmo presumibilmente, così come per i periodi precedenti, una teoria coerente della musica del ventesimo secolo. Esaminando gli esempi che seguono lo studente avrà ampie opportunità di trovare spiegazioni e interpretazioni alternative, rassicurato dal fatto che su molti dei problemi qui formulati non è ancora stato raggiunto un accordo sostanziale neppure da parte degli studiosi.

Per questi capitoli non sono stati dati esercizi. Gli esercizi standard in uso per lo studio dell'armonia tonale non si prestano bene per l'armonia più complessa. La maggior parte del vostro lavoro su questi capitoli consisterà nell'analisi degli esempi e nel confronto con esempi tratti da altri brani. Sarà tuttavia istruttivo comporre frasi o brevi pezzi usando alcuni dei tipi armonici descritti e sperimentando la gamma delle possibilità inerenti ad alcuni dei procedimenti creativi presentati.

Allargamento dell'armonia tonale

L'armonia tonale e ciò che la seguì non sono separati da una precisa linea di demarcazione. Le caratteristiche individuali dei compositori del periodo tonale rivelano numerosi esempi di pratica armonica personale e diversa dalla norma, esempi che in qualche caso anticipano tipi di armonia molto più recenti; un'analisi di queste eccezioni, sempre più numerose a mano a mano che ci si avvicina alla fine del periodo, dimostrerà che si tratta molto spesso di allargamenti o estremizzazioni di procedimenti stabiliti piuttosto che di palesi contravvenzioni alle norme armoniche tradizionali. Si può dire che alcuni compositori, come Musorgskij, Fauré e Mahler, abbiano iniziato a scrivere usando l'armonia tradizionale e se ne siano poi distaccati; altri, come Debussy e Schoenberg, se ne sono liberati più in fretta e del tutto, approdando a un nuovo tipo di linguaggio armonico che presenta tuttavia evidenti legami con il passato. Ed effettivamente numerose particolarità dell'armonia tonale persistono in qualche modo anche in molta musica di oggi.

Una delle caratteristiche sorprendenti del periodo che va approssimativamente dal 1880 al 1920 è il passaggio con cui il linguaggio armonico comunemente diffuso lasciò il posto a una prassi individuale, passaggio dapprima lento e in seguito sempre più rapido. Anche tra compositori affatto contemporanei si giunse allo sviluppo di stili sempre più caratterizzati da un trattamento personale dell'armonia. L'armonia di Fauré, ad esempio, è spesso del tutto diversa da quella di Chabrier, così come l'armonia di Mahler differisce da quella di Richard Strauss in modo rilevante. Se si sottopongono ad attento esame le opere di due compositori come Debussy e Ravel, che il grande pubblico tende ad affiancare, anch'esse si distinguono chiaramente quanto a linguaggio armonico, nonostante le numerose caratteristiche comuni ai due compositori.

In un certo senso si può ragionevolmente sostenere che il periodo di quarant'anni che fornisce la maggior parte degli esempi a questo e ai successivi capitoli rappresenta il climax del "periodo armonico", poiché comprende certamente la maggior parte di quella musica in cui l'interesse dei compositori sembra puntato sulle qualità espressive delle singole armonie, in relativa libertà da considerazioni

contrappuntistiche. Con la rivitalizzazione del contrappunto nel neoclassicismo, dopo la prima guerra mondiale, quella tendenza declinò sensibilmente. Ciò non significa che il nuovo contrappunto fosse di per sé in qualche modo meno attento all'armonia, ma significa che il periodo delle nuove scoperte armoniche era, a quel punto, sostanzialmente finito. Questa considerazione storica porrà un'ulteriore limitazione al nostro studio: per molta musica del nostro secolo, come pure per quella dei secoli precedenti, un'analisi armonica ha meno senso di un'analisi contrappuntistica, e nel delimitare un terreno di lavoro per l'analisi armonica della musica del ventesimo secolo non vogliamo oltrepassare lo scopo dichiarato di questo volume.

L'intento di questo capitolo sarà descrivere le prime manifestazioni delle nuove tendenze e metterle variamente in relazione tra loro e con il terreno comune da cui derivano, poiché, quando tutto è stato esaminato e valutato, anche la più radicale scoperta armonica di quel periodo sembra essere il risultato di un'evoluzione di qualcosa già esistente in precedenza.

Scale modali e armonia modale

L'uso delle scale modali è un argomento adatto per iniziare la nostra indagine; rappresenta infatti una tendenza che, pur manifestatasi saltuariamente, attraversa tutto il periodo dell'armonia tonale¹. In questo arco di tempo furono infatti utilizzati i modi ecclesiastici, un'eredità della musica pretonale, come varianti del sistema maggiore-minore che permettevano di creare effetti armonici differenti. Così i modi dorico e frigio, il cui terzo grado è minore, comportano una triade di tonica minore e quindi il loro risultato sonoro dovrebbe essere considerato essenzialmente minore, mentre i modi lidio e misolidio, con il terzo grado maggiore, sortiscono per la stessa ragione un risultato maggiore. Nei modi dorico e misolidio la triade di dominante è minore, mentre il modo frigio, con il secondo grado abbassato, presenta sulla dominante una triade diminuita. Dal punto di vista del sistema maggiore-minore il risultato sonoro di tutte queste scale modali è quello di indebolire la percezione della tonica.

L'uso deliberato delle scale modali, o almeno di alcune delle loro caratteristiche, durante il periodo dell'armonia tonale sembra riflettere il desiderio dei compositori di incrementare le possibilità armoniche e di ricreare stilisticamente una certa atmosfera arcaica, soprattutto nella musica religiosa. Si potrebbe dire che la fughetta di Bach da cui è tratto il prossimo esempio, basata sulla melodia in modo misolidio di un corale del sedicesimo secolo, è in sol maggiore, con un aroma misolidio. La sensibile fa diesis, assente dall'armatura di chiave, viene introdotta nell'armonia in alcuni punti, mentre in altri è sostituita dal fa bequadro. Nelle ultime battute il tono di sol viene sottolineato mediante la ripetizione della tonica; nello stesso tempo

¹ Si riveda l'inizio del cap. 5.

viene messa in rilievo anche l'armonia di sottodominante per la presenza del fa bequadro come settima nel V^7 del IV. La cadenza finale, piuttosto ingegnosa, ha caratteristiche di entrambe le regioni tonali: la sensibile sale a sol come in V-I, mentre il do basso e il mi bemolle si muovono come in IV-I.

Es. 30-1: J. S. Bach, *Fughetta sopra Die sind die heil'gen zehn Gebot*, BWV 679
(cfr. es. 21-15)

Sol: I IV V^7 I V^7 I (V del IV) IV II I (V del IV) IV V^4_3 I
(pedale di tonica)

La “Canzona di ringraziamento” (nel *Quartetto* op. 132 di Beethoven), definita esplicitamente “in modo lidio”, è forse l'esempio più famoso, nel periodo dell'armonia tonale, di uno sforzo sistematico nell'impiego di una scala modale. Spesso in questo brano, come pure nel prossimo esempio di Chopin, le funzioni tonali sono oscure: è difficile dire dove sia la tonica. Raramente si trovano forti successioni dominante-tonica e, anche quando sono presenti, questi rapporti sono disturbati da un'enfaticizzazione di triadi in stato fondamentale sui gradi deboli, senza che queste ultime siano precedute da dominanti secondarie. L'effetto modale è rafforzato dalla mancanza della sensibile nella dominante di la minore, poiché tale nota comporterebbe la comparsa di un'alterazione. L'esempio è tratto dalla parte iniziale del brano, in cui si susseguono cinquantasei battute consecutive senza una sola alterazione.

Es. 30-2: Chopin, *Mazurca* op. 24, n. 2

Allegro non troppo

Fa: I? Do: IV? V^6_3 I Fa: I? IV la: I - $VI^6_?$ VI - $IV^6_?$



Do: V⁶ I la: IV? V I
 II?

La crescente prevalenza di questa “armonia modale” nel tardo Ottocento è dovuta anche all’uso delle scale modali nella musica popolare, che ebbe un’ampia influenza sulle cosiddette scuole nazionali. La tendenza, forse, era più accentuata nell’Europa orientale, in particolare tra i compositori russi, il cui stile spesso completamente omoritmico e accordale riflette l’influenza dei cori a cappella della Chiesa Ortodossa². Nel prossimo esempio una melodia pentatonica è accompagnata da accordi che dapprima sottolineano i gradi VI, V e III, e solo in seguito vanno alla tonica: il V del V che segue bruscamente suggerisce il modo lidio.

Es. 30-3: Musorgskij, *Quadri da un’esposizione*, “Promenade”

Allegro giusto, nel modo russo



Si^b: VI V⁶ VI V III V I VI V del V (6) V
 (lidio)

La popolare Marcia dallo *Schiaccianoci* di Čajkovskij inizia e finisce sulla triade maggiore di sol, ma durante tutto il pezzo vi sono numerose allusioni a mi minore. Molte frasi terminano sulla triade minore di mi o sulla cadenza sospesa di mi minore; l’intera sezione centrale è basata su un pedale di mi. Come lo *Scherzo in si bem. min.* op. 31 di Chopin e numerosi altri pezzi del diciannovesimo secolo questa Marcia sembra fondere il modo maggiore e il relativo minore in una tonalità che è contemporaneamente singola e doppia.

² Si riveda nel cap. 23 il paragrafo *La triade con la sesta aggiunta*.

Es. 30-4: Čajkovskij, *Lo schiaccianoci*, "Marcia"**Tempo di marcia viva**

Sol: I VI III I VI

Il prossimo esempio presenta un tipico uso del modo eolio, e cioè del modo minore naturale senza la sensibile.

Es. 30-5: Borodin, *Terza Sinfonia*, I**Moderato assai**

Ia: VI V_3^0 (La^b=Sol[#]) V III⁶ (V⁷) VI IV III⁶ IV⁶ I I⁶ IV I⁶₄ II⁴₃ I

(V⁴₃⁰ del III)

Nell'esempio seguente l'uso di gradi deboli variamente alterati è interamente armonico e coloristico; l'alternarsi delle due forme del terzo grado conferisce al passaggio un senso di oscillazione tra modi quasi-maggiore e quasi-minore, senza che vi sia un modo prevalente.

Es. 30-6: Balakirev, *Prima Sinfonia*, II**Vivo**

Ia: I (Dorico) (quasi V/I) (forse + II⁷: si[#] = do[#]) (Frigio) (Dorico) (Misolidio)

(pedale di tonica)

Il prossimo esempio di modo lidio presenta un'alternanza di I e di V del V, con risoluzione eccezionale.

Es. 30-7: Musorgskij, *Boris Godunov*, III, 2, "Polacca"

Tempo di polacca (riduzione per pf.)

Do: I V_4^{Δ} del V (Lidio) I V_4^{Δ} del V I V_4^{Δ} del V I

I due esempi seguenti, caratterizzati dalla presenza del settimo grado non innalzato, illustrano diverse soluzioni per evitare l'armonia di dominante.

Es. 30-8: Berlioz, *Requiem* op. 5, n. 2 "Dies irae"

Poco animato

si^b: V del IV IV I VII I

Es. 30-9: Dvořák, *Nona Sinfonia* op. 95 ("Dal nuovo mondo"), IV (cfr. es. 30-4)

Allegro con fuoco

mi: I $IV(II)_6^{\Delta}$ I III_6^{Δ} I

Il modo frigio, così come viene usato nelle battute iniziali del *Quartetto per archi* di Debussy, produce una sensazione di mi bemolle maggiore che viene controbilanciata soltanto dalla ripetizione della triade minore di sol e dalla presenza della sensibile alla fine della seconda battuta. Più avanti nello stesso movimento Debussy muta l'armonizzazione della melodia, così da delineare un autentico mi bemolle maggiore.

Es. 30-10: Debussy, *Quartetto per archi*, I

Animé et très décidé



Gli esempi precedenti dimostrano che la percezione modale è basata sulla durata dell'esposizione di una forte tonica; se la tonica viene ripetuta, infatti, la sua funzione si chiarisce e tutte le funzioni modali si rapportano a essa, anche se si tratta di successioni che, dal punto di vista dell'armonia tradizionale, indeboliscono la tonalità. Si possono ovviamente trovare esempi ancor più rappresentativi di quelli che abbiamo citato, soprattutto nella musica di consumo del ventesimo secolo, in cui un procedimento comune è l'uso di una scala modale all'interno di uno schema armonico semplice e ripetitivo.

Il declino dell'armonia di dominante

In precedenza (cap. 16) abbiamo detto che l'epoca dell'armonia tonale fu caratterizzata da una spiccata predilezione per l'armonia di dominante, e abbiamo già visto in numerosi esempi come questa predilezione prese forma³.

Nell'armonia tonale gli accordi con funzione di dominante costituiscono la più significativa categoria generale di funzioni accordali; in questo gruppo di accordi possiamo includere anche le dominanti secondarie, le settime diminuite e tutti quegli accordi alterati che hanno funzione di dominante secondaria, o di elementi che rafforzano la dominante.

Benché non si possa dire che la musica successiva al periodo dell'armonia tradi-

³ Si riveda anche il cap. 23.

zionale abbia rinunciato all'uso della dominante (di cui ha anzi introdotto forme più complesse, mai usate in precedenza), bisogna anche riconoscere che in tale musica molti compositori ricercarono e trovarono metodi per indebolire l'effetto di dominante, fin quasi al punto di dissolverlo. In parte questo può essere spiegato con la rinascita di interesse per l'armonia modale, in cui le triadi usate più spesso e con maggiore spicco erano quelle costruite sui gradi deboli.

Un fattore concomitante fu la comparsa, nella cadenza, della triade minore sulla dominante, con risoluzione, indifferentemente, su una tonica maggiore o minore.

Es. 30-11: Grieg, *Concerto per pf. e orch.*, III

Poco più tranquillo (Allegro marcato)

Fa: I V⁷ (min.) (V⁹) I

Es. 30-12: Chabrier, *Gwendoline*, Overture

Allegro con fuoco

do: V⁷ del V I⁶ IV(II)⁵ V(min.) I

Es. 30-13: Ravel, *Menuet antique*

Majestueusement

fa#: IV(II)⁵ V (min.) I

Copyright 1895 DURAND S.A. EDITIONS MUSICALES. Editions ARIMA & DURAND S.A. EDITIONS MUSICALES. Joint publication. Used by permission of the publisher. Theodore Presser Co. sole representative U.S.A.

Questi esempi differiscono dall'armonia tradizionale solo perché in essi la sensibile viene sostituita dal settimo grado non innalzato. La caratteristica più marcata dell'anticlassicismo di Debussy è la sua repulsione per le successioni dominante-tonica, in qualsiasi punto della frase. I suoi lavori contengono gli esempi più numerosi e più coerenti di una musica in cui viene evitata la dominante nel suo uso più tradizionale, la cadenza finale.

Es. 30-14: Debussy, *Suite bergamasque*, n. 3 "Clair de lune"

Andante

Re^b: III (1) $\frac{3}{4}$

Copyright 1905 DURAND S.A. EDITIONS MUSICALES. Used by permission of the publisher. Theodore Presser Co. representative U.S.A.

Le cadenze finali di Debussy presentano una gran varietà di tipi diversi che ricorrono nel corso della sua evoluzione stilistica. Nei primi lavori può succedere che la tonica finale sia preceduta da accordi di dominante in rivolto o con note estranee all'armonia; nelle opere più avanzate anche la tonica finale può contenere dissonanze non risolte. Non è che in Debussy non si trovi il rapporto V-I, ma difficilmente esso non contiene fattori estranei, e in ogni caso è piuttosto raro.

Nel prossimo esempio, tratto dalle battute finali del movimento, possiamo osservare una settima di dominante con un'appoggiatura cromatica non risolta (il do nella terza battuta) reinterpretata enarmonicamente come settima di dominante di una tonalità a distanza di tritono. La fondamentale del V⁷ di do bemolle maggiore è la quinta abbassata del V⁷ in fa maggiore, e la quarta innalzata (do) della fondamentale nel V⁷ di do bemolle è la fondamentale del V⁷ in fa. Questa successione rappresenta una sostituzione armonica usata spesso nel jazz (cfr. es. 31-69).

Es. 30-15: Debussy, *Sonata per fl., vla, arpa*, II

Tempo di menuetto

Do^b: V⁷
Fa: V⁴ (5-)

Copyright 1916 DURAND S.A. EDITIONS MUSICALES. Used by permission of the publisher. Theodore Presser Co. representative U.S.A.

Relazioni tonali lontane

La musica del Settecento e dell'inizio dell'Ottocento è ricca di esempi di successioni armoniche tra triadi lontane e di modulazioni a tonalità lontane che vengono realizzate tramite un certo numero di procedimenti consolidati dall'uso e coerenti (note-perno, relazioni enarmoniche, accordi alterati e cambiamenti o commistioni di modo), così come per mezzo di preparazioni e risoluzioni eccezionali delle dissonanze. In genere l'uso di tali procedimenti provoca un indebolimento solo momentaneo della tonalità – il che in effetti potrebbe essere l'intento del compositore – poiché di solito questo rapporto tra tonalità lontane avviene in un contesto di tonalità chiaramente affermata, sia prima sia dopo la “deviazione”. L'armonia tradizionale venne superata solo quando l'uso di tali mezzi divenne continuo, frequente e combinato, con il risultato di deludere le attese dell'ascoltatore per quanto riguarda la tonalità.

Es. 30-16: Fauré, *Notturmo n. 6* op. 63

Adagio

La: I IV⁷ IV/V (V¹¹) I (V⁷ del IV) V⁷ del IV ant. Re^b: Ted. (V del V) V₃ del V V⁷ (13)

(Re^b): V⁷/I I

Se si prendono in considerazione separatamente i trattamenti delle dissonanze o le successioni armoniche dell'esempio precedente si potrà constatare che tutti, o quasi, possono essere riscontrati in altri esempi tratti da opere del periodo classico della tonalità; la frase nel suo insieme costituisce però una catena di situazioni armoniche difficilmente riscontrabili prima di Fauré. La condotta irregolare delle parti nella risoluzione dell'undicesima di dominante, l'ambiguità tra I e V⁷ del IV, la reinterpretazione enarmonica del V⁷ del IV come sesta eccedente, l'interpolazione del V del V non alterato tra la sesta eccedente e la sua risoluzione, la presenza di una tredicesima non risolta – tutto ciò dà vita a una successione caratteristica ed emblematica

dello stile di Fauré. Vale la pena di notare che il passaggio contiene una sola alterazione cromatica (l'accordo di sesta eccedente) e un solo movimento cromatico (la risoluzione del V del V sulla dominante).

Il brano che segue, tratto dal *Tristan und Isolde* di Wagner, presenta la continua modulazione cromatica per cui l'opera è famosa. Vi si può vedere come, tramite il principio di contiguità, vengano usati mezzi lineari per collegare toni lontani. Nel passaggio quasi ogni armonia ha almeno una nota in comune con quella precedente o con quella seguente; la maggior parte delle note in successione si muove per grado congiunto. Ciò è dimostrato ancora più chiaramente dalla riduzione analitica che dall'esempio stesso. I cambiamenti di ottava sono indicati da curve a S. Gli accordi più forti dal punto di vista armonico sono indicati da note bianche; con l'eccezione della triade di sol, l'unica del brano ad essere preceduta da una forte dominante, tali accordi sono a distanza di terza minore (nella riduzione analitica i loro gambi sono collegati da un tratto unico). La successione motivica della progressione, I-V-III, sottintende un cambiamento di modo tra il V e il III (ad esempio dal V di re maggiore al III di re minore).

Es. 30-17: Wagner, *Tristan und Isolde*, II, 2

Sehr ruhig

Re: I_4^6 V Fa: III_6^6 V_4^4 La: I_6^6 III_6^6 II_7^7 Sol: III_4^4 IV_4^4

(Sol): V_3^3 V_9^9 della N V_7^7 della N N La: V del III ? V_4^4 del V I_4^4 VI III_4^4 V_7^7

pp *p* *piu p* *poco cresc.* *mf dim.* *pp*

RIDUZIONE, con l'omissione dei raddoppi e di alcune note estranee all'armonia

L'esempio dimostra che anche i rapporti cromatici più lontani, in un linguaggio cromatico avanzato, possono derivare dalla connessione piana e semplice di linee melodiche, perfino rispettando le regole elementari relative ai ritardi e al moto congiunto, e possono essere facilmente analizzati. Si può constatare come spesso anche il cromatismo dei compositori post-wagneriani proceda altrettanto linearmente, anche se i movimenti delle fondamentali e i rapporti tra le cadenze presentano relazioni molto tenui.

Si può citare il passaggio di Berlioz che segue, composto nel 1830, come un esempio di pratica compositiva bizzarra, non consueta, usata deliberatamente per ottenere un effetto grottesco⁴. Dal punto di vista dell'armonia tonale i rapporti tra le fondamentali sono talmente lontani da non avere una connessione evidente. Un'armonia così discontinua può davvero essere considerata unica in quel periodo, ma prima della fine del diciannovesimo secolo le successioni di questo tipo divennero molto frequenti e nel giro di pochi anni (si veda il successivo esempio di Satie) si trasformarono in un luogo comune.

Es. 30-18: Berlioz, *Symphonie fantastique* op. 14, IV, "Marche au supplice"

Allegretto non troppo

sol: I V abbassato? I V₉ del V I ?

I ? I Ted. V

⁴ Esamine la partitura e trovate il passaggio in re bemolle maggiore, in un punto precedente del movimento.

Es. 30-19: Satie, 3 *Morceaux en forme de poire*, n. 7



Copyright by Rouart, Lerolle, et Cie, 1911. Used by permission of copyright owner.

La rivalutazione del contrappunto

Possiamo dire che la tecnica contrappuntistica del diciannovesimo secolo segua i seguenti principi generali:

- a. la connessione piana e lineare dell'armonia;
- b. un disegno delle voci, anche nelle figure e nei tipi di scrittura più complessi, regolato da un'elementare condotta delle parti e dal trattamento tipico delle note estranee all'armonia;
- c. l'assenza di movimenti proibiti.

La spiegazione e l'elaborazione di questi principi sono già state frutto di una diffusa trattazione in questo volume. Esamineremo ora i metodi con cui la musica del periodo successivo a quello dell'armonia tradizionale sovrappose valori nuovi a questi principi e se ne distaccò. La proibizione dei movimenti paralleli fu la prima a cadere. Abbiamo già incontrato nella pratica armonica tonale alcuni esempi di quinte giuste parallele, di cui si potevano dare varie spiegazioni: come risultato della combinazione di note estranee all'armonia, della risoluzione dell'accordo di terza, quinta e sesta eccedente, talvolta addirittura della distrazione o di ragioni extramusicali⁵.

