

Carmine Emanuele Cella

APPUNTI
PER LO STUDIO
DELL'ARMONIA

© Marzo 2011

0.1 Premessa

Queste note sullo studio dell'armonia nascono come strumento di supporto per i corsi di armonia (principale o complementare) nei conservatori di musica. In esse si ricapitolano, in estrema sintesi, le principali strutture armoniche tipiche del cosiddetto stile *severo*¹.

Gli argomenti trattati sono raggruppati in tre sezioni principali:

1. strutture armoniche fondamentali: introduzione all'armonia, triadi allo stato fondamentale e rivolti, cadenze, studio di tutti i gradi della scala;
2. strutture armoniche avanzate: settime di dominante e secondarie, modulazioni, progressioni;
3. movimento delle parti e altre strutture armoniche: figurazione melodica e imitazioni, accordi alterati.

La prima sezione, in linea di massima, occupa all'incirca un anno di studio mentre le rimanenti due sezioni occupano un altro anno. È comunque fondamentale, nello studio dell'armonia, associare alla teoria una pratica basata sull'armonizzazione a quattro parti di bassi o canti dati (di cui esistono eccellenti raccolte): in punti specifici del testo, si troveranno dei suggerimenti per esercizi collegati agli argomenti spiegati fino a quel punto.

Le fonti da cui si è attinto per la preparazione di questo materiale comprendono testi completi (come gli ottimi manuali d'armonia di Piston [4] e di Schönberg [6]) e testi dal carattere più pratico e riassuntivo (come l'eccellente lavoro di Korsakov [3] ed il ben fatto manualetto di Dionisi [2]). In nessun caso, evidentemente, queste note possono sostituire tali testi; potranno essere, tuttavia, un utile materiale di compendio.

¹Si veda la sezione 1.1 per maggiori informazioni

Capitolo 1

Strutture armoniche fondamentali

1.1 Introduzione

Nel senso più generale, l'armonia è lo studio delle sovrapposizioni verticali di un certo numero di *suoni* in un determinato sistema musicale. Nella cultura occidentale, il sistema musicale di riferimento è quello *temperato* in cui, cioè, tutti gli intervalli all'interno dell'ottava occupano lo stesso spazio. In particolare, la divisione dell'intervallo di ottava in dodici parti uguali¹ ha portato all'affermazione della cosiddetta *tonalità*, il criterio alla base di tutti i fenomeni fondamentali del discorso musicale occidentale. La definizione di questo sistema avviene gradatamente nel tempo, attraverso l'affermazione di cardini armonici quali la sensibile e la tonica e attraverso lo spostamento dalla *modalità* al bipolarismo *maggiore/minore*.

Lo studio di questa materia ha assunto, nel tempo, le forme più svariate: alcuni teorici hanno sviluppato un corpus di regole minuziose da applicare rigorosamente, altri hanno preferito utilizzare criteri meno numerici ma più musicali. In questa sede, si baserà l'intera trattazione su due principi fondamentali da cui si deriveranno le regole salienti per la gestione dell'armonia: la *legge armonica* e le *funzioni armoniche*. Il primo principio è una legge fisica di carattere universale che regola la produzione del suono negli strumenti

¹Da un punto numerico, ogni dodicesimo dell'ottava (chiamato *semitono*) si può esprimere nel seguente modo: $semitono = \sqrt[12]{2} = 1.059\dots$; in altri termini, moltiplicando questo valore ad una qualunque frequenza, si ottiene la frequenza del semitono superiore.

musicali e nella voce umana e fornisce i criteri guida per la definizione del concetto di *accordo*. Il secondo principio, invece, è di carattere psico-acustico ed è legato al modo in cui l'uomo percepisce alcune sovrapposizioni di suoni; esso ci fornisce i criteri guida per come *collegare* gli accordi.

1.1.1 Un po' di storia

È forse con il *Traité de l'Harmonie* di Rameau del 1722 (facilmente reperibile nella versione inglese [5]) che l'armonia assume status autonomo di disciplina scientifica basata su un corpus normativo razionale². Nel corso dell'evoluzione della musica basata su dodici semitoni, tale corpus subisce profonde trasformazioni. Pur perfezionandosi ed espandendosi nel corso del tempo, però, due principali punti di riferimento restano invariati: da un lato, gli oggetti di cui si occupa l'armonia (gli accordi) sono sottoinsiemi del totale cromatico; sono cioè una *selezione* dall'insieme completo delle note possibili. In secondo luogo, tra un oggetto e l'altro esiste una *funzionalità*: è possibile cioè, stabilire gerarchie e successioni di accordi secondo criteri di ordinamento. Intendendo l'accordo come selezione sul tutto, è ovvio che il contenuto della selezione assume importanza: un accordo di do maggiore è qualitativamente differente da un accordo di la maggiore, sebbene essi possano assumere la stessa funzione. Il processo di sviluppo del corpus normativo giunge, con un percorso variamente articolato, ad una delle sue massime teorizzazioni nell'*Harmonielehre* di Arnold Schönberg del 1911 [6]. Dopo, accade un fatto inosservato fino ad allora: l'armonia si espande talmente tanto che la selezione tende a diventare l'intero gruppo di note di partenza. Viene cioè a meno uno dei due punti di riferimento descritti sopra e si comincia a trattare accordi di nove, dieci o anche undici suoni. Schönberg stesso allora ipotizza l'esistenza di una *pantonalità*, ovvero di una tonalità comprendente tutti e dodici i semitoni della scala temperata. Non essendoci più una selezione, il contenuto diventa meno rilevante (in ogni accordo c'è l'intero gruppo di dodici suoni) e ciò che diventa importante è invece l'*ordine* delle note.

1.1.2 Corali a quattro parti

Oggetto delle presenti note è l'armonia afferente al periodo storico compreso, grossomodo, tra il 1650 ed il 1750. L'autore più rappresentativo di tale perio-

²Questo paragrafo è stato ripreso integralmente da un altro breve saggio scritto dall'autore, cfr. [1].

1.1. INTRODUZIONE

do è forse J. S. Bach (1685-1750) e le opere più idonee a rappresentare questo tipo di armonia sono i suoi *corali*. Pertanto, in questa sede si immaginerà sempre di scrivere corali a 4 voci nel cosiddetto stile *severo*; l'estensione di ciascuna voce è ricapitolata nella figura 1.1.

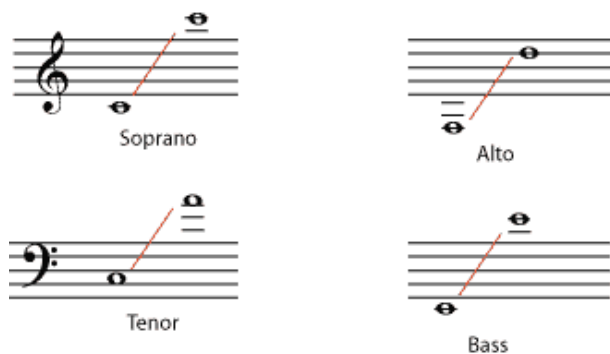


Figura 1.1: Estensione tipica per le voci nei corali

1.1.3 Legge armonica, o la costruzione dell'accordo

Alla base di ogni costrutto armonico vi è il concetto di *accordo*: un insieme di tre o più suoni sovrapposti per intervalli di terza. Questa definizione non nasce a caso, bensì da una legge fisica che regola la formazione ogni suono esistente:

$$\sum_{n=1}^{\infty} \frac{1}{n} = 1 + \frac{1}{2} + \frac{1}{3} + \frac{1}{4} + \frac{1}{5} + \dots \quad (1.1)$$

L'equazione 1.1, chiamata *legge armonica*, organizza la struttura dei suoni prodotti dagli strumenti musicali e dalla voce umana. In breve, afferma che ogni nota di uno strumento non è fatta da un solo suono bensì di un insieme di suoni (detti *armonici*) con frequenze determinate da rapporti interi. Tra le prime cinque note prodotte da questa legge, come si vede dalla figura 1.2, si trovano i gradi più importanti gradi di una data scala, ovvero la fondamentale, la quinta e la terza.

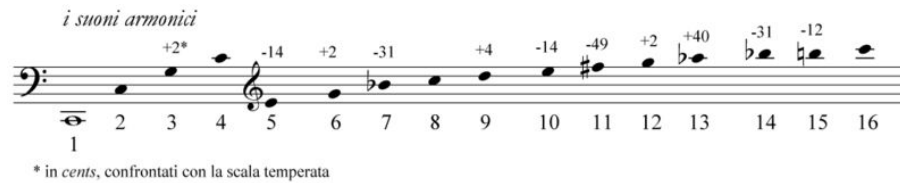


Figura 1.2: Serie armonica costruita sulla nota *do*

Ciò spiega, almeno parzialmente, il motivo per cui gli accordi composti da tre suoni (*triadi*) sono formati proprio da questi tre gradi³. Come spiegato sopra, tuttavia, gli accordi che si usano nei corali sono a quattro parti. Ciò implica necessariamente che una voce dovrà ripetere uno dei tre gradi fondamentali. Anche in questo caso, esaminando la figura 1.2, si nota che alcune note hanno più rilevanza di altre. Ad esempio, la fondamentale è presente 3 volte nelle prime sei note della serie, la quinta due e la terza una. Da ciò scende una importante legge dell'armonia tradizionale: in un corale a quattro parti, si raddoppia di preferenza la fondamentale; è possibile raddoppiare la quinta, ma non si raddoppia mai la terza. Nel caso dell'omissione di una nota, inoltre, sarà sempre preferibile eliminare la quinta e triplicare la fondamentale.

