

ALFREDO DE NINNO

TRATTATO
DI ARMONIA

2° VOLUME

EDIZIONI CURCI - MILANO

ALFREDO DE NINNO

TRATTATO
DI
ARMONIA

*OPERA VINCITRICE DEL CONCORSO
NAZIONALE BANDITO DAL MINISTERO
DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE NEL 1946
(Decreto Ministeriale del 25 Febbraio 1946)*

VOLUME II.

EDIZIONI CURCI - MILANO

Nel rinnovare i ringraziamenti espressi nel 1° volume alle Case Editrici dei brani musicali da me citati nel corso di questo Trattato, desidero ringraziare vivamente anche le Case Editrici CARRARA, Bergamo - DE SANTIS, Roma FORLIVESI, Firenze - HEUGEL & C., Parigi THEO MUCCY, Roma - PELLEGRINO, Roma SUVINI ZERBONI, Milano per aver voluto a loro volta gentilmente concedere l'inclusione nel presente 2° volume di brani di opere da loro edite.

INDICE DEL II. VOLUME

Pag. 7 Cap. I

RISOLUZIONI ECCEZIONALI DEGLI ACCORDI DISSONANTI

1. Generalità.
2. Risoluzioni eccezionali dell'accordo di 5^a diminuita.
3. Risoluzioni eccezionali dell'accordo di 5^a aumentata.
4. Risoluzioni eccezionali dell'accordo di 7^a di 1^a specie.
5. Risoluzioni eccezionali dell'accordo di 7^a di 2^a specie.
6. Risoluzioni eccezionali dell'accordo di 7^a di 3^a specie.
7. Risoluzioni eccezionali dell'accordo di 7^a di 4^a specie.
8. Risoluzioni eccezionali dell'accordo di 7^a di 5^a specie (7^a diminuita).
9. Risoluzioni eccezionali degli accordi di 6^a e di 7^a specie.
10. Risoluzioni eccezionali degli accordi di 9^a.
11. Risoluzioni eccezionali degli accordi di 11^a e di 13^a.

Riassunto del I. Capitolo.

Pag. 26 Cap. II.

PROGRESSIONI DI ACCORDI DI 7^a E DI 9^a

12. Progressione di accordi di 7^a:
 - a) Generalità.
 - b) Ordine secondo il quale si succedono gli accordi di 7^a delle varie specie nella progressione tonale di accordi di 7^a nel modo maggiore.
 - c) Regole per stabilire il modello nella progressione tonale di accordi di 7^a allo stato fondamentale e nei rivolti.
 - d) Progressione tonale di accordi di 7^a nel modo minore.
 - e) Progressioni di quadriadi e di triadi alternate.
 - f) Progressione modulante di accordi di 7^a di dominante (progressione circolare).
 - g) Progressione circolare di triadi sensibili.
 - h) Progressione circolare di accordi di 7^a di 6^a specie.
 - i) Progressione circolare di accordi di 7^a di 7^a specie.
13. Progressioni di accordi di 9^a:
 - a) Generalità.
 - b) Progressione tonale di accordi di 9^a nel modo maggiore.
 - c) Progressione modulante di accordi di 9^a di dominante (progressione circolare).
 - d) Progressione di accordi di 9^a e di 7^a alternati.
 - e) Progressione circolare di accordi di 7^a diminuita.
 - f) Progressione circolare di accordi di 7^a di sensibile.
 - g) Progressione circolare di accordi di 7^a diminuita e di 7^a di sensibile alternati.

Riassunto del II. Capitolo.

Pag. 51 Cap. III.

I RITARDI

14. Generalità.
15. Norme da osservare nell'impiego dei ritardi.
16. Numerica dei ritardi.
17. Ritardi semplici nelle triadi:
 - a) Ritardo della fondamentale nelle triadi.
 - b) Ritardo della 3^a nelle triadi.
 - c) Ritardo della 5^a nelle triadi.
 - d) Ritardo dell'8^a della fondamentale nelle triadi.
18. Ritardi simultanei nelle triadi.
19. Ritardi semplici negli accordi di 4 suoni:
 - a) Ritardo della fondamentale negli accordi di 4 suoni.
 - b) Ritardo della 3^a negli accordi di 4 suoni.
 - c) Ritardo della 3^a nella progressione tonale di accordi di 7^a.
 - d) Ritardo della 3^a nella progressione circolare di accordi di 7^a di dominante.
 - e) Ritardo della 3^a nella progressione circolare di accordi di 7^a di sensibile e di 7^a diminuita.
 - f) Ritardo della 5^a negli accordi di 4 suoni.
 - g) Ritardo della 5^a nella progressione tonale di accordi di 7^a e in quella circolare di accordi di 7^a di dominante.
 - h) Ritardo della 5^a nella progressione circolare di accordi di 7^a di sensibile e di 7^a diminuita.
 - i) Ritardo della 7^a negli accordi di 4 suoni.
 - l) Ritardo della 7^a nella progressione circolare di accordi di 7^a di dominante.
 - m) Ritardo dell'8^a della fondamentale negli accordi di 4 suoni.
20. Ritardi simultanei negli accordi di 4 suoni.

21. Ritardi semplici negli accordi di 5 suoni:
 - a) Ritardo della 3^a negli accordi di 5 suoni.
 - b) Ritardo della 3^a nella progressione tonale di accordi di 9^a.
 - c) Ritardo della 3^a nella progressione circolare di accordi di 9^a maggiore di dominante.
 - d) Ritardo della 5^a negli accordi di 5 suoni.
 - e) Ritardo della 5^a nella progressione tonale di accordi di 9^a.
 - f) Ritardo della 5^a nella progressione circolare di accordi di 9^a maggiore di dominante.
 - g) Ritardi nella progressione di accordi di 9^a e di 7^a alternati, sia tonale che modulante.
 - h) Ritardo della 7^a negli accordi di 5 suoni.
 - i) Ritardo della 7^a nella progressione circolare di accordi di 9^a di dominante.
 - l) Ritardo della 9^a negli accordi di 5 suoni.
22. Ritardi simultanei negli accordi di 5 suoni.
23. Ritardi negli accordi di 11^a e di 13^a.

Riassunto del III. Capitolo.

Pag. 79 Cap. IV.

LE PROGRESSIONI IMITATE

24. Generalità.
25. Vari tipi di progressioni imitate tonali e modulanti.
26. Imitazioni nelle progressioni tonali di accordi di 7^a e di 9^a.
27. Imitazioni nelle progressioni modulanti di accordi di 7^a e di 9^a.
28. Regole per numerare una progressione imitata tonale o modulante.

Riassunto del IV. Capitolo.

Pag. 105 Cap. V.

L'ENARMONIA

29. Generalità.
30. Trasformazione enarmonica dell'accordo di 7^a diminuita.
31. Impiego dell'accordo di 7^a diminuita nella modulazione.
32. Trasformazione enarmonica dell'accordo di 5^a diminuita.
33. Trasformazione enarmonica dell'accordo di 5^a aumentata.
34. Trasformazione enarmonica di altri accordi:
 - a) Generalità.
 - b) Trasformazione enarmonica dell'accordo di 7^a di 1^a specie con l'alterazione discendente della 5^a.
 - c) Trasformazione enarmonica dell'accordo di 7^a di 2^a specie con l'alterazione ascendente della fondamentale.
 - d) Trasformazione enarmonica dell'accordo di 7^a di 1^a specie senza alterazioni.

Riassunto del V. Capitolo.

ARMONIA CROMATICA

Pag. 130 Cap. VI.

LE ALTERAZIONI

35. Alterazioni semplici negli accordi di 3, di 4 e di 5 suoni.
36. Alterazioni simultanee negli accordi di 3, di 4 e di 5 suoni.

Riassunto del VI. Capitolo.

Pag. 158 Cap. VII.

PROLUNGAMENTO DELLE ALTERAZIONI E COMBINAZIONE DELLE STESE CON I RITARDI E LE APPOGGIATURE

37. Generalità.
38. Prolungamento delle alterazioni negli accordi di 3 suoni:
 - a) Prolungamento delle alterazioni nell'accordo perfetto maggiore.
 - b) Prolungamento delle alterazioni nell'accordo perfetto minore.
 - c) Prolungamento delle alterazioni nell'accordo di 5^a diminuita.
 - d) Prolungamento delle alterazioni nell'accordo di 5^a aumentata.
39. Prolungamento delle alterazioni negli accordi di 4 suoni:
 - a) Prolungamento delle alterazioni nell'accordo di 7^a di 1^a specie.
 - b) Prolungamento delle alterazioni nell'accordo di 7^a di 2^a specie.
 - c) Prolungamento delle alterazioni nell'accordo di 7^a di 3^a specie.
 - d) Prolungamento delle alterazioni nell'accordo di 7^a di 4^a specie.
 - e) Prolungamento delle alterazioni nell'accordo di 7^a di 5^a specie.
 - f) Prolungamento delle alterazioni nell'accordo di 7^a di 6^a specie.
 - g) Prolungamento delle alterazioni nell'accordo di 7^a di 7^a specie.
40. Prolungamento delle alterazioni negli accordi di 5 suoni:
 - a) Prolungamento delle alterazioni nell'accordo di 9^a di 1^a specie.
 - b) Prolungamento delle alterazioni nell'accordo di 9^a di 2^a specie.
 - c) Prolungamento delle alterazioni nell'accordo di 9^a di 3^a specie.
 - d) Prolungamento delle alterazioni nell'accordo di 9^a di 4^a specie.
 - e) Prolungamento delle alterazioni nell'accordo di 9^a di 5^a specie.
 - f) Prolungamento delle alterazioni nell'accordo di 9^a di 6^a specie.
 - g) Prolungamento delle alterazioni nell'accordo di 9^a di 7^a specie.