Probabilmente un esempio come quello seguente non può essere attribuito a nessuna delle cause citate. Le quinte presenti nella prima battuta fanno parte di un movimento lineare che inizia da una triade di tonica con il raddoppio della terza. L'orecchio riconosce sicuramente le quinte in quanto tali, ma l'ascoltatore dovrebbe considerarle come una manifestazione stilistica coerente e non come un errore nell'armonia tradizionale (cfr. es. 19-19).

⁵ Si riveda il cap. 19.

Es. 30-20: Fauré, *Pelléas et Mélisande*, Preludio

Quasi adagio

Sol: I (VI⁶)(IV⁶)V II(VII⁶)VI

Si potrebbe considerare il passaggio seguente come un esempio di quinte “di raddoppio”. La scrittura dell’accompagnamento pianistico comprende una parte superiore con una melodia secondaria per terze e un basso con una parte secondaria per quinte; questi due elementi sono combinati in un’armonia a quattro parti. Le quinte parallele di questo tipo divennero sempre più frequenti nelle opere dei compositori post-wagneriani.

Es. 30-21: Wolf, *Spanisches Liederbuch*, n. 3 “Nun wandre, Maria”

Nun wan-dre, Ma-ri - a, nun wan-dre nur fort. Schon krä - hen die Häh - ne und nah ist der Ort.

Il raddoppio per quinte di una melodia è un mezzo coloristico tipico dell’armonia impressionista. Esempi come il prossimo sono molto frequenti nelle opere di Debussy, Ravel e dei compositori che li seguirono.

Es. 30-22: Debussy, *La mer*, I

Modéré sans lenteur

L'uso sistematico di quinte parallele verrà preso in considerazione anche più avanti, quando ci occuperemo degli incontri verticali indipendenti, dell'armonia per blocchi accordali e dell'armonia per quinte.

Quello che segue è un caso estremo di intervalli dissonanti paralleli, che deriva dall'aggiunta di un controcanto a una versione in minore del noto canone *Fra' Martino campanaro*. Il passaggio si trova all'interno di una marcia funebre che contiene molti gesti di questo genere, deliberatamente grotteschi.

Es. 30-23: Mahler, *Prima Sinfonia*, III

Feierlich und gemessen



Il contrappunto del prossimo esempio non può assolutamente essere considerato come linearmente connesso.

Es. 30-24: Mahler, *Quarta Sinfonia*, I

Gemächlich

Sol: $V^{(5+)} I(VI)^{\sharp}_5$ $V^{\sharp}_3$ del II $V^{\sharp}_3$ $V^{\sharp}_3$ del III $+II^7$ $I^{\sharp}_5$ $V^{\sharp}_3$ del II $II^{\sharp}_6$ (IV) $(V^{\sharp}_3$ del IV) $(sol^{\sharp} = la^b)$
(quasi $+VI^7$) (quasi $+II^7$)

Sia le due melodie superiori sia la linea del basso derivano da temi già ampiamente e variamente sviluppati in precedenza nel movimento; quindi il contrap-

punto è sorretto in parte dal riconoscimento dei temi da parte dell'ascoltatore. Tuttavia le successioni melodiche nelle singole linee sono così ricche di ampi salti, appoggiature multiple e risoluzioni eccezionali che l'orecchio fatica a trovare una connessione armonica tra di loro. Soltanto dopo ripetuti ascolti risulta chiaro che il passaggio è una complessa elaborazione della seguente successione melodica, in cui tutte le note cromatiche sono note di passaggio.

Es. 30-25



Sia l'armonia sia il movimento melodico implicito sono caratteristici dell'armonia tradizionale, mentre non si può dire lo stesso del contrappunto.

Incontri verticali indipendenti

Un brano di musica tonale presuppone un contesto di tonalità scelte e una continuità tra l'inizio e la fine. Tale continuità è assicurata dalla successione melodica e armonica, che non viene mai a mancare benché possa variare da scorrevole e lineare a brusca, inaspettata. Così, in un certo senso, non potrebbe esservi alcuna disposizione verticale di note completamente indipendente dal contesto. Noi, tuttavia, useremo il termine *incontro indipendente* per indicare un'armonia la cui origine e risoluzione siano per la maggior parte, anche se non del tutto, indipendenti da considerazioni di condotta delle parti.

Abbiamo già visto una gerarchia di tipi accordali, a partire dalla settima di dominante, i cui componenti dissonanti possono essere usati senza preparazione. Alcuni di questi accordi, come quelli di nona, possono presentare una risoluzione "interna" (mediante cambio di posizione) delle proprie dissonanze, e nella musica tonale è inoltre possibile trovare esempi in cui le dissonanze non hanno una risoluzione evidente. Vi sono anche molti esempi di accordi che "risolvono" solo dopo un movimento cromatico, come nel caso delle progressioni di settime diminuite, in cui di solito la risoluzione è rimandata fino a dopo l'ultimo accordo della progressione. Anche altre armonie dissonanti sono state trattate in modo simile:

Es. 30-26: Wagner, *Die Götterdämmerung*, III, 2



Il passaggio precedente, che avviene dopo una semplice cadenza perfetta in do maggiore, dà inizio a una complessa serie di modulazioni che alla fine riportano a do. Il pedale fornisce un aggancio tonale senza il quale la tonalità sarebbe momentaneamente sospesa (cfr. es. 23-39). La successione cromatica in moto parallelo di accordi in stato fondamentale è un'invenzione caratteristica della fine del periodo tonale (cfr. es. 27-16).

Es. 30-27: Fauré, *Impromptu n. 2* op. 31

Allegro molto

fa: V^7 Solb: { Ted. V^7 } Sol: { Ted. V^7 } Lab: { Ted. V^7 }

Si potrebbe spiegare questo esempio come una progressione modulante di accordi di sesta eccedente, ma in realtà non viene percepito in questo modo. Si tratta piuttosto di un movimento ascendente di grado, lungo la scala cromatica, di una settima di dominante, che non solo contrasta con la risoluzione naturale della settima, ma provoca anche un moto parallelo della fondamentale e della quinta; la figurazione concorre ad attenuare la percezione di questo moto parallelo (per un esempio “orribile” v. es. 19-17). L'impiego della scala cromatica serve a regolarizzare questo tipo di movimenti paralleli, permettendo perfino, come abbiamo visto nel cap. 27, la risoluzione cromatica di quinte parallele nell'accordo di sesta eccedente.

Il passo successivo consistette nel praticare il moto diatonico parallelo di accordi di dissonanti.

Es. 30-28: Debussy, *Nocturnes*, I, “Nuages”

Modéré

V^9 in: Mi Re^b Do^b La^b Fa Mi^b (mag.) Do: ($II^7/V=V^{11}$)

Questo è un tipico esempio di scrittura parallela per blocchi accordali, un genere di scrittura che verrà discusso più estesamente nel prossimo capitolo. Ciò che in questo contesto va notato è che tutti gli accordi sono none maggiori di dominante indipendenti. Le settime e le none si muovono seguendo le triadi che le sorreggono, ma senza risolvere. La struttura degli accordi è quella della nona di dominante, ma non si tratta di dominanti riferibili ad autentiche toniche. Queste armonie sono semplici sonorità accordali in cui le dissonanze vengono trattate come se fossero consonanze.

Un altro accordo “quasi consonante” è la triade con la sesta aggiunta, che aveva già raggiunto un certo grado di indipendenza durante il periodo dell’armonia tonale classica e che più tardi venne usata con sempre maggior frequenza e libertà. I prossimi esempi presentano la triade con la sesta aggiunta all’inizio di un lavoro e alla fine di un altro.

Es. 30-29: Debussy, *Fantaisie per pf. e orch.*, I



Es. 30-30: Mahler, *Das Lied von der Erde*, VI



Come sa chi si applica al jazz, in tale espressione musicale esiste un intero vocabolario armonico basato su una serie completa di seste aggiunte e di settime e none secondarie, accordi che in effetti costituiscono il tipo normale in un’armonia in cui le triadi pure sono rare. Esempi come quelli presentati fino qui dimostrano quanto tale armonia sia antica.

Quelli che abbiamo visto finora sono accordi nati dall’armonia tradizionale che in seguito hanno guadagnato una completa indipendenza. Altri incontri verticali

più complessi includono accordi con vari tipi di note estranee all'armonia non risolte, e verranno discussi più avanti.

Nuove definizioni di tonalità

È difficile considerare in termini di armonia tradizionale un tipo di tonalità in cui siano assenti effettivi rapporti dominante-tonica. Le relazioni armoniche fortemente modali, in contesti in cui il rapporto V-I viene evitato, tendono a indebolire la tonica e a suscitare la sensazione di una oscillazione continua tra maggiore e minore, come abbiamo visto negli esempi tratti dall'armonia tradizionale. Benché tutto ciò possa complicare l'analisi di tale musica è chiaro che i suoi autori non consideravano regressiva la sua indeterminatezza tonale. Risulta comunque evidente che anche nel periodo successivo a quello dell'armonia tradizionale i compositori, in molti casi, si sforzarono di mantenere il senso di una specie di centro tonale, un punto di gravitazione armonica paragonabile alla tonica classica ma definito da un apparato non classico di condizioni armoniche.

In assenza di una dominante preparatoria il più importante mezzo di definizione tonale divenne e rimase la tonica stessa, affermata vigorosamente o sommessamente ma sempre in modo definito, in varie forme: come triade, come nota singola usata come una sorta di pedale, o perfino come nota dissonante di un accordo.

Es. 30-31: Musorgskij, *Boris Godunov*, Prologo, 2

The musical score shows two staves. The bass staff has a continuous eighth-note accompaniment. The treble staff features chords and melodic lines, with dynamic markings such as *f*, *sf*, and *sfz*. The tempo is indicated as *Andantino alla marcia* and the texture as *martellato*. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

L'esempio precedente, molto famoso, presenta la definizione della tonica do tramite mezzi diversi dalla dominante. Le due armonie sono correlate come V^7 di re bemolle e V^7 di sol, con do e fa diesis (sol bemolle) come note comuni, ma le triadi di tonica di re bemolle maggiore e di sol maggiore non compaiono da nessuna parte nell'oscillazione costante delle due dominanti, oscillazione che continua oltre il passaggio citato per altre trenta battute senza cambiamenti armonici. In senso classico le due dominanti sono incontri verticali indipendenti, ma esse nondimeno rafforzano la nota comune do come tonica "non classica" (anche fa diesis-sol bemolle è una nota comune, ma il do è sottolineato molto di più dal pedale).

Il prossimo esempio presenta le prime sedici battute di un notevole passaggio su pedale.

Es. 30-32: Debussy, *Nocturnes*, II, "Fêtes"

la^b: I(VI)₅³ "V² del V"

quasi La: VII⁷ V₃⁶

VII⁷ V₃⁶ VII⁷ V₃⁹

prime sedici battute sedici battute successive

Il basso mantiene il pedale di la bemolle-sol diesis per tutto il passaggio. Nell'armonia iniziale questa nota è la fondamentale di una triade con la sesta maggiore aggiunta; l'assenza della sensibile nelle prime quattro battute dà alla parte melodi-

ca un'inflessione modale dorica. Le quattro battute successive presentano il pedale di la bemolle con funzione di settima in un accordo di dominante secondaria. Il passo successivo è caratterizzato da un'alternanza di due accordi, che potremmo definire VII^7-V in la maggiore, o un $II-V$ (nello stesso tono) su un pedale di sol diesis, in questo caso fondamentale di un accordo di settima di terza specie; da questo si passa, alla fine della frase, a un accordo di settima diminuita sul sol diesis. La riduzione delle trentadue battute, posta sotto l'esempio, mostra chiaramente il numero considerevole di note comuni o contigue esistenti tra gli accordi in successione; la causa principale della centralità della triade minore di la bemolle, oltre al pedale di la bemolle-sol diesis, è la ripetizione del do bemolle-si. Nessuno degli accordi ha realmente una funzione di dominante. L'intero passaggio è caratteristico del modo molto personale con cui Debussy organizza episodi di grande estensione secondo uno schema armonico di carattere tonale. Il primo dei *Nocturnes* di Debussy, *Nuages*, presenta come principale caratteristica una prospettiva tonale ancora più radicale e l'analisi del brano è un ottimo esercizio per lo studente. L'organizzazione tonale dipende, almeno in parte, dall'uso di una scala speciale, che esamineremo nel prossimo capitolo; tale scala presenta una triade diminuita sulla tonica, sì, e nessuna funzione di dominante. Mediante un'ingegnosa ripetizione del si e del fa bequadro a esso collegato Debussy circoscrive e addensa speciali regioni armoniche, rapportate tra loro attraverso l'una o l'altra di queste due note, lasciando soltanto la nota si a definire un centro tonale alla fine del brano (v. es. 31-12). L'esempio che segue ne presenta l'inizio.

Es. 30-33: Debussy, *Nocturnes*, I, "Nuages"

Modéré

The musical score is presented in two systems. The first system is marked 'Modéré' and features a piano introduction with a 'très expressif' marking. The second system shows a more complex passage with a 'coll'8va' marking and a 'pp' dynamic. The score is in 6/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The first system shows a piano introduction with a 'très expressif' marking. The second system shows a more complex passage with a 'coll'8va' marking and a 'pp' dynamic.

Un altro metodo per affermare un centro tonale è illustrato dal prossimo esempio, che sembra usare nello stesso tempo, o perlomeno alternare, il sol maggiore (misolidio) e il la minore (naturale). Il basso ostinato sembra orientato più verso il sol che verso il la, con quest'ultima che sembra una nota di volta del sol. D'altra parte le voci superiori gravitano attorno al pedale di la, che è anche la nota di arrivo della prima frase melodica. La situazione qui presentata può essere paragonata all'indeterminatezza del centro tonale nell'esempio di Chopin visto in precedenza (es. 30-2); d'altro lato la si può anche avvicinare alla bitonalità, che verrà discussa nel prossimo capitolo.

Es. 30-34: Stravinsky, *L'histoire du soldat*, I

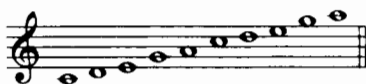
Nel cap. 32 verranno discussi altri e più complessi aspetti dell'impiego della tonalità nel ventesimo secolo.

Modelli di scale e di accordi

La scala pentatonica

La scala pentatonica, il cui modulo intervallare corrisponde a quello delle note nere sul pianoforte, è molto antica; il suo uso nella musica delle culture orientali è durato forse più a lungo dell'utilizzo della scala diatonica in Occidente.

Es. 31-1



Questa scala è usata anche in molte canzoni popolari europee, in particolare in quelle delle isole britanniche.

Poiché la scala pentatonica utilizza soltanto cinque dei sette gradi della scala maggiore, a volte viene definita *scala difettiva*. Vi si possono formare solo due triadi, che corrispondono ai relativi maggiore e minore, e l'assenza della sensibile (come di ogni altro rapporto di semitono) rende assai dubbia la possibilità di avvertire una funzione di dominante. Molte melodie popolari pentatoniche, ascoltate senza accompagnamento, suggeriscono un'oscillazione costante tra i due modi relativi¹.

Lo *Studio in sol bem. magg.* op. 10, n. 5 di Chopin, conosciuto come lo “Studio sui tasti neri”, usa per la mano destra solo le note corrispondenti a quei tasti (v. es. 10-18). La mano sinistra, invece, fa uso anche di un certo numero di tasti bianchi per completare l'armonia diatonica. Il brano ha quindi una normale base diatonica, anche se a volte sembra suggerire un'armonia costituita interamente da

¹ Cfr. la triade maggiore di tonica con la sesta aggiunta (cap. 23).

gradi pentatonici. *Pagodes* di Debussy è molto più vicino a un esempio di scrittura pentatonica “pura”, anche se alcune parti del brano deviano da quella scala.

Es. 31-2: Debussy, *Estampes*, n. 1 “Pagodes”

Modérément animé

Si: I(VI)[♯](scala pentatonica di si)

Nel prossimo esempio una melodia pentatonica viene armonizzata in un primo momento con una sola triade, più avanti con un'armonia più ricca che utilizza anche il si bequadro e il mi diesis, i gradi che trasformerebbero la scala pentatonica nella scala minore naturale di re diesis. Il si diesis sull'accordo di cadenza aggiunge un ulteriore cambiamento di colore modale.

Es. 31-3: Debussy, *Nocturnes*, I, “Nuages”

Un peu animé

re#: I (melodia pentatonica)

(minore naturale) (Dorico)

L'esempio che segue è basato sulla scala pentatonica costruita sul mi, ma il suo effetto sonoro è chiaramente diatonico. Il secondo grado, fa diesis, compare come nota di passaggio tra mi e sol diesis; il sesto grado oscilla leggermente, per quanto sembri appartenere alla triade di tonica come sesta aggiunta. Il passaggio, tratto da uno dei primi brani di Debussy, è un ottimo esempio di una deviazione appena rilevabile, non radicale, dall'armonia tradizionale.

Es. 31-4: Debussy, *Arabesque* n. 1

Andantino con moto

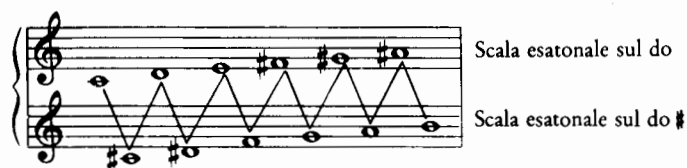


Si possono trovare melodie basate sulla scala pentatonica in molti lavori del Novecento, in qualsiasi tipo di contesto armonico, da quello puramente pentatonico a quello più densamente cromatico. Spesso l'uso di questa scala ha una funzione programmatica, come ad esempio nel caso di una connessione con soggetti orientali (Ravel, *Ma Mère l'oye*, n. 3; Stravinsky, *Le rossignol*; Bartók, *Il mandarino meraviglioso*; Mahler, *Das Lied von der Erde*, n. 3).

La scala esatonale

Come abbiamo già detto (cap. 28), la scala di sei toni deriva da una divisione simmetrica della scala cromatica.

Es. 31-5



In questa scala tutte le triadi sono eccedenti e non vi sono intervalli giusti all'infuori dell'ottava. Le terze sono maggiori o diminuite, le seste sono minori o eccedenti, le seconde sono maggiori, le settime minori, le quarte e le quinte sono eccedenti o diminuite, e tutto ciò indipendentemente dalla scrittura enarmonica adottata. Di quando in quando si può incontrare la scala esatonale anche nel periodo dell'armonia tradizionale, benché da sola non sia mai generatrice di armonie. Mozart la usò con intenti deliberatamente dirompenti nel suo *Musikalischer Spass* K. 522. In altri casi può essere usata per armonizzare una scala cromatica, come nella linea del basso del seguente esempio:

Es. 31-6: Chopin, *Preludio* op. 28, n. 19**Vivace**

Mi♭: I V⁹ del V V⁹ del VI V⁹ del VII V⁹ del V V⁹ del VI V⁹ del II II⁶

L'armonia nel passaggio precedente, come in molti casi di settime diminuite in successione, provoca una sospensione della tonalità tra le due triadi poste agli estremi (il I e il II⁶ di mi bemolle) e può essere considerata un ispessimento armonico della scala cromatica. Nel prossimo esempio si troverà una situazione simile a questa: le quattro parti si muovono cromaticamente in due strati opposti e ogni rapporto verticale deriva dalla scala esatonale.

Es. 31-7: Schoenberg, *Quartetto per archi* op. 7**Beschleunigend**

Fa: V³ del V V

Si confronti questo uso combinato di scala cromatica e di scala esatonale con l'inizio della *Faust-Symphonie* di Liszt (es. 28-13).

L'uso della scala esatonale da parte di Debussy è solo uno dei molti aspetti caratteristici del suo stile. Nei primi lavori essa compare sotto forma di triadi eccedenti per armonizzare la scala cromatica, come nel precedente esempio di Schoenberg, oppure, a volte, come un particolare transitorio in un contesto armonico prevalentemente diatonico; in tali casi può derivare dalla settima di dominante con la quinta innalzata o, come in questo caso, dalla terza, quarta e sesta eccedente.

Es. 31-8: Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune*

Très modéré

p *quasi app.* *app. mf* *app. mf*

pp

Re^b: I Fr.(fa = pedale interno)I

Nell'armonia tradizionale sarebbe difficile incontrare l'uso del terzo grado tenuto come un pedale interno e la risoluzione eccezionale sulla tonica; l'accordo contiene cinque dei sei gradi esatonali possibili.

Nell'uso debussiano della scala esatonale sarebbe difficile definire la tonalità in termini di triadi e di concatenazioni classiche. Sono possibili due sole triadi, entrambe eccedenti e, com'è già stato detto, tutti i rivolti hanno un effetto sonoro simile. Tutte le concatenazioni tendono ad avere lo stesso carattere. Più che toniche sono centri tonali e anche questi assumono un loro spicco solo quando vengono sottolineati per mezzo della ripetizione o della durata.

Es. 31-9: Debussy, *L'isle joyeuse*

Modéré et très souple

pp *3*

un peu en dehors

Copyright 1916 DURAND S.A. EDITIONS MUSICALES. Used by permission of the publisher. Theodore Presser Co. sole representative U.S.A.

Senza dubbio l'esiguità del numero di possibili intervalli differenti e di accordi non equivalenti che si possono ottenere dalla scala esatonale ha come risultato un suono morbido, neutro, povero di contrasti tonali. Per un certo tipo di atmosfere sonore, comunque, l'armonia per toni interi servì alla perfezione gli intenti di Debussy. Benché egli l'abbia usata spesso, raramente lo fece per lunghi periodi, per più di poche battute alla volta, e la mise sempre in contrasto con un'armonia diatonica più convenzionale.

L'armonia esatonale compare anche, raramente, nelle opere di Ravel, e con maggiore frequenza nei primi brani di Stravinsky e di Bartók. Di quando in quan-

do la si trova occasionalmente nei primi lavori di Schoenberg e di Berg, in un contesto di cromatismo tonale avanzato. A partire dagli anni Trenta l'armonia esatonale, come molte altre scoperte di Debussy, è diventata uno dei luoghi comuni dello "stile Hollywood".

Scale artificiali

È evidente che le possibilità di scale diatoniche, composte cioè da sette note con una combinazione di toni e semitoni in varie successioni, non vengono esaurite dalle scale maggiori, da quelle minori e dalle scale modali. Si può definire *scala artificiale* una scala che non sia maggiore, minore, cromatica né riferita a uno dei modi ecclesiastici. In questo paragrafo ci occuperemo di scale artificiali derivate dalla scala temperata di dodici suoni, tralasciando la scala esatonale e quella pentatonica, che abbiamo appena visto, e anche le scale non temperate – come quelle che si trovano nella musica orientale – le scale microtonali – come la scala per quarti di tono (ventiquattro suoni nell'ottava) – e altre che ancora oggi sono considerate sperimentali.