Esaminando la serie armonica emerge, infine, un'ultima cosa. Come si può notare, gli intervalli tra le note tendono a *stringersi* mentre si procede verso l'acuto: ciò suggerisce che la disposizione ottimale di un accordo in un corale debba seguire appunto questa distribuzione.

Ogni triade può essere presentata nel suo stato fondamentale (ovvero con la tonica al basso) o in un cosiddetto *rivolto*: quando al basso si trova la terza dell'accordo si dirà in *primo rivolto* (normalmente indicato con la numerazione $\overset{6}{3}$), mentre se si trova la quinta esso si dirà in *secondo rivolto* (indicato invece con $\overset{6}{4}$)⁴.

³Si ricorda che esistono quattro tipi principali di triadi: maggiore, minore, diminuita ed aumentata.

⁴Anche in questo caso, è la stessa serie armonica che presenta il concetto di rivolto di un'accordo: iniziando la lettura dall'armonico 3 abbiamo infatti il secondo rivolto; iniziandola invece dall'armonico 5 e procedendo a ritroso abbiamo il primo.

1.1.4 Funzioni armoniche, o il collegamento tra accordi

L'impianto tonale si fonda su scale formate da sette suoni. Dividendo la scala in due tetracordi (ripetendo la fondamentale per ottenere otto note), si può notare come all'inizio e alla fine di ciascun tetracordo vi siano i gradi di tonica, sottodominante e dominante. È proprio attorno agli accordi costruiti su questi gradi che l'intero sistema armonico si sviluppa. È interessante notare che:

- tutti gli accordi costruiti su questi tre gradi sono maggiori;
- l'accordo sulla tonica ha una nota in comune con quello sulla sottodominante ed una in comune con quello di dominante;
- i tre accordi contengono, in complesso, tutti i gradi della scala.

L'accordo di tonica rappresenta il principio *statico* della tonalità: il punto di riferimento e di riposo verso cui convergono tutti gli altri accordi. L'accordo di dominante, invece, rappresenta il principio *dinamico*: ha carattere sospensivo ed interrogativo; siccome contiene la sensibile, inoltre, manifesta una chiara tendenza verso l'accordo di tonica. L'accordo di sottodominante, infine, assume un carattere intermedio tra gli altri due estremi: non è stabile quanto la tonica, ma nemmeno sospensivo quanto la dominante. Questi accordi, dunque, manifestano chiare proprietà *funzionali*; pertanto, il collegamento tra accordi seguirà tali proprietà, evidenziando una direzionalità ben precisa, come mostrato dalla figura 1.3.

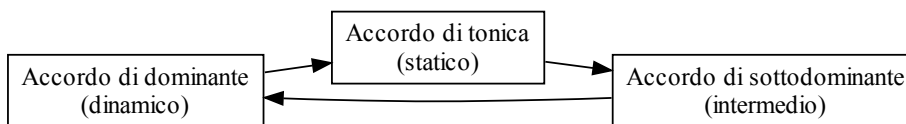


Figura 1.3: Direzionalità dei collegamenti accordali

Il passaggio da un accordo all'altro prende il nome di *collegamento*. Esistono collegamenti *armonici*, formati da accordi con almeno un suono in

comune (es. I-IV) e collegamenti *melodici*, formati da accordi senza suoni in comune (es. IV-V).

1.1.5 Gruppi armonici

Esaminando i rimanenti gradi della scala diatonica (II, VI e VII), si può notare come vi siano grandi affinità tra questi e i tre gradi discussi sopra⁵. In particolare:

- il II grado ha due note in comune con il IV grado;
- il VI grado ha due note in comune con il I grado;
- il VII grado ha due note in comune con il V grado.

Da questo breve esame, emerge un fatto fondamentale per l'armonia tradizionale: tutte le triadi hanno specifiche funzioni armoniche e sono raggrupparabili nei tre gruppi discussi sopra. Ogni grado *secondario* (II, VI, VII) può a tutti gli effetti *sostituire* il principale ad esso associato, permettendo la creazione di *gruppi armonici* composti da più accordi.

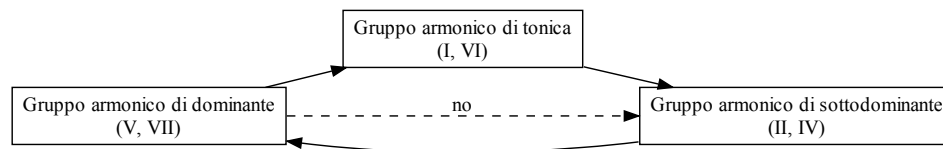


Figura 1.4: Gruppi armonici

Collegare gli accordi principali del gruppo di tonica con quello di sottodominante o con quello di dominante (I-IV, I-V), comporta un salto di quarta o di quinta al basso (alcuni teorici chiamano questo collegamento *principale*). Il collegamento tra IV e V grado, invece, produce un movimento per grado congiunto al basso; tale collegamento viene generalmente chiamato *forte*.

⁵Caso a parte è rappresentato dal III grado, di cui si discuterà successivamente.

1.2. QUALCHE REGOLA PRATICA

Collegando, infine, accordi dello stesso gruppo (IV-II, I-VI, ecc.) crea un salto di terza al basso; esso è detto collegamento *debole*.

Si noti che non si è possibile effettuare collegamenti deboli a cavallo di battuta: ciò produce la cosiddetta *sincope armonica*, considerata errore nello stile severo.

Come principio generale, è sempre corretto creare collegamenti tra accordi seguendo la direzionalità proposta dalla figura 1.4. È inoltre corretto collegare accordi del gruppo di sottodominante con accordi del gruppo di tonica (es. IV-I) ed anche accordi del gruppo di tonica con quelli del gruppo di dominante (es. I-V). **In nessun caso, tuttavia, si dovranno creare collegamenti tra accordi del gruppo di dominante e accordi del gruppo di sottodominante (es. V-IV).** La figura 1.4 riassume i concetti esposti.

1.2 Qualche regola pratica

Dopo una prima indagine più teorica, è ora possibile presentare qualche nozione di carattere pratico ai fini dell'armonizzazione a quattro voci di un basso dato. Il criterio generale da tener sempre presente è quello di *comporre musica di qualità, eseguibile da un coro*. Sebbene sembri ovvio, questo solo principio aiuterà molto nell'ottenere buoni risultati.

1.2.1 Condotta delle parti

Tra due voci che si muovono simultaneamente come conseguenza di un collegamento di accordi, si possono verificare tre tipi di *moto*:

- *retto*: quando le due voci vanno nella stessa direzione (salendo o scendendo);
- *contrario*: quando una voce sale e l'altra scende;
- *obliquo*: quando una voce sale (o scende) e l'altra resta ferma.

In generale, il moto contrario è sempre preferibile (quando possibile) poiché aiuta ad evitare errori armonici (di cui si discuterà successivamente). Nella scrittura di un corale a quattro parti, è possibile utilizzare la cosiddetta disposizione *stretta* (in cui le tre voci superiori sono distanziate da

intervalli di terza e quarta) oppure quella *larga* (in cui tali voci distano per intervalli di quinta o sesta). Si riportano, di seguito, i principali criteri per la corretta condotta delle parti:

- non è consigliabile superare l'intervallo di ottava tra due voci, ad eccezione del basso che può invece distare dal tenore anche per intervalli ampi;
- nella conduzione melodica è consigliabile non superare (per salto) l'intervallo di quarta; anche in questo caso il basso fa eccezione, in quanto è possibile farlo saltare anche di sesta (specialmente nell'ambito di una medesima armonia); melodicamente, è ammesso il salto d'ottava in alcuni casi se poi viene recuperato con un salto contrario;
- non sono mai ammessi intervalli eccedenti nel moto melodico;
- data la natura *instabile* della sensibile tale grado dovrà ascendere alla tonica quando si trova nelle voci esterne (soprano e basso).

In generale, nel collegare due accordi, va sempre rispettato il principio del *movimento minimo*: le voci devono muoversi il meno possibile tra un accordo e l'altro, favorendo intervalli piccoli.

1.2.2 Errori armonici

Nel corso della definizione dello stile armonico oggetto delle presenti note, si sono codificate certe tipologie di *errore* assimilabili agli errori grammaticali di una lingua (dunque assolutamente da evitare). Gli errori in questione sono i seguenti:

- *ottave e quinte parallele*: si verificano quando due voci, in intervallo di quinta o di ottava tra loro, si muovono per moto retto o contrario verso un medesimo intervallo di quinta o di ottava⁶;
- *ottave e quinte nascoste*: si creano quando due voci, in intervallo qualsiasi tra loro, vanno per moto retto su un intervallo di quinta o di ottava; tale errore è ammesso se si verifica tra parti interne (ovvero non tra soprano e basso) ed anche se è prodotto per ascesa della sensibile;

⁶Si noti che, se un accordo è preceduto ad uno o più accordi allo stesso grado, esso va controllato con tutti i precedenti.