41. Prolungamento delle alterazioni e combinazione delle stesse con i ritardi e le appoggiature.

Riassunto del VII. Capitolo.

L'ARMONIZZAZIONE DELLA SCALA

42. Generalità.
43. Armonizzazione della scala diatonica:
 - a) La Regola dell'Ottava.
 - b) Armonizzazione dei vari gradi della scala secondo la Regola dell'Ottava e analisi dei relativi accordi.
 - c) Altri modi di armonizzare la scala diatonica.
44. Armonizzazione della scala cromatica:
 - a) Armonizzazione della scala cromatica ascendente.
 - b) Armonizzazione della scala cromatica discendente.
45. Armonizzazione della scala esatonica:
 - a) Armonizzazione della scala esatonica con accordi di 5ª aumentata.
 - b) Armonizzazione della scala esatonica con accordi diatonici.
46. Armonizzazione di altri tipi di scala:
 - a) Scala india.
 - b) Scala greca.
 - c) Scala giapponese.
 - d) Scala enigmatica.
 - e) Le scale del Busoni.

Riassunto dell'VIII. Capitolo.

NOTE ORNAMENTALI MELODICHE

47. Generalità.
48. Note di passaggio:
 - a) Generalità.
 - b) Note di passaggio diatoniche.
 - c) Note di passaggio cromatiche.
 - d) Note cambiate.
 - e) Regole riguardanti l'impiego delle note di passaggio.
 - f) Regole riguardanti le successioni di quinte o di ottave determinate da note di passaggio.
49. Note di volta:
 - a) Generalità.
 - b) Note di volta diatoniche e cromatiche.
 - c) Nota di volta della nota di volta.
 - d) Note di volta con l'elisione (note sfuggite).
 - e) Regole riguardanti le successioni di quinte o di ottave derivanti da fioriture.
 - f) Fioriture moderne.
50. Appoggiature:
 - a) Generalità.
 - b) Fioritura dell'appoggiatura.
 - c) Appoggiature successive o doppie.
 - d) Regole riguardanti le successioni di quinte derivanti da appoggiature.
51. Anticipazioni:
 - a) Generalità.
 - b) Anticipazioni semplici dirette e indirette.
 - c) Anticipazioni simultanee dirette e indirette.
 - d) Regole riguardanti le successioni di quinte o di ottave divise da una anticipazione oppure da una anticipazione e due o più note, reali o di passaggio.
52. Formule melodiche derivanti dalla combinazione delle varie note ornamentali melodiche:
 - a) Generalità.
 - b) Nota di passaggio della nota di volta.
 - c) Nota di volta della nota di passaggio.
 - d) Nota di passaggio dell'appoggiatura.
 - e) Appoggiatura della nota di passaggio.
 - f) Nota di passaggio dell'anticipazione.
 - g) Anticipazione della nota di passaggio.
 - h) Nota di volta dell'appoggiatura.
 - i) Appoggiatura della nota di volta.
 - l) Nota di volta dell'anticipazione.
 - m) Anticipazione della nota di volta.
 - n) Appoggiatura dell'anticipazione.
 - o) Anticipazione dell'appoggiatura.

LA SINCOPE

53. Generalità.
 54. Movimento sincopato per grado congiunto ascendente.
 55. Movimento sincopato per grado congiunto discendente.
 56. Movimento sincopato per grado disgiunto.
 57. Movimento sincopato per grado congiunto e disgiunto.
 58. Regole riguardanti le successioni di quinte o di ottave derivanti dal movimento sincopato.
- Riassunto del IX. e X. Capitolo.*

- Pag. 242 Cap. XI. IL PEDALE
59. Generalità.
60. Varie specie di pedale:
a) Pedale inferiore o grave.
b) Pedale medio.
c) Pedale superiore.
d) Pedale doppio.
e) Pedale fiorito.
61. Norme per l'impostazione armonica di un pedale.
Riassunto dell'XI. Capitolo.
- Pag. 255 Cap. XII. L'ANALISI ARMONICA, MELODICA E RITMICA
- Pag. 261 Cap. XIII. L'ARMONIZZAZIONE DEL BASSO
62. Generalità.
63. Nozioni preliminari.
64. Analisi del basso per quanto riguarda le modulazioni e il fraseggio:
a) Modulazione caratterizzata dal solo movimento cadenzale del basso e dal relativo fraseggio.
b) Modulazione per transizione.
c) Modulazione caratterizzata da una o più alterazioni nel basso.
d) Interpretazione di frammenti del basso in altra tonalità.
65. Determinazione delle note ornamentali melodiche.
66. Numerazione e armonizzazione del basso.
Riassunto del XIII. Capitolo.
- Pag. 286 Cap. XIV. L'ARMONIZZAZIONE DELLA MELODIA
67. Generalità.
68. Ricerca della tonalità e del modo iniziali.
69. Modulazioni nel corso della melodia.
70. Determinazione dei vari disegni ritmici di cui la melodia è formata.
71. Determinazione delle note ornamentali melodiche.
72. Ricerca delle funzioni tonali di ciascun disegno ritmico di cui è formata la melodia e dei punti cadenzali.
73. Numerazione della melodia.
74. Formazione del basso sotto la melodia.
75. Armonizzazione della melodia per sole voci.
76. Armonizzazione della melodia per voce o strumento con accompagnamento di pianoforte:
a) Generalità.
b) Accompagnamento con accordi.
c) Accompagnamento con arpeggi.
d) Accompagnamento nello stile contrappuntistico.
77. Armonizzazione della melodia per solo pianoforte.
Riassunto del XIV. Capitolo.
- Pag. 310 Cap. XV. IL BASSO E LA MELODIA DI STILE FUGATO
78. Il basso di stile fugato.
79. La melodia di stile fugato.
Riassunto del XV. Capitolo.

ALFREDO DE NINNO

TRATTATO DI ARMONIA

VOLUME II.

I.

RISOLUZIONI ECCEZIONALI DEGLI ACCORDI DISSONANTI

1. Generalità.

Si dice che un accordo dissonante compie una risoluzione eccezionale quando risolve sopra un accordo diverso da quello sul quale dovrebbe normalmente risolvere; tali successioni, provocando risoluzioni imprevedute, rappresentano un fattore importantissimo nella modulazione.

Qualsiasi accordo dissonante, sia di 3 che di 4, di 5, di 6 o di 7 suoni, può compiere risoluzioni eccezionali. Per quanto riguarda tali risoluzioni, un principio molto importante, sancito dall'armonia tradizionale, è quello che un accordo di 7^a o di 9^a di qualsiasi specie può risolvere sopra un accordo di 7^a o di 9^a di dominante di qualsiasi altra tonalità, vicina o lontana. La giustificazione di tali successioni è da ricercarsi nel fatto che gli accordi di 7^a o di 9^a di dominante, dotati di un forte potere attrattivo, determinato dalla simultaneità delle due sensibili, tonale e modale, possono essere impiegati senza la preparazione della 7^a e della 9^a, cosa che, invece, non ha luogo, scolasticamente, negli accordi secondari.

Estendendo l'importantissimo principio enunciato, possiamo stabilire senz'altro che qualsiasi accordo, sia di 3, che di 4, di 5, di 6 o di 7 suoni, a qualunque specie appartenga, può risolvere, oltre che sugli accordi di 7^a o di 9^a di dominante, anche su quegli accordi che da questi derivano, cioè:

- sull'accordo di 5^a diminuita;
- sull'accordo di 7^a di sensibile;
- sull'accordo di 7^a diminuita;

di qualsiasi altra tonalità vicina o lontana.

Le risoluzioni eccezionali che seguiranno, a parte quelle contemplate dall'armonia tradizionale, si informeranno tutte al principio sopra enunciato.