Nell'armonia tradizionale abbiamo già incontrato l'uso della scala minore armonica, con una seconda eccedente, come base di una melodia; in questi casi la si può anche considerare come il risultato dell'alternanza tra le diverse forme della scala minore melodica.

La cosiddetta scala tzigana (cap. 5, es. 5-1), che presenta due seconde eccedenti, viene usata di quando in quando nella scrittura melodica dei compositori nazionali ungheresi a partire da Liszt, ma non come base per le armonie. Nella scrittura melodica del diciannovesimo secolo si possono talora trovare, in esempi isolati, altri moduli paragonabili a questo, in cui la comparsa di una o più successioni non tradizionali di intervalli può essere attribuita ad alterazioni cromatiche temporanee nella scala maggiore o minore, e abbiamo visto come l'uso del secondo grado abbassato cromaticamente nella sesta napoletana non basta di per sé ad affermare la presenza del modo frigio.

Un esempio meno ambiguo di scala artificiale è dato da *Nuages* di Debussy, il primo dei suoi tre *Nocturnes* per orchestra, in cui la seguente scala è alla base sia della melodia sia dell'armonia per buona parte del brano:

Es. 31-10



È evidente che si tratta soltanto di una scala minore naturale di si in cui il quinto grado è stato abbassato, ma questa sola differenza ha sulla tonalità un effetto notevole. La triade di tonica è diminuita e viene assorbita nell'accordo di settima di so-

pradominante, accordo che a sua volta suona come una dominante di do, nota assente dalla scala.

Es. 31-11: Debussy, *Nocturnes*, I, “Nuages”

Debussy non si sentì mai vincolato dall'obbligo di impiegare nelle sue composizioni una scala particolare in modo vigoroso ed esclusivo e *Nuages* non è un'eccezione; gli estesi passaggi in cui compare la scala artificiale sono affiancati e messi in contrasto con un normale si minore, con il fa diesis come quinto grado. Ma è proprio questa condizione a far sì che *Nuages* rappresenti un momento importante nel processo di emancipazione dall'armonia tradizionale. La distinzione tra si-re-fa diesis (come triade su cui è organizzata la tonalità) e sol-si-re-fa (come accordo associato alla nota si) diviene nebulosa e infine scompare ogni associazione con si minore, per lasciare al termine del brano, come centro tonale, soltanto la singola nota si.

Es. 31-12: Debussy, *Nocturnes*, I, “Nuages” (battute finali)



Una delle "Sei Invenzioni" che costituiscono l'atto finale del *Wozzeck* di Berg è una scena che egli ha definito «invenzione su un accordo di sei note», accordo che è dato dalla scala pentatonica di re bemolle con una nota aggiunta: il terzo grado minore.

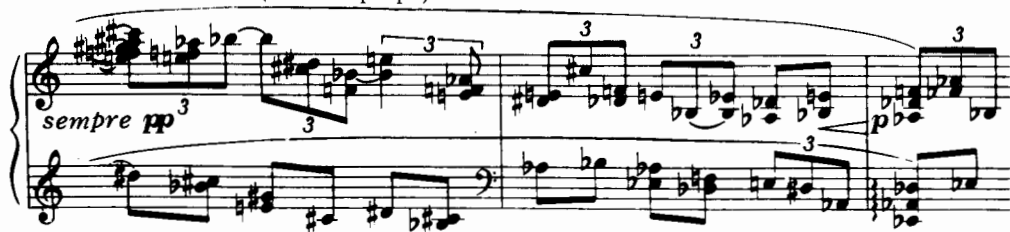
Es. 31-13



Da questo insieme di altezze (includendovi i loro equivalenti enarmonici e di ottava) viene tratta la maggior parte delle note usate nella scena (in alcuni passi viene utilizzato l'insieme trasportato, in altri vengono aggiunte note di passaggio cromatiche; in un punto di climax l'insieme viene usato come strato accordale sotto il quale, in un *cluster*, sono aggiunte le altre sei note della scala cromatica, formando così un accordo di dodici suoni). L'«accordo» di sei note deve quindi essere considerato anche una scala, nel senso che vengono usate solo le sue classi di altezze in varie combinazioni, sia in triadi sia in altre strutture, sia in ordine scalare sia in altre successioni. La somiglianza di questa scala con quella pentatonica dà alla scena un vago senso tonale, quasi un'eccezione in un'opera per lo più atonale.

Es. 31-14: Berg, *Wozzeck*, III, 4

Langsamer (riduzione per pf.)



Movimento “parallelo” e “non parallelo” degli accordi

Abbiamo già visto come alcuni accordi dissonanti in senso classico, come le **settime** e le **none** di dominante, iniziarono a essere usati come incontri verticali **indipendenti** senza che fossero più rispettate le tendenze classiche della condotta **delle** parti e vennero anzi collegati perfino con un moto rigorosamente parallelo. Verso la fine dell'Ottocento tra molti compositori si diffuse l'abitudine di accentuare le qualità sonore di alcuni generi accordali particolari, usandoli spesso in scrittura omoritmica con connessioni parallele degli accordi. Lo stile di Debussy, in particolare nei brani per pianoforte, è caratterizzato dall'uso molto frequente di accordi paralleli di ogni tipo, spesso organizzati in blocchi accordali senza alcuna differenziazione di scrittura e di ritmo delle voci che li compongono. Nel prossimo esempio gli accordi paralleli non sono tutti costituiti da intervalli costanti; nell'armonia tradizionale una struttura di questo genere potrebbe derivare soltanto dall'uso contemporaneo di note estranee all'armonia e di note dell'accordo.

Es. 31-15: Debussy, *Danse sacrée* per arpa e archi



Copyright 1904 DURAND S.A. EDITIONS MUSICALES. Used by permission of the publisher. Theodore Presser Co. sole representative U.S.A.

Il moto parallelo può utilizzare anche soltanto triadi in stato fondamentale.

Es. 31-16: Bartók, *Il castello del principe Barabablu*



Copyright 1921 by Universal Edition; Renewed 1948. Copyright and renewal assigned to Boosey & Hawkes, Inc. for U.S.A. Reprinted by permission.

Il prossimo esempio presenta una successione di triadi in stato fondamentale che accompagnano una linea melodica in modo molto simile a un'armonizzazione classica a blocchi accordali. Alcuni accordi presentano quinte e ottave parallele, altri no. Questo è un buon esempio di un'armonia in cui un moto "non parallelo" viene usato in modo non rigoroso.

Es. 31-17: Debussy, *Quartetto per archi*, I

Animé et très décidé



In casi in cui il movimento parallelo è continuo è possibile considerare i blocchi accordali come un'espansione armonica, o un ispessimento, di una linea singola. Durante il periodo tonale si diffuse un procedimento analogo per triadi parallele in primo rivolto, come si ricorderà dall'es. 6-12. Il movimento cromatico parallelo di settime diminuite nell'armonia tradizionale è una cosa leggermente diversa, poiché in genere tale movimento ha funzione connettiva piuttosto che essenzialmente melodica: è un po' come se l'intera progressione fosse un prolungato accordo di passaggio tra la prima e l'ultima armonia. Il movimento accordale parallelo giunse a includere gli intervalli giusti di quinta e di ottava tra le parti estreme solo dopo la fine del periodo tonale, in una scrittura in cui tutto era subordinato al procedere delle linee melodiche. Tenendo presente queste considerazioni si può immaginare la possibilità di una combinazione di più linee, ciascuna ispessita da accordi paralleli.

Es. 31-18: Stravinsky, *Petruška*, I

Vivace (tutte le parti sono raddoppiate all'8^a superiore)



Tali combinazioni o strati di linee diedero naturalmente origine ad accordi complessi i cui rapporti verticali non possono essere spiegati se non in termini lineari, proprio come determinate e complesse sonorità che si trovano nell'armonia tradizionale derivano dalla combinazione contrappuntistica di note estranee all'armonia. In un brano come quello precedente l'uso di gradi esclusivamente diatonici è un esempio di quello che è stato definito "pandiatonismo", di cui parleremo più avanti in questo stesso capitolo. Con l'aggiunta dell'elemento cromatico la struttura degli accordi può essere molto più complessa, anche quando l'origine lineare è piuttosto chiara. L'armonia delle parti superiori nell'esempio che segue procede sistematicamente dall'accordo iniziale per mezzo di un moto contrario cromatico delle voci, un procedimento molto usato da Berg sia nei suoi pezzi tonali sia in quelli atonali.

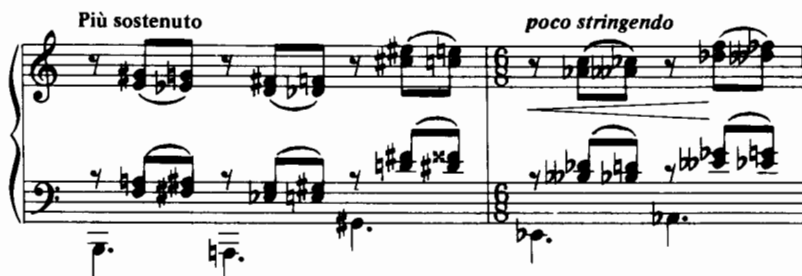
Es. 31-19: Berg, *Quartetto per archi* op. 3, II



Copyright 1925 by Universal Edition. Copyright Renewed. All Rights Reserved. Used by permission of European American Music Distributors Corporation, sole U.S. agent for Universal Edition.

Lo stesso tipo di contrappunto a specchio si trova spesso nella musica di Bartók, la cui predilezione per gli intervalli paralleli è evidente anche in altri esempi di questo capitolo. Si confrontino le terze cromatiche parallele dell'esempio seguente con quelle dell'es. 31-7, che presentava armonie per toni interi.

Es. 31-20: Bartók, *Suite per pf.* op. 14, IV



Copyright 1918 by Universal Edition; Renewed 1945. Copyright and renewal assigned to Boosey & Hawkes, Inc. for U.S.A. Reprinted by permission.

Armonia per terze

La definizione *armonia per terze* indica un'armonia basata su accordi formati da intervalli di terza sovrapposti. In senso lato questo dovrebbe includere anche tutta l'armonia tradizionale, ma noi ci limiteremo qui a trattare solo quell'armonia in cui la sovrapposizione di terze e il trattamento degli accordi risultanti vanno oltre la tonalità classica.

A partire da Debussy i compositori si resero conto delle possibilità che venivano loro offerte dal trattamento degli accordi di settima e di nona secondaria come incontri verticali indipendenti, senza preoccuparsi di adattarli al contesto tramite la tradizionale condotta delle parti. Nel seguente passaggio tratto dal *Menuet antique* di Ravel, ad esempio, si può vedere come il compositore ha pensato il movimento delle parti, ma difficilmente si può incontrare questo movimento nella musica del periodo tonale. Molto probabilmente Ravel era interessato in egual misura alle sonorità degli accordi e alle questioni relative al movimento delle voci.

Es. 31-21: Ravel, *Menuet antique*

Majestueusement

re#: I VII⁹ I⁷ (Frigio) VII⁹ I⁷

Copyright 1895 DURAND S.A. EDITIONS MUSICALES. Editions ARIMA & DURAND S.A. EDITIONS MUSICALES. Joint publication. Used by permission of the publisher. Theodore Presser Co. sole representative U.S.A.

Nel prossimo esempio la sovrapposizione di terze non deriva certamente da movimenti lineari, né oscura la classica successione di fondamentali su cui è basata l'armonia, probabilmente perché il passaggio è interamente diatonico, in do maggiore.

Es. 31-22: Ravel, *Le tombeau de Couperin*, n. 4 "Rigaudon"

Assez vif

Do: IV⁷ II¹¹ V¹³ I

Copyright 1917 DURAND S.A. EDITIONS MUSICALES. Editions ARIMA & DURAND S.A. EDITIONS MUSICALES. Joint publication. Used by permission of the publisher. Theodore Presser Co. sole representative U.S.A.

Sovrapposizioni di terze possono derivare anche dall'intersezione di strati melodici.

Es. 31-23: Holst, *The Planets*, II, "Venus"

Adagio

Mi♭: II⁹ III⁷ IV¹¹ V⁹ VI⁷ VII (min.)

Copyright 1921 by Goodwin and Tabb. Used by arrangement with G. Schirmer, Inc.

Del precedente esempio si può dare un'interpretazione rigorosamente basata sulla successione delle fondamentali, come quella indicata, ma questo non è l'effetto reale del passaggio, proprio come una successione di triadi in primo rivolto generalmente non viene avvertita come un movimento di fondamentali. È meglio considerare questo passaggio come una convergenza di linee ispessite da strati di terze sovrapposte, con la possibilità che alcune funzioni armoniche, come la nona di dominante, vengano percepite e riconosciute.

È altrettanto improbabile che il prossimo esempio, senza dubbio al limite della possibilità di sovrapposizione di terze, venga avvertito come un accordo indipendente di ventisettesima di sopratonica; è chiaro infatti che il basso non è altro che un componente qualsiasi a cui è successo di diventare la "fondamentale".

Es. 31-24: Stravinsky, *Petruška*, II

(coll'8va)

Do: I⁷ "VI¹⁷" I⁷ "IV²¹" I⁷ "II²⁷"

Copyright by Edition Russe de Musique. Copyright assigned 1947 to Boosey & Hawkes, Inc. Reprinted by permission.

Armonia per quarte

Nella musica basata sulle triadi l'intervallo di quarta giusta è consonante solo nelle triadi in primo rivolto, o in quelle in stato fondamentale con il raddoppio della fondamentale. In quanto intervallo dissonante ha la tendenza a contrarsi in una terza. Una sovrapposizione di quarte giuste sembra sortire l'effetto di moltiplicare questa tensione e quindi è raro incontrare un'armonia di questo genere durante il periodo dell'armonia tradizionale. In assenza di una triade di base è difficile per l'orecchio individuare una fondamentale se non compaiono altri elementi armonici.

Nel prossimo esempio la struttura per quarte sovrapposte, ingegnosamente disposte per richiamare le corde vuote del liuto di Beckmesser, è in realtà un II^7 su pedale di dominante, come dimostra la risoluzione.

Es. 31-25: Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, II, 5

Re: $\text{II}^7/\text{V}(\text{VII})$ V^7

L'uso abituale di accordi formati da quarte sovrapposte non compare fino agli inizi del Novecento, con opere come la *Kammersymphonie* op. 9 di Schoenberg, che nella sua produzione resta un caso isolato ma che ebbe una considerevole influenza su altri compositori.

Nel prossimo esempio una serie di accordi per quarte discende cromaticamente fino a formare un accordo di cinque note a distanza di quarta (nell'esempio, contornato da una linea continua) i cui componenti poi scivolano cromaticamente su un accordo sul mi, derivato dalla scala esatonale, la cui struttura è quella di una settima di dominante con la quinta innalzata (si diesis).

La notazione dell'esempio corrisponde all'abitudine di Schoenberg e dei suoi allievi di fornire segni di alterazione quasi a ogni nota, anche quando era indicata un'armatura di chiave.

Es. 31-26: Berg, *Sonata per pf.* op. 1

Copyright 1926 by Schlesinger'sche Buch- u. Musik hdlg. Berlin-Lichterfelde. Copyright renewed 1954 by Frau Helene Berg. All rights for the U.S.A and Canada controlled exclusively by European American Music Distributors Corporation. Used by permission.

Il prossimo esempio presenta diverse linee raddoppiate per quarte, che diventano parallele e si muovono infine come un unico strato di quarte.

Es. 31-27: Bartók, *Sonata per 2 pf. e perc.*, I

Copyright 1942 by Hawkes & Son (London) Ltd; Renewed 1969. Reprinted by permission of Boosey & Hawkes, Inc.

La neutralità armonica dell'incontro di quarte giuste sovrapposte non viene sostanzialmente intaccata dall'aggiunta o dall'esclusione di componenti dell'accordo. L'alterazione di uno degli intervalli, però, può porre sotto nuova luce l'intera struttura e provocare un netto mutamento di colore. Con l'inclusione di una quar-

ta eccedente le strutture armoniche del prossimo esempio danno l'impressione di una serie di tredicesime di dominante.

Es. 31-28: Satie, *Le fils des étoiles*, Preludio

En blanc et immobile



Copyright 1972 by Editions Salabert, Paris. Used by permission of copyright owner.

Armonia per quinte

Pur essendo simili vi è una certa differenza tra le sonorità ottenute da una sovrapposizione di quarte e da una sovrapposizione di quinte. Quest'ultimo accordo sembra essere più stabile, se non altro perché l'orecchio può immaginare una fondamentale nel basso e qualche volta una terza tra fondamentale e quinta. Sovrapponendo più di due quinte, comunque, è difficile proseguire questo processo di estrapolazione mentale: molto difficilmente, infatti, tre quinte sovrapposte verranno percepite come un accordo di tredicesima privo di terza, settima e undicesima.

Come il precedente esempio di Wagner (31-25) l'inizio del *Mephistowalzer* di Liszt descrive l'accordatura di uno strumento a corde. Si noti come il movimento delle note all'interno della sovrapposizione di quinte trasformi progressivamente l'accordo in qualcosa di più vicino all'armonia tradizionale.

Es. 31-29: Liszt, *Mephistowalzer n. 1*

Allegro vivace (quasi presto)

Nel prossimo esempio, tratto da *La cathédrale engloutie*, Debussy usa un'alternanza di accordi costituiti da due quinte nella mano sinistra, insieme a una melodia raddoppiata da quinta e ottava, per evocare un'atmosfera arcaica che sembra alludere a un medievale *organum* parallelo. Un'avvertenza all'inizio del pezzo raccomanda: "dans une brume doucement sonore".

Es. 31-30: Debussy, *Préludes*, I, n. 10 "La cathédrale engloutie"

Profondément calme (sans nuances)



Copyright 1910 DURAND S.A. EDITIONS MUSICALES. Used by permission of the publisher. Theodore Presser Co. sole representative U.S.A.

L'esempio seguente, simile al precedente, presenta una combinazione tra accordi di quarta e uno sfondo costituito da una sovrapposizione di sei quinte.

Es. 31-31: Ravel, *Daphnis et Chloé*, inizio



Copyright 1912 DURAND S.A. EDITIONS MUSICALES. Editions ARIMA & DURAND S.A. EDITIONS MUSICALES. Joint publication. Used by permission of the publisher. Theodore Presser Co. sole representative U.S.A.

Questo brano di Casella è saldamente fondato sul do e vi si avverte un'implicita alternanza di tonica e dominante.

Es. 31-32: Casella, *Sonata per pf. e vcl.* op. 45, I

Largo molto e sostenuto

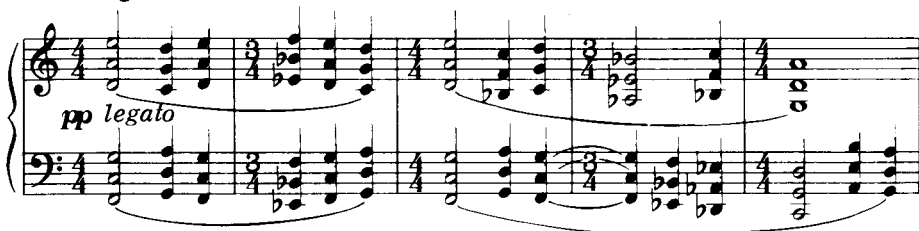


Copyright by G. Schirmer Inc. All Rights Reserved. Used by permission.

L'armonia del prossimo esempio è data da due strati di quinte che procedono per moto contrario. A volte essi si intersecano formando raddoppi di ottava o una sovrapposizione complessiva di quinte, mentre in altri momenti i mutamenti dell'intervallo che separa i due strati introducono nuovi colori.

Es. 31-33: Bartók, *Secondo Concerto per pf. e orch.*, II

Adagio



Copyright 1933 by Universal Edition; Renewed 1960. Copyright and renewal assigned to Boosey & Hawkes, Inc. for the U.S.A. Reprinted by permission.

Armonia per seconde

Gli accordi costituiti da intervalli di seconda sono di vari tipi. Quando vengono sovrapposte solo seconde maggiori il risultato è una sonorità di tipo esatonale. Gli accordi formati da gradi adiacenti della scala diatonica presentano seconde maggiori e minori; questi, come gli accordi composti di soli semitoni, vengono definiti *clusters*. Le linee melodiche formate da seconde maggiori parallele erano molto apprezzate dai compositori impressionisti.

Es. 31-34: Debussy, *La boîte à joujoux*, II

Copyright 1913 DURAND S.A. EDITIONS MUSICALES. Used by permission of the publisher. Theodore Presser Co. sole representative U.S.A.

Anche nei brani di compositori che vennero dopo il periodo impressionista si trovano spesso seconde maggiori parallele; citiamo, ad esempio, Bartók, che fu anche uno dei primi a usare seconde minori parallele.

Es. 31-35: Bartók, *Suite per pf.* op. 14, IV

Copyright 1918 by Universal Edition. Renewed 1945. Copyright and renewal assigned to Boosey & Hawkes, Inc. for U.S.A. Reprinted by permission.

La seguente coppia di *clusters* pianistici, un importante *Leitmotiv* nella *Lulu* di Berg, utilizza tutte le dodici altezze della scala cromatica. L'esempio è dato nella notazione di Berg.

Es. 31-36: Berg, *Lulu*, Prologo

Copyright 1936 by Universal Edition. Copyright Renewed. All Rights Reserved. Used by permission of European American Music Distributors Corporation, sole U.S. agent for Universal Edition.

Si può trovare un esempio simile nella “Concord” sonata di Ives, in cui il pianista usa una striscia di legno di lunghezza prefissata per premere i tasti. L’uso dei *clusters* da parte di Ives costituisce un importante aspetto del suo stile, sia nella musica per assieme strumentale sia in quella per pianoforte. Il seguente passaggio, fortemente espressivo, costituisce il climax di un breve *song*.

Es. 31-37: Ives, *Charlie Rutlage*

horse the crea-ture spied and turned and fell with him, be-neath poor Charlie died...

mp slower

slower

fists

fists

mp

8va bassa loco

Copyright 1964 by Associated Music Publishers. All rights reserved. Used by permission of G. Schirmer, Inc.

I *clusters* che contengono molte altezze cromatiche diverse generalmente non hanno alcuna base tonale. Di solito vengono usati per ottenere accenti ritmici, percussivi e solo raramente per sortire effetti soffici e di atmosfera.

Es. 31-38: Bartók, *Sonata per pf.* (1926), III

Vivo

mf

f

mf

cresc.

ff

Copyright 1927 by Universal Edition. Renewed 1954.
Copyright and renewal assigned to Boosey & Hawkes, Inc.
Used by permission.