1.3. DISPOSIZIONE DEGLI ACCORDI

- *false relazioni*: ne esistono di due tipi, ovvero
 - di unisono o di ottava: si verificano quando in due parti diverse (es. basso e poi tenore) si producono due suoni sullo stesso grado, uno dei quali alterato (es. do, do #);
 - di tritono: si verifica quando due parti procedono per tono e contemporaneamente per terze parallele.

Sebbene molti autori creino eccezioni a tali regole, tutti gli errori armonici devono rigorosamente essere evitati nello stile severo.

1.3 Disposizione degli accordi

1.3.1 Collegamenti allo stato fondamentale

Per armonizzare un basso dato sarà opportuno, dopo averlo esaminato alla ricerca delle funzioni armoniche più adatte⁷ scrivere la parte del soprano, in accordo con l'andamento armonico. Si ricordi che, in questo caso, si sta scrivendo una melodia che deve essere cantata; per tal ragione è bene scrivere intervalli semplici (ad esempio evitando salti ampi), mantenendo una discreta *cantabilità*⁸. Come già visto nella sezione 1.2.1, se nella melodia del soprano viene cantata una sensibile, essa dovrà necessariamente ascendere alla nota superiore; ciò non è necessario, invece, quando tale grado si trova in una parte intermedia. Ogni corale deve necessariamente (o meglio per ragioni storiche) finire sull'accordo perfetto del primo grado, eventualmente senza la quinta (rimpiazzata ovviamente dalla fondamentale dell'accordo). Come già visto, i collegamenti I-IV e I-V (e viceversa) sono di tipo armonico; il collegamento IV-V, invece, è di tipo melodico visto che non ci sono note in comune. Per tale ragione, sarà necessario prestare particolare attenzione nel realizzarlo onde evitare errori armonici.

⁷Un semplice metodo per fare questo tipo di analisi, consiste nell'identificare l'accordo di appartenenza di ciascuna nota al basso e numerare di conseguenza l'accordo (es. I, IV, V, ecc.).

⁸Questa parola può sembrare obsoleta. In effetti però non è facile descrivere i principi per creare una bella melodia. Un musicista, in linea di principio, dovrebbe essere in grado di farlo autonomamente.

Esercizio Creare successioni armoniche utilizzando solo gli accordi sul I, IV e V grado in stato fondamentale. Si consiglia, prima di collegare il IV al V grado, di acquisire una certa esperienza nella gestione delle parti collegando I-IV e I-V (e viceversa). Esercizi suggeriti da [3]: n. 2A, 2B, 2C, 3A, 3B, 3C.

1.3.2 Rivolti

Come già visto nella sezione 1.1.3, gli accordi possono trovarsi allo stato fondamentale o in quello di rivolto (ovvero senza fondamentale nella voce del basso). Ovviamente, ogni triade ha due soli rivolti: quello con la terza dell'accordo al basso (primo rivolto) e quello con la quinta dell'accordo al basso (secondo rivolto). Ognuno di questi rivolti possiede proprietà acustiche differenti e di conseguenza viene generalmente usato in modo diverso. Non avendo la fondamentale al basso, evidentemente, i rivolti sembrano acusticamente meno *stabili* dei corrispettivi accordi allo stato fondamentale. Pertanto, di norma, non si hanno lunghe sequenze di collegamenti di soli accordi in rivolto ma si preferisce alternare i rivolti con accordi allo stato fondamentale. La relativa *debolezza* del rivolto viene a volte compensata dal suo peso armonico: è molto comune infatti presentare in stato di rivolto gli accordi sui gradi principali dei gruppi armonici (ovvero I, IV e V) mentre è meno comune usare i rivolti su gradi più deboli (come ad esempio III e VI).

Primo rivolto

Dato che, negli accordi in primo rivolto, la nota cantata dal basso non è la fondamentale, tale grado dovrà necessariamente comparire in qualche altra voce. Come già visto nella sezione 1.1.3, raddoppiare la fondamentale o la quinta è sempre una buona norma per gestire quattro voci. Tuttavia, data la particolarità acustica degli accordi in posizione di rivolto, il raddoppio della quinta è ancor più tollerato (e talvolta addirittura preferito, come si vedrà poco più avanti).

Collegando accordi attraverso il collegamento melodico (senza note in comune) bisogna prestare molta attenzione. Ad esempio, nel caso del collegamento IV-V entrambi in primo rivolto, è consigliabile raddoppiare la fondamentale nell'accordo sul IV grado e la quinta nell'accordo sul V grado. Nel modo minore, inoltre, sarà necessario alterare la terza dell'accordo sul quarto grado per evitare intervalli eccedenti nel moto melodico (ad esempio, in la minore il fa diverrà fa# e sarà poi seguito da un sol#).

1.3. DISPOSIZIONE DEGLI ACCORDI

Esercizio Creare successioni armoniche utilizzando gli accordi sul I, IV e V grado in stato fondamentale e in primo rivolto. Si consiglia di prestare molta attenzione nel collgare il IV ed il V grado entrambi in primo rivolto. Esercizi suggeriti da [3]: n. 4A, 4B, 4C, 4D, 5B, 5D, 6A, 6B, 6D.

Rivolti sul VII grado e sul II grado del modo minore I rivolti sul VII grado dei modi maggiore e minore e sul II grado del modo minore, richiedono una particolare attenzione. Essendo infatti accordi *diminuiti*, essi risultano particolarmente dissonanti: tale proprietà acustica è maggiormente accentuata quando l'intervallo di quinta diminuita presente nella triade è cantato dalle voci esterne (basso e soprano). Per tale ragione, questi gradi sono normalmente utilizzati *principalmente in posizione di rivolto* e quasi mai allo stato fondamentale.

I due gradi sopra discussi, inoltre, hanno una gestione dei raddoppi tra loro differente. La triade sul VII grado dei modi maggiore e minore, appartiene in effetti al gruppo armonico di dominante e possiede in sè la sensibile (come fondamentale dell'accordo). Come visto nella sezione 1.2.1, la sensibile ha una grande carica tensiva ed una forte tendenza a risolvere ascendendo. Per questo sarà opportuno *evitarne il raddoppio* nell'accordo, preferendo invece il raddoppio della quinta o (eccezione importante a quanto visto fin'ora) anche della terza. La triade posta sul II grado del modo minore, invece, appartiene al gruppo armonico di sotto-dominante e non contiene in sè la sensibile. Tuttavia, raddoppiare la quinta di questo accordo equivarrebbe a raddoppiare la nota che produce l'intervallo più dissonante; per questo è preferibile raddoppiare in esso la fondamentale o anche la terza (un'altra eccezione importante).

Riassumendo: negli accordi in stato fondamentale si raddoppiano di norma la fondamentale o la quinta, *ma mai la terza*. Negli accordi in primo rivolto, invece, il raddoppio della quinta è ancor meglio tollerato. Quando poi il rivolto è costruito sul VII grado, si raddoppiano la terza o la quinta *ma non la fondamentale*. Se il rivolto, infine, è sul II grado della scala minore si raddoppiano la fondamentale o la terza *ma mai la quinta*. Tutto questo deriva, in generale, da una regola molto semplice: **non bisogna raddoppiare ciò che crea tensione o dissonanza**.

Secondo rivolto

L'uso del secondo rivolto, nello stile severo, è decisamente più ridotto rispetto a quello del primo rivolto. Ancora una volta, la ragione è ravvisabile nella naturale instabilità acustica di tali accordi, data la quinta al basso.

In effetti, i soli casi in cui questo rivolto è usato sono i seguenti:

- *nel secondo aspetto della cadenza composta sul I grado*: si vedrà tale caso nella sezione sulle cadenze;
- *come accordo di passaggio sul V o sul I grado*: è usato, sul V grado, tra due accordi di tonica allo stato fondamentale e in primo rivolto (o viceversa); è usato invece sul I grado tra accordi del IV grado posizionati come sopra; viene comunemente chiamato *gruppo ternario*: il basso ed il soprano si scambiano le note procedendo per grado, una voce resta ferma sul quinto grado della scala ed un'ultima voce scende e poi risale di semitono;
- *come accordo di volta sul IV o sul V grado*: normalmente usato sul tempo debole con funzione melodica;
- *come arpeggio del basso sui gradi forti*: si usa quando tutte le voci di un accordo restano immobili, mentre il basso percorre un arpeggio completo (in questo caso è anche consentito il raddoppio della terza).