Per ragioni di spazio non è stato possibile effettuare tutte le moltissime combinazioni esistenti, come, per esempio, la risoluzione eccezionale di ciascuno dei tre accordi di 5^a diminuita su ciascuno degli altri due; la risoluzione eccezionale di ciascuno dei tre accordi di 7^a di 1^a specie su ciascuno degli altri due e così via. All'allievo intelligente il compito di esercitarsi lungamente in questo importantissimo argomento, formando tutte le possibili combinazioni.

È evidente che trattandosi di risoluzioni eccezionali molto spesso le note obbligate a una determinata risoluzione potranno non risolvere nel modo prescritto.

Tutte le risoluzioni eccezionali di cui tratterò nel presente capitolo, vanno intese nello stile scolastico, perchè nello stile libero qualsiasi accordo può risolvere sopra un qualsiasi altro accordo, senza altra logica che quella dettata dal gusto del compositore.

2. Risoluzioni eccezionali dell'accordo di 5^a diminuita.

Nell'armonia tradizionale non sono contemplate le risoluzioni eccezionali della triade sensibile, nè quelle riguardanti l'accordo di 5^a diminuita sul 6° grado della scala minore, ma soltanto quelle riguardanti l'accordo di 5^a diminuita sul 2° grado della scala minore.

Quest'ultimo accordo, il quale, come è noto, risolve normalmente sull'accordo della dominante, può risolvere, per eccezione, sull'accordo della tonica:

fondamentale		1° rivolto				2° rivolto	
a)	b)	c)	d)	e)	f)	g)	
risoluzione sul fondamentale dell'accordo di tonica	risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di tonica	risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di tonica	risoluzione sul fondamentale dell'accordo di tonica	risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di tonica	risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di tonica	risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di tonica	
II errato	II III	II V	IV I	IV III	IV V	VI V	

Come si vede dallo specchio precedente, il fondamentale dell'accordo di 5^a diminuita sul 2° grado non può risolvere sul fondamentale dell'accordo di tonica (es. *a*) a causa delle due quinte reali per moto retto; tanto il fondamentale che il 1° e il 2° rivolto (es. *b*, *c*, *d*) possono risolvere sul 2° rivolto dell'accordo di tonica quando, nella cadenza composta, la 4^a e 6^a sulla dominante è seguita da 3^a e 5^a:

fondamentale		1° rivolto		2° rivolto	
b)	c)	d)	e)	f)	g)
II V	I IV V	I VI V	I		

Per quanto riguarda le risoluzioni eccezionali della triade sensibile, considerandola come una frazione dell'accordo di 7^a di dominante, essa può risolvere sopra un accordo che rientri fra quelli determinati dalle cadenze evitate (V-VI, V-IV, V-III, V-II) dell'accordo di 7^a di dominante (vedi paragrafo seguente):

V VI	V IV	V III	V II

Bassi fondamentali degli accordi di 7^a di dominante

Altra risoluzione eccezionale della triade sensibile, come vedremo nel prossimo capitolo, è quella determinata da una progressione di triadi sensibili derivata dalla progressione circolare di accordi di 7^a di dominante (§ 12).

In base al principio enunciato all'inizio del presente capitolo, l'accordo di 5^a diminuita, su qualsiasi grado (VII, II, VI) e in qualsiasi modo (maggiore o minore) si trovi, può risolvere, per eccezione, sopra un accordo principale, cioè sopra un accordo di 5^a diminuita comunque considerato (sul VII, sul II, o sul VI), oppure sopra un accordo di 7^a di sensibile o di 7^a diminuita, di qualsiasi altra tonalità, vicina o lontana.

Risoluzione di un accordo di 5^a D. sopra altro accordo di 5^a D. appartenente ad altra tonalità.

Do M. Mi M.o m. La m. Sol# m. La m. Fa m.

Risoluzione di un accordo di 5^a D. sopra un accordo di 7^a di 1^a specie di altra tonalità.

Do M. Fa M.o m. La m. Sol m. La m. Re# m.

Risoluzione di un accordo di 5^a D. sopra un accordo di 9^a di 1^a specie di altra tonalità.

Do M. Fa# M.o m. La m. Sol# m. La m. Fa m.

Risoluzione di un accordo di 5^a D. sopra un accordo di 7^a di sensibile o di 7^a diminuita di altra tonalità.

Do M. Re M.o m. La m. Sol M.o m. La m. Fa# M.o m.

3. Risoluzioni eccezionali dell'accordo di 5^a aumentata.

Nell'armonia tradizionale non sono contemplate affatto le risoluzioni eccezionali dell'accordo di 5^a aumentata; tuttavia in base al principio enunciato, tale accordo può risolvere, per eccezione, sopra un accordo principale di qualsiasi altra tonalità, vicina o lontana.

Risoluzione eccezionale dell'accordo di 5^a aumentata sopra un accordo di 5^a D. di altra tonalità.

La m. Sib M.o m. La m. Fa# m. La m. Si m.

Risoluzione dell'accordo di 5^a aumentata sopra un accordo di 7^a di 1^a specie di altra tonalità.

La m. Reb M. La m. Re# m. La m. Fa# m.

Risoluzione dell'accordo di 5^a aumentata sopra un accordo di 9^a di 1^a specie di altra tonalità.

La m. Sib M.o m. La m. Re# m. La m. Sim.

Risoluzione dell'accordo di 5^a aumentata sopra un accordo di 7^a di sensibile o di 7^a diminuita di altra tonalità.

La m. La M. La m. Mib m.

4. Risoluzioni eccezionali dell'accordo di 7^a di 1^a specie.

Nell'armonia tradizionale non sono contemplate le risoluzioni eccezionali degli accordi di 7^a di 1^a specie sul 4° e sul 7° grado della scala minore, perchè tali accordi non vengono impiegati, ma soltanto quelle riguardanti l'accordo di 7^a di 1^a specie sul 5° grado (7^a di dominante)

Quest'ultimo accordo, il quale, come è noto, risolve normalmente sull'accordo della tonica, può risolvere, per eccezione, secondo una delle quattro cadenze evitate V-VI, V-IV, V-III, V-II:

Successione V-VI (nella tonalità di Do M.)

fondamentale

1° rivolto

2° rivolto

3° rivolto

risoluzione sul fondamentale dell'accordo del 6° grado	risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo del 6° grado	risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo del 6° grado	risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo del 6° grado	risoluzione sul fondamentale dell'accordo del 6° grado	risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo del 6° grado	risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo del 6° grado	risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo del 6° grado
---	---	---	---	---	---	---	---

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

da non usare

Successione V-IV (nella tonalità di Do M.)

fondamentale

1° rivolto

risoluzione sul fondamentale dell'ac- cordo del 4° grado	risoluzione sul 1° rivolto dell'ac- cordo del 4° grado	risoluzione sul 2° rivolto dell'ac- cordo del 4° grado	risoluzione sul fondamentale dell'ac- cordo del 4° grado	risoluzione sul 1° rivolto dell'ac- cordo del 4° grado	risoluzione sul 2° rivolto dell'ac- cordo del 4° grado
--	--	--	--	--	--

V IV V VI V I VII IV VII VI VII I

da non usare

2° rivolto

3° rivolto

risoluzione sul fondamentale dell'ac- cordo del 4° grado	risoluzione sul 1° rivolto dell'ac- cordo del 4° grado	risoluzione sul 2° rivolto dell'ac- cordo del 4° grado	risoluzione sul fondamentale dell'ac- cordo del 4° grado
--	--	--	--

II IV II VI II I IV IV

Successione V-III⁵ (nella tonalità di Do M.)

fondamentale

1° rivolto

risoluzione sul fondamentale dell'ac- cordo del 3° grado	risoluzione sul 1° rivolto dell'ac- cordo del 3° grado	risoluzione sul 2° rivolto dell'ac- cordo del 3° grado	risoluzione sul fondamentale dell'ac- cordo del 3° grado	risoluzione sul 1° rivolto dell'ac- cordo del 3° grado	risoluzione sul 2° rivolto dell'ac- cordo del 3° grado
--	--	--	--	--	--

V III V V V VII VII III VII V VII VII

da non usare

2° rivolto

3° rivolto

risoluzione sul fondamentale dell'ac. cordo del 3° grado	risoluzione sul 1° rivolto dell'ac. cordo del 3° grado	risoluzione sul 2° rivolto dell'ac. cordo del 3° grado	risoluzione sul fondamentale dell'ac. cordo del 3° grado
--	--	--	--

Successione V-II (nella tonalità di Do M.)

fondamentale

1° rivolto

risoluzione sul fondamentale dell'ac. cordo del 2° grado	risoluzione sul 1° rivolto dell'ac. cordo del 2° grado	risoluzione sul 2° rivolto dell'ac. cordo del 2° grado	risoluzione sul fondamentale dell'ac. cordo del 2° grado	risoluzione sul 1° rivolto dell'ac. cordo del 2° grado	risoluzione sul 2° rivolto dell'ac. cordo del 2° grado
--	--	--	--	--	--

2° rivolto

3° rivolto

risoluzione sul fondamentale dell'ac. cordo del 2° grado	risoluzione sul 1° rivolto dell'ac. cordo del 2° grado	risoluzione sul 2° rivolto dell'ac. cordo del 2° grado	risoluzione sul 1° rivolto dell'ac. cordo del 2° grado
--	--	--	--

Sempre in base al principio enunciato, l'accordo di 7^a di 1^a specie, su qualsiasi grado (V, IV, VII) e in qualsiasi modo (maggiore o minore) si trovi, può risolvere, per eccezione, sopra un accordo principale, su qualsiasi grado e in qualsiasi modo considerato, di qualsiasi altra tonalità, vicina o lontana.