Pandiatonismo

Nella prima parte di questo capitolo abbiamo esaminato l'armonia in cui veniva impiegata sistematicamente la sovrapposizione di intervalli uguali per ottenere effetti sonori caratteristici. Questi tipi accordali particolari furono sperimentati attentamente dai compositori a partire dalla prima decade del nostro secolo e in modi e gradi diversi furono incorporati nel vocabolario diatonico. Nel contesto dell'armonia del ventesimo secolo questi accordi costituiscono comunque soltanto una parte degli incontri verticali che non derivano dalle triadi. Un altro campo che destò l'interesse e l'attenzione dei compositori fu quello delle armonie che, pur essendo basate sulla scala diatonica, erano prive di una regolare organizzazione intervallare. Per definire l'intero spettro dell'armonia che non si limita agli accordi originati da triadi è stato coniato il termine "pandiatonismo".

Fin dal principio le prime battute dell'*Ottetto* di Stravinsky affermano con decisione e chiarezza la tonalità di mi bemolle maggiore per mezzo della triade di tonica e della settima di dominante; gli accordi successivi combinano elementi di entrambe le armonie e proseguono quindi con una cadenza sospesa sul V del VI.

Es. 31-39: Stravinsky, *Ottetto per fiati*, I

Lento

Mi^b : V^7 I V^7 (V, I) V/I V del VI V del VI V^7 del V V

Copyright 1942 by Edition Russe de Musique. Reprinted 1952. Copyright and renewal assigned to Boosey & Hawkes, Inc. Revised version renewed 1980. Copyright 1952 by Boosey & Hawkes, Inc. Reprinted by permission of Boosey and Hawkes, Inc.

In alcuni di questi accordi le dissonanze non si spiegano nei termini convenzionali di preparazione e risoluzione, ma con la scelta dei singoli rapporti armonici e melodici fatta dal compositore (cfr. ess. 31-30, 31-32)². Più avanti nello stesso brano, in un altro passaggio, l'armonia "pandiatonica" dimostra una derivazione più lineare in cui è del tutto assente qualsiasi nota cromatica.

² Per un'interpretazione di questo passaggio meno legata alla teoria tradizionale dell'armonia, cfr. G. Vinay, *Stravinsky neoclassico*, Venezia, Marsilio 1987, p. 220. [N.d.C.]

Es. 31-40: Stravinsky, *Ottetto per fiati, I***Allegro moderato**

V, IV, I uniti II, I/V I

Copyright 1942 by Edition Russe de Musique. Renewed 1952. Copyright and renewal assigned to Boosey & Hawkes, Inc. Revised version renewed 1980. Copyright 1952 by Boosey & Hawkes, Inc. Reprinted by permission of Boosey and Hawkes, Inc.

Nella sua estraneità rispetto a una base accordale formata da triadi questo passaggio può essere confrontato con il precedente esempio di Casella, in cui era possibile percepire “fondamentali” e linee melodiche, ma non strutture accordali indipendenti e riconoscibili. Questo tipo di diatonismo divenne un’importante caratteristica del neoclassicismo a partire dai primi anni Venti, soprattutto tra i compositori americani.

Es. 31-41: Copland, *Billy the kid*, Introduzione: “The open Prairie”**Lento maestoso**

Copyright 1946 by Aaron Copland. Renewed 1973. Reprinted by permission of Aaron Copland copyright owner, and Boosey & Hawkes, Inc, sole publishers.

Politonalità e sovrapposizione di accordi

Per *sovrapposizione di accordi* intendiamo qui la combinazione di due o più triadi, o di altri accordi semplici. Questo termine viene usato solo per le combinazioni di triadi relativamente lontane; la sovrapposizione di una triade minore di re su una triade maggiore di sol, ad esempio, dà origine a un semplice accordo di V⁹ in do maggiore³. Tuttavia non sempre è facile cogliere le differenze tra una sovrapposizio-

³ Si riveda nel cap. 8 il paragrafo *Il pedale*.

ne di accordi e un accordo che rientra nella legislazione tonale, perché in molte sovrapposizioni di accordi si può avvertire la prevalenza di uno dei componenti accordali sugli altri, che vengono percepiti (in varia misura) come gruppi di note estranee all'armonia. A partire dalla prima decade del nostro secolo nelle opere di molti compositori si possono trovare sovrapposizioni di accordi di ogni tipo, dalla combinazione di triadi incomplete a quella di accordi di settima e di nona o di accordi alterati. Una caratteristica della musica di quel periodo è che questi aggregati sonori venivano scelti per la loro sonorità complessiva e non per la funzionalità della loro struttura rispetto al sistema armonico impiegato. Di conseguenza non è affatto raro che una delle note di questi gruppi armonici possa avere molte spiegazioni: componente di una delle triadi sovrapposte, componente alterato di un'altra, appoggiatura non risolta o, infine, una combinazione di tutto questo.

Lo straordinario accordo che compare nella *Decima Sinfonia* di Mahler dimostra quanto il nostro linguaggio descrittivo, allo stato attuale, sia insufficiente.

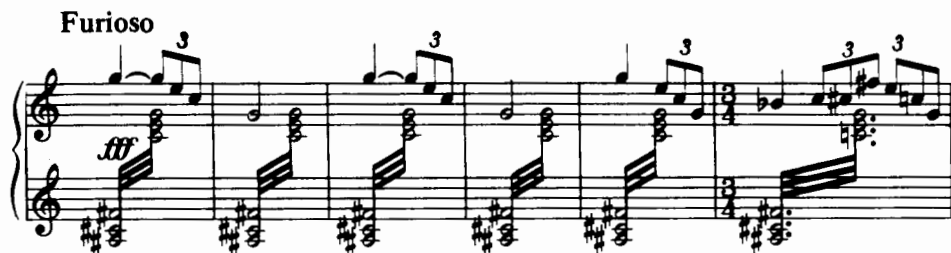
Es. 31-42: Mahler, *Decima Sinfonia*, I



Copyright by G. Schirmer Inc. All Rights Reserved. Used by permission.

Questo accordo può essere analizzato come una combinazione di tre gruppi accordali: una settima diminuita (sol diesis-si-re-fa), una settima di 3^a specie (si-re-fa-la) e una triade minore (do-mi bemolle-sol), su un pedale di do diesis. Sarebbe ugualmente possibile interpretarlo come una sovrapposizione di terze che arriva fino alla diciannovesima (benché l'omissione della terza tra il do diesis basso e il sol diesis non sia affatto trascurabile), con molte alterazioni cromatiche; come una complessa dominante sulla fondamentale do diesis l'accordo è in rapporto diretto con la tonalità di base del movimento, fa diesis maggiore. Nessuna di queste analisi, però, ci avvicina molto alla spiegazione del motivo per cui questo accordo è stato scelto; la questione, probabilmente, potrebbe essere risolta solo da una più stretta analisi del contesto, che includa forse l'intero movimento.

Alla base del cosiddetto "accordo di Petruška", di Stravinsky (benché altri compositori, come Ravel nel suo *Jeux d'eau*, l'abbiano usato almeno dieci anni prima di *Petruška*), vi sono due triadi maggiori a distanza di tritono.

Es. 31-43: Stravinsky, *Petruška*, II

Copyright by Edition Russe de Musique. Copyright assigned 1947 to Boosey & Hawkes, Inc. Revised edition copyright 1947, 1948, by Boosey & Hawkes, Inc. Renewed 1975. Reprinted by permission.

Dal punto di vista del circolo delle quinte il rapporto di tritono è il più distante possibile (cfr. es. 28-31). Dovreste confrontare l'accordo di *Petruška* anche con gli "accordi di Boris", presentati nell'es. 30-31.

È abbastanza semplice individuare nel prossimo esempio due strati: una triade minore di re tenuta, il cui peso maggiore è nel basso, e una coppia alternata di triadi minori di re diesis e di do diesis nelle parti superiori.

Es. 31-44: Stravinsky, *Le sacre du printemps*, Parte II, Introduzione

Largo

Copyright 1918 Edition Russe de Musique. Copyright assigned 1947 to Boosey & Hawkes, Inc. Reprinted by permission.

L'attività melodica delle parti superiori sembra definire un centro tonale frigido di re diesis minore, abbastanza forte da superare il peso del basso in re minore, che diventa una specie di "falsa tonica", mentre perfino il la legato del registro superiore suona come una sensibile di la diesis. Questa interpretazione, comunque, non è l'unica possibile, né necessariamente quella preferibile. Le caratteristiche salienti dell'armonia di questo passaggio, come di molta musica del periodo, stanno nella sua struttura autonoma e nel suo effetto specifico e non nel modo con cui essa potrebbe essere definita in qualsiasi schema formale tonale.

Per politonalità si intende qualcosa di diverso dal semplice uso di sovrapposizioni di accordi. Nella musica politonale l'intenzione è quella di creare l'impressione di più tonalità simultanee, una specie di contrappunto di toni.

Es. 31-45: Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, fine dell'Atto I

Lebhaft

(coro) Do: I IV V $\frac{3}{2}$ I

Glück auf zum Mei-ster - sing - en

(orch.) *p* *cresc.*

Fa: V $\frac{7}{4}$ V $\frac{11}{4}$ (II $\frac{7}{4}$ /V) V $\frac{7}{4}$ I $\frac{6}{4}$ V $\frac{7}{4}$ del V/V V

La “melodia degli apprendisti” contenuta nell’esempio precedente è già stata presentata all’ascoltatore in un punto precedente dell’opera accompagnata dall’armonia indicata in alto, sopra il rigo del coro. Nel punto mostrato nell’esempio essa è incorporata in un passaggio più lento su un pedale di dominante in fa maggiore, tonalità che in questo punto dell’opera è chiara, stabile e affermata saldamente da un certo tempo. Le differenze nel ritmo della battuta ($\frac{3}{2}$ e $\frac{4}{4}$) e nel movimento interno tra la scrittura orchestrale e la “melodia” corale permettono di avvertire quest’ultima come una musica diversa e simultanea, legata al resto dal do nel basso, e l’impressione di doppia tonalità, benché delicata e passeggera, è facilmente percepibile. Nella bitonalità del ventesimo secolo è possibile che i rapporti tra i diversi toni siano più lontani e contrastanti. La distinzione tra le due tonalità è più facile per l’orecchio se una di esse viene affermata per prima e solo in seguito si aggiunge la seconda.

Es. 31-46: Poulenc, *Mouvements perpétuels*, I

Nell'esempio precedente molti gradi della scala di sol bemolle maggiore sono comuni a quella di si bemolle minore; la differenza più avvertibile è quindi quella tra i modi (si bemolle maggiore e si bemolle minore) piuttosto che tra le tonalità (si bemolle e sol bemolle).

Un altro metodo per aiutare l'ascoltatore a distinguere tra le due tonalità è quello di renderne una armonicamente inattiva, per esempio con un pedale.

Es. 31-47: Ravel, *L'enfant et les sortilèges*, "Danza dei pastori"

Moderato

Copyright 1925 DURAND S.A. EDITIONS MUSICALES. Editions ARIMA & DURAND S.A. EDITIONS MUSICALES. Joint Publication. Used by permission of the publisher. Theodore Presser Co. sole representative U.S.A.

A volte uno dei toni può essere definito anche solo da un basso ostinato di tonica e di dominante.

Es. 31-48: Ravel, *Daphnis et Chloé*

Modéré

Copyright 1912 DURAND S.A. EDITIONS MUSICALES. Editions ARIMA & DURAND S.A. EDITIONS MUSICALES. Joint publication. Used by permission of the publisher. Theodore Presser Co. sole representative U.S.A.

In un altro passaggio di *Daphnis et Chloé* lo strato superiore di triadi sembra essere insufficiente per definire una tonalità autonoma, poiché tali triadi, dal punto di vista tonale, sono piuttosto distanti l'una dall'altra; più che di politonalità in questo caso l'effetto è quello di una serie di sovrapposizioni accordali, legate nelle parti superiori dalla successione melodica e nel basso dalla ripetizione della settima di dominante.

Es. 31-49: Ravel, *Daphnis et Chloé*



Copyright 1912 DURAND S.A. EDITIONS MUSICALES. Editions ARIMA & DURAND S.A. EDITIONS MUSICALES. Joint publication. Used by permission of the publisher. Theodore Presser Co. sole representative U.S.A.

Se in entrambi gli strati accordali vi è molta attività armonica può essere difficile riconoscere separatamente le tonalità. Ciò che si percepisce è piuttosto una sintesi dei due toni in un'armonia complessa, più cromatica che diatonica.

Es. 31-50: Ravel, *L'enfant et les sortilèges*, scena finale



Copyright 1925 DURAND S.A. EDITIONS MUSICALES. Editions ARIMA & DURAND S.A. EDITIONS MUSICALES. Joint publication. Used by permission of the publisher. Theodore Presser Co. sole representative U.S.A.

Da esempi come quello precedente si può comprendere che la percezione simultanea di tonalità diverse non è necessariamente facile e non dipende soltanto dalla semplice composizione degli accordi. In tale percezione giocano un ruolo molto importante la separazione ritmica, melodica e contrappuntistica delle parti, e la disposizione delle voci.

Ambiguità modale

L'intercambiabilità dei modi paralleli, maggiore e minore, che nei capp. 5 e 14 abbiamo indicato come un'importante risorsa armonica dell'armonia tradizionale, ha avuto molto spazio anche nella musica del nostro secolo. Si ha la percezione di un vero e proprio cambiamento di modo quando a cambiare è la triade di tonica, come nell'es. 5-28. In genere se dal modo opposto vengono tratte triadi diverse da quella di tonica queste non daranno all'ascoltatore la sensazione di un cambiamento del modo principale, ma sembreranno piuttosto accordi presi momentaneamente in prestito. Il IV del modo minore seguito dal I del modo maggiore, ad esempio, non indebolisce la prevalenza del modo maggiore; questa successione è molto diffusa nell'armonia tradizionale. L'uso nel modo maggiore di accordi che contengono il sesto grado del minore (le varie forme di accordi di dominante, la sesta napoletana e la sesta eccedente) dimostra quanto siano adattabili i diversi gradi deboli pur senza intaccare la stabilità del modo maggiore. A ciò si può rapportare l'uso nel modo minore di triadi derivate dalla scala minore melodica ascendente, triadi che in realtà non indeboliscono affatto il modo. È invece meno frequente l'uso della successione VI del minore-I del maggiore, due triadi maggiori tra le quali il terzo grado deve cambiare cromaticamente. La successione inversa, VI del maggiore-I del minore (due triadi minori) è certamente estranea all'armonia tradizionale.

Es. 31-51: Mahler, *Terza Sinfonia*, IV

Sehr langsam. Misterioso

la: VI I VI I

Con l'aumento dell'uso di scale modali, altre successioni simili entrarono nel vocabolario armonico. Come abbiamo visto, i modi lidio e misolidio sono essenzialmente "maggiori", perché le loro triadi di tonica sono maggiori; analogamente, i modi dorico e frigio sono essenzialmente "minori".

Es. 31-52: Janáček, *Il diario di uno scomparso*, n. 9

$\text{♩} = 59$

Un altro aspetto dell'ambiguità modale che abbiamo già visto è la presenza contemporanea della sensibile e del settimo grado non innalzato nell'armonia di dominante, con la sensibile che sale e il settimo grado minore che scende come parte di una scala minore melodica discendente (es. 8-28). Nell'armonia tradizionale in genere questo effetto deriva da un'appoggiatura, ma nel nostro secolo l'accordo diventa una struttura armonica indipendente.

Es. 31-53: Bartók, *Il principe scolpito nel legno*

Sostenuto **Più sostenuto**

(riduzione *ff* per pf.)

p *sf* *p*

Copyright 1921, 1924 by Universal Edition. Renewed 1948, 1971. Copyright and renewal assigned to Boosey & Hawkes, Inc. for U.S.A. Reprinted by permission.

L'aggiunta di una terza minore all'accordo di settima o di nona di dominante fornisce un esempio di quella che i jazzisti definiscono *blue note*. Il primo compositore a usare sistematicamente questa armonia fu Ravel, che ne fece una caratteristica stilistica personale.

Es. 31-54: Ravel, *Miroirs*, n. 4 "Alborada del gracioso"

Assez vif

p

Copyright 1905 DURAND S.A. EDITIONS MUSICALES. Editions ARIMA & DURAND S.A. EDITIONS MUSICALES. Joint publication. Used by permission of the publisher, Theodore Presser Co. sole representative U.S.A.

L'esempio seguente presenta una dominante con la terza maggiore e quella minore, e un'altra con settima maggiore e minore (la settima maggiore è una nota di volta cromatica).

Es. 31-55: Ravel, *Rhapsodie espagnole*, n. 1 "Prélude à la nuit"

Très modéré

Copyright 1908 DURAND S.A. EDITIONS MUSICALES. Editions ARIMA & DURAND S.A. EDITIONS MUSICALES. Joint publication. Used by permission of the publisher. Theodore Presser Co. sole representative U.S.A.

Il prossimo esempio è più complicato. Alla terza, quinta e settima di ogni dominante è sovrapposta un'appoggiatura a distanza di settima maggiore (o di ottava diminuita). Si potrebbe considerare questo effetto come un'ulteriore complicazione dell'ambiguità modale, ma l'impressione che si riceve dal passaggio è piuttosto quella di una sovrapposizione di accordi, simile al precedente esempio tratto da *Daphnis et Chloé* (es. 31-49). Nonostante le complesse dissonanze del registro superiore, la classica progressione di bassi di dominante è evidente e di grande effetto.

Es. 31-56: Ravel, *Trio per vl., vcl., pf.*, II, "Pantom"

Copyright 1914 DURAND S.A. EDITIONS MUSICALES. Editions ARIMA & DURAND S.A. EDITIONS MUSICALES. Joint publication. Used by permission of the publisher. Theodore Presser Co. sole representative U.S.A.

L'accordo di nona "rovesciata"

Come il suo corrispondente nell'armonia tradizionale, l'accordo di dominante che presenta la nona minore e la terza maggiore e minore può essere privo della fondamentale.

Es. 31-57

V^9 " V^9 " V^7 " VII " " V " $\frac{7}{2}$ (del III)
 accordo (senza la senza senza " V " $\frac{7}{2}$ (del III)
 completo fondamentale) la nona le né nona nona "rovesciata"

Nella disposizione presentata l'accordo completo di sei note non è privo di un effetto simile a una sovrapposizione accordale, una specie di V^7 (nelle quattro voci inferiori) combinato con un V^7 del III (nelle quattro voci superiori). Se si elimina la fondamentale l'accordo non ha più l'effetto di una dominante incompleta, ma quello di una diversa dominante completa, il $V^7_{\frac{4}{2}}$ del III, con un'altra fondamentale (nell'esempio, la voce superiore; v. anche es. 31-24). L'accordo definito " VII ", consistente in un V^7 incompleto con terza maggiore e minore, è spesso scritto nella notazione enarmonica che lo segue nell'esempio. Scritta così questa versione enarmonica presenta una struttura di nona minore di dominante in quarto rivolto con la fondamentale ma senza la settima. In questo rivolto la nona è sotto la fondamentale, una disposizione che non si incontra nell'armonia tradizionale (cfr. cap. 24, ma v. anche es. 24-11), ma che è caratteristica per questo accordo nel nostro secolo.

Es. 31-58: Ravel, *Gaspard de la nuit*, n. 1 "Ondine"

Rapide et brillant

(ff) dim.

Copyright 1908 DURAND S.A. EDITIONS MUSICALES. Editions ARIMA & DURAND S.A. EDITIONS MUSICALES. Joint publication. Used by permission of the publisher. Theodore Presser Co. sole representative U.S.A.

Il prossimo esempio presenta tre strati armonici: quello centrale è caratterizzato da accordi paralleli di nona "rovesciata". In precedenza erano già comparsi lo strato superiore (con un raddoppio strumentale un poco diverso) e il basso ostinato di

quinte parallele; questi due elementi erano emersi contemporaneamente senza la divisione di uno strato intermedio. L'effetto generale è quello di un susseguirsi di dense sovrapposizioni accordali.

Es. 31-59: Stravinsky, *Le sacre du printemps*, Parte I, "Rondes printanières"

Sostenuto e pesante

Copyright 1918 Edition Russe de Musique. Copyright assigned 1947 to Boosey & Hawkes, Inc. Reprinted by permission.

L'esempio seguente sortisce un effetto simile, reso particolarmente pungente dal semitono si naturale-si bemolle posto al centro dell'accordo, sul battere della seconda battuta.

Es. 31-60: Berg, *Wozzeck*, fine dell'Atto I

Andante affettuoso

Copyright 1926 by Universal Edition A.G. Vienna. Copyright Renewed. All Rights Reserved. Used by permission of European American Music Distributors Corporation, sole U.S. agent for Universal Edition.

Accordi di appoggiatura

Nell'armonia tradizionale il significato degli accordi di appoggiatura, termine con cui nel cap. 28 abbiamo definito le combinazioni verticali di appoggiature, viene chiarito dalla loro risoluzione, che ci si aspetta su un accordo consonante. Per estensione il termine viene usato anche per accordi formati da altri tipi di note estranee all'armonia. È possibile incontrare una grande varietà di questi accordi e anche le combinazioni più dissonanti sono facilmente comprensibili se il movimento melodico e il contesto armonico sono chiari.

Es. 31-61: J. S. Bach, *Primo Concerto Brandeburghese*, BWV 1046, II

Adagio

riduzione:

Es. 31-62: Mozart, *Quintetto per archi* K. 614, II

Andante

sfz

Mi^b: I V⁷ I

Come abbiamo visto, l'armonia tonale include anche una categoria di cosiddette dissonanze "naturalì" – la settima e la nona nell'armonia di dominante, e la sesta aggiunta a una triade in stato fondamentale⁴ – che in alcuni casi erano ap-

⁴ Generalmente nella trattatistica tradizionale la sesta aggiunta non è considerata una dissonanza "naturale". [N.d.C.]

cipio venne esteso fino ad ammettere appoggiature contemporanee alle risoluzioni e con la stessa durata, una tecnica che sembra preludere a quella dei *clusters*.

Es. 31-64: Dvořák, *La strega di mezzodì* op. 108

Poco animato, non tanto

la: II₂ V (I) V

Il prossimo esempio sembra alludere a una chitarra rozzamente strimpellata.

Es. 31-65: Albéniz, *Ibéria*, I, n. 3 “Fête-Dieu à Séville”

Allegro gracioso

sempre pp sec sec sec

L'accordo di sesta eccedente su pedale di dominante, di cui si trovano alcuni esempi nell'armonia tradizionale, può essere citato in questo contesto come accordo di appoggiatura poiché rappresenta una dominante secondaria emessa contemporaneamente alla fondamentale della propria risoluzione. Come accordo di appoggiatura che non risolve può anche essere considerato enarmonicamente come una settima di dominante su pedale; in questa forma era uno degli accordi preferiti da Ravel. Il lettore può confrontare il prossimo esempio con l'es. 27-21.