1.4 Cadenze e altri gradi della scala

Le cadenze sono particolari successioni armoniche che assumono un ruolo molto importante nel *fraseggio* di un corale: vengono infatti usate in corrispondenza di punti musicali di interesse quali conclusioni, sospensioni, esclamazioni, ecc. Le cadenze più comuni nello stile severo sono le seguenti:

- *cadenza autentica (o perfetta)*: V-I;
- *cadenza sospesa*: I-V;
- *cadenza plagale*: IV-I;
- *cadenza semi-plagale*: I-IV;
- *cadenza evitata (o d'inganno)*: V-VI;

1.4. CADENZE E ALTRI GRADI DELLA SCALA

- *cadenza composta*: si divide in due aspetti
 - primo aspetto: IV-V-I;
 - secondo aspetto: IV-I⁶₄-V-I;
- *cadenza frigia*: anche'essa si divide in due aspetti
 - primo aspetto: I-III-IV-V;
 - secondo aspetto: I-VII naturale-IV⁶₃-V;

I corali devono necessariamente **finire con la cadenza perfetta** ed in ogni caso non è possibile terminare un corale con la cadenza sospesa, semi-plagale o frigia, visto che non concludono sul primo grado. Di contro, però, tutte le cadenze rappresentano la fine di una frase musicale e di conseguenza, dopo esse, c'è più libertà nella gestione armonica: è possibile ricominciare con lo stesso grado (producendo di fatto una sincope armonica) ed è anche possibile (ma non consigliato) commettere gli errori armonici descritti nella sezione 1.2.2.

Le prime quattro cadenze (perfetta, sospesa, plagale e semi-plagale) sono sempre realizzate da collegamenti armonici e dunque può essere utile favorire un moto obliquo tra le parti. Nel secondo aspetto della cadenza composta, l'accordo di quarta e sesta sul primo grado è sempre collegato armonicamente con l'accordo precedente ed è consigliabile raddoppiare la quinta. Nelle misure binarie, l'accordo di quarta e sesta si trova sul tempo forte; in quella ternaria, invece, può trovarsi sia sul primo tempo che sul secondo.

Qualche commento più esteso è necessario per la cadenza evitata e per quella frigia, visto che utilizzano gradi della scala fin'ora non discussi (il III, il VI ed il VII).

Esercizio Creare successioni armoniche di 8 battute utilizzando tutti i gradi eccetto III e VI in stato fondamentale ed in primo rivolto ed il gruppo ternario. Ogni successione potrà eventualmente terminare con il secondo aspetto della cadenza composta. Esercizi suggeriti da [3]: n. 8A, 8B, 12A, 12B, 12C, 13C, 13D.

1.4.1 Il II grado in stato fondamentale nel modo maggiore

Lo stato fondamentale del II grado va utilizzato solamente nel modo maggiore (si è visto che il primo rivolto, invece, può essere usato nel modo minore o in quello maggiore). Esso ha funzione di sottodominante e generalmente è preceduto dal I grado e richiede dopo di sé un accordo del gruppo di dominante. Riassumendo: il II grado in stato fondamentale può essere utilizzato solo nel modo maggiore, mentre il primo rivolto in entrambi i modi (ma richiede le regole speciali sul raddoppio esposte nel paragrafo 1.3.2).

1.4.2 Il VI grado (cadenza evitata)

Il VI grado, appartenente alla famiglia di tonica, viene usato principalmente in due modi:

1. *1° caso (cadenza evitata)*: l'accordo perfetto di dominante non risolve sul I grado ma sull'accordo perfetto del VI grado; in questo caso nell'accordo del VI grado si raddoppia la *terza* e non la quinta o la fondamentale;
2. *2° caso*: nelle cadenze autentiche o composte l'accordo perfetto sul VI grado può esser messo dopo quello perfetto della tonica e può essere seguito dall'accordo perfetto sul IV o sul VI o sul II grado.

Il primo caso è la vera e propria cadenza evitata discussa nella sezione 1.4, mentre il secondo caso rappresenta sostanzialmente una *intensificazione* della cadenza semplice.

1.4.3 Il III grado (cadenza frigia di prima specie)

Fino ad ora, il III grado non è mai stato discusso. Inoltre, al contrario degli altri gradi, non è neppure stato inserito in un gruppo armonico. La ragione di ciò nella sostanziale natura *antitonale* di questo accordo: tende naturalmente verso il IV grado poichè è costruito ad un semitono di distanza da esso (funge cioè da *sensibile* del IV grado) ma contemporaneamente tende verso il I grado poichè possiede anche la sensibile della scala (VII grado). Proprio per questo è difficile posizionarlo in uno qualsiasi dei gruppi armonici discussi.

1.4. CADENZE E ALTRI GRADI DELLA SCALA

Nella pratica, in effetti, questo grado è usato in un solo contesto: nell'armonizzazione del VII grado discendente della scala. Si è visto, nella sezione 1.2.1, come la sensibile con funzione melodica debba assolutamente ascendere. Esiste un particolare caso, tuttavia, in cui questo non è vero: il tetracordo discendente nella voce del soprano (es. do, si, la, sol). Data la forza melodica prodotta dalle quattro note in sequenza di un tetracordo, alcuni autori hanno spesso preferito assecondare tale forza non risolvendo la sensibile in modo ascendente. In questo particolare caso, allora, il III grado si configura come l'accordo perfetto per armonizzare il VII grado discendente. Nel modo maggiore, il III grado viene usato sempre prima del IV e viene preceduto da un accordo del gruppo armonico di tonica (I o VI). Ciò accade anche nel modo minore melodico, ovvero in cui il VI ed il VII grado non sono alterati (es. in la minore, il fa ed il sol non sono # ma naturali)⁹.

1.4.4 Il VII grado in stato fondamentale (cadenza frigia di seconda specie)

Può accadere, a volte, che il tetracordo discendente venga posto nella voce del basso (ciò accade generalmente nel modo minore). In questo caso, allora, per armonizzare il VII grado della scala è possibile usare l'accordo del VII grado in posizione fondamentale. Tale accordo viene preceduto da un accordo del gruppo di tonica e seguito dal IV grado. Nelle tre voci superiori, sarà bene evitare la successione VII grado naturale, I grado, VII grado alterato (es. in la minore: sol, la, sol#) cercando soluzioni alternative nella conduzione delle parti.

Esercizio Creare successioni armoniche utilizzando specialmente il III ed il VII grado; per far ciò sarà opportuno creare tetracordi discendenti al soprano o al basso. Esercizi suggeriti da [3]: n. 14A, 14B, 17A, 17B, 17C.

⁹Alcuni autori, hanno usato anche il VII grado in primo rivolto con il raddoppio della terza per armonizzare il VII grado discendente; tuttavia ciò non è molto comune nello stile severo

1.5 Armonizzazione non figurata dei corali (senza modulazioni)

Come si è visto nella sezione 1.1.2, scopo di queste note è fornire gli strumenti necessari per armonizzare corali a quattro voci nello stile severo. Oltre a tutto quello detto fin'ora, ci sono anche altri consigli che normalmente aiutano a creare corali più corretti.

In generale, la melodia del soprano deve muoversi in modo regolare e con intervalli piccoli. Ad ogni accordo del basso deve corrispondere una sola nota in ciascuna delle altre voci¹⁰; le frasi devono essere interrotte dalle cadenze. È opportuno utilizzare la massima varietà nelle cadenze, evitando di ripetere quelle già usate. La cadenza perfetta ed il secondo aspetto della cadenza composta sono generalmente usate solo alla *fine* del corale e non all'interno. Se la cadenza si trova su un tempo debole della battuta, all'interno della stessa si mantiene generalmente la stessa armonia variandone la posizione melodica. È possibile cominciare un corale in levare: in tal caso esso comincia con l'accordo sul V o sul IV grado.

1.5.1 Uso di tutti i gradi della scala

Nell'armonizzare un corale, è possibile usare tutti i gradi della scala in posizione fondamentale o in rivolto sulla base delle indicazioni fornite. I gradi fondamentali di ogni gruppo armonico (I, IV e V) potranno essere usati sempre senza alcuna limitazione sia in stato fondamentale che in quello rivolto. I gradi deboli (II, III, VI e VII) dovranno invece seguire le regole particolari fornite. Il primo rivolto sul II e sul VII grado segue regole sul raddoppio diverse da quelle normali; il III grado è usato in stato fondamentale nella cadenza frigia di prima specie, mentre il VI nella cadenza evitata (con il raddoppio della terza). Il VII grado in stato fondamentale, infine, è usato nella cadenza frigia di seconda specie.

Il secondo rivolto è usato solamente sui gradi forti ed in particolare nel gruppo ternario, nel secondo aspetto della cadenza composta e nelle armonie di volta (cfr. sezione 1.3.2).

La figura 1.5 riassume i concetti esposti sopra.

¹⁰Per il momento è opportuno mettere una sola nota per ogni accordo; in seguito si vedrà come, attraverso la figurazione melodia, è possibile avere più note per ogni armonia del basso.

1.5. ARMONIZZAZIONE NON FIGURATA DEI CORALI (SENZA MODULAZIONI)

1.5.2 Successioni da evitare

Per capire quali sono le successioni da evitare nell'armonizzazione di un corale, si deve far sempre riferimento alle funzioni armoniche di ciascun gruppo. Le seguenti successioni, in ogni caso, sono generalmente da evitare nello stile severo: II-III e viceversa, IV-III, V-IV e V-II.