Risoluzione di un accordo di 7^a di 1^a specie sopra un accordo di 5^a D. di altra tonalità.

Risoluzione di un accordo di 7^a di 1^a specie sopra altro accordo di 7^a di 1^a specie appartenente ad altra tonalità.

Do M. Sol m. La m. La b M.o m. La m. Sib m.

Risoluzione di un accordo di 7^a di 1^a specie sopra un accordo di 9^a di 1^a specie di altra tonalità.

Do M. Fa# m. La m. Re# m. La m. Reb M.

Risoluzione di un accordo di 7^a di 1^a specie sopra un accordo di 7^a di sensibile o di 7^a diminuita di altra tonalità.

Do M. Fa# M.o m. La m. Sib M.o m. La m. Si M.o m.

L'accordo di 7^a di dominante risolvendo per eccezione sopra altro accordo della stessa specie che si trovi una 5^a giusta sotto o una 4^a giusta sopra viene a determinare una progressione di accordi di 7^a (progressione circolare) di cui parlerò in un prossimo capitolo.

5. Risoluzioni eccezionali dell'accordo di 7^a di 2^a specie.

Nell'armonia tradizionale non sono contemplate le risoluzioni eccezionali degli accordi di 7^a di 2^a specie sul 3° e sul 6° grado della scala maggiore, sul 1° e 4° della scala minore, nè, tanto meno, quelle degli accordi sul 2° e 5° dei vari tipi di scala minore, ma soltanto quelle riguardanti l'accordo di 7^a di 2^a specie sul 2° grado della scala maggiore.

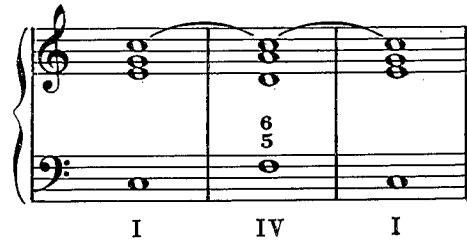
In quest'ultimo accordo una delle risoluzioni eccezionali più comuni è quella della risoluzione ritardata della dissonanza.

Come abbiamo già visto nel 1° Volume a proposito della risoluzione della dissonanza, questa può rimanere ferma anche in accordi nei quali forma consonanza, salvo a risolvere, alla fine, secondo le regole prescritte.

Nella tonalità di Do M.

I IV V VI IV V I

Da ciò deriva che l'accordo di 7^a di 2^a specie sul 2° grado della scala maggiore può risolvere sopra un altro accordo prolungando la 7^a nell'accordo o negli accordi che seguono. Una risoluzione eccezionale molto comune è quella nella quale l'accordo di 7^a di 2^a specie sul 2° grado della scala maggiore invece di risolvere sull'accordo della dominante risolve sull'accordo della tonica; tale procedimento, nel quale la dissonanza può non risolvere affatto, ha luogo spesso nella cadenza plagale, come abbiamo già visto nel 1° Volume della presente opera:



Sempre in base al principio enunciato, l'accordo di 7^a di 2^a specie in generale, su qualsiasi grado (II, III e VI della scala maggiore e I, II, IV e V della scala minore) e in qualsiasi modo (maggiore o minore) si trovi, può risolvere, per eccezione, sopra un accordo principale, su qualsiasi grado e in qualsiasi modo considerato, di qualsiasi altra tonalità, vicina o lontana.

Risoluzione di un accordo di 7^a di 2^a specie sopra un accordo di 5^a D. di altra tonalità.

Risoluzione di un accordo di 7^a di 2^a specie sopra un accordo di 7^a di 1^a specie di altra tonalità.

Risoluzione di un accordo di 7^a di 2^a specie sopra un accordo di 9^a di 1^a specie di altra tonalità.

Risoluzione di un accordo di 7^a di 2^a specie sopra un accordo di 7^a di sensibile o di 7^a diminuita di altra tonalità.

Do M. La b M. La m. Mi b m. Do M. Mi m.

6. Risoluzioni eccezionali dell'accordo di 7^a di 3^a specie.

Nell'armonia tradizionale non sono contemplate le risoluzioni eccezionali dell'accordo di 7^a di 3^a specie sul 6° grado della scala minore melodica ascendente, ma soltanto quelle riguardanti l'accordo di 7^a di 3^a specie sul 2° grado della scala minore e l'accordo di 7^a di sensibile.

Come per l'accordo di 7^a di 2^a specie sul 2° grado della scala maggiore, anche per quello di 3^a specie sul 2° grado della scala minore l'armonia tradizionale contempla, come eccezionale, la risoluzione ritardata della dissonanza:

Nella tonalità di Do m.

I IV V VI IV V I

Le risoluzioni eccezionali più importanti dell'accordo di 7^a di sensibile, usate nell'armonia tradizionale, sono quelle derivanti dalle cadenze evitate V-VI e V-IV compiute dall'accordo di 9^a di dominante dal quale il primo deriva.

Tonalità di La M.

V VII

Rammentando, infatti, che l'accordo di 7^a di sensibile è un accordo derivato dall'accordo di 9^a di dominante nel quale è stata soppressa la fondamentale:

V VI

Volendo fare la cadenza evitata V-VI dell'accordo di 9^a di dominante si ottiene la seguente successione:

Sopprimendo nel suddetto accordo e in quello del 6° grado le rispettive fondamentali, il Mi e il Fa #, la successione precedente si riduce a quella seguente:

da cui si rileva che l'accordo di 7^a di sensibile che normalmente risolve sulla tonica armonizzata con $\frac{5}{3}$, può risolvere, per eccezione, sulla tonica armonizzata con $\frac{6}{3}$:

risoluzione normale		risoluzione eccezionale	
l'accordo di tonica è armonizzato con $\frac{5}{3}$		l'accordo di tonica è armonizzato con $\frac{6}{3}$	
VII	I	VII	I

Analogamente, volendo fare la cadenza evitata V-IV dell'accordo di 9^a di dominante si ottiene la seguente successione:

Cadenza evitata

Sopprimendo nel suddetto accordo e in quello del 4° grado le rispettive fondamentali, il Mi e il Re, la successione precedente si riduce a quella seguente:

da cui si rileva che l'accordo di 7^a di sensibile, che normalmente risolve sulla tonica armonizzata con $\frac{5}{3}$, può risolvere, per eccezione, sulla tonica armonizzata con $\frac{6}{4}$:

risoluzione normale		risoluzione eccezionale	
l'accordo di tonica è armonizzato con $\frac{5}{3}$		l'accordo di tonica è armonizzato con $\frac{6}{4}$	
VII	I	VII	I

Dato che il 2° rivolto delle triadi non viene impiegato, in genere, che nella cadenza composta, la precedente risoluzione non viene, comunemente, impiegata che considerando la tonica, armonizzata con $\overset{6}{4}$, come dominante di altra tonalità, facendo seguire all'accordo di 4^a e 6^a quello di 3^a e 5^a, oppure di 7^a di dominante:

pp.

VII I V I
VII I V I
La M Re M
La M Re M

Sebbene l'armonia tradizionale contempra le risoluzioni eccezionali dell'accordo di 7^a di sensibile soltanto sugli accordi derivanti dalle cadenze evitate V-VI e V-IV dell'accordo di 9^a di dominante, non è detto che non si possano impiegare anche quelle derivanti dalle cadenze evitate V-III e V-II:

5
Cadenza evitata V-III
Cadenza evitata V-II

cadenza evitata dell'accordo di 9 ^a di dominante	cadenza evitata dell'accordo di 7 ^a di sensibile	cadenza evitata dell'accordo di 9 ^a di dominante	cadenza evitata dell'accordo di 7 ^a di sensibile
---	---	---	---

V III
VII III
V II
VII II

Le precedenti successioni, pur potendo essere impiegate, non risultano, tuttavia, molto efficaci nell'effetto. Sempre in base al principio enunciato, l'accordo di 7^a di 3^a specie in generale, su qualsiasi grado (VII, II, VI) e in qualsiasi modo (maggiore o minore) si trovi, può risolvere, per eccezione, sopra un accordo principale, su qualsiasi grado e in qualsiasi modo considerato, di qualsiasi altra tonalità, vicina o lontana:

Risoluzione di un accordo di 7^a di 3^a specie sopra un accordo di 5^a D. di altra tonalità.