Es. 31-66: Ravel, *Miroirs*, n. 4 “Alborada del gracioso”

Assez vif



Copyright 1905 DURAND S.A. EDITIONS MUSICALES. Editions ARIMA & DURAND S.A. EDITIONS MUSICALES.
Joint publication. Used by permission of the publisher. Theodore Presser Co. sole representative U.S.A.

Nell'esempio che segue la progressione, che non è del tutto rigorosa, dà l'impressione di una serie di dominanti che scendono cromaticamente, ognuna delle quali è un accordo di appoggiatura di quella che la segue. Gli accordi contrassegnati dagli asterischi sono ritmicamente più forti e sorreggono il peso armonico come dominanti consecutive con appoggiature di tredicesima (nella voce superiore) e terza maggiore e minore.

Es. 31-67: Ravel, *Gaspard de la nuit*, n. 3 “Scarbo”

Vif



Copyright 1904 DURAND S.A. EDITIONS MUSICALES. Editions ARIMA & DURAND S.A. EDITIONS MUSICALES.
Joint publication. Used by permission of the publisher. Theodore Presser Co. sole representative U.S.A.

La prima armonia del prossimo esempio è una settima di dominante con un'appoggiatura di tredicesima e un'appoggiatura di semitono (mi diesis) della sensibile; la seconda è un accordo cromatico di passaggio (re diesis tra re e mi; do diesis tra do e re; la diesis tra la e si); la terza è una triade di tonica con sesta aggiunta e appoggiatura di nona (la); la quarta è una sovrapposizione della sopratonica innal-

La settima e la nona maggiore di dominante, entrambe con la quinta innalzata, furono largamente usate come accordi indipendenti nella suggestiva aura armonica di Skrjabin, che a sua volta influenzò l'armonia cromatica del primo Stravinsky. Si confrontino i prossimi due esempi per i loro rapporti cromatici ed esatonali.

Es. 31-71: Skrjabin, *Poema dell'estasi* op. 54

Andante. Languido



Es. 31-72: Stravinsky, *L'oiseau de feu*, "Supplications de l'Oiseau de feu"

Adagio

cantabile, espressivo ma p

Le seconde, settime e nonne strettamente intrecciate del prossimo esempio derivano in parte da strati di accordi di appoggiatura, in parte da pedali e in parte da incontri di natura lineare. È interessante confrontare la differenza di stile tra questo esempio e quello precedente, composto solo nove anni prima.

Es. 31-73: Stravinsky, *Sinfonie di fiati*

$\text{♩} = 72$
 (mf)
 sf
 mf
l'èggiero
 sub. pp

Copyright 1926 by Edition Russe de Musique. Copyright assigned to Boosey & Hawkes, Inc. Revised version copyright 1952 by Boosey & Hawkes, Inc. Reprinted by permission.

Il prossimo esempio potrebbe essere citato come un paradigma del principio dell'appoggiatura nel ventesimo secolo. Le prime due battute sono una semplice cadenza plagale in mi minore, sotto forma di appoggiatura; le due seguenti sono un'eco di tale cadenza, a partire da un complesso groviglio di note che (con l'eccezione del basso) scivolano lentamente verso la consonanza.

Es. 31-74: Prokof'ev, *Terzo Concerto per pf. e orch.*, II

Allegro giusto
 assai rit.
 mf
 mp
 dim.
 p

Estensione del cromatismo

La musica del Novecento, considerata nell'insieme, presenta la più vasta gamma possibile di stili, tecniche e poetiche compositive differenti e in questo libro abbiamo presentato una grande varietà di esempi di musica che in un modo o nell'altro può essere definita tonale. In musica la tonalità è, almeno in parte, un sistema formale, nel senso di un'organizzazione dei rapporti tra i suoni, con tutte le variazioni, le possibilità e le eccezioni che i compositori sono riusciti a escogitare. Questo è l'argomento del nostro libro.

Tuttavia l'aspetto più caratteristico, e il fatto storico più interessante, della musica del nostro secolo è la comparsa dell'atonalità, il risultato di più di un secolo di evoluzione armonica e di esplorazione sempre più approfondita delle risorse espressive del cromatismo. Benché la maggioranza degli ascoltatori, almeno fino a questo momento, non abbia accettato di buon grado la musica atonale, l'atonalità e le tecniche compositive che la governano hanno rappresentato l'interesse principale di alcuni compositori per quasi ottant'anni e della maggior parte dei compositori negli ultimi trent'anni.

Fin dall'inizio, nelle opere dei primi compositori atonali, la scomparsa della tonalità fu accompagnata dalla ricerca di nuovi rapporti formali, di nuovi metodi di pensiero compositivo in grado di sostenere una musica privata della tonalità, e tale ricerca fu fruttuosa. Le tecniche dell'atonalità vanno oltre gli scopi di questo libro, ma è utile seguire alcuni dei sentieri che portarono infine al sorgere dell'atonalità, se non altro perché costituiscono una logica conclusione del nostro studio.

Abbiamo visto che perfino nella musica del periodo dell'armonia tonale vi sono esempi in cui l'impressione di tonalità, almeno a certi livelli, può risultare temporaneamente sospesa. Ciò significa che qualcuno tra gli elementi della musica causa l'estinzione della tonalità, o forse che l'assenza di qualche altro elemento provoca l'impossibilità di sostenerla. L'atonalismo sarebbe quindi spiegato dalla sistematica applicazione o omissione di questi diversi elementi.

Elementi che rinforzano o indeboliscono la tonalità

I seguenti elementi tendono ad affermare, o a mantenere salda, la tonalità:

1. Presenza di centri tonali collegati dai gradi della scala, la cui stabile affermazione dipende dal procedimento compositivo, che possono essere usati in maggiore o in minore.

2. Successioni armoniche di triadi. Tali successioni rappresentano, nell'armonia tradizionale, il più importante elemento organizzatore della tonalità. I componenti armonici dissonanti rafforzano le successioni tramite le loro risoluzioni melodiche.

3. Cadenze chiare. Non è indispensabile che in una frase venga immediatamente rivelato il centro tonale; l'interesse e la tensione, anzi, possono aumentare se il punto di arrivo si sposta in avanti.

4. Pedali e ostinati di dominante e di tonica.

5. Uso dei soli gradi della scala maggiore o minore, e non di note estranee a tali scale.

6. Rafforzamento di un centro tonale tramite la sua riproposizione dopo una temporanea deviazione da tale tonalità.

I seguenti elementi tendono a indebolire o a camuffare la tonalità:

1. Accordi complessi, e specificamente accordi che contengono più note estranee all'armonia; accordi in cui le funzioni delle fondamentali siano oscure (ad esempio, un accordo di nona con la nona sotto la fondamentale); accordi per quarte o quinte sovrapposte.

2. Funzioni multiple di accordi tratti dall'armonia tradizionale, la cui base non sia né una triade maggiore né una minore, come il II del modo minore, il VII, il V⁰ ecc.

3. Risoluzioni eccezionali.

4. Ritmo armonico rapido.

5. Scrittura densamente contrappuntistica.

6. Funzioni tonali lontane; spostamento del centro tonale tramite l'estensione del principio della dominante secondaria.

7. Modulazioni frequenti e continue.

8. Uso esteso dell'ambiguità modale.

9. Fluttuazione del centro tonale attorno a un singolo accordo o a una nota-perno.

10. Uso di scale diverse da quella maggiore o minore: scale modali, esatonali, pentatoniche, cromatiche e artificiali.

11. Sovrapposizione di accordi e politonalità.

12. Armonie scelte per significati diversi da quello grammaticale o contestuale; *clusters*.

13. Uso intenzionalmente evitato degli elementi che rafforzano la tonalità; atonalità.

La maggior parte di questi elementi è già stata trattata più o meno estesamente in questo libro; come sappiamo non si tratta di categorie che si escludono a vicen-

da. Dai due capitoli precedenti risulta chiaramente che le diverse nuove scoperte avvenute durante il periodo dell'armonia tonale furono applicate dai compositori per alterare, sospendere o anche distorcere la percezione di un centro tonale classico, ma non per eliminare completamente tale percezione. Nella musica di Debussy, ad esempio, è possibile trovare numerosissimi brani che iniziano in una tonalità e finiscono in un'altra, o che attraversano moltissime tonalità differenti in breve tempo senza che sia mai usata una cadenza V-I; abbiamo anche visto, però, che in tali brani esiste, per la maggior parte della loro durata, il senso di un centro tonale di qualche tipo, anche se tale centro cambia continuamente e se non vi è una sola ed evidente tonalità di base.

L'idea di una composizione in cui la classica tonalità unificata viene sostituita da una centralità non classica (in questo caso, privata del senso di dominante) viene illustrata perfettamente dal *Prélude à l'après-midi d'un faune* di Debussy.

Es. 32-1: Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune*

Très modéré

p doux et expressif

Très soutenu

Mouvement du début

79 *pp* *p* *f*

86 *p*

94 *pp*

100 *pp*

Très lent

107 *pp*

La melodia iniziale comincia senza accompagnamento sul do diesis e su tale nota ritorna, delineando alla fine la triade maggiore di mi. Nelle diverse ricomparses di questa melodia il do diesis è variamente armonizzato, una volta come settima mag-

giore sopra una triade maggiore di re (batt. 11), una volta come sesta aggiunta in una triade di mi (batt. 21), due volte come tredicesima su un V^9 di la maggiore (batt. 26 e 94) e solo verso la fine come fondamentale di un accordo che è un V^4_3 di fa diesis maggiore (batt. 100). In uno dei suoi ritorni la melodia non inizia sul do diesis ma sul mi, la cui tonalità, relativo maggiore di do diesis minore, è come un “alter ego” in questo brano; il do diesis compare come fondamentale del VI^7 di mi maggiore nell’accompagnamento (batt. 81). Questo passaggio è seguito poche battute dopo da una ripetizione in mi bemolle maggiore, in cui il do diesis è del tutto assente (batt. 86). Il do diesis come basso di un accordo in stato fondamentale compare in modo vistoso solamente nella sezione centrale del brano (batt. 55 sgg.), in corrispondenza di un nuovo tema e con l’assenza dal contesto della melodia principale; l’unico collegamento con il tema principale presente in questo passaggio è dato dal tritono nel basso. Anche nelle battute finali il do diesis viene trattato come una nota che scompare e non come una nota che risolve. Si può concludere che la classe di altezze do diesis è indubbiamente centrale nella tonalità del brano, ma che comunque la sua centralità è velata dalla varietà di funzioni armoniche che essa è chiamata a svolgere. Tale centralità deriva dal suo essere presente così spesso e dal suo collegamento obliquo ma definito con ogni fibra dell’armonia e della forma, e non da qualche funzione classica come fondamentale di una triade sistematicamente ricorrente.

Nel prossimo esempio, altrettanto famoso, viene presentata una centralità del do diesis di un genere completamente diverso. Il do diesis, che ritorna continuamente nelle voci estreme, viene mantenuto come componente accordale di un insieme armonico dominato da none “rovesciate”, sovrapposizioni di accordi e *clusters*. Se il do diesis non fosse presente probabilmente il passaggio verrebbe avvertito come atonale, privo di qualsiasi connessione con un centro tonale.

Quale che sia la tonalità suggerita da un contesto così densamente cromatico, Stravinsky stesso nei suoi appunti si riferisce a questo passaggio definendolo «in do diesis maggiore».

Es. 32-2: Stravinsky, *Le sacre du printemps*, Parte II, “Danse sacrale”



Copyright 1918 Edition Russe de Musique. Copyright assigned 1947 to Boosey & Hawkes, Inc.
Reprinted by permission.

Nell'esempio che segue è possibile distinguere un modello modulante tra le entrate in imitazione del tema principale, indicate nella voce superiore e nel basso dagli accenti. L'armonia, però, fornisce soltanto un sostegno molto parziale alle tonalità suggerite dalle entrate melodiche e in ciascun caso il senso di una tonalità generale si perde subito sotto il peso del ritmo armonico rapido e di funzioni armoniche così lontane; solo alla fine questo senso tonale viene ristabilito dalla comparsa, improvvisa, del re maggiore. Viene fornita un'analisi parziale, che non deve comunque essere considerata definitiva.

Es. 32-3: Strauss, *Till Eulenspiegel*

Sehr lebhaft

Fa: (coll' 8va) I VI V² del V III V⁷ del VI IV +II⁶₃ III⁶ ? ? ? ? IV⁶₄ VI del IV

V² VI V⁷ del II IV del IV V⁶₅ del VI VI ? ? ? ? II⁶₃ IV del IV III⁶ ? V⁶₅ del VI del II V⁴₄ V⁶₅ I(VI)⁶₅

? II⁶ V⁶ VI⁴ V⁶ del II V² V del IV ? V³ del VI ? ? V³ Re: II⁶ + II² I⁴

All'inizio del terzo movimento della *Nona Sinfonia* di Bruckner si presenta una situazione simile, in cui però una grande differenza è data dal tempo molto lento.

Es. 32-4: Bruckner, *Nona Sinfonia*, III

Langsam, feierlich

f markig, breit

rit. non risolto NVI P app.? (9^a) app. ant.

(?) Mi: VI⁶ (V³ del VI) (5^a abbassata)
Do: V³ del IV V³ o II⁷ Sol^b: V³ del V del V

9^a ant. NVI P

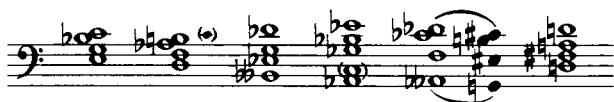
ff marc.

Sol^b: V of V V³
Re: V³ del III (5^a abbassata) I VI La: VI V

È questo un caratteristico esempio di modulazione cromatica del tardo Ottocento, con le tipiche difficoltà di ascolto in termini di successioni tonali classiche. Per effetto del tempo lento l'orecchio si concentra sui singoli accordi; la successione delle armonie, a causa delle evidenti distanze ed estraneità reciproche, dà l'impressione di una serie di modulazioni improvvise, almeno finché non viene raggiunto il climax tonale relativamente più stabile, su re maggiore. Le già lontane relazioni ar-

moniche tra i singoli accordi vengono ulteriormente offuscate dalla presenza di note estranee all'armonia. L'accordo sul terzo movimento della terza battuta, ad esempio, viene interpretato più probabilmente dall'orecchio come una triade maggiore di la (re bemolle = do diesis) con appoggiatura di re diesis (= mi bemolle) al tenore, finché sul battere della successiva battuta non viene chiarita la sua funzione di dominante alterata in la bemolle. Una riduzione dello schema armonico può facilitare la comprensione delle successioni più lontane.

Es. 32-5



Il problema della densità cromatica nell'armonia e nel contrappunto tonali ha una particolare evidenza in molti dei lavori di transizione di Schoenberg, che aveva già dimostrato una maestria consumata in tutti gli aspetti della composizione tonale. Quello che segue è un passaggio tipico tratto dal suo *Primo quartetto per archi* op. 7, un brano che dura quasi un'ora, composto da diversi movimenti collegati. La tonalità del Quartetto nel suo insieme, vagamente imperniata attorno a re minore, si allarga molto, con la contrapposizione di aree tonali relativamente stabili e di un'armonia cromatica estremamente complessa.

Es. 32-6: Schoenberg, *Quartetto per archi* op. 7



Copyright 1922 by Universal Edition. Copyright Renewed. All Rights Reserved. Used by permission of European American Music Distributors Corporation, sole U.S. agent for Universal Edition.

Nell'atonalità non può esistere nulla di simile all'armonia in senso tradizionale. È ovvio, per definizione, che anche nella musica atonale note diverse emesse contemporaneamente creano armonia, ma non si può trovare un supporto fondamentale per tale armonia paragonabile al ruolo della tonalità, della scala e delle fondamentali nella musica tonale, a meno che tale supporto venga in qualche modo definito dalla composizione stessa. Schoenberg, e in misura maggiore il suo allievo Berg, si sforzarono di ottenere qualcosa di simile per mezzo di specifiche e ricorrenti combinazioni verticali di motivi, o mediante l'uso di successioni motiviche di accordi. Nel prossimo esempio il gruppo motivico iniziale ritorna in altri tre punti del brano, incluse le ultime battute, con una base pronunciata ed evidente costituita dalla quinta re-la, e con il solo re che compare come basso di sostegno in altri punti.

Es. 32-9: Schoenberg, *Cinque pezzi per orch.* op. 16, n. 2 "Vergangenes"

Andante ♩ = 60

 A musical score snippet for Schoenberg's 'Vergangenes'. It features two systems of staves. The first system starts at measure 129 and the second at measure 146. The notation includes various chromatic intervals and accidentals. The word 'Andante' is written above the first system, and 'mp' (mezzo-piano) is written above the second system. The dynamics 'pp' (pianissimo) and 'p' (piano) are also present.

espress.

173

p

mf

pp

205

p

pp

216

poco a poco meno mosso

pp

5

Copyright 1952 by Henmar Press Inc., 373 Park Avenue South, New York, NY 10016

È possibile, anche se non molto utile per l'interpretazione analitica, individuare in questo elemento motivico e nelle sue varianti la base di un vago sfondo armonico (re maggiore-re minore) del brano; in questo senso si può dire che tutte le altre classi di altezze ruotano, pur senza arrivare a gravitare, attorno a un'armonia di re maggiore/minore. Sarebbe più esatto dire che il pezzo è "in re-*Vergangen*¹", indicando così che l'emergenza transitoria del re come una specie di polo tonale non

¹ "Reminiscenze". [N.d.C.]

è che una delle condizioni che definiscono il brano. La pratica compositiva di Berg differisce da quella di Schoenberg per l'uso regolare che egli fa, in un contesto atonale, di armonie che come sonorità e struttura derivano dall'armonia tonale; tali armonie arrivano al punto di costituire un'importante base strutturale.

Es. 32-10: Berg, *Cinque Lieder per voce e orch. da testi di cartoline illustrate di Peter Altenberg* op. 4, n. 2 "Sahst du nach dem Gewitterregen?!"

Ein wenig bewegt
cellula di base 3 *rit. langsamer*

Sahst du nach dem Ge-wit-ter-re-gen den Wald?!?! Al-les ras-tet, blinkt und ist

pp *(pp)*

6 poco rit. molto rit.

schö- - - - - ner als zu-vor, -3-

pp *mf* *pp* *ppp*

3 *6* *3* *p* *3* *p*

pp *a tempo*

Sie-he, Frau-e, auch du brauchst Ge-wit-ter-re-gen!

pp *3* *3* *ppp*

Nell'esempio precedente buona parte della sostanza armonica dell'accompagnamento orchestrale può considerarsi come derivata da sovrapposizioni successive e incrociate di una singola cellula intervallare, una terza maggiore seguita da un semitono nella direzione opposta, o dal retrogrado di tale cellula. Nella quinta battuta le linee ascendenti sovrapposte delineano due accordi simultanei di settima diminuita, e tale strutturazione sembra giustificare la comparsa a batt. 7 di una nona di dominante completa, i cui quattro componenti superiori formano anche un accordo di settima diminuita. Questa nona di dominante non è riferita ad alcuna tonalità e il suo effetto, isolato, non comporta altre esplicite implicazioni tonali, tuttavia essa è il centro strutturale del *Lied*. Il successivo strato discendente di terze aderisce al modulo della cellula iniziale in senso inverso, delineando nuovamente due accordi di settima diminuita, e l'ultima nota dell'accompagnamento, così come la prima, coincide con la "fondamentale" dell'accordo centrale. Così all'interno di questo *Lied* atonale si percepisce una certa centralità del fa, forse su una base astratta e non facilmente avvertibile. Non si tratta certamente di una centralità tonale in senso diatonico, ma non si può negare che il fa sia importante in senso strutturale, o che gli incontri di settima diminuita siano privi di una "funzione armonica" in un senso definito dalla composizione stessa.

L'influenza che i lavori atonali di Schoenberg e dei suoi allievi ebbero sulla musica del Novecento è stata enorme, non tanto per l'atonalità in sé quanto per i principi formali di vasta portata che si svilupparono simultaneamente nelle loro musica. Il più importante di tali principi fu la tecnica seriale (o dodecafonica), in cui tutti i rapporti tra le altezze di una determinata composizione sono riferibili a uno speciale ordinamento predeterminato delle dodici classi di altezza della scala cromatica. Nel prossimo esempio viene presentato un passaggio tratto da uno dei primi brani dodecafonici di Schoenberg. La serie viene usata in ogni parte del brano, e in modo più evidente nella melodia superiore delle prime quattro battute.

Es. 32-11: Schoenberg, *Cinque pezzi per pf.* op. 23, n. 5 "Waltz"

L'ultimo lavoro di Berg, il *Concerto per vl. e orch.*, fornisce una conclusione adeguata a questo capitolo sull'estensione del cromatismo e a questo volume sull'armonia tonale. Il *Concerto per vl.* è basato principalmente su una serie dodecafonica scelta deliberatamente per le sue implicazioni tonali. In questa composizione tonalità e atonalità, così come le abbiamo definite, si fondono insieme, senza che nessuna delle due predomini; se per definizione i due campi sono opposti Berg è nondimeno riuscito a combinarli con successo, in modo personale e cogente. Il prossimo esempio, tratto dall'inizio del Concerto, presenta l'armonia tonale implicita nella serie (abbiamo ommesso alcuni segni di espressione).

Es. 32-12: Berg, *Concerto per vl. e orch.*, I

The musical score for Example 32-12 is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece, with a violin melody and piano accompaniment. The violin part starts with a series of notes labeled P_1 , followed by a sequence of numbers 1 through 12. The piano part includes chords and arpeggios, with some notes labeled with numbers 1 through 12. The tempo is marked 'Andante'. The second system continues the music, with the violin part featuring a series of notes labeled 1 through 12, and the piano part including chords and arpeggios, with some notes labeled with numbers 1 through 12.

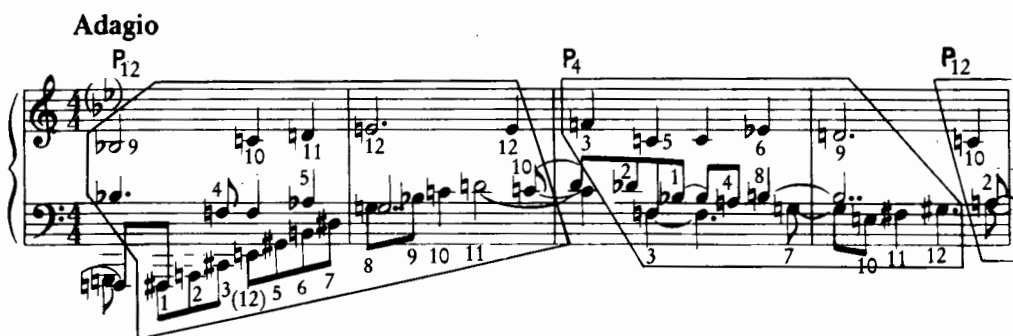
Copyright 1936 by Universal Edition. Copyright Renewed. All Rights Reserved. Used by permission of European American Music Distributors Corporation, sole U.S. agent for Universal Edition.