Esercizio Scrivere corali in stile severo senza figurazioni e senza modulazioni composti da quattro frasi di otto battute. In ogni frase si potranno utilizzare tutti i costrutti armonici esposti fin'ora (accordi in stato fondamentale e in rivolto, gradi deboli, gruppo ternario, ecc.) e si dovrà usare, al termine della frase stessa, una delle cadenze sopra descritte cercando il più possibile varietà. Si consiglia di scrivere la parte del soprano per prima, cercando di creare una melodia cantabile e semplice. Esercizi suggeriti da [3]: n. 18 tutti (soprano dato). Esercizi suggeriti da [2]: sulle triadi consonanti e dissonanti a pag. 75 n. 1-8.

Grado	Maggiore	Minore
I	Si	Si
I⁶	Si	Si
I⁶₄	Gruppo ternario Cadenza composta di 2° aspetto Arpeggio del basso	Gruppo ternario Cadenza composta di 2° aspetto Arpeggio del basso
II	Si	No
II⁶	Si	Si, non si raddoppia la quinta
II⁶₄	No	No
III	Si, cadenza frigia di 1° aspetto	Si, cadenza frigia di 1° aspetto
III⁶	No	No
III⁶₄	No	No
IV	Si	Si
IV⁶	Si	Si
IV⁶₄	Accordo di volta Arpeggio del basso	Accordo di volta Arpeggio del basso
V	Si	Si
V⁶	Si	Si
V⁶₄	Gruppo ternario	Gruppo ternario
VI	Si, se in cadenza evitata si raddoppia la terza	Si, se in cadenza evitata si raddoppia la terza
VI⁶	Raramente, di solito in progressione	Raramente, di solito in progressione
VI⁶₄	No	No
VII	Raramente, di solito in progressione	Si, ma solo sul grado naturale nella cadenza frigia di 2° aspetto
VII⁶	Si, non si raddoppia la fondamentale	Si, non si raddoppia la fondamentale
VII⁶₄	No	No

Figura 1.5: Schema riassuntivo sui gradi della scala

Capitolo 2

Strutture armoniche avanzate

2.1 Accordi di settima

Se si osserva con attenzione la serie armonica presentata nella sezione 1.1.3, si può notare come la prima nota *non appartenente* alla triade maggiore sia una settima (armonica n. 7). Nel creare accordi di quattro suoni (o *quadriadi*), allora, è naturale che alla triade sia stata aggiunta proprio la settima.

Gli accordi comprendenti settime sono intrinsecamente più dissonanti degli accordi con tre soli suoni. Esistono, tuttavia, diverse *specie* di accordi di settima (le principali sono cinque) con differenti gradi di dissonanza e di conseguenza con differenti funzionalità armoniche. Sebbene non sia in generale semplice definire regole per l'uso di questi tipi accordi, esiste tuttavia un principio di fondo al quale è bene attenersi: **se l'accordo di settima ha carattere dominante (ovvero è costruito sul V o sul VII grado) allora potrà essere usato senza alcuna precauzione; altrimenti, la nota che produce la settima dovrà essere *preparata* mediante la presentazione di tale nota nell'accordo precedente o mediante il raggiungimento per grado.**

La ragione di tale principio sta nella relativa difficoltà di intonazione della settima, se non appartenente all'armonia di dominante¹. Preparando la settima, si aiuta il cantante ad intonarla correttamente.

Data la loro intrinseca instabilità, le settime di un accordo devono necessariamente risolvere melodicamente su intervalli più consonanti. In generale,

¹Si noti che la settima presente nella serie armonica produce, in effetti, proprio una settima di dominante.

Specie	Gradi della scala	Risoluzioni	Preparazione
I	V magg, V min	I magg, I min	no
II	II-III-VI magg, IV min	V-VI-II magg, V min	si
III	VII magg, II min	I magg, V min	no magg, si min
IV	I-IV magg, VI min	IV-V magg, II min	si
V	VII min	I min	no

Tabella 2.1: Specie principali degli accordi di settima

la settima viene risolta *scendendo* alla consonanza più vicina: l'accordo che contiene tale consonanza sarà allora quello più idoneo per essere collegato con l'accordo di settima. I principi di collegamento degli accordi in base ai gruppi armonici presentati nella sezione 1.1.5 rimangono validi anche per gli accordi di settima: le settime costruite sul gruppo di tonica risolvono sul gruppo di sottodominante, quelle costruite sul gruppo di sottodominante risolvono sul gruppo di dominante e quelle costruite sul gruppo di dominante risolvono sul gruppo di tonica². La tabella 2.1 ricapitola le cinque specie di settime più comuni, mostra le risoluzioni corrette e indica i criteri opportuni per la preparazione.

2.1.1 Rivolti delle settime e loro uso

Gli accordi di settima possiedono, ovviamente, un rivolto in più rispetto agli accordi formati da tre suoni³.

Il primo rivolto può, in linea di massima, essere usato senza particolari precauzioni (eccetto l'adeguata preparazione e risoluzione). Il secondo rivolto, tuttavia, è più problematico. Oltre alla preparazione della settima, infatti, richiede anche la legatura o il moto per grado giunto nella voce del basso. Il terzo rivolto è invece molto usato; esso ha la dissonanza nella voce del basso e pertanto richiede la preparazione diretta o per grado in tale voce.

Da un punto di vista pratico, ogni specie di settima ha un uso leggermente diverso. La prima specie è un accordo sempre di effetto e si può usare sostanzialmente in tutti gli stati senza preparazione della settima; si può anche usare nella cadenza evitata prestando attenzione ai raddoppi. La settima di seconda specie più usata, invece, è quella sul II grado del modo maggiore

²Esistono, tuttavia, diverse eccezioni a questa regola.

³Solitamente tali rivolti sono chiamati rispettivamente $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{4}{2}$.

2.2. MODULAZIONI

(anche in primo rivolto) in qualità di armonia di sottodominante. La terza specie sul II grado è l'equivalente di quella vista poco sopra ma nel modo minore, ed ha dunque sempre qualità di sottodominante. Quando è usata sul VII grado, invece, assume ruolo di dominante e generalmente è usata in stato fondamentale; si preferisce, in questo accordo, non avere la settima in posizione melodica alla voce del soprano. Le settime di quarta specie sono piuttosto dissonanti e trovano minore applicazione nello stile severo. Si usano principalmente sul I e sul IV grado, specialmente nelle progressioni non modulanti⁴ (anche in secondo rivolto). La quinta specie, infine, si usa sostanzialmente allo stato fondamentale (evitando la settima al soprano) sul VII grado del modo minore e risolve sulla tonica. Data, tuttavia, la struttura intervallare di questa specie (terze minori sovrapposte), non vi sono grandi differenze acustiche tra i vari rivolti e molti autori la usano in varie posizioni per via del suo carattere particolarmente drammatico.

2.1.2 Uso particolare della settima sul IV grado

Nel caso in cui la voce del soprano canti un tetracordo ascendente nel modo minore melodico (es. in la minore: mi, fa#, sol#, la) è possibile utilizzare una particolare formula (presentata in [3] a pag. 48) basata sul secondo rivolto della settima sul IV grado. Nello specifico, la sequenza armonica da utilizzare è: I⁶, IV², VII⁶, I. Il basso dell'accordo sul I grado resta immobile, formando appunto l'accordo di seconda.

Esercizio Creare successioni armoniche di circa otto battute, usando tutti i gradi della scala e inserendo anche settime di dominante in stato fondamentale e rivolto, settime di sensibile, settime sul II grado. Si consiglia di fare diverse successioni utilizzando le varie settime un poco alla volta. Esercizi suggeriti da [3]: n. 19A, 19B, 20A, 20B, 20C, 20D, 21A, 21B, 22A. Esercizi suggeriti da [2]: sulle di settime di tutte le specie a pag. 76 n. 1-4.

2.2 Modulazioni

La *modulazione* è il processo armonico che permette di cambiare tonalità. La percezione di una particolare tonalità è un fenomeno complesso che comprende sia aspetti melodici che armonici. È possibile capire che si è in una

⁴Vedere la sezione 2.3.

tonalità maggiore, ad esempio, sia sentendo le varie note della scala dipanarsi in una melodia che sentendo una serie di accordi tipici di quell'impianto (es. cadenze basate sui gradi principali). È possibile, in generale, modulare attraverso due distinti principi:

- *diatonicamente*: si attua utilizzando armonie comuni tra le due tonalità (sfruttando la doppia funzione di questi accordi) oppure presentando armonie che contengono *suoni caratteristici*⁵ della tonalità di arrivo;
- *cromaticamente*: si attua introducendo suoni caratteristici della nuova tonalità *alterando* note del vecchio tono.