Do M. Mi b m.
La m. Fa m.
La m. La b M.

Risoluzione di un accordo di 7^a di 3^a specie sopra un accordo di 7^a di 1^a specie di altra tonalità.

Do M. La b M.
La m. Si m.
La m. Fa # M. o m.

Risoluzione di un accordo di 7^a di 3^a specie sopra un accordo di 9^a di 1^a specie di altra tonalità.

Do M. La M. La m. Re# m. La m. Sol# m.

Risoluzione di un accordo di 7^a di 3^a specie sopra un accordo di 7^a di sensibile o di 7^a diminuita di altra tonalità.

Do M. Lab M. La m. Fa# m. La m. Sol m.

7. Risoluzioni eccezionali dell'accordo di 7^a di 4^a specie.

Nell'armonia tradizionale non sono contemplate le risoluzioni eccezionali degli accordi di 7^a di 4^a specie sul 1° grado del modo maggiore e sul 6° del modo minore, ma soltanto quelle riguardanti l'accordo di 7^a di 4^a specie sul 4° grado del modo maggiore.

In quest'ultimo accordo una delle risoluzioni eccezionali più comuni, analoga a quella impiegata negli accordi di 7^a di 2^a e di 3^a specie sul 2° grado, è quella della risoluzione ritardata della dissonanza:

Nella tonalità di Do M.

I IV V VI V IV VI V I

Sempre in base al principio enunciato, l'accordo di 7^a di 4^a specie in generale, su qualsiasi grado (I, IV, VI) e in qualsiasi modo (maggiore o minore) si trovi, può risolvere, per eccezione, sopra un accordo principale, su qualsiasi grado e in qualsiasi modo considerato, di qualsiasi altra tonalità, vicina o lontana.

Risoluzione di un accordo di 7^a di 4^a specie sopra un accordo di 5^a D. di altra tonalità.

Do M. Fa m. Do M. Sol m. La m. Mi M. o m.

Risoluzione di un accordo di 7^a di 4^a specie sopra un accordo di 7^a di 1^a specie di altra tonalità.

Do M. Do# m. Do M. Sib M.o m. La m. Fa# m.

Risoluzione di un accordo di 7^a di 4^a specie sopra un accordo di 9^a di 1^a specie di altra tonalità.

Do M. Sol# m. Do M. Sib m. La m. Solb M.

Risoluzione di un accordo di 7^a di 4^a specie sopra un accordo di 7^a di sensibile o di 7^a diminuita di altra tonalità.

Do M. Mib m. Do M. Reb M. La m. Fa# m.

8. Risoluzioni eccezionali dell'accordo di 7^a di 5^a specie (7^a diminuita).

Come nell'accordo di 7^a di sensibile, le risoluzioni eccezionali più importanti dell'accordo di 7^a diminuita, contemplate nell'armonia tradizionale sono quelle derivanti dalle cadenze V-VI e V-IV dell'accordo di 9^a di dominante dal quale l'accordo di 7^a diminuita deriva:

Nella tonalità di La m.

risoluzione normale

risoluzioni eccezionali

l'accordo di tonica è armonizzato con $\frac{5}{3}$		l'accordo di tonica è armonizzato con $\frac{6}{3}$		l'accordo di tonica è armonizzato con $\frac{6}{4}$	
VII	I	VII	I	VII	I
$\frac{9}{7}$ $\frac{\#3}{3}$	5	$\frac{9}{7}$ $\frac{\#3}{3}$	5	$\frac{9}{7}$ $\frac{\#3}{3}$	5
V	I	V	VI	V	IV

Bassi fondamentali, sottintesi, degli accordi di 9^a di dominante

Come nell'accordo di 7^a di sensibile, la tonica armonizzata con $\frac{6}{4}$ viene, in genere, considerata come dominante di altra tonalità e fatta seguire, quindi, da $\frac{5}{3}$ oppure da $\frac{7}{+}$:

opp.

VII I V I VII I V I
La m. Re M o m. La m. Re M.o m.

All'accordo di 7^a diminuita può essere esteso quanto è stato detto per quello di 7^a di sensibile circa le risoluzioni eccezionali determinate dalle cadenze V-III e V-II; è necessario, però, tener presente che le triadi del III e del II grado del modo minore sono dissonanti, e che quindi, dovranno, a loro volta, risolvere, sia normalmente che eccezionalmente.

Sempre in base al principio enunciato, l'accordo di 7^a diminuita può risolvere, per eccezione, sopra un accordo principale, su qualsiasi grado e in qualsiasi modo considerato, di qualsiasi altra tonalità, vicina o lontana.

Risoluzione di un accordo di 7^a diminuita sopra un accordo di 5^a D. di altra tonalità.

Do m. Re M. Do m. Re# m. Do m. Mim.

Risoluzione di un accordo di 7^a diminuita sopra un accordo di 7^a di 1^a specie di altra tonalità.

Do m. Mi M.o m. Do m. Re m. Do m. Fa# m.

Risoluzione di un accordo di 7^a diminuita sopra un accordo di 9^a di 1^a specie di altra tonalità.

Do m. Fa# M.o m. Do m. Si m. Do m. Mi m.

Risoluzione di un accordo di 7^a diminuita sopra un accordo di 7^a di sensibile o di 7^a diminuita di altra tonalità.

Un'altra risoluzione eccezionale importantissima dell'accordo di 7^a diminuita è quella determinata dalla trasformazione enarmonica dell'accordo stesso; di tale procedimento parlerò ampiamente, a proposito dell'enarmonia, in un prossimo capitolo.

9. Risoluzioni eccezionali degli accordi di 7^a di 6^a e di 7^a specie.

Trattandosi di accordi non contemplati nell'armonia tradizionale se non come cromatici, derivanti, cioè, da accordi diatonici con alterazioni:

<p>accordo di 7^a di 4^a specie con alterazione discendente della 3^a secondo l'armonia tradizionale</p>	<p>accordo di 7^a di 4^a specie con alterazione ascendente della 5^a secondo l'armonia tradizionale</p>
--	---

<p>accordo di 7^a di 6^a specie secondo la mia classificazione</p>	<p>accordo di 7^a di 7^a specie secondo la mia classificazione</p>
--	--

non esiste una teoria che ne stabilisca le risoluzioni eccezionali; per analogia, è possibile, tuttavia, estendere, gli stessi principi anche agli accordi di 7^a di 6^a e di 7^a specie.

In base, quindi, al principio enunciato, tali accordi possono risolvere, per eccezione, sopra un accordo principale, su qualsiasi grado e in qualsiasi modo considerato, di qualsiasi altra tonalità, vicina o lontana.

a) Risoluzioni eccezionali dell'accordo di 7^a di 6^a specie.

Risoluzione di un accordo di 7^a di 6^a specie sopra un accordo di 5^a D. di altra tonalità.

Risoluzione di un accordo di 7^a di 6^a specie sopra un accordo di 7^a di 1^a specie di altra tonalità.

La m. Mi M.o.m. La m. Do#m. La m. Mi m.

Risoluzione di un accordo di 7^a di 6^a specie sopra un accordo di 9^a di 1^a specie di altra tonalità,

La m. Mi b M. La m. Si m. La m. Sol#m.

Risoluzione di un accordo di 7^a di 6^a specie sopra un accordo di 7^a di sensibile o di 7^a diminuita di altra tonalità.

La m. Fa#M. La m. La#m.

b) Risoluzioni eccezionali dell'accordo di 7^a di 7^a specie.

Risoluzione di un accordo di 7^a di 7^a specie sopra un accordo di 5^a D. di altra tonalità.

La m. Sol M.o.m. La m. Sol#m. La m. Fa#m.

Risoluzione di un accordo di 7^a di 7^a specie sopra un accordo di 7^a di 1^a specie di altra tonalità.

La m. Si M.o.m. La m. La#m. La m. Do#m.

Risoluzione di un accordo di 7^a di 7^a specie sopra un accordo di 9^a di 1^a specie di altra tonalità.

La m. Sol# m. La m. Re# m. La m. Si m.

Risoluzione di un accordo di 7^a di 7^a specie sopra un accordo di 7^a di sensibile o di 7^a diminuita di altra tonalità.

La m. Sib M. La m. Do m.

10. Risoluzioni eccezionali degli accordi di 9^a.

Agli accordi di 9^a possono essere applicate, secondo il principio enunciato, le stesse risoluzioni eccezionali impiegate negli accordi di 7^a delle varie specie. Per ragioni di spazio tralascierò la esemplificazione, esortando, però, l'allievo ad esercitarsi anche nelle risoluzioni eccezionali degli accordi di cinque suoni, sulla base di quanto ho esposto per quelli di quattro.