Per convenzione la serie di base di qualsiasi lavoro dodecafonico si definisce principale, abbreviata in P_1 , e cioè serie principale senza trasposizioni.

Il movimento finale del *Concerto per vl. e orch.* è una successione di variazioni sul Corale di J. S. Bach *Es ist genug* (cfr. es. 16-17). L'armonizzazione dodecafonica di Berg fa uso della dodicesima e della quarta trasposizione della serie principale e della decima trasposizione della serie invertita, con poche e lievi modifiche; le ultime quat-

tro note della dodicesima trasposizione coincidono con le prime quattro note del corale in si bemolle maggiore, il relativo maggiore della forma di base "in sol minore" della serie. Alla frase di Berg risponde una ripetizione della melodia nella stessa armonizzazione di Bach (Corale n. 84, trasportato in si bemolle).

Es. 32-13: Berg, *Concerto per vl. e orch.*, II



APPENDICE

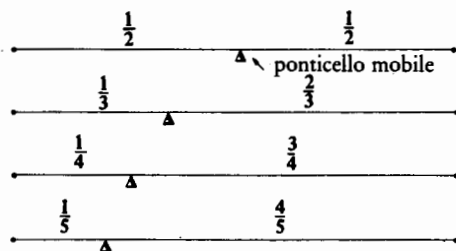
I

Basi acustiche della scala

La serie degli armonici e il temperamento equabile

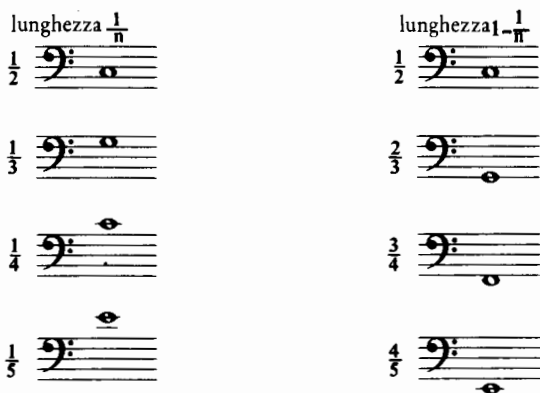
Era già noto ai matematici greci che i più semplici rapporti intervallari tra le note corrispondono esattamente a proporzioni semplici tra le lunghezze di una corda in vibrazione espresse in numeri interi di piccola entità. Se per esempio accordiamo una corda che emette un suono determinato alla metà della sua lunghezza iniziale, la nota risultante sarà un'ottava sopra quella originale, a patto ovviamente che la tensione della corda si mantenga costante. La stessa corda accorciata a un terzo della propria lunghezza (in modo tale, cioè, che due terzi non vengano utilizzati) emetterà un suono più acuto di una quinta rispetto al precedente; altre proporzioni semplici producono altri intervalli. I rapporti tra gli intervalli semplici e le loro proporzioni di lunghezza della corda possono essere verificati facilmente usando un monocordo, che è essenzialmente una corda con un ponticello fisso e uno mobile, montato su un regolo adatto; molti laboratori di fisica ne possiedono uno. Se non ci si può procurare un monocordo gli intervalli possono essere misurati su una corda sufficientemente lunga, come una corda di violoncello o di contrabbasso, usando un metro a nastro diviso in centimetri.

Se poniamo una corda di lunghezza arbitraria (che chiameremo 1) tra due ponticelli fissi e la dividiamo per mezzo di un terzo ponticello posto tra i due, possiamo ottenere i suoni rappresentati dalle lunghezze $\frac{1}{n}$ e $1 - \frac{1}{n}$, e cioè le lunghezze su ogni lato del ponticello mobile, considerando n un numero intero.



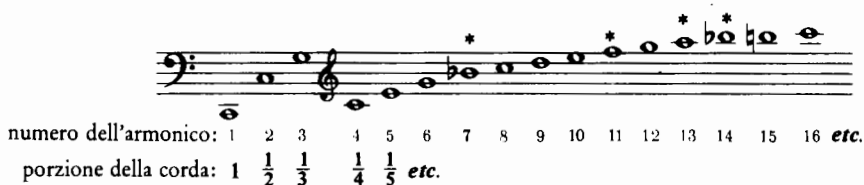
Poniamo che la corda non divisa (lunghezza 1) produca come suono il do due ottave sotto il do centrale, corrispondente alla corda vuota che è la nota più bassa del violoncello. In questo caso le lunghezze indicate nel precedente diagramma corrisponderebbero ai seguenti suoni:

Es. A-1



Il processo di divisione della corda non può essere portato molto più avanti senza arrivare a porzioni di corda troppo brevi per essere praticabili. Supponendo tuttavia di poterle misurare accuratamente, i segmenti $\frac{1}{n}$, via via più brevi, produrrebbero i suoni seguenti (qui ne sono riportati sedici, ma in teoria il loro numero è infinito):

Es. A-2



Queste note costituiscono la *serie degli armonici* del do basso; i numeri sono gli ordinali degli *armonici* nella serie. Il numero di ogni suono è anche il denominatore della frazione che rappresenta la lunghezza del segmento di corda necessario a produrre tale suono (gli asterischi indicano suoni che, secondo gli standard musicali, sono approssimativamente non intonati, per ragioni che verranno subito chiarite). Un altro sistema di numerazione comincia dallo zero; il suono zero è detto *fondamentale*.

Gli armonici vengono generati da qualsiasi sistema naturale in vibrazione. In condizioni normali una corda che vibra non produce solo il suono fondamentale,

ma contemporaneamente anche tutti gli armonici (almeno in teoria). Gli armonici più acuti sono presenti nel suono risultante, ma sono molto più deboli del fondamentale e la loro forza relativa diminuisce a mano a mano che il numero d'ordine dell'armonico cresce, svanendo completamente, nella maggior parte dei casi, dopo il sedicesimo armonico. La forza relativa degli armonici superiori contribuisce alla nostra percezione del timbro e dell'individualità degli strumenti; la distribuzione di queste forze relative ha come risultato una forma d'onda caratteristica, che può essere misurata abbastanza accuratamente in un moderno laboratorio di acustica. La forma d'onda di un do centrale prolungato emesso da un oboe, ad esempio, risulta su un oscilloscopio ben diversa da quella dello stesso do emesso da un pianoforte. Un suono "puro" e cioè un suono fondamentale privo di armonici, è rappresentato da un'onda sinusoidale (la curva dell'espressione $y = \sin x$) che può venire generata elettronicamente; ha un suono indistinto, simile a un'emissione vocale a bocca chiusa (un diapason genera un suono quasi puro).

Armonici, proporzioni intervallari e temperamento equabile

La serie di suoni presentata nell'esempio precedente consiste di suoni relati dal punto di vista intervallare con una nota determinata, il do due ottave sotto il do centrale. Sono naturalmente anche relati tra di loro, ma questa relazione intervallare resta costante, qualunque sia il suono fondamentale. Ad esempio, i primi sei armonici del fa diesis sotto il do centrale sono:

Es. A-3



Per mezzo di esperimenti su corde intonate diversamente, sempre che la tensione della corda resti costante, si può facilmente dimostrare che il rapporto di lunghezza per *qualsiasi* intervallo deve essere costante.

I teorici greci a cominciare da Pitagora erano in grado di stabilire relazioni tra gli intervalli e le quantità numeriche solo mediante la misurazione delle corde. In tempi più moderni, quando si scoprì che il suono si propaga nell'aria per mezzo di onde, divenne possibile misurare i suoni tramite la loro frequenza di vibrazione; si constatò così che le proporzioni tra le frequenze misurate erano identiche alle proporzioni pitagoriche di lunghezze della corda. Il rapporto tra le frequenze di due suoni a distanza di ottava, ad esempio, è esprimibile con il numero 2.

A un livello un poco più sofisticato possiamo stabilire che le frequenze dei suoni nella scala musicale corrispondono logaritmicamente a numeri interi. Ciò si vede abbastanza facilmente con i rapporti di ottava. Se partiamo da una nota data di

frequenza f , l'ottava superiore avrà una frequenza $2f$, quella superiore a questa avrà una frequenza $2^2 f$ ovvero $4f$, la successiva $2^3 f$ o $8f$ e così via. Questi coefficienti corrispondono ai numeri della serie degli armonici, come dimostra l'es. A-2. Per fare un altro esempio, l'intervallo di ottava più una quinta giusta (e cioè l'intervallo di dodicesima giusta) è rappresentato dalla proporzione $\frac{3}{1}f$ o $3f$, il che significa che la nota superiore ha una frequenza tripla rispetto alla nota inferiore. Se saliamo di due ottave a partire da questa nota superiore, la nota a cui arriviamo avrebbe quindi una frequenza di 2^2 superiore a quella di partenza, e quindi una frequenza $2^2 \cdot 3$ volte la frequenza della nota iniziale, e cioè $12f$ (si confronti nuovamente l'es. A-2). Da queste osservazioni empiriche si può trarre la conclusione che, quando si sommano degli intervalli, le loro proporzioni di frequenza si moltiplicano. Questo è esattamente assimilabile a un procedimento logaritmico in base 2.

La proprietà della moltiplicazione suggerisce che sarebbe possibile ottenere note che non si trovano nella serie degli armonici del do, generando in questo modo l'intera scala cromatica. Possiamo ad esempio generare tutte le dodici altezze cominciando dal do più basso del pianoforte e accordando verso l'alto per successive quinte giuste pitagoriche, in questo modo:

Es. A-4

1 $\frac{3}{2}$ $(\frac{3}{2})^2$ $(\frac{3}{2})^3$ $(\frac{3}{2})^4$ $(\frac{3}{2})^5$ $(\frac{3}{2})^6$ $(\frac{3}{2})^7$ $(\frac{3}{2})^8$ $(\frac{3}{2})^9$ $(\frac{3}{2})^{10}$ $(\frac{3}{2})^{11}$ $(\frac{3}{2})^{12}$

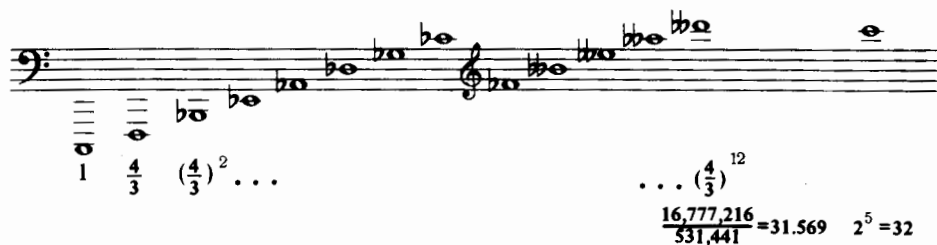
Poiché ciascuna di queste quinte ha un rapporto di frequenza di $\frac{3}{2}$, a mano a mano che si aggiungono le quinte dovremmo moltiplicare la frequenza più bassa per successivi fattori di $\frac{3}{2}$. I numeri indicati nell'esempio precedente sono i moltiplicatori; la frequenza di base è quella del do più grave (la sua frequenza autentica, secondo gli standard internazionali è di 32,70 cicli al secondo). La serie di undici quinte sovrapposte produce come risultato le dodici classi di altezze, terminando con un mi diesis; se noi avessimo accordato le note corrispondenti di un pianoforte alle frequenze indicate sarebbe molto semplice, tramite intervalli ascendenti o discendenti di ottava, accordare partendo da esse tutte le altre note. Sfortunatamente un procedimento di questo tipo ci porterebbe a risultati del tutto insoddisfacenti. Per scoprire la ragione di ciò calcoliamo la frequenza della quinta ascendente successiva della serie, il si diesis acuto, la cui frequenza in rapporto a quella del do basso sarebbe $(\frac{3}{2})^{12}$. Enarmonicamente, questa nota dovrebbe essere equivalente al do più acuto del pianoforte, ovvero quello che si ottiene in questo modo:

Es. A-5



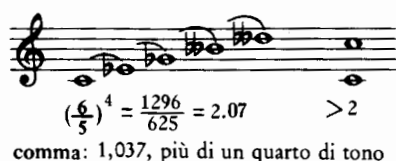
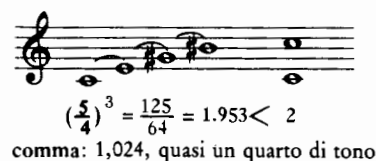
Risolvendo la scomoda frazione $(\frac{3}{2})^{12}$, o $\frac{531441}{4096}$, otteniamo 129,746, che è decisamente più grande di 2⁷, o 128. Ciò significa che il si diesis ottenuto accordando per quinte ascendenti dal do basso sarà più acuto in modo percettibile del do ottenuto accordando per ottave ascendenti. La differenza tra le due altezze ottenute in questo modo, espressa dalla proporzione intervallare 1,014, viene chiamata *comma pitagorico*. Si tratta di poco meno di $\frac{1}{4}$ di semitono, una differenza facilmente avvertibile. Un comma simile non avrebbe potuto essere evitato neppure se per l'accordatura si fosse usato l'intervallo di quarta giusta, come viene dimostrato dal prossimo esempio.

Es. A-6



La proporzione della quarta giusta, $\frac{4}{3}$, elevata alla dodicesima dà un risultato inferiore a quello di cinque ottave; il rapporto è 1,014 proprio come nel caso precedente e il re doppio bemolle finale sarà fastidiosamente più basso del do corrispondente. Una piccola indagine sarà sufficiente a dimostrare che *nessuna* tra le proporzioni che rappresentano intervalli semplici comporterà una divisione dell'ottava, o di una serie di ottave, che sia esente da comma.

Es. A-7



Il risultato pratico di tutte queste accordature è che le note progressivamente più acute nella sovrapposizione degli intervalli uguali diventano progressivamente meno intonate. Anche il fa diesis, settima nota nella serie delle quinte giuste, sarebbe palesemente crescente come terza di una triade maggiore di re, e il re diesis, considerato enarmonicamente, sarebbe del tutto inaccettabile come terza di una triade minore di do.

Le disparità derivate dal processo di moltiplicazione e implicite ai rapporti intervallari possono anche essere riscontrate all'interno della stessa serie degli armonici.

Es. A-8



La proporzione di questa differenza, $\frac{81}{80}$, chiamata *comma sintonico*, rivela un fatto sorprendente. Nel caso dei comma visti in precedenza esisteva una chiara differenza di notazione tra si diesis e do, o re doppio bemolle e do, ed era possibile supporre che queste differenze di notazione derivassero dai diversi metodi con cui tali frequenze venivano prodotte. Nel caso dei due mi dell'esempio precedente questa differenza di notazione non esiste: corrispondono alla stessa nota. Qual è dunque l'errore nella misurazione, visto che chiaramente le proporzioni che abbiamo calcolato rappresentano quantità diverse?

Torniamo a esaminare la serie degli armonici dell'es. A-2. Un particolare che potrebbe esserci sfuggito è che gli intervalli tra armonici adiacenti divengono, salendo, a mano a mano più piccoli, o almeno così sembra. Ciò è del tutto evidente se consideriamo le proporzioni che rappresentano le differenze di frequenza: $\frac{10}{9}$, o 1,111..., per esempio, è chiaramente inferiore a $\frac{9}{8}$, o 1,125. Questa differenza è palesemente dovuta a qualcosa che non riguarda la notazione; nell'esempio, infatti l'intervallo do-re, come sappiamo, è una seconda maggiore proprio come l'intervallo re-mi. Esiste quindi una discordanza tra le serie degli armonici che noi possiamo generare e ascoltare e la notazione musicale di cui disponiamo per rappresentarla. Per dirla in un altro modo, il nostro consueto sistema di notazione non può rappresentare con precisione le note della serie degli armonici, o almeno non tutte. Sappiamo che la notazione musicale che usiamo, benché complicata e scomoda da imparare, è adatta a rappresentare la musica come la conosciamo; scoprire che essa non concorda con la realtà fisica e acustica può essere fonte di non poche perplessità. È abbastanza sconcertante venire a conoscenza del fatto che non possiamo accordare un pianoforte (né qualunque altro strumento ad altezze fisse) combinando intervalli naturali; come possiamo salvare il nostro sistema di notazione dallo stesso tipo di difetto?

La risposta sta nel compromesso storico conosciuto come *temperamento equabile*, inventato all'inizio del Cinquecento e forse anche prima, ma che non ebbe grande diffusione fino ai tempi di Bach (che in effetti fece molto per divulgarlo). Nel temperamento equabile l'ottava viene divisa in dodici intervalli uguali di semitono, il che significa che nell'ottava ogni semitono, indipendentemente dalla propria posizione, è rappresentato da una proporzione costante di frequenza. Questa proporzione è data dal valore $\sqrt[12]{2}$, o 1,05946... . La seconda maggiore temperata, quindi, è rappresentata dalla proporzione $(\sqrt[12]{2})^2$ o $2^{\frac{1}{6}}$, la terza minore da $2^{\frac{5}{12}}$, e così via seguendo la scala cromatica; il rapporto di ottava diventa quindi $2^{\frac{12}{12}}$, e cioè 2. Il moltiplicatore $\sqrt[12]{2}$ è un numero irrazionale e perciò non lo si può esprimere come proporzione tra due numeri interi; il semitono temperato, quindi, non può essere l'intervallo compreso tra due suoni adiacenti in alcun punto della serie degli armonici (benché sia molto prossimo a $\frac{18}{17} = 1,0588$, come nel 1581 osservò Vincenzo Galilei, compositore e padre del grande astronomo). Ciò significa che tra tutti gli intervalli della scala cromatica solo le ottave saranno esattamente intonate rispetto agli intervalli della serie degli armonici. Dal punto di vista dell'intonazione "ideale", cioè quella che risulta dalla serie degli armonici, questo è uno svantaggio; dal punto di vista dell'esecuzione e della notazione musicale pratica, invece, il vantaggio è enorme. I comma scompaiono, poiché le differenze di intonazione tra gli intervalli vengono equamente divise lungo l'intera scala e sono quindi troppo piccole per essere chiaramente percepibili durante l'esecuzione. Così come avviene nel nostro sistema di notazione, ci si rende conto che la base diatonica della scala temperata permette l'esistenza di un sottosistema di note cromatiche con segni di diesis e di bemolle e che quando si usa l'equivalenza enarmonica il temperamento equabile adatta perfettamente tra di loro queste note (per limitarci a un esempio, senza l'uso del temperamento equabile e dell'equivalenza enarmonica non vi sarebbe alcun circolo delle quinte, ma piuttosto una spirale di quinte, il che implica la possibilità teorica di armature di chiave con un numero infinito di alterazioni). Un facile calcolo dimostra che la proporzione della quinta giusta temperata (7 semitoni) corrisponde a $2^{\frac{7}{12}} = 1,4988...$, che è solo leggermente più grave di 1,500, la quinta pitagorica. La terza maggiore temperata è 1,2599..., leggermente più acuta della terza maggiore della serie degli armonici, 1,25. Un utile esercizio per lo studente, molto facilitato da un calcolatore elettronico tascabile, è quello di calcolare tutti i moltiplicatori degli intervalli temperati e confrontarli, in multipli diversi, con le proporzioni intervallari della serie degli armonici, come pure con quelle ottenute sovrapponendo proporzioni diverse. Può anche essere utile lo studio dei sistemi di intonazione obsoleti, confrontando le loro proporzioni intervallari con quelle temperate, per rendersi conto di come, dal punto di vista quantitativo, questi sistemi fossero solo parzialmente soddisfacenti anche nel loro tempo; le descrizioni di tali sistemi si troveranno nei vari dizionari musicali e in molti trattati sull'acustica musicale.

Problemi

Restano da considerare alcune importanti questioni. La serie degli armonici, che a volte viene chiamata *accordo di natura*, è qualcosa di più di un fatto meramente fisico; rappresenta anche rapporti intervallari che rispondono in larga parte ai nostri bisogni in campo musicale. È quindi naturale chiedersi: come vengono percepiti dall'orecchio gli intervalli "puri" rispetto a quelli temperati? In che modo, ad esempio, un cantante o un esecutore di uno strumento dalle altezze regolabili, come il violino o il trombone, attuano nella realtà l'intonazione delle note da loro prodotte? Ciò che essi pensano e producono è un'altezza temperata, un suono che fa parte degli armonici, o che cos'altro ancora? La percezione del pianista, che molto raramente deve occuparsi di questioni simili, è fundamentalmente diversa da quella di un violinista? E soprattutto, qual è la ragione stessa dell'esistenza di scale e intervalli nella nostra musica o, per dirla diversamente, perché la musica occidentale giunse a scegliere questi particolari rapporti basati su dodici classi di altezza per ottava? (Dobbiamo ricordare che nell'intero corso del volume, solamente per ragioni di praticità derivate dal fatto che si rivolge a un pubblico occidentale, abbiamo completamente ignorato il vasto repertorio delle accordature non temperate e non equabili della musica extra-occidentale).

A queste domande non si possono dare risposte semplici. Molti anni di ricerca psicologica applicata a tali problemi hanno prodotto risultati che sono tuttora oggetto di dibattito. Nei fenomeni soggettivi dell'ascolto vengono coinvolti rapporti molto più complessi rispetto ai rapporti matematici, relativamente semplici, di cui ci siamo occupati finora.

Misurazioni effettuate durante esecuzioni musicali hanno dimostrato che anche l'intonazione di musicisti esperti è molto variabile; le scelte di ogni singolo musicista, in questo campo, vengono influenzate da una serie di fattori diversi, ma che certamente non sono un prodotto del caso. Inoltre l'intonazione dello stesso musicista può variare e se ne può avere una prova confrontando i suoni che egli emette con quelli sintetizzati elettronicamente in laboratorio. Ciò che è soprattutto evidente è il fatto che il musicista cerca di risolvere i propri problemi di intonazione per mezzo del proprio senso musicale, e cioè tramite il confronto e il giudizio, non tramite la teoria o il calcolo.

Le complessità dell'acustica e dell'ascolto sono quindi inevitabilmente diverse da quelle della musica stessa. Per quanto il sistema temperato (oppure, a questo proposito, anche il sistema pitagorico, o qualunque altro non temperato) possa essere sistematico e semplificatore, si tratta pur sempre di una soluzione pratica, e quindi parziale, del problema dell'accordatura musicale. Il temperamento equabile quindi, come qualsiasi altro argomento trattato in questo libro, è incompleto come fondamento teorico dello studio della musica. In effetti le ineguaglianze e le carenze che abbiamo discusso riguardano soprattutto la filosofia della musica. Il sistema temperato, così diverso dalla natura, è simbolo dell'intera arte musicale: più di qualsiasi altra la musica è sublime arte artificiale, creazione della mente umana.