Le tonalità possiedono gradi di *vicinanza* tra di loro. Se si ha una sola alterazione di differenza in chiave in più o in meno si dirà che le due tonalità stanno in *I° grado di vicinanza*⁶; al contrario, se le alterazioni di differenza sono due (sempre in difetto o in eccesso) si dirà che le due tonalità stanno in *II° grado di vicinanza*. In tutti gli altri casi si dirà che le due tonalità sono *lontane*. Nel caso di toni vicini, il percorso armonico di modulazione si articola, generalmente, in tre momenti distinti:

1. *area armonica di partenza*: permette di *confermare* il tono d'impianto mediante l'uso di gradi tipici e costrutti forti (es. cadenze);
2. *area armonica comune*: trasforma la sensazione di tonalità principale mediante l'uso di accordi in comune tra le due tonalità, usati però con funzioni armoniche differenti;
3. *area armonica d'arrivo*: conferma il tono di arrivo sempre attraverso gradi tipi e costrutti forti.

Più ciascuna di queste aree risulta estesa (comprende cioè più successioni armoniche), più la modulazione sarà complessa ed articolata.

⁵Con questa espressione si intendono suoni tipici dell'armatura del tono di arrivo o altri suoni che caratterizzano acusticamente tale tono (ad esempio il settimo grado alterato nel modo minore melodico).

⁶Anche il relativo minore di una tonalità maggiore (e viceversa) è in rapporto di I° grado di vicinanza.

2.2.1 I° grado di vicinanza

Principio diatonico Si attua utilizzando, nell'area comune, accordi in comune che appartengono, di solito, all'area armonica di sottodominante o a quella di dominante. Ancora una volta, le leggi sulle funzioni armoniche controllano il processo: se, infatti, l'accordo comunque appartiene al gruppo di sottodominante sarà opportuno farlo seguire da accordi del gruppo di dominante; se, analogamente, esso appartiene al gruppo di dominante potrà essere seguito da accordi del gruppo di tonica (ottimo l'uso del VI grado o del I in primo rivolto). Un caso speciale è rappresentato dall'uso, come armonia comune, dal III grado del modo maggiore di arrivo. In tal caso, è possibile far seguire all'accordo comune un accordo del gruppo di dominante (eventualmente il V_3^4 , che favorisce il moto per grado del basso).

Nella seconda area della modulazione è possibile usare, invece di accordi comuni, accordi che contengono suoni caratteristici del suono di arrivo. Nei modi maggiori, i suoni caratteristici sono quelli delle alterazioni in chiave di differenza; oltre a questi, nei modi minori, vi è anche la sensibile ottunuta come alterazione del VII grado (modo minore melodico o armonico). In ogni caso, i suoni caratteristici appartengono, generalmente, al gruppo di sottodominante o a quello di dominante.

Principio cromatico Al posto di introdurre suoni caratteristici mediante accordi comuni, è possibile introdurli mediante *alterazione cromatica*; questo procedimento produce, solitamente, modulazioni più rapide di quelle prodotte in modo diatonico. In un certo senso, il principio cromatico è una specie di variante di quello diatonico in cui i suoni caratteristici vengono prodotti per alterazione di semitono di note presenti nel tono di partenza; è necessario, dunque, per attuare tale principio, trovare accordi con note che una volta alterate producano suoni caratteristici del tono di arrivo (es. per modulare da do maggiore a re minore, si può alterare il do al do# producendo la sensibile). Si noti che, onde evitare l'errore di falsa relazione descritto nel paragrafo 1.2.2, la nota alterata dovrà comparire nella *stessa* voce in cui compare la nota non alterata.

2.2.2 II° grado di vicinanza

Anche in questo caso valgono i principi diatonico e cromatico, sebbene con qualche differenza.

Principio diatonico Vista la maggiore distanza tra le tonalità coinvolte nel processo, potrà capitare che gli accordi comuni siano più insoliti. Usando suoni caratteristici, inoltre, potrà accadere di dover presentare insieme (nello stesso accordo) anche *più di uno di questi suoni*.

Principio cromatico Oltre a ciò che è stato descritto nella sezione 2.2.1, sono possibili anche altri tipi di cromatismi. Ad esempio, è possibile modulare ad un tono al II grado di vicinanza mediante il *cambio di modo* del tono di partenza (es. da do maggiore è possibile passare a mi bemolle maggiore mediante passaggio all'accordo di do minore, usato come VI grado). Inoltre, è possibile anche utilizzare l'accostamento di due accordi appartenenti a tonalità di differenti ma con un suono in comune (es. da fa maggiore a re bemolle maggiore si può usare la nota fa). Tale nota comune potrebbe anche avere nome diverso tra i due accordi (es. la bemolle/sol#); si parla allora di *trasformazione enarmonica* di un suono.

Si tenga presente, infine, che a prescindere dal principio usato per una modulazione è **sempre necessario confermare adeguatamente il tono di arrivo mediante procedimenti cadenzali adeguati**.

Esercizio Scrivere successioni accordali a quattro voci modulando tra toni vicini. Si consiglia di far pratica inizialmente tra toni al I grado di vicinanza e passare solo successivamente a toni al II grado di vicinanza; ogni successione deve finire con una delle cadenze descritte nella sezione 1.4. Esercizi suggeriti da [3]: 25 tutti (canti dati di corale), 26 tutti (canti dati). Esercizi suggeriti da [2]: sulle modulazioni a pag. 77 n. 1-5.

2.2.3 Toni lontani

Le tonalità lontane non hanno accordi in comune; in questo caso, evidentemente, non è possibile applicare il principio diatonico di modulazione e di conseguenza non si possono avere zone armoniche comuni. Una possibilità di modulazione, allora, è data dall'applicazione di una *serie di modulazioni a toni vicini* (intesi come zone intermedie) in un percorso che porta a raggiungere il tono lontano desiderato.

È chiaro, tuttavia, che il principio cromatico si configura come strumento ideale per realizzare questo tipo di modulazioni: cromatismi ed enar-

2.3. PROGRESSIONI

monie potranno allora aiutare molto nello spostamento del piano tonale. Non esistono veri e propri *schemi* per la modulazione ai toni lontani; l'esame della letteratura e la pratica sarà allora mezzo ideale per imparare tale procedimento.

2.3 Progressioni

La progressione è la ripetizione di una successione di accordi, chiamata *modello*, con una direzionalità evidente (ascendente o discendente). La ripetizione invariata del modello produce una certa *simmetria* nel procedimento: tale qualità permette di infrangere alcune regole normalmente rispettate nei collegamenti armonici (ad esempio si possono fare salti ampi, raddoppi non consueti o false relazioni). È possibile creare progressioni che *circolano* nell'ambito della stessa tonalità oppure che modulano verso altri toni (vicini o lontani).

Nello stile severo, generalmente, la simmetria di una progressione è strettamente rispettata; gli autori, tuttavia, si sono presi a volte la libertà di *trasformare* il modello durante il processo.

2.3.1 Successioni evitate e d'inganno

Esistono alcuni collegamenti *non consueti* tra accordi che producono risultati interessanti e sono usati spesso nelle progressioni. I collegamenti *evitati* si hanno quando, al posto di un accordo atteso, si ha la presenza di un altro accordo che evita la conclusione: un VI grado che segue un accordo di dominante, un accordo di settima seguito da un altro accordo di settima e così via. Si parla invece di collegamenti *d'inganno* quando si ha una successione armonica simile a quella evitata che ha però come caratteristica la modulazione verso un altro tono. Esempi di collegamenti d'inganno sono: un accordo di dominante collegato armonicamente alla dominante di un altro tono, un accordo di settima di dominante che risolve su un accordo di settima di sensibile di un altro tono e così via.

In entrambi questi collegamenti anomali, va rispettata la corretta gestione delle parti: i suoni che hanno una risoluzione obbligata potranno allora *risolvere, rimanere legati, trasformarsi enarmonicamente*. Le successioni evitate sono spesso usate nelle progressioni non modulanti, mentre le successioni d'inganno in quelle modulanti.

Capitolo 3

Movimento delle parti e altre strutture armoniche

3.1 Figurazione melodica

La scrittura utilizzata fin'ora per i corali a quattro parti in stile severo è in realtà un'astrazione. Si è infatti cercato di considerare solamente l'aspetto verticale di queste composizioni, concentrandosi sulla pura struttura armonica; nella musica, tuttavia, anche la dimensione *orizzontale* ha grande importanza¹. In pratica, l'astrazione applicata fin'ora consiste nell'utilizzare solamente note *consonanti* rispetto all'accordo di riferimento (ovvero solo note dell'accordo e settime). Nella prassi dello stile severo esistono, tuttavia, tanti altri modi per ottenere melodie più musicali e meno statiche. Tutti questi metodi, in linea di massima, sono fondati sul seguente principio: è generalmente possibile riempire lo spazio tra due note reali (ovvero appartenenti all'accordo di riferimento) *rubando* da esse le durate necessarie a dar vita a suoni estranei.