11. Risoluzioni eccezionali degli accordi di 11^a e di 13^a.

Agli accordi di 11^a e di 13^a potrebbero essere applicate le stesse risoluzioni eccezionali impiegate negli accordi di 7^a e di 9^a. Trattandosi, però, di accordi usati soltanto nello stile libero e di impiego meno frequente, non ritengo che sia di qualche utilità l'esercitarsi a cercarne le risoluzioni eccezionali.

Esempi contenenti risoluzioni eccezionali di accordi dissonanti.

Meno vivo

FEDRA

È ve - ro è ve - ro... Ho fatto un so - gno ho fatto un so - gno di ter - ro - re

La voce d'IPPOLITO

Eu - ri -

f *tratt.*

(Andante espressivo $\text{♩} = 60$)

Cantus *f* *rall.*
 Ky - ri - e e - le - i - son.

Tenor *f*
 Ky - ri - e e - le - i - son.

Bassus *f*
 Ky - ri - e e - le - i - son.

Organum *f* *rall.*

B. Somma - Missa in honorem Sanctae Mariae Visitationis Pauperum - Ed. De Santis - Roma

(Andantino)
 RADAMES

del mio pen - sie - ro tu sei re -

- gi - na, tu di mia vi - ta sei lo splen - dor.

ten. *m.s.*

G. Verdi - Aida - Ed. Ricordi - Milano

(Andante)
agitando un poco ** animando*

mf *cresc.*

mf Pizz. *Arco* *cresc.*

mf Pizz. *Arco* *cresc.*

mf Pizz. *Arco* *cresc.*

A. Bustini - II. Quartetto - Ed. Ricordi - Milano, 1931

RIASSUNTO DEL I CAPITOLO

Si dice che un accordo dissonante compie una risoluzione eccezionale quando risolve sopra un accordo diverso da quello sul quale dovrebbe normalmente risolvere; tali successioni, provocando risoluzioni impreviste, rappresentano un fattore importantissimo nella modulazione.

Qualsiasi accordo dissonante, sia di 3^a che di 4^a, di 5^a, di 6^a o di 7^a suoni, può compiere risoluzioni eccezionali risolvendo sopra un accordo dissonante principale, cioè sopra:

un accordo di 5^a D.;

un accordo di 7^a o di 9^a di 1^a specie;

un accordo di 7^a di sensibile o di 7^a diminuita di qualsiasi altra tonalità, vicina o lontana.

Oltre le risoluzioni eccezionali secondo il principio enunciato, si possono avere altre risoluzioni già contemplate nell'armonia tradizionale.

* * *

L'accordo di 5^a D. sul 2^o grado della scala minore, che risolve normalmente sull'accordo della dominante, può risolvere, per eccezione, sull'accordo della tonica.

L'accordo di 7^a di dominante, che risolve normalmente sull'accordo della tonica, può risolvere, per eccezione, secondo una delle quattro cadenze evitate: V-VI,

5
V-IV, V-III, V-II.

Altra risoluzione eccezionale è quella che determina la cosiddetta « progressione circolare ».

Una risoluzione eccezionale nell'accordo di 7^a di 2^a e di 3^a specie sul 2^o grado è quella determinata dalla risoluzione ritardata della dissonanza.

Una delle risoluzioni eccezionali dell'accordo di 7^a di sensibile è quella derivante dalle cadenze evitate

5
(V-VI, V-IV, V-III, V-II) dell'accordo di 9^a di dominante dal quale il primo deriva.

Una risoluzione eccezionale dell'accordo di 7^a di 4^a specie sul 4^o grado della scala maggiore è quella determinata dalla risoluzione ritardata della dissonanza.

Una risoluzione eccezionale dell'accordo di 7^a diminuita è quella derivante dalle cadenze evitate (V-VI,

5
V-IV, V-III, V-II) dell'accordo di 9^a di dominante dal quale il primo deriva.

Altra risoluzione eccezionale dell'accordo di 7^a diminuita è quella determinata dalla trasformazione enarmonica dell'accordo stesso.

Agli accordi di 9^a possono essere applicate le stesse risoluzioni eccezionali impiegate negli accordi di 7^a delle varie specie.

II.

PROGRESSIONI DI ACCORDI DI 7^a E DI 9^a.

12. Progressione di accordi di 7^a.

a) Generalità.

Si chiama progressione tonale di accordi di 7^a la riproduzione simmetrica alla 2^a sotto di un modello nel quale è contenuto un salto di 4^a ascendente oppure di 5^a discendente:

<p>Nel Basso: <i>pp.</i></p> <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse; text-align: center;"> <tr> <td style="width: 25%;">modello</td> <td style="width: 25%;">riproduzione del modello una 2^a sotto</td> <td style="width: 25%;">modello</td> <td style="width: 25%;">riproduzione del modello una 2^a sotto</td> </tr> </table> <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse; text-align: center;"> <tr> <td style="width: 25%;">salto di 4^a ascendente</td> <td style="width: 25%;">salto di 4^a ascendente</td> <td style="width: 25%;">salto di 5^a discendente</td> <td style="width: 25%;">salto di 5^a discendente</td> </tr> </table>	modello	riproduzione del modello una 2 ^a sotto	modello	riproduzione del modello una 2 ^a sotto	salto di 4 ^a ascendente	salto di 4 ^a ascendente	salto di 5 ^a discendente	salto di 5 ^a discendente	<p>Nella Melodia: <i>pp.</i></p> <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse; text-align: center;"> <tr> <td style="width: 25%;">modello</td> <td style="width: 25%;">riproduzione del modello una 2^a sotto</td> <td style="width: 25%;">modello</td> <td style="width: 25%;">riproduzione del modello una 2^a sotto</td> </tr> </table> <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse; text-align: center;"> <tr> <td style="width: 25%;">salto di 4^a ascendente</td> <td style="width: 25%;">salto di 4^a ascendente</td> <td style="width: 25%;">salto di 5^a discendente</td> <td style="width: 25%;">salto di 5^a discendente</td> </tr> </table>	modello	riproduzione del modello una 2 ^a sotto	modello	riproduzione del modello una 2 ^a sotto	salto di 4 ^a ascendente	salto di 4 ^a ascendente	salto di 5 ^a discendente	salto di 5 ^a discendente
modello	riproduzione del modello una 2 ^a sotto	modello	riproduzione del modello una 2 ^a sotto														
salto di 4 ^a ascendente	salto di 4 ^a ascendente	salto di 5 ^a discendente	salto di 5 ^a discendente														
modello	riproduzione del modello una 2 ^a sotto	modello	riproduzione del modello una 2 ^a sotto														
salto di 4 ^a ascendente	salto di 4 ^a ascendente	salto di 5 ^a discendente	salto di 5 ^a discendente														

Modello nel quale ciascuna nota viene armonizzata con un accordo di 7^a allo stato fondamentale:

pp.

modello	riproduzione del modello una 2 ^a sotto	modello	riproduzione del modello una 2 ^a sotto
---------	---	---------	---

salto di 4 ^a ascendente	salto di 4 ^a ascendente	salto di 5 ^a discendente	salto di 5 ^a discendente
------------------------------------	------------------------------------	-------------------------------------	-------------------------------------

Come si vede dagli schemi precedenti, anche gli accordi, nella riproduzione del modello, vengono portati una 2^a sotto.

Nella progressione tonale di accordi di 7^a allo stato fondamentale, la 3^a di ciascun accordo, restando ferma, prepara la 7^a dell'accordo successivo:

Nella progressione tonale a 4 parti allo stato fondamentale un accordo è completo e l'altro incompleto, cioè senza la 5^a; si può avere completo il primo accordo e incompleto il secondo o viceversa; se i due accordi fossero completi avrebbero luogo errori di quinte di seguito per moto retto o contrario:

5 ^o per moto retto	5 ^o per moto contrario
-------------------------------	-----------------------------------

Nell'accordo nel quale manca la 5^a si raddoppia la fondamentale, oppure, meno spesso, la 3^a:

è raddoppiata la fondamentale del 2° accordo

è raddoppiata la 3^a del 2° accordo

Volendo avere gli accordi completi è necessario scrivere la successione a 5 parti, raddoppiando la fondamentale o la 5^a nel 1° accordo:

è raddoppiata la fondamentale nel 1° accordo

è raddoppiata la 5^a nel 1° accordo

meno buono a causa del grado di-
sgiuunto nelle due parti inferiori.

La progressione tonale di accordi di 7^a può cominciare con qualsiasi accordo, che, in generale, è quello di 7^a di dominante, e finisce con quest'ultimo. La progressione completa è formata di 7 accordi, perchè attraversa tutti i gradi della scala:

V I IV VII III VI II V I

La progressione può avere inizio anche da un accordo di 7^a basato su qualsiasi altro grado e terminare con un accordo qualsiasi che non sia quello di 7^a di dominante:

In tal caso, se l'accordo iniziale è un accordo secondario occorre la preparazione della 7^a e della 5^a nel basso se la progressione è sotto forma di 2° rivolto.