II

Esercizi speciali basati sulle armonizzazioni di corali di Bach

Gli esercizi che seguono consistono di frasi, tratte dalle trecentosettantuno armonizzazioni di corali di Bach, in cui è stata omessa la maggior parte delle note. L'obiettivo specifico di ogni esercizio non è quello di ricostruire le note originali – anche se questo potrebbe essere uno dei risultati possibili – ma piuttosto quello di realizzare una soluzione coerente e piacevole, usando il ragionamento deduttivo e i principi dell'armonia e della condotta delle parti ed esercitando il proprio intuito musicale. Lo studente, una volta completato ciascun esercizio, può confrontare il risultato ottenuto con l'originale di Bach e valutare le differenze tra i due. A questi esercizi si applicano le seguenti regole:

1. Tutte le frasi sono in $\frac{4}{4}$, poche con levare. Tutte le battute sono stampate con la stessa ampiezza, così che non dovrebbe esservi alcuna difficoltà nel determinare su quale movimento cada una nota data.

2. Tutte le frasi finiscono con una corona, la quale indica che nessuna parte dovrebbe muoversi prima dell'inizio della frase successiva.

3. Nella maggior parte dei casi le melodie dei corali sono scritte in semiminime; si possono includere alcune crome e, nelle cadenze, alcune minime, ma il valore più piccolo deve essere la croma.

4. Tutte le durate sono uguali a quelle degli originali. Non si dovrebbe quindi interpretare una seminima come parte di una coppia di crome in cui l'altra nota sia stata cancellata. Non vengono usate note puntate o sincopate, eccetto i casi in cui tali valori siano effettivamente indicati o chiaramente impliciti.

5. A volte viene dato un numero per il basso, indipendentemente dalla presenza della voce. L'assenza di numeri, comunque, non implica automaticamente la necessità di usare lo stato fondamentale. Quando sono presenti le numerazioni si usano, per leggerle, le convenzioni abituali; un $\frac{6}{4}$, ad esempio, indica implicitamente un $\frac{6}{8}$, e non un $\frac{6}{4}$ o un $\frac{6}{3}$.

6. Le legature indicano i melismi, cioè l'uso di più di una nota per una sillaba del testo, e vengono omesse per melismi di due crome consecutive, essendo sottintese. Le pause devono essere usate solo nei punti in cui sono indicate, e in tali punti devono essere usate da tutte le parti.

Questo tipo di esercizi, di cui non è difficile preparare altri esempi, è molto utile per sviluppare l'abilità nell'armonizzazione di corali. In essi l'attenzione viene concentrata contemporaneamente sui problemi dell'armonia e della condotta lineare, in modo tale che l'orecchio sarà forzato a cercare nello stesso tempo le linee melodiche e le specifiche combinazioni armoniche.

1. Corale *Meinen Jesum lass' ich nicht, weil*, BWV 154/8



Usate un continuo di  nel basso, salvo diversa indicazione

2. Corale *Freu dich sehr, o meine Seele*, BWV 194/6



3. Corale *Jesu, meine Freude*, BWV 227/1 e 11



4. Corale *O Gott, du frommer Gott*, BWV 45/7

6 5 1# 6 4 2 6 6 5

5. Corale *Valet will ich dir geben*, BWV 245/52

(b) 6 4 2 1b 6 4

6. Corale *Allein Gott in der Höh sei Ehr*, BWV 104/6

7. Corale *Jesu Leiden, Pein und Tod*, BWV 245/20

6(h) 6 5h

8. Corale *Liebster Jesu, wir sind hier*, BWV 373

Indice degli esempi musicali

ALBÉNIZ Isaac (1860-1909)

Ibéria, I, n. 3 "Fête-Dieu à Séville", **31-65**

BACH Johann Sebastian (1685-1750)

Clavierübung, I, *Partita* (BWV 825), *Preludio*, **18-12**

Concerti Brandeburghesi:

n. 1 (BWV 1046), **31-61**

n. 3 (BWV 1048), **8-7**

n. 4 (BWV 1050), **11-29**

Concerto per clav. e orch. (BWV 1052), **7-15**

Corale per org. Meine seele erhebt den Herren (BWV 648), **21-17**

Coral:

Ach Gott und Herr (BWV 48/3), **19-8**

Ach wie flüchtig, ach wie nichtig (BWV 26/6), **5-31**

Allein Gott in der Höh sei Ehr (BWV 104/6), p. **539**

Alle Menschen müssen sterben (BWV 262), **15-9**

An Wasserflüssen Babylon (BWV 267), p. **152**

Aus meines Herzens Grunde (BWV 269), **11-7**

Christus ist erstanden (BWV 284), **14-7**

Ein' feste Burg ist unser Gott (BWV 302), **6-35**

Es ist das Heil uns kommen her (BWV 86/6), **21-10**

Es ist genug (BWV 60/5), **16-17**

Freu dich sehr, o meine Seele (BWV 194/6), p. **538**

Gott sei uns gnädig (BWV 323), **14-4**

Herzliebster Jesu (BWV 244/3), **6-40**

Herzliebster Jesu (BWV 244/55), **4-9**

Herzliebster Jesu (BWV 245, n. 7), **23-14**

Jesu, der du meine Seele (BWV 354), **8-4**

Jesu Leiden, Pein und Tod (BWV 245/20), p. **539**

Jesu, Meine Freude (BWV 227/1 e 11), p. **538**

Jesu, nun sei Gepreiset (BWV 41/6 e 171/6), **22-4**

Jesu, nun sei Gepreiset (BWV 362), **10-15**

Liebster Jesu, wir sind hier (BWV 373), p. **540**

Meinen Jesum lass' ich nicht, weil (BWV 154/8), p. **538**

Num komm, der Heiden Heiland (BWV 62/6), **18-3**

Nun lob', mein' Seel', den Herren (BWV 389), **17-12**

O Gott, du frommer Gott (BWV 45/7), p. **539**

Valet will ich dir geben (BWV 245/52), p. **539**

Vater unser im Himmelreich (BWV 245/9 e 416), **4-10**

Werde munter, mein Gemüte (BWV 55), **5-14**

Werde munter, mein Gemüte (BWV 244/48), p. **182, 19-12**

Wie schön leuchtet der Morgenstern (BWV 436), **19-7**

Fughetta sopra Die sind die heil'gen zehn Gebot' (BWV 679), **30-1**

- Il clavicembalo ben temperato*, I:
 Fuga n. 1, **12-8**
 Preludio n. 3, **25-4**
 Preludio n. 4, **5-30**
 Fuga n. 4, **11-28, 19-9**
 Preludio n. 8, **11-26, 11-27, 25-17**
 Preludio n. 11, **7-25**
 Fuga n. 18, **20-14**
 Preludio n. 24, **8-20**
 Fuga n. 24, **8-21**
- Il clavicembalo ben temperato*, II:
 Preludio n. 1, **8-42**
 Fuga n. 5, **8-40, 24-4**
 Preludio n. 6, **4-4**
 Preludio n. 9, **24-39**
 Fuga n. 9, **11-1**
 Preludio n. 12, **16-11**
- Invenzione a 3 voci* n. 11, **23-7**
Magnificat (BWV 243), **6-23, 7-6, 17-18**
Messa in si min. (BWV 232):
 Confiteor, **21-31**
 Credo, **27-20**
 Kyrie, **21-19**
 Mottetto *Lobet den Herrn, alle Heiden*
 (BWV 230), **18-4**
Orgel-Büchlein, n. 38 *Vater unser im Himmelreich* (BWV 636), **7-7**
Ouverture in si min. (BWV 1067), **26-3**
Partite diverse sopra O Gott, du frommer Gott
 (BWV 767), **28-38**
Passione secondo san Matteo, **7-13, 8-16, 16-12**
Preludio e fuga in la min. (BWV 543), **19-14**
Sonata per fl. traverso solo (BWV 1013), **7-23**
Sonata per vl. solo n. 1 (BWV 1001), **23-17**
Suites francesi:
 n. 1, **4-5**
 n. 3, **14-5**
 n. 5, **23-22**
- BALAKIREV Milij (1837-1910)
Prima Sinfonia, **30-6**
- BARTÓK Béla (1881-1945)
Il castello del principe Barabablu, **31-16**
Il principe scolpito nel legno, **31-53**
Secondo Concerto per pf. e orch., **31-33**
Sonata per 2 pf. e perc., **31-27**
Sonata per pf. (1926), **31-38**
Suite per pf. op. 14, **31-20, 31-35**
- BEETHOVEN Ludwig van (1770-1827)
Andante (Andante favori) WoO 57, **14-22**
- Concerti per pf. e orch.*:
 n. 1, op. 15, **6-14**
 n. 3, op. 37, **4-3, 24-5**
 n. 4, op. 58, **18-15**
Concerto per vl. e orch. op. 61, **5-11, 11-20**
Die Zauberflöte, **19-23**
Fantasia per pf., soli, coro, orch. op. 80, **14-13**
Fidelio, **8-43, 28-18**
Ouverture Leonore n. 3, **7-18**
Quartetti per archi:
 op. 18, n. 1, **17-10**
 op. 18, n. 2, **10-7**
 op. 18, n. 3, **14-6**
 op. 18, n. 4, **28-5**
 op. 59, n. 1, **7-4**
 op. 131, p. **248**
Rondò a capriccio ("Alla ungherese quasi un capriccio") op. 129, p. **290**
Sinfonie:
 n. 1, op. 21, **7-21, 13-15, 16-2**
 n. 2, op. 36, **6-27, 24-25, 25-5**
 n. 3, op. 55 ("Eroica"), **13-8, 14-21, 20-9, 24-8, 24-10, 25-16, 26-21**
 n. 5, op. 67, **5-15, 5-17, 27-5**
 n. 6, op. 68 ("Pastorale"), **19-20**
 n. 7, op. 92, **18-18, 23-34, 25-19**
 n. 8, op. 93, **11-6**
 n. 9, op. 125, **6-29, 10-28, 19-4, 24-34**
Sonata quasi una fantasia op. 27, n. 2, **26-2, 26-7**
Sonate per pf.:
 op. 2, n. 1, **8-26, 16-18**
 op. 2, n. 2, **11-12, 24-31**
 op. 2, n. 3, **6-12, 13-2**
 op. 7, **8-23, 20-6**
 op. 10, n. 1, **20-3**
 op. 10, n. 3, **8-3, 21-27**
 op. 13 ("Patetica"), **5-27, 7-8, 8-29, 10-22, 15-26, 18-9**
 op. 14, n. 1, **26-20**
 op. 28 ("Pastorale"), **7-12, 11-4**
 op. 31, n. 1, **8-13**
 op. 31, n. 3 ("La Chasse"), **12-1, 12-16, 15-22**
 op. 49, n. 2, **13-1**
 op. 53 ("Waldstein"), **5-28, 12-5**
 op. 57 ("Appassionata"), **27-17**
 op. 81a ("Les adieux"), **18-11**
 op. 90, **26-4**
 op. 101, **11-24**
 op. 106 ("Hammerklavier"), **20-4, 26-18**
 op. 110, p. **248**

*Sonate per vl. e pf.:*op. 12, n. 2, **8-18**op. 30, n. 2, **24-23**op. 47 ("Kreutzer"), **18-14, 19-2***Trentatré Variazioni sopra un Valzer di Diabelli* op. 120, **12-10***Trii per vl., vcl., pf.:*op. 1, n. 3, **20-1**op. 3, **8-33**op. 97 ("L'Arciduca"), **7-26***Variazioni su un Tema di Salieri* WoO 73, p. **211**

BERG Alban (1885-1935)

Cinque Lieder per voce e orch. da testi di cartoline illustrate di Peter Altenberg op. 4, n. 2, "Sahst du nach dem Gewitterregen?!", **32-10***Concerto per vl. e orch.*, **32-12, 32-13***Lulu*, **31-36***Quartetto per archi* op. 3, **31-19***Sonata per pf.* op. 1, **31-26***Wozzeck*, **31-14, 31-60**

BERLIOZ Hector (1803-69)

Les nuits d'été op. 7, n. 4, **10-16***Requiem* op. 5, **30-8***Symphonie fantastique* op. 14, **7-5, 8-11, 20-18, 23-9, 30-18**

BERWALD Franz Adolf (1796-1868)

Quarta Sinfonia ("Singulière"), **20-8**

BIZET Georges (1838-75)

*L'Arlésienne:*Suite n. 1, **8-28, 19-21**Suite n. 2, **16-26**Suite n. 3, **28-4**

BORODIN Aleksandr (1833-87)

Il principe Igor', **23-35***Quartetto per archi* n. 2, **18-17***Terza Sinfonia*, **30-5**

BRAHMS Johannes (1833-97)

Ballata per pf. op. 118, n. 3, **13-4, 22-11***Capriccio per pf.* op. 76, n. 8, **28-35***Deutsche Volkslieder*, n. 8 "In stiller Nacht", **23-29***Intermezzi per pf.:*op. 116, n. 6, **28-30**op. 117, n. 2, **8-34, 23-4**op. 117, n. 3, **10-11**op. 119, n. 1, **24-41***Quartetti per archi:*op. 51, n. 1, **26-12**op. 51, n. 2, **19-3***Requiem tedesco* op. 45, n. 5, **16-19, 19-22***Secondo Concerto per pf. e orch.* op. 83, **28-7***Sinfonie:*n. 1, op. 68, **6-8**n. 2, op. 73, **20-15**n. 4, op. 98, **6-19, 28-15***Sonata per pf.* op. 5, **24-32***Sonata per vl. e pf.* op. 108, **6-22, 26-13***Trio per vl., vcl., pf.* op. 87, **2-22***Valzer per pf.* op. 39, n. 1, **12-4***Variazioni su un tema di Haydn per orch.* op. 56a, **7-29***Vier Gesänge* op. 43, n. 3 "Ich schell' mein Horn ins Jammertal", **3-36**

BRUCKNER Joseph Anton (1824-96)

*Sinfonie:*n. 7, **16-25**n. 9, **32-4**

ČAJKOVSKIJ Pëtr Il'ič (1840-93)

Lo schiaccianoci, **8-46, 25-7, 30-4**

CASELLA Alfredo (1883-1947)

Sonata per vcl. e pf. op. 45, **31-32**

CHABRIER Emmanuel (1841-94)

Gwendoline, **30-12**

CHOPIN Fryderyk (1810-49)

*Ballate:*op. 23, **26-10**op. 47, **27-14***Concerto per pf. e orch.* op. 21, **7-9***Fantaisie* op. 49, **11-3***Mazurche:*op. 6, n. 4, **12-13**op. 7, n. 4, **17-13**op. 24, n. 2, **30-2**op. 30, n. 4, **19-17**op. 56, n. 3, **24-11**op. 59, n. 3, **20-12***Notturmi:*op. 27, n. 1, **28-16**op. 37, n. 1, **3-35**op. 48, n. 1, **12-7**op. 48, n. 2, **27-12**op. 62, n. 1, **5-26**op. 72, n. 1, **24-16***Polonaises:*op. 40, n. 1, **6-24**op. 40, n. 2, **27-23***Preludi:*op. 28, n. 6, **26-17**op. 28, n. 8, **7-17, 8-25**op. 28, n. 9, **28-39**op. 28, n. 13, **24-36**op. 28, n. 16, **5-12**op. 28, n. 17, **17-5**op. 28, n. 19, **31-6**

- op. 28, n. 20, **26-14**
 op. 28, n. 21, **15-16**
 op. 28, n. 23, **23-32**
Scherzi:
 op. 20, **27-21**
 op. 39, **19-18**
Sonate:
 op. 35, **23-31**
 op. 58, **11-31**
Studi:
 op. 10, n. 1, **23-11**
 op. 10, n. 3, **21-28**
 op. 10, n. 5, **10-18**
 op. 10, n. 6, **26-19**
 op. 25, n. 1, **7-20**
 op. 25, n. 4, **11-30**
 op. 25, n. 8, **11-14**
 op. 25, n. 12, **7-10**
Valse brillante op. 24, n. 1, **25-10**
Valzer:
 in mi min. (op. postuma), **6-33**
 op. 64, n. 1 ("Minuto"), **7-22**
 op. 69, n. 2, **18-8**
 CLEMENTI Muzio (1752-1832)
Sonatine per pf.:
 op. 36, n. 4, **8-45**
 op. 36, n. 6, **10-19**
 COPLAND Aaron (1900)
Billy the kid, **31-41**
 COUPERIN François (1668-1733)
Ordres per clav.:
 II, *Sixième Ordre*, n. 5 "Les Baricades Mi-
 sterieuses", **8-31**
 III, *Seizième Ordre*, n. 2 "L'himen-
 Amour", **212**
 DEBUSSY Claude (1862-1918)
Arabesque n. 1, **31-4**
Danse sacré per arpa e archi, **31-15**
Estantes, n. 1 "Pagodes", **31-2**
Fantaisie per pf. e orch., **30-29**
La boîte à joujoux, **31-34**
La mer, **30-22**
L'isle joyeuse, **31-9**
Nocturnes:
 I, "Nuages", **30-28, 30-33, 31-3, 31-11,**
31-12
 II, "Fêtes", **30-32**
Prélude à l'après-midi d'un faune, **31-8, 32-1**
Préludes, I, n. 10 "La cathédrale engloutie",
31-30
Quartetto per archi, **30-10, 31-17**
Sonata per fl., vla, arpa, **30-15**
Suite bergamasque, n. 3 "Clair de lune", **30-14**
 DVORÁK Antonín (1841-1904)
Danza slava op. 72, n. 3, **13-5**
La strega di mezzodì op. 108, **31-64**
Nona Sinfonia op. 95 ("Dal nuovo mondo"),
11-19, 23-39, 24-37, 30-9
 FAURÉ Gabriel (1845-1924)
Improvviso n. 2 op. 31, **30-27**
Notturmo n. 6 op. 63, **30-16**
Pelléas et Mélisande, **30-20**
 FRANCK César-Auguste (1822-90)
Prélude, aria et finale per pf., **17-17**
Prélude, choral et fugue per pf., **28-33**
Quintetto con pf., **24-28, 28-37**
Sinfonia in re min., **6-32, 11-11, 17-15,**
22-14, 24-19, 27-8
 GOUDIMEL Claude (1510/14 ca.-1572)
Sizième Livre de Psalms de David, Salmo
 127, *On a beau sa maison bastir*, **18-1**
 GRIEG Edward Hagerup (1843-1907)
Concerto per pf. e orch., **24-18, 24-33, 30-11**
Lyriske stykker op. 43, n. 1 "Sommerfugl",
22-9
Sonata per pf. op. 7, **23-5, 24-26**
 HANDEL Georg Friedrich (1685-1759)
Concerto grosso op. 6, n. 5, **8-17, 26-11**
Messiah, **11-15**
Suites de pièces pour le clavecin, I:
 n. 3, II, *Fuga*, **8-39**
 n. 6, *Fuga*, **11-2**
 n. 8, III, *Allemanda*, **23-19**
 n. 8, IV, *Corrente*, **15-2**
 HAYDN Franz Joseph (1732-1809)
Quartetti per archi:
 op. 20, n. 4, Hob. III/34, **23-16**
 op. 76, n. 1, Hob. III/75, **21-18**
 op. 76, n. 3, Hob. III/77, **8-36**
 op. 76, n. 4, Hob. III/78, **15-23, 20-10,**
25-14
Sinfonia Hob. I/94 ("La Sorpresa"), **15-20**
Sonata per pf.:
 Hob. XVI/34, **13-2**
 Hob. XVI/37, **24-14**
 Hob. XVI/38, **12-17**
 Hob. XVI/40, **11-8**
 Hob. XVI/46, **5-29**
 Hob. XVI/52, **14-18**
 HOLST Gustav Theodore (1874-1934)
The Planets, II, "Venus", **31-23**
 IVES Charles (1874-1954)
Charlie Rutlage, **31-37**

JANÁČEK Leoš (1854-1928)

Il diario di uno scomparso, n. 9, **31-52**

KREBS Johann Ludwig (1713-80)

Minuetto, **19-5**

Partita n. 6, **23-24**

LALO Edouard (1823-92)

Namouna, **12-19**

Symphonie espagnole per vl. e orch. op. 21,
24-13

LISZT Franz (1811-86)

Études d'exécution transcendante d'après Paganini, n. 6, **18-10**

Faust-Symphonie, **16-15, 28-13, 28-32**

Les Préludes, **8-12**

Mephistowalzer n. 1, **31-29**

Secondo Concerto per pf. e orch., **28-21**

Sonata per pf. in si min., **24-35, 28-11, 28-31**

MAHLER Gustav (1860-1911)

Cinque *Lieder* su testi di Friedrich Rückert,
"Ich atmet' einen Linden Duft", **19-19**

Das Lied von der Erde, **30-30**

Sinfonie:

n. 1, **30-23**

n. 3, **31-51**

n. 4, **30-24**

n. 10, **31-42**

MATTHESON Johann (1681-1764)

Giga, **23-12**

MENDELSSOHN-BARTHOLDY Felix (1809-47)

Lieder ohne Worte:

op. 62, n. 4, **12-9**

op. 85, n. 5, **24-40**

op. 102, n. 2, **14-12**

Preludio per pf. op. 35, n. 6, **11-5**

Sinfonie:

n. 3, op. 56 ("Scozzese"), **6-26, 23-20**

n. 4, op. 90 ("Italiana"), **7-3**

Sogno di una notte di mezza estate: **11-17,**
19-6, 21-24, 22-7

Variazioni per pf. op. 82, **17-2**

MOZART Wolfgang Amadeus (1756-91)

Concerti per pf. e orch.:

K. 271, **12-18**

K. 453, **18-16**

K. 466, **16-21**

K. 467, **7-11, 8-32**

K. 488, **6-36, 13-13, 24-29, 26-5**

Concerto per 2 pf. e orch. K. 365, **25-11**

Concerto per vl. e orch. K. 268, **13-17**

Don Giovanni, **6-30, 27-9**

Eine kleine Nachtmusik K. 525, **14-3**

Fantasia K. 397, **14-8**

Quartetti per archi:

K. 421, **10-13**

K. 456, **10-24**

K. 458, **22-13**

Quartetto con pf. K. 478, **10-10**

Quintetti per archi:

K. 515, **26-8**

K. 593, **21-32**

K. 614, **31-62**

Rondò K. 485, **13-7**

Sinfonie:

K. 338, **8-15**

K. 504 ("Praga"), **7-2, 7-16**

K. 550, **4-2, 12-12, 13-9, 28-36**

K. 551 ("Jupiter"), **15-14**

Sonata per 2 pf. K. 448, **20-2**

Sonata per vl. K. 377, **7-27**

Sonate per pf.:

K. 279, **17-6**

K. 281, **13-6**

K. 283, **16-1**

K. 284 ("Dürnitz"), p. **85**

K. 330, **5-25, 10-21**

K. 331, **7-19, 8-9**

K. 332, **6-16, 16-20, 19-16, 27-7**

K. 333, **13-14**

K. 533, **8-37, 17-8**

K. 576, **11-10, 27-19**

Sonate per pf. a 4 mani:

K. 497, **10-6**

K. 521, **27-15**

MUSORGSKIJ Modest (1839-81)

Boris Godunov, **28-28, 30-7, 30-31**

Canti e danze della morte, n. 2 "Serenata",
24-17

Quadri da un'esposizione, "Promenade",
30-3

NEVIN Ethelbert Woodbridge (1862-1901)

The Rosary, **28-23**

OSIANDER Lucas (1534-1604)

*Fünfftzig Geistliche Lieder und Psalmen, Nun
komm der Heiden Heiland*, **18-2**

PARADISI Pietro Domenico (1707-91)

Sonata in la magg., **20-5**

POULENC Francis (1899-1963)

Mouvements perpétuels, **31-46**

PROKOF'EV Sergej (1891-1953)

Terzo Concerto per pf. e orch., **31-74**

RAMEAU Jean-Philippe (1683-1764)

Cinq Pièces extraites des Pièces en concert,
n. 1 "La Livri", **23-21**

Nouvelles Suites, n. 5 "Fanfarinette", **21-25**

RAVEL Maurice (1875-1937)

Daphnis et Chloé, **31-31, 31-48, 31-49,**
31-50

Gaspard de la nuit:

n. 1 "Ondine", **31-58**

n. 2 "Le gibet", **31-70**

n. 3 "Scarbo", **31-67**

L'enfant et les sortilèges, **31-47**

Le tombeau de Couperin, n. 4 "Rigaudon",
31-22

Menuet antique, **30-13, 31-21**

Miroirs, n. 4 "Alborada del gracioso",
31-54, 31-66

Rhapsodie espagnole, n. 1 "Prélude à la nuit",
31-55

Trio per vl., vcl., pf., **31-56**

Valses nobles et sentimentales, **31-68**

RIMSKY-KORSAKOV Nikolaj (1844-1908)

Seherazade, **23-36**

ROSSINI Gioachino (1792-1868)

Guillaume Tell, **25-8**

SATIE Erik (1866-1925)

Le fils des étoiles, **31-28**

3 Morceaux en forme de poire, **30-19**

SCARLATTI Alessandro (1660-1725)

Fuga in fa min., **20-11**

SCHOENBERG Arnold (1874-1951)

Cinque pezzi per orch. op. 16, n. 2 "Vergan-
genes", **32-9**

Cinque pezzi per pf. op. 23, n. 5 "Waltz",
31-11

Quartetto per archi op. 7, **31-7, 32-6**

Tre pezzi per pf. op. 11, **32-7**

SCHUBERT Franz Peter (1797-1828)

Danza tedesca op. 33, n. 7, **13-16**

Des Teufels Lustschloss, **28-8**

*Divertissement sur des motifs originaux fran-
çais*, n. 2 "Andantino varié", **8-27**

Fierabras, **26-15**

Impromptus:

op. 90, n. 1, **10-23**

op. 90, n. 4, p. **290**

op. 142, n. 2, **15-27**

Ländler:

op. 18, n. 11, p. **213**

op. 67, n. 2, **5-16**

Messa in la bem. magg., **5-13**

Messa in mi bem. magg., **24-6**

Momens musicaux op. 94, n. 6, **11-13, 23-15**

Nachtviole, **10-26**

Nähe des Geliebten op. 5, n. 2, **7-14**

Quartetti per archi:

op. 29, **11-23, 15-24, 17-1**

op. 125, n. 1, **27-11**

Quintetto con pf. op. 114 ("Forellen-
Quintett"), **16-24**

Quintetto per archi op. 163, **17-16, 25-6,**
27-26

Rosamunde, Entr'acte n. 1, **28-24**

Schwanengesang:

n. 4 "Ständchen", **18-5**

n. 13 "Der Doppelgänger", **28-17**

Sinfonie:

n. 4, **14-14**

n. 5, **13-10, 20-7, 21-26**

n. 7 ("Incompiuta"), **10-14, 14-23,**
16-16, 24-3, 27-25

n. 8, ("La Grande"), **5-32, 6-7, 7-24,**
14-15, 14-19, 17-7, 17-9, 19-10, 25-20,
26-16, 27-24, 27-27

Sonate per pf.:

in do min. (op. postuma), **14-9**

in si bem. magg. (op. postuma), **14-17**
op. 42, **28-26**

op. 53, **10-25, 19-11**

op. 120, **11-22, 22-2**

Valzer per pf.:

op. 9, n. 3, **13-11**

op. 9, n. 4, p. **233**

op. 18, n. 2, **16-3**

op. 127, n. 15, p. **232**

Wanderer-Fantasia op. 15, **12-15**

Winterreise op. 89:

n. 7 "Auf dem Flusse", **14-20**

n. 11 "Frühlingstraum", **13-3**

n. 20 "Der Wegweiser", **28-29**

SCHUMANN Robert Alexander (1810-56)

Albumblätter op. 124, n. 6 "Wiegenlied-
chen", **16-22**

Album für die Jugend op. 68:

n. 17 "Kleiner Morgenwanderer",
p. **232**

n. 24 "Ernteliedchen", **11-21**

n. 28 "Erinnerung", **6-18**

n. 41 "Nordisches Lied", **8-24, 12-11**

Andante e variazioni per pf. op. 46, p. **134**

Carnaval op. 9:

n. 1 "Préambule", **6-15**

n. 5 "Eusebius", **8-10**

Concerto per pf. e orch., **21-20**

Dichterliebe op. 48:

n. 1 "Im wunderschönen Monat Mai",
11-32

- n. 2 "Aus meinen Tränen spriessen", **11-32**
 n. 4 "Wenn ich in deine Augen seh", **17-14**
 n. 7 "Ich grolle nicht", **25-9**
 n. 12 "Am leuchtenden Sommermorgen", **27-22, 28-20**
Liederkreis op. 39, n. 5 "Mondnacht", **16-13**
Novelletten op. 21, n. 1, **16-14**
Phantasienstücke op. 12, n. 6, **23-28**
Quartetto per archi op. 41, n. 3, **26-6**
Sinfonie:
 n. 1 ("Primavera") op. 38, **12-6, 23-8**
 n. 2, op. 61, **24-27**
Studi sinfonici op. 13, **11-16**
Toccata per pf. op. 7, **21-15**
Zwölf Gedichte op. 35, n. 11 "Wer machte dich so krank?", **11-25**
 SKRJABIN Aleksander (1872-1915)
 Poema dell'estasi op. 54, **31-71**
 SOR Joseph Fernando Macari (1778-1839)
 Grande Sonata op. 22, **18-13**
 STRAUSS Richard (1864-1949)
 Till Eulenspiegel, **32-3**
 STRAVINSKY Igor (1882-1971)
 Le sacre du printemps, **31-59, 32-2**
 L'histoire du soldat, **30-34**
 L'oiseau de feu, **31-63, 31-72**
 Ottetto per fiati, **31-39, 31-40**
 Petrouška, **31-18, 31-24, 31-43, 31-44**
 Sinfonie di fiati, **31-73**
 VERDI Giuseppe (1813-1901)
 Falstaff, **8-44**
 La Traviata, **8-41**
 Messa di Requiem, **24-24**
 WAGNER Richard (1813-83)
 Das Rheingold, **23-40, 24-7**
 Der fliegende Holländer, **8-8**
 Die Götterdämmerung, **28-34, 30-26**
 Die Meistersinger von Nürnberg, **10-5, 24-15, 24-38, 25-13, 31-25, 31-45**
 Die Walküre, **20-16**
 Fünf Gedichte für eine Frauenstimme, n. 5 "Träume", **23-33**
 Siegfried, **28-9**
 Tannhäuser, **16-23**
 Tristan und Isolde, **23-38, 27-18, 28-40, 30-17**
 WEBER Carl Maria von (1786-1826)
 Der Freischütz, **20-13, 26-9**
 WEBERN Anton von (1883-1945)
 Cinque pezzi per quartetto d'archi op. 5, **32-8**
 WOLF Hugo (1860-1903)
 Spanisches Liederbuch, n. 3 "Nun wandre, Maria", **30-21**

Indice analitico

- abbassata, quinta (accordo), 427-9
accentata, nota di passaggio, 112
accompagnamento, melodia e, 279-87
accordo, 12
albertino, basso, 162
alterati, accordi, 385-95
alterazioni nei bassi numerati, 81
analitica, riduzione, 98, 280-9
antecedente e conseguente, 97, 204-5
anticipazione, 116-7, 299
appoggiatura, 112, 115-21, 299, 373-81
 con note di risoluzione, 506
 con risoluzione ritardata, 374-5
 non risolta, 375-6
appoggiatura, accordo di, 121, 505-11
 cromatico, 434-8
 in cadenza, 168, 172, 176
 la quarta e sesta come a. d. a., 159
armatura di chiave, 4
 e circolo delle quinte, 5
armonia per quarte, *v.* quarte, accordi per
armonia per quinte, *v.* quinte, accordi per
armonia per seconde, *v.* seconde, accordi per
armonia per terze, *v.* terze, accordi per
armonica, scala minore, 42-3
armonica, successione, 21
armonico, intervallo, 3
armonico, ritmo, 183-96
 degli accordi alterati, 388-90
arpeggiata, quarta e sesta, 161-3
arpeggio di componenti dell'accordo (cambio di po-
 sizione), 63-4, 110
autentica, cadenza, *v.* cadenza autentica
basi acustiche della scala, 529-36
basso continuo, 80
basso numerato, 80-1
cadenza, 96
 autentica, 55, 167-8
 d'inganno, 176-8
 frigia, 178-9
 imperfetta, 169-70
 in battere (maschile), 175-6
 in levare (femminile), 175-6
 nelle modulazioni, 217-9, 227-8
 perfetta, 169-70
 plagale, 173-4
 sospesa, 170-2
 tipi eccezionali, 179-81
cadenza, quarta e sesta di, 153-8
cambiamento di modo, *v.* intercambiabilità
dei modi
cambiamento di tono, *v.* modulazione
cambio di posizione, *v.* arpeggio di componenti del-
 l'accordo
catena di modulazioni, 221-2
circolo delle quarte (progressioni), 312
circolo delle quinte, 5
cluster, 368, 490-2
collegamento degli accordi, 24-6
commistione modale, 224-5, 500-2
componenti dell'accordo, 12
composti, intervalli, 8
comuni, note, 24
condotta delle parti:
 in maggiore, 21
 in minore, 45-6
 nelle risoluzioni eccezionali, 265-7
 non regolare, nelle settime diminuite, 327-8
 per le triadi in primo rivolto, 71
 regole, 28-30, 34, 298-303
 v. anche moto parallelo
congiunto moto, 28
conseguente, *v.* antecedente
consonanti, intervalli, 14-5
contrappunto, 110-1
 principi generali, 463-6
contrario, moto, 28, 30

- cromatica, scala, 4
 cromatismo (definizione), 63
- deboli, gradi, *v.* gradi della scala
diabolus in musica, *v.* tritono
 diatoniche, scale, 3
 difettiva, scala, *v.* scala pentatonica
 diminuita, triade, 13
 dirette, ottave, 30-2
 dirette, quinte, 30-2
 disgiunto, moto, 28
 disposizione:
 dei componenti dell'accordo, 16-7
 in parti late, 18
 in parti strette, 17
 dissonanti, intervalli, 14-5
 dissonanza, accordi dissonanti:
 d. melodica, 110-1
 origine della d. armonica, 235-9
 preparazione, 118
 v. anche note estranee all'armonia
 dominante, 6
 con la quinta abbassata, 427-9
 con la quinta innalzata, 424-7
 con la quinta innalzata e abbassata, 429-34
 tredicesima, 377-80
 triade minore, 44-56
 undicesima, 377-8
 doppia dominante, 52, 172, 258-9
 doppia funzione, accordi con, 292-7
 doppia nota di volta, 114
 dorico, modo, 49, 452
- eccedente, accordo di sesta, 407-21
 su pedale, 507
 eccedente, sesta (intervallo), 415
 eccedente, triade, 13, 475-8
 eccedenti, intervalli, 7, 415
 eccezionali, risoluzioni, 242, 265-75
 degli accordi alterati, 391-2
 della nona maggiore incompleta, 339-40
 della settima diminuita, 326-8
 delle seste eccedenti, 416
échappée, *v.* sfuggita, nota
 enarmonico, intervallo, 9-10
 eolio, modo, 50, 455
 equivalenti enarmonici, 9-10
 delle settime diminuite, 301-2
 e accordi alterati, 422-3
 esatonale, scala, *v.* scala
 estranee all'armonia, note, 110-34
 uso nell'armonizzazione, 146-8
- falsa relazione, 253-5
 negli accordi alterati, 390
 nella concatenazione della sesta napoletana,
 397-8
 femminile, cadenza, *v.* cadenza in levare
 fondamentale, 12
 forti, gradi, *v.* gradi della scala
- francese, sesta (terza, quarta e sesta eccedente),
 408-9
 risoluzione, 411-2
 frase, 96-8, 197-213
 frigia, cadenza, *v.* cadenza frigia
 frigio, modo, 49, 452
 funzione tonale dei gradi della scala, 50-3
- giusti, intervalli, 6
 gradi della scala, 5-6
 funzione tonale, 50-3
 modali (deboli), 51
 tonali (forti), 51
- imperfetta, cadenza, *v.* cadenza imperfetta
 imperfetta, consonanza, 14
 improvvisa, modulazione, 227-9
 incompleta, nota di volta, 115-6
 incroci, 32-3
 inganno, cadenza, *v.* cadenza d'inganno
 innalzata, quinta (accordo), 424-7
 intercambiabilità dei modi, 60, 223-5, 500-2
 intervalli, 6-9
 armonici, 3
 classificazione, 6-8
 composti, 8-9
 consonanti, 14-5
 diminuiti, 7
 dissonanti, 14-5
 eccedenti, 7
 enarmonici, 9-10
 giusti, 6
 maggiori, 6-7
 melodici, 3
 minori, 6-7
 rivolti, 8-9
 ionio, modo, 50
 italiana, sesta (terza e sesta eccedente), 408-9
- lata, posizione (parti late), 17
 lidio, modo, 49, 452
- maggiore, scala, *v.* scala
 maggiore, settima (accordo), 345
 maggiore, triade, 13
 maschile, cadenza, *v.* cadenza in battere
 mediant, 5
 accordo di settima sulla m., 350
 del modo minore, 51
 dominante della m., 256-7
 nel modo minore armonico, 43
 melodica, dissonanza, *v.* dissonanza,
 accordi dissonanti
 melodica, scala minore, *v.* scala
 minore, modo, 40-8
 minore, settima (accordo), 345
 minore, settimo grado (s. g. non innalzato), 6
 minore, triade, 13
 misolidio, modo, 49, 452

- modale, armonia, 452-7
 modali, gradi, *v.* gradi della scala
 modali, scale, *v.* scala
 modalità, 49-66
 modulazione, 214-34
 con accordi alterati, 392-3
 con nona incompleta di dominante, 341
 con settime diminuite, 330-2
 con settime secondarie, 355
 cromatica, 461
 m. in progressione, 221, 313-4
 passeggera, 219-21
 transitoria, 222, 313
 movimento di grado (moto congiunto), 28
 movimento melodico, 21-39
 congiunto, 28
 contrario, 28
 disgiunto, 28
 obliquo, 28
 parallelo, 29
 regole, 28-30, 34, 298-303
 retto, 29
- napoletana, accordo di sesta, 396-406
 nascoste, ottave, *v.* dirette, ottave
 nascoste, quinte, *v.* dirette quinte
 naturale, scala minore, *v.* scala
 nona di dominante (accordo), 319
 completo, 365-72
 n. maggiore incompleta, 336-43
 n. minore incompleta, *v.* settima diminuita (accordo)
 n. su altri gradi, 373-6
 v. anche settima di sensibile (di terza specie)
 numerato, basso, *v.* basso numerato
- obliquo, moto, 28-30
 omoritmica, scrittura, 276-84
 ornamentale, risoluzione, 125
 ottava, 4
 o. consecutive, 300
 o. dirette (nascoste), 30-2
 o. parallele, 29, 298-300
- parallele, ottave:
 divieto, 29
 uso occasionale, 299-300
 parallele, quinte:
 divieto, 29
 uso occasionale, 299-303
 parallelo, moto, 29, 298-303
 di accordi dissonanti, 466-7
 di triadi in primo rivolto, 71-2
- parti, 15
 parti late, *v.* lata, posizione
 parti strette, *v.* stretta, posizione
 passaggio, nota di, 111-3
 accentata, 112
 passaggio, quarta e sesta di, 160-1
 passeggera, modulazione, *v.* modulazione
 pedale, 126-8
- pentatonica, scala, *v.* scala
 perfetta, cadenza, *v.* cadenza
 perfetta, consonanza, 14
 periodo, 204-5
 perno, accordo, 215
 perno, nota, 230
 Piccardia, terza di, 61
 plagale, cadenza, *v.* cadenza
 polifonia, 110, 277-8
 prestito, accordi in, *v.* secondarie, dominanti
 prima specie, settima (accordo), 346
 primo rivolto, triadi in, 13, 67-81
 nella cadenza imperfetta, 169
 progressione, 202-3, 306-18
 di settime secondarie, 354
 modulante, 309, 313-4
 non modulante, 309
- quarta e sesta, 153-65
 quarta più che eccedente (accordo), *v.* svizzera, sesta
 quarta specie, settima di (accordo), 345
 quarte, accordi per, 486-8
 quattro parti, scrittura a, 15
 quinta innalzata e abbassata (accordo), 429-34
 quinte, accordi per, 488-90
 quinto su primo, 121, 434
- raddoppio, 16
 della nota di risoluzione, 119
 della quinta, 27
 della sensibile, 16, 27
 della terza, 27
 nella settima di dominante, 240
 nelle triadi in primo rivolto, 68-9
- reaching tone*, 123-4
 retto, moto, 28-30
 delle quattro parti, 33
- risoluzione:
 dei ritardi, 123
 della quinta diminuita, 237
 della settima di dominante, 237
 della settima diminuita, 321
 delle appoggiature, 117-21, 375-6, 506
 delle dominanti secondarie, 252
 eccezionale, *v.* eccezionali, risoluzioni
 ornamentale, 125, 374-5
- ritardo, 122-3
 ritmo:
 definizione, 183
 melodico, 185-7
 v. anche armonico, ritmo
- rivolti:
 dell'accordo completo di nona di dominante, 369-70
 della nona maggiore incompleta, 338-9
 della sesta eccedente, 415-6
 della settima di dominante, 242-8
 della settima diminuita, 323-5
 delle triadi, 13

- scala, 3-5
 cromatica, 4
 diatonica, 3
 esatonale, 49, 475-8
 maggiore, 3-5
 minore, 3-5, 41-5
 minore armonica, 41-2
 minore melodica, 41-5
 minore naturale, 3-5, 41-2
 modale, 49-50, 452-7
 pentatonica (difettiva), 49, 473-5
 tzigana, 49, 478
 secondaria, dominante (accordo in prestito), 62, 249-64
 estensioni del principio, 292-7
 nelle progressioni, 310-2
 principio, 61-2
 risoluzioni eccezionali, 270-3
 sesta eccedente come d. s., 407
 seconda specie, settima (accordo), 345
 seconde, accordi per, 490-2
 secondo rivolto, 13
 della triade, 153-63
 semitono, 8
 sensibile, 6
 accordo di settima sulla s., 336-8
 al soprano, 32
 funzione, 52
 in una parte interna, 32
 movimento melodico, 32
 nella settima diminuita, 320-1
 proibizione del raddoppio, 16-27
 triade, 16
 sensibile, settima di (settima di terza specie), 336-8, 346, 360-2
 sesta aggiunta, triade con, 355-60
 settima (accordo):
 di dominante, 235-48, 346
 diminuita, 321-33, 346
 maggiore (di quarta specie), 345
 minore (di seconda specie), 345
 secondaria, 344-63
 struttura comparata, 345-6
 settima di dominante (accordo), 235-48, 346
 risoluzione eccezionale, 265-75
 settima diminuita (accordo), 321-33, 346
 settimo grado minore (non innalzato), 6
 sfuggita, nota, 123-4
 sopradominante, 6
 accordo di settima, 352-3
 dominante della s. d., 259
 innalzata, accordo di settima, 327, 385-95
 nel modo minore, 51
 sopratonica, 5
 abbassata, *v.* napoletana, accordo di sesta
 accordo di settima, 348-9
 accordo di settima di terza specie, 360-2
 come doppia dominante, 52
 con la quinta innalzata e abbassata, 431
 dominante della s. t., 255
 innalzata, accordo di settima, 327, 385-95
 sospesa, cadenza, *v.* cadenza
 sottodominante, 6
 accordo di settima, 351-2
 con la quinta innalzata, 426
 con la sesta aggiunta, 355-7
 dominante della s. d., 257-8, 424
 innalzata, 435
 successione con la tonica, 21, 173-4
 sotto-tonica, 6
 sovrapposizione, 32-3
 stato fondamentale, 13
 stretta, posizione (parti strette), 17
 successione delle fondamentali:
 nel modo maggiore (tavola), 21-4
 nel modo minore, 45
 svizzera, sesta (accordo di quarta più che eccedente), 408-9
 risoluzione, 412-3
 tedesca, sesta (terza, quinta e sesta eccedente), 408-9
 risoluzione, 409-11
 tema, 86-7
 terza di Piccardia, *v.* Piccardia, terza di
 terza e sesta, accordi, 67
 terza, quarta e sesta eccedente, *v.* francese, sesta
 terza, quinta e sesta eccedente, *v.* tedesca, sesta
 terza specie, settima (accordo), 346
 terze, accordi per, 484-5
 tonali, gradi, *v.* gradi della scala
 toni vicini, 222-3
 tonica, 5
 accordo di settima, 347-8
 sesta aggiunta, 355-7
 tonicizzazione, 219-21
 transitoria, modulazione, *v.* modulazione
 transizione, 228, 372
 tredicesima (accordo), 377-80
 triade, 12-20
 con sesta aggiunta, 355-7
 eccedente, 13
 diminuita, 13
 maggiore, 15
 minore, 13
 nel modo maggiore, 15
 nel modo minore, 42-5
 senza quinta, 27
 sulla sensibile, 16
 tipi, 13
 tritono, 32
 tzigana, scala, *v.* scala
 undicesima (accordo), 377-8
 unisono, 9
 movimento dall'ottava all' u., 29
 u. paralleli, 29
 voci, 15
 volta, accordo di, 115
 volta, nota di, 113-6
 volta, quarta e sesta di, 158-9