Tra i metodi principali per la cosiddetta *ornamentazione* (o figurazione) melodica vi sono:

- *ritardi*: sono note che appartengono all'armonia precedente rispetto a quella di riferimento (arrivano cioè *in ritardo*) e si trovano sempre sul tempo *forte* (o sulla parte forte) di una battuta; la loro espressività

¹Da un punto di vista didattico, ovviamente, semplificare la scrittura dei corali è stato importante per comprendere a fondo i meccanismi di base dell'armonia.

deriva dalla loro intrinseca dissonanza e devono essere sempre preparati, pertanto, mediante legatura del suono consonante (il quale deve avere una durata maggiore o pari a quella del ritardo). La loro risoluzione è sempre *discendente* per grado congiunto verso il suono reale più vicino; è importante ricordare che non ha senso (ed è dunque sbagliato) dare, in un accordo, sia il suono reale che il suo ritardo contemporaneamente². I ritardi migliori nell'armonia per triadi sono quelli di quarta sulla terza e di nona sull'ottava, mentre quello di sesta sulla quinta è poco efficace poiché crea un'armonia di passaggio debole;

- *note di passaggio*: sono note che collegano per grado congiunto due suoni reali di altezza differente e si trovano sempre sul tempo *debole* della battuta; anche in questo caso si tratta di note dissonanti che devono avere valore minore o uguale al suono reale precedente. Nello stile severo è proibito arrivare all'unisono per mezzo di una nota di passaggio, sebbene sia possibile *lasciare* un unisono verso un intervallo di terza. Il movimento delle note di passaggio può essere diatonico o cromatico (ad esempio quando si riempie per semitoni lo spazio tra due note di passaggio diatoniche);
- *note di volta*: sono note che si muovono per grado congiunto tra due note reali con la medesima altezza; come le note di passaggio, devono stare sul tempo debole e devono avere lunghezza minore o uguale al suono precedente. Possono essere regolate da moti al di sopra o al di sotto della nota (vengono rispettivamente dette *superiori* ed *inferiori* (e sono di norma diatoniche³);
- *appoggiature*: sono, in un certo senso, un caso intermedio tra i ritardi e le note di volta; stanno sul tempo forte della battuta (come i ritardi) ma sono date senza la preparazione; possono essere, inoltre, discendenti ed anche ascendenti (come le note di volta). Risolvono sempre per grado congiunto sul suono reale e nel caso di appoggiature inferiori, il moto è sempre cromatico; contrariamente agli altri metodi per l'ornamentazione melodica, in questo caso è possibile avere note con durata *maggiore* rispetto a quella reale precedente;

²L'unica eccezione a questa regola si ha nel ritardo di nona sull'ottava, in cui è appunto possibile dare in un accordo la fondamentale insieme al suo ritardo.

³Nel caso di note di volta inferiori, tuttavia, è comune usare il cromatismo per avvicinare la nota di volta a quella reale.

3.1. FIGURAZIONE MELODICA

- *anticipazioni*: sono note che, al contrario dei ritardi, appartengono all'armonia precedente (arrivano cioè in *anticipo*) e si trovano sempre sul tempo debole della battuta. È possibile anticipare sia la nota dell'accordo successivo su cui si risolve che un'altra nota dell'armonia successiva; tra i vari metodi di ornamentazione, le anticipazioni sono forse uno dei meno utilizzati nello stile severo;
- *pedale*: si tratta di un tipo di ornamentazione molto diverso da tutti i casi esposti precedentemente. È un suono prolungato (anche diverse battute) nella voce del basso sul quale si possono effettuare cambi di accordo alle voci superiori. Viene generalmente fatto solo sui gradi di tonica e di dominante; negli accordi superiori è anche possibile modulare ma all'inizio ed alla fine del pedale è opportuno tornare al tono d'impianto. Ha una funzione espressiva importantissima, soprattutto nel finale dei corali, ed ha un peso importante nella definizione della tonalità. Il pedale sulla tonica sviluppa un senso di stabilità; al contrario, quello sulla dominante sviluppa un senso di sospensione.

Fatta eccezione per il pedale, è sempre possibile realizzare ornamentazioni multiple (ad esempio doppi ritardi, doppie note di passaggio, ecc.)⁴; le due parti che si muovono, in tal caso, dovranno essere in rapporto di terza o di sesta oppure dovranno procedere per moto contrario. La figura 3.1 mostra un riepilogo delle possibili fioriture melodiche.

3.1.1 Cenni sulle imitazioni

La figurazione (o ornamentazione) melodica di cui si è discusso nella sezione 3.1 ha assunto, storicamente, un ruolo importantissimo nella musica. Sono state scritte, infatti, tante composizioni basate non solo sull'evoluzione armonica ma anche sulla figurazione melodica utilizzata come modello per *imitazioni* tra le varie voci; ciò ha portato alla nascita di importante principio compositivo chiamato *contrappunto* (di cui le fughe di Bach sono eccellenti esempi).

Discutere di contrappunto esula, ovviamente, dallo scopo di queste note. È possibile, tuttavia, nei corali in stile severo applicare il principio dell'imitazione melodica. Per imitazione, in questo contesto, si intende la ripetizione

⁴In effetti esiste anche il caso del cosiddetto *doppio pedale*, in cui il pedale di tonica è dato insieme a quello di dominante; tale costrutto non verrà tuttavia discusso in questa sede.

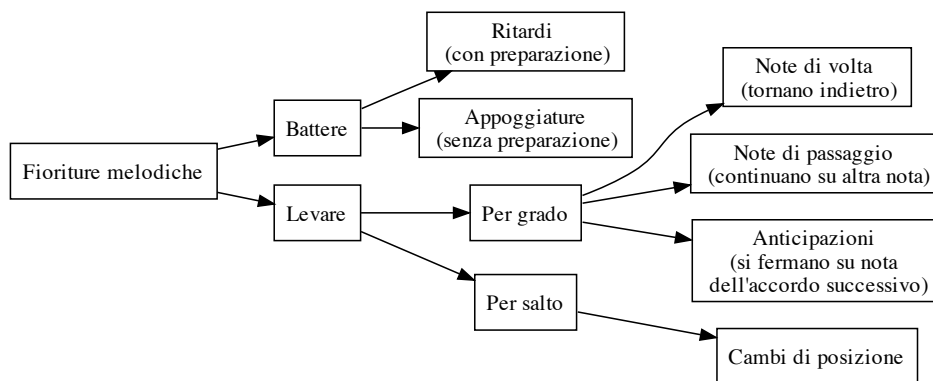


Figura 3.1: Schema riassuntivo sulle fioriture melodiche

di un frammento tematico in una voce di versa da quella che l'ha proposta; tale imitazione si potrà fare a vari intervalli di distanza (ottava, quinta, quarta, ecc.) riproponendo una copia identica (imitazione regolare) o modificata del tema (imitazione irregolare); si potrà altresì cambiare il moto del tema in inverso o contrario, alterarne le duratione aumentandole o diminuendole, ecc.

Nell'ambito dello stile severo, l'imitazione che interessa principalmente è quella regolare e per moto retto spesso utilizzata all'interno delle progressioni (cfr. sezione 2.3). Usare delle imitazioni in un corale aiuterà notevolmente a creare interesse musicale ed ad aumentare l'espressività.

3.2 Armonizzazione figurata dei corali (con modulazioni)

Tutti gli strumenti descritti in queste note (gradi della scala, cadenze, accordi di settima, modulazioni, progressioni, figurazione melodica e imitazioni) possono essere utilizzati per armonizzare i corali in stile severo. Tramite la figurazione melodica è possibile elaborare l'armonia in una sola voce, oppure in più voci insieme. Generalmente, una volta presa una scansione ritmica

3.3. ACCORDI DI NONA

nella figurazione è necessario mantenerla per tutto il corale fino alla fine (ad eccezione delle zone cadenzali).

Esercizio Scrivere corali in stile severo composti da almeno quattro frasi principali che finiscono con una cadenza, usando tutti i gradi della scala, le modulazioni ai toni vicini, tutti i rivolti, le settime principali e la figurazione melodica; concludere ogni corale utilizzando un pedale di tonica. Esercizi suggeriti da [3]: n. 27A, 27B, 28 tutti (canti dati). Esercizi suggeriti da [2]: sull'ornamentazione a pag. 78 n. 1, 2, 3.

3.3 Accordi di nona

Esaminando la serie armonica discussa alla sezione 1.1.3 si può notare che, dopo la settima minore, la nota che compare in aggiunta a quelle già presenti è la nona (o seconda) maggiore all'armonico numero nove. Ancora una volta ciò spiega, almeno in parte, perchè proprio questa è la nota aggiunta negli accordi formati da *cinque* suoni.

Come gli accordi di settima, anche quelli di nona si raggruppano in specie sulla base degli intervalli di composizione. In questo contesto, tuttavia, si esaminerà solamente la nona di *prima specie* (ovvero di dominante). Tale specie si realizza come nona maggiore (sulla dominante del modo maggiore) e come nona minore (sulla dominante del modo minore). In entrambi i casi non è necessaria alcuna preparazione della nona ma è d'obbligo la risoluzione sulla tonica se essa si trova nelle parti esterne.

Gli accordi di nona devono essere disposti melodicamente in modo da tenere la nona a distanza di nona dalla fondamentale e di settima dalla sensibile; nel caso di un'armonizzazione a quattro parti, infine, la nota che viene omessa è anche in questo caso la quinta.