La progressione tonale di accordi di 7^a può essere impiegata allo stato fondamentale e sotto forma di rivolto.

b) Ordine secondo il quale si succedono gli accordi di 7^a delle varie specie nella progressione tonale di accordi di 7^a nel modo maggiore.

Nella progressione tonale di accordi di 7^a nel modo maggiore, sia completa (7 accordi) che incompleta, sia allo stato fondamentale che sotto forma di rivolto, le varie specie di accordi di 7^a si succedono sempre nel seguente ordine:

- un accordo di 7^a di 1^a specie sulla dominante;
- due accordi di 7^a di 4^a specie: sul 1° e sul 4° grado;
- un accordo di 7^a di 3^a specie sul 7° grado;
- tre accordi di 7^a di 2^a specie: sul 3°, sul 6° e sul 2° grado.

g) Regole per stabilire il modello nella progressione tonale di accordi di 7^a allo stato fondamentale e nei rivolti.

Il modello della progressione tonale di accordi di 7^a allo stato fondamentale e nei rivolti viene stabilito nel seguente modo:

Nel fondamentale, come ho già detto, il modello è costituito da un basso che sale di 4^a o scende di 5^a e il modello stesso viene riprodotto una 2^a sotto; ciascuna delle note del modello, e delle rispettive ripetizioni, viene numerata con 7 (7-7):



Nel 1° rivolto il modello è costituito da una nota che resta legata e il modello stesso viene riprodotto una 2^a sotto; la 1^a nota del modello, e quella delle successive ripetizioni, viene numerata con $\frac{6}{5}$ e la 2^a nota con $\frac{4}{2}$ ($\frac{6-4}{5-2}$):



Nel 2° rivolto il modello è costituito da una nota che scende di grado (tono o semitono) e il modello stesso viene riprodotto una 2^a sotto; la 1^a nota del modello, e quella delle successive ripetizioni, viene numerata con $\frac{4}{3}$ e la 2^a nota con 7 ($\frac{4-7}{3}$):



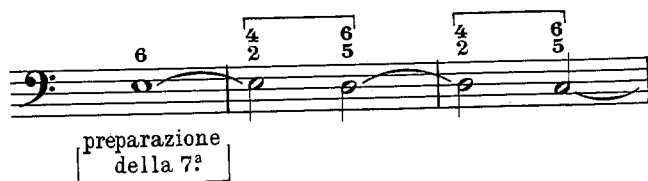
Se la progressione ha inizio con un accordo di 7^a secondario, la 1^a nota del basso, essendo la 5^a dell'accordo, dovrà essere preparata:



Nel 3° rivolto, come nel 2°, il modello è costituito da una nota che scende di grado (tono o semitono) e il modello viene riprodotto una 2^a sotto; la 1^a nota del modello, e quella delle successive ripetizioni, viene numerata con $\frac{4}{2}$ e la 2^a nota con $\frac{6}{5}$ ($\frac{4-6}{2-5}$):



Se la progressione ha inizio con un accordo di 7^a secondario, la 1^a nota del basso, essendo la 7^a dell'accordo, dovrà essere preparata:



Esempio completo di una progressione tonale di accordi di 7^a nella tonalità di Do M.
 Fondamentale (numerica: 7-7)

accordo di 7 ^a di 1 ^a specie	accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 1 ^o grado	accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 4 ^o grado	accordo di 7 ^a di 3 ^a specie sul 7 ^o grado	accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 3 ^o grado	accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 6 ^o grado	accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 2 ^o grado	accordo di 7 ^a di 1 ^a specie sul 5 ^o grado	risoluzione sull'accordo della tonica
---	---	---	---	---	---	---	---	---

1^o rivolto (numerica: $\frac{6}{5} - \frac{4}{2}$)

2^o rivolto (numerica: $\frac{4}{3} - 7$)

3^o rivolto (numerica: $\frac{4}{2} - \frac{6}{5}$)

Mentre è facile scrivere una progressione tonale di accordi di 7^a in qualsiasi tonalità secondo gli schemi precedenti, non è altrettanto facile individuare in un basso o in una melodia di quale rivolto si tratti, specialmente quando la progressione non è completa (cioè di 7 accordi) e, quindi, a causa delle note con le quali ha inizio e fine non è possibile iniziartela e finirla con un accordo di 7^a di dominante.

Infatti, in una progressione come la seguente:

il modello può essere stabilito in tre modi diversi, i quali corrispondono rispettivamente ai tre rivolti della progressione stessa:

1°) modello nel quale il basso resta legato e il modello stesso viene riprodotto una 2^a sotto:

cioè 1° rivolto della progressione;

2°) modello nel quale il basso scende di grado e il modello stesso viene riprodotto una 2^a sotto:

cioè 2° rivolto della progressione;

3°) modello nel quale il basso, come nel caso precedente, scende di grado e il modello stesso viene riprodotto una 2^a sotto:

cioè 3° rivolto della progressione.

La progressione in oggetto, quindi, potrebbe essere numerata, indifferentemente, in tre modi diversi, a seconda di come viene stabilito il modello:

Progressione sotto forma di:

Tuttavia, a causa della risoluzione finale, non sempre è possibile scegliere indifferentemente un rivolto piuttosto che l'altro; per cui tale scelta dipende unicamente dal grado sul quale va a risolvere la nota del basso dell'ultimo accordo di 7^a della progressione:

se tale grado non può essere armonizzato che con $\frac{5}{3}$ o con 7, la progressione verrà considerata come sotto forma di 2° rivolto ($\frac{4}{3}-5$; opp. $\frac{4}{3}-7$):

preparazione della 5^a

se tale grado può essere armonizzato con $\frac{6}{3}$, la progressione verrà considerata, indifferentemente, come sotto forma di 1° rivolto ($\frac{6}{5}-\frac{4}{2}$), oppure di 3° rivolto ($\frac{4}{2}-\frac{6}{5}$):

Progressione considerata sotto forma di:

preparazione della 7^a

Sopr. I.e II. (*a tempo*)
 e, bru - na mes - sag - ge - ra, la

Contr.
 e, bru - na mes - sag - ge - ra, la

sf p *cresc.*

ron - di - ne ri - tor - na d'ol - tre ma -
 ron - di - ne ri - tor - na d'ol - tre ma -

f con anima *p*

F. Cilea - Gloria - Ed. Sonzogno - Milano

d) Progressione tonale di accordi di 7^a nel modo minore.

Nelle progressioni tonali di accordi di 7^a nel modo minore, nell'armonia tradizionale si impiegava esclusivamente la scala minore naturale, alterando il 7° grado (sensibile) soltanto nell'ultimo accordo che doveva essere quello di 7^a di dominante e impiegando la preparazione della 7^a nel 1° accordo che poteva essere un accordo qualsiasi.

Scala minore naturale (nella tonalità di La minore); a 5 parti per avere tutti gli accordi completi.

Accordi di 7^a di:

preparazione	2 ^a specie	1 ^a specie	4 ^a specie	4 ^a specie	3 ^a specie	1 ^a specie	risoluzione
I	IV	VII	III	VI	II	V	I

Secondo la concezione di adoperare nel modo minore qualsiasi tipo di scala, non c'è una ragione per cui la progressione tonale di accordi di 7^a non possa essere impiegata anche negli altri tipi di scala minore: da tale impiego risulterebbero nuovi effetti che arricchirebbero sempre più il patrimonio armonico esistente:

Scala minore armonica (nella tonalità di La minore).

Accordi di 7^a di:

1ª specie | 6ª specie | 2ª specie | 7ª D. | 7ª specie | 4ª specie | 3ª specie | 1ª specie | risoluzione

V I IV VII III VI II V I

Scala minore bachiana (nella tonalità di La minore).

Accordi di 7^a di:

1ª specie | 6ª specie | 1ª specie | 3ª specie | 7ª specie | 3ª specie | 2ª specie | 1ª specie | risoluzione

V I IV VII III VI II V I

Delle tre progressioni precedenti l'allievo si eserciterà a formare i rivolti.

Essendo la progressione di accordi di 7^a una progressione discendente, è evidente che non è possibile impiegare la scala minore melodica che nello scendere e, quindi, la progressione nella scala minore melodica si identifica con quella nella scala minore naturale.

e) Progressioni di quadriadi e di triadi alternate.