3.4 Accordi alterati

In senso molto generale, attraverso lo studio dell'armonia (a qualsiasi livello ed in qualsiasi genere) è possibile controllare la *tensione* del fluire musicale. Le strutture armoniche discusse fin'ora sono basate principalmente sui gradi della scala senza particolari alterazioni (salvo, ad esempio, il caso della scala minore armonica). Con tali tipologie di accordi, è possibile raggiungere

solo un certo *tipo* tensione musicale. Nel corso dello sviluppo dell'armonia, i compositori hanno però sentito la necessità di *uscire* dai gradi della scala mediante l'alterazione cromatica di una o più note dell' accordo. Sono state così create innumerevoli nuove strutture armoniche; talune non sono combinazioni propriamente nuove ed appartengono alle tipologie viste sopra ma contengono, tuttavia, note estranee al tono d'impianto (ad esempio le dominanti secondarie, l'accordo di settima diminuita o la sesta napoletana⁵). Altre, invece, non appartengono ad alcuna delle categorie esaminate e prendono il nome di *accordi alterati*: tra i più importanti vi sono gli accordi con la quinta eccedente o diminuita, quelli con la sesta eccedente⁶.

3.4.1 Quinta diminuita ed eccedente

È possibile, sul I, IV e V grado, alterare la quinta dell'accordo verso l'alto producendo così un intervallo di quinta eccedente con la fondamentale. Tali accordi esistono solo in qualità di accordi maggiori e hanno funzione di *dominante*. Non inusuale, infatti, è la modulazione al IV grado mediante alterazione della quinta sul I grado. È inoltre tipica, in questi accordi, l'aggiunta della settima minore per rafforzare l'effetto dominante (es. do-mi-sol#-si b). Quando l'accordo di quinta eccedente con la settima è formato sul V grado, la tendenza è di risolverlo sul I grado ripetendo, in quest'ultimo, la terza. Data la sua struttura intervallare (due terze maggiori sovrapposte), i rivolti dell'accordo di quinta eccedente hanno un certo grado di indeterminatezza e suonano in modo molto simile allo stato fondamentale: ciò sta alla base della natura politonale della scala esatonale (ovvero a toni interi).

Sul V grado, inoltre, è anche possibile alterare la quinta dell'accordo verso il basso producendo così un intervallo di quinta diminuita con la fondamentale. Anche in questo caso, il risultato è un accordo con funzione di dominante ma con un colore leggermente diverso. Nel periodo romantico, era comune alterare la quinta sia verso l'alto che verso il basso *contemporaneamente*, producendo un accordo con caratteristiche polimorfiche e non ben definite. Sul V grado (o su un altro accordo con funzione di dominante) era usato spesso per modulare; costruito invece su una triade minore, equivale ad una settima di dominante o ad una sesta eccedente (cfr. paragrafo 3.4.2) con risoluzione

⁵Quest'accordo è una triade maggiore costruita sul secondo grado abbassato di una scala; ha di solito funzione di sottodominante e risolve dunque sulla dominante.

⁶Questi tipi di accordi non sono in effetti comuni nello stile severo e vengono riportati in questa sede solo per completezza teorica.

3.4. ACCORDI ALTERATI

Nome	Intervalli	Risoluzione	Esempio in do
Italiana	3° magg, unisono, 4° ecc	V grado	la b, do, do, fa#
Tedesca	3° magg, 3° min, 2° ecc	V grado	la b, do, mi b, fa#
Francese	3° magg, 2° magg, 3° magg	V grado	la b, do, re, fa#
Svizzera	3° magg, 2° ecc, 3° min	I4 ⁶	la b, do, re#, fa#

Tabella 3.1: Catalogazione delle seste eccedenti

eccezionale. Sul II grado, infine, era alla base di una successione armonica molto comune nel periodo romantico detta *omnibus*⁷.

3.4.2 Seste eccedenti

Esistono quattro accordi costruiti sulla sesta eccedente formata dal sesto grado della scala minore ed il quarto grado alterato (es. la bemolle - fa# in do minore); essi sono comunemente noti come *accordi di sesta eccedente* per l'abituale disposizione melodica tra basso e soprano. Da un punto di vista funzionale, tali accordi sono *dominanti secondarie* (ovvero dominanti di dominanti) per via del fatto che possiedono la sensibile della dominante (es. fa#)⁸. Essi hanno in comune tre note (la sesta minore, la quarta innalzata e la tonica della scala - es. la bemolle - fa# - do) e variano per un solo suono. La tabella 3.1 mostra la consueta catalogazione delle seste eccedenti, la loro composizione intervallare e la risoluzione.

Come si nota, la risoluzione naturale è sul V grado, mediante raggiungimento di due dominante per scivolamento cromatico della sesta minore e della quarta eccedente (es. la bemolle → sol e fa# → sol); fa eccezione la sesta svizzera che risolve sul I4⁶. La preparazione dell'accordo è di norma effettuata mediante il IV grado, creando la tipica successione IV - 6° ecc - V.

3.4.3 Cenni sull'enarmonia

Tutti gli accordi alterati forniscono possibilità nuove per le modulazioni. Data la loro natura esterna alla scala, infatti, permettono di passare da una

⁷Tale successione era usata molto da Liszt, ma la sua trattazione esula dallo scopo delle presenti note.

⁸La loro origine è spiegabile, in effetti, come abbassamento della quinta nel V del V.

tonalità all'altra in modo molto più rapido (e generalmente anche più originale) rispetto ai mezzi presentati alla sezione 2.2; il principio di base per ottenere queste nuove forme di modulazione sta nell'*interpretare le note di un accordo mediante nomi diversi* (enarmonia).

Ad esempio, l'accordo di sesta eccedente tedesca può essere interpretato come settima di dominante del secondo grado minore consentendo così di modulare ad un tono lontano. Altro esempio di enarmonia è fornito dall'accordo di quinta eccedente: esso ha quattro risoluzioni diverse (al V minore, al III minore, al IV maggiore, al V eccedente) e può essere interpretato enarmonicamente in tre modi diversi. Ciò ci fornisce una tavolozza di 12 risoluzioni a toni lontani⁹. Un ultimo esempio di enarmonia è rappresentato dall'accordo di settima diminuita: essendo composto da sole terze minori sovrapposte, tale accordo ha un forte senso di decentramento tonale e per questa ragione può essere usato per modulare a regioni armoniche anche piuttosto lontane.

⁹Per degli esempi dettagliati si consiglia di leggere il capitolo sull'enarmonia in [3].

Bibliografia

- [1] C. E. Cella, Nuovi approcci alla struttura armonica: caleidocicli e mosaici tricordali, in *Caleidocicli musicali* di Luigi Verdi - 2° edizione, Rugginenti - Milano, 2010.
- [2] R. Dionisi, Lezioni di armonia complementare, Curci, 1954 - 1982.
- [3] R. Korsakov, Trattato pratico d'armonia, ESZ, 1913.
- [4] W. Piston, Armonia, EDT, 1992.
- [5] J. P. Rameau, Treatise on harmony, Dover, 1971.
- [6] A. Schoenberg, Manuale d'armonia, Il Saggiatore, 2002.

Indice

0.1	Premessa	3
1	Strutture armoniche fondamentali	5
1.1	Introduzione	5
1.1.1	Un po' di storia	6
1.1.2	Corali a quattro parti	6
1.1.3	Legge armonica, o la costruzione dell'accordo	7
1.1.4	Funzioni armoniche, o il collegamento tra accordi	9
1.1.5	Gruppi armonici	10
1.2	Qualche regola pratica	11
1.2.1	Condotta delle parti	11
1.2.2	Errori armonici	12
1.3	Disposizione degli accordi	13
1.3.1	Collegamenti allo stato fondamentale	13
1.3.2	Rivolti	14
1.4	Cadenze e altri gradi della scala	16
1.4.1	Il II grado in stato fondamentale nel modo maggiore	18
1.4.2	Il VI grado (cadenza evitata)	18
1.4.3	Il III grado (cadenza frigia di prima specie)	18
1.4.4	Il VII grado in stato fondamentale (cadenza frigia di seconda specie)	19
1.5	Armonizzazione non figurata dei corali (senza modulazioni)	20
1.5.1	Uso di tutti i gradi della scala	20
1.5.2	Successioni da evitare	21
2	Strutture armoniche avanzate	23
2.1	Accordi di settima	23
2.1.1	Rivolti delle settime e loro uso	24
2.1.2	Uso particolare della settima sul IV grado	25

2.2	Modulazioni	25
2.2.1	I° grado di vicinanza	27
2.2.2	II° grado di vicinanza	27
2.2.3	Toni lontani	28
2.3	Progressioni	29
2.3.1	Successioni evitate e d'inganno	29
3	Movimento delle parti e altre strutture armoniche	31
3.1	Figurazione melodica	31
3.1.1	Cenni sulle imitazioni	33
3.2	Armonizzazione figurata dei corali (con modulazioni)	34
3.3	Accordi di nona	35
3.4	Accordi alterati	35
3.4.1	Quinta diminuita ed eccedente	36
3.4.2	Seste eccedenti	37
3.4.3	Cenni sull'enarmonia	37
	Bibliografia	39
	Indice analitico	40