Oltre che di soli accordi di 7^a si può fare una progressione di quadriadi e di triadi alternate, nella quale il modello viene stabilito in due maniere diverse:

1°) Il basso sale di grado: e il modello viene riprodotto una 2^a

sotto: ; la 1^a nota del modello viene

armonizzata con un accordo di 7^a derivato (che nell'armonia tradizionale era sempre quello di 7^a di sensibile ma che può essere anche un altro accordo qualsiasi, come, per esempio, quello di 7^a di 4^a specie sul 4^o grado della scala maggiore) e la 2^a nota del modello viene armonizzata con una triade allo stato fondamentale:

Tonalità di Do M.

la progressione ha inizio con un accordo di 7^a di sensibile (accordo principale derivato che non ha bisogno della preparazione) la progressione ha inizio con un accordo di 7^a di 4^a specie sul 4^o grado della scala maggiore (accordo secondario derivato che ha bisogno della preparazione)

(1)

accordo per preparare la 7^a

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

(1) L'accordo di 5^a D. nel corso della progressione viene considerato come se fosse un accordo consonante.

La precedente progressione può essere impiegata anche sotto forma di rivolto; in tal caso il modello viene stabilito nel modo seguente: nel 1° rivolto il basso sale di grado e il modello viene riprodotto una 2^a sotto; il basso deve salire di grado perchè qualora scendesse formerebbe due quinte di seguito con la 7^a che scende, come abbiamo già visto a proposito di tutti gli accordi di 7^a derivati:

II III I II VII I VI VII I

nel 2° rivolto il basso scende di grado e il modello viene riprodotto una 2^a sotto:

IV III II I VII I

nel 3° rivolto il basso scende di grado e il modello viene riprodotto una 2^a sotto:

VI VI V IV III II I

preparazione della 7^a nel basso

La stessa progressione iniziata con altro accordo di 7^a derivato (7^a di 4^a specie sul 4^o grado della scala maggiore):

fondamentale 1° rivolto 2° rivolto 3° rivolto

accordo per preparare la 7^a

ecc. ecc. ecc. ecc.

La prima delle due progressioni precedenti — quella, cioè, che ha inizio con l'accordo di 7^a di sensibile — può essere anche modulante, stabilendo un modello che, nel fondamentale, sale di un semitono e il modello stesso viene riprodotto un tono sotto; in tal caso il 1^o accordo di ciascuna ripetizione del modello è sempre un accordo di 7^a di sensibile di altra tonalità; tale progressione procede secondo il circolo delle quinte discendenti, ma saltando una quinta:

VII I VII I VII I VII I VII I VII I VII I I

Do M. Si b M. La b M. Sol b M. Mi M. Re M. Do M.

Della precedente progressione l'allievo si eserciterà a formare i rivolti.

2^o) Il basso sale di 4^a:

oppure scende di 5^a:

come nella progressione tonale di accordi di 7^a, e il modello viene riprodotto una 2^a sotto:

La 1^a nota del modello viene armonizzata con un accordo di 7^a indipendente — principale o secondario — e la 2^a nota con una triade allo stato fondamentale:

opp. opp. opp. opp. opp. opp.

La precedente progressione può essere impiegata sotto forma di rivolto, senza alcun particolare accorgimento nel movimento delle parti.

Anche la precedente progressione può essere modulante, stabilendo un modello che, nel fondamentale, sale di 4^a giusta oppure scende di 5^a giusta e il modello stesso viene riprodotto un tono sotto; in tal caso il 1° accordo di ciascuna ripetizione del modello è sempre un accordo di 7^a di dominante di altra tonalità; anche tale progressione procede secondo il circolo delle quinte discendenti, ma saltando una quinta:

V I V I V I V I V I V I V I
 Do M. Si b M. La b M. Sol b M. Mi M. Re M. Do M.

Della precedente progressione l'allievo si eserciterà a formare i rivolti.

f) Progressione modulante di accordi di 7^a di dominante (progressione circolare).

Esiste una speciale progressione modulante formata di tutti accordi di 7^a di dominante denominata *progressione circolare*, con la quale si attraversano tutte le tonalità secondo il circolo delle quinte discendenti e si ritorna, infine, alla tonalità di partenza. Tale progressione è basata sopra una risoluzione eccezionale dell'accordo di 7^a di dominante. Per evitare un numero troppo grande di alterazioni, oppure tonalità non nell'uso, a un certo momento si passa con l'enanarmonia nelle tonalità omòfone: il momento migliore per impiegare l'enanarmonia è nel passaggio dalla tonalità con sei bemolli (Sol b M.) a quella con cinque diesis (Si M.). La numerica da impiegare per il fondamentale e per i diversi rivolti è la stessa di quella impiegata nella progressione di accordi di 7^a tonale.

È da notare che nella progressione tonale di accordi di 7^a allo stato fondamentale i salti di 4^a possono essere sia giusti che aumentati e quelli di 5^a sia giusti che diminuiti:

Nella tonalità di Do M.

4^a g. 5^a g. 4^a A. 5^a g. 4^a g. 5^a g. 4^a g. *opp.* 5^a g. 4^a g. 5^a D. 4^a g.

salti i quali non producono alcuna modulazione; mentre nella progressione modulante di accordi di 7^a di dominante i salti sia di 4^a che di 5^a sono sempre giusti; tali salti determinano una serie di modulazioni secondo il circolo delle quinte discendenti per cui ogni nota del basso viene interpretata come dominante di una tonalità che si trova una 5^a giusta sotto:

4^a g. 5^a g. 4^a g. 5^a g. 4^a g. 5^a g. 4^a g. 5^a g. 4^a g. 5^a g. 4^a g. 5^a g.

V V V V V V V V V V V V I
 di di di di di di di di di di di di
 Do M. Fa M. Si b M. Mi b M. La b M. Re b M. Sol b M. Do b M. (Si M.) Mi M. La M. Re M. Sol M. Do M.

La numerica del modello nella progressione circolare di accordi di 7^a di dominante è la stessa di quella tonale, cioè:

allo stato fondamentale: 7 e 7;

nel 1° rivolto: $\frac{6}{5}$ e $\frac{4}{2}$;

nel 2° rivolto: $\frac{4}{3}$ e 7;

nel 3° rivolto: $\frac{4}{2}$ e $\frac{6}{5}$.

Il modello della progressione modulante di accordi di 7^a di dominante viene stabilito nel seguente modo:
 nel fondamentale il basso sale di 4^a giusta o scende di 5^a giusta e il modello viene riprodotto *un tono* sotto;

nel 1° rivolto il basso scende di un semitono e il modello viene riprodotto *un tono* sotto:

nel 2° rivolto il basso scende di un tono e il modello viene riprodotto *un tono* sotto:

nel 3° rivolto (come nel 1°) il basso scende di un semitono e il modello viene riprodotto *un tono* sotto:

Come si osserva dagli schemi precedenti sia nel 1° che nel 3° rivolto il basso scende di un semitono e il modello viene riprodotto *un tono* sotto; per riconoscere, quindi, in un basso o in una melodia se si tratti dell'uno piuttosto che dell'altro rivolto è necessario tener presente:

1°) che nella progressione discendente per bequadri e bemolli la nota col bequadro viene considerata come 7° grado e quindi numerata con $\frac{6}{5}$ e quella alterata col bemolle come 4° grado e quindi numerata con $\frac{4}{2}$:

VII IV VII IV VII IV

2°) che nella progressione discendente per diesis e bequadri, la nota alterata col diesis viene considerata come 7° grado e quindi numerata con $\frac{6}{5}$ e quella naturale come 4° grado e quindi numerata con $\frac{4}{2}$:

Per quanto riguarda l'armonizzazione della scala cromatica discendente con diesis, bequadri e bemolli mescolati, ne parlerò a proposito della scala armonizzata.

g) Progressione circolare di triadi sensibili.

Sopprimendo la fondamentale nella progressione circolare di accordi di 7^a di dominante resta una progressione circolare formata di tutte triadi sensibili:

Bassi fondamentali degli accordi di 7^a di dominante

la quale deve essere impiegata soltanto a 3 parti, perchè non potendo raddoppiare, nella triade sensibile, altro che la 3^a, questa, raddoppiata, produrrebbe o ottave o unisoni di seguito:

Anche la progressione circolare di triadi sensibili (a 3 parti) può essere impiegata sotto forma di rivolto, senza alcun particolare accorgimento nel movimento delle parti.

h) Progressione circolare di accordi di 7^a di 6^a specie.

Questa progressione, non contemplata finora da alcun teorico, è formata di tre soli accordi di 7^a di 6^a specie che formano un ciclo chiuso; la 3^a di ogni accordo restando ferma diventa la 7^a di quello successivo e la progressione può cominciare da un accordo di 7^a di 6^a specie di qualsiasi tonalità minore:

Nella tonalità di La m.

2° rivolto 3° rivolto

2° rivolto 3° rivolto

i) Progressione circolare di accordi di 7^a di 7^a specie.

Questa progressione, non contemplata finora da alcun teorico, è formata, come quella circolare di accordi di 7^a di dominante, di 12 accordi di 7^a di 7^a specie e il modello allo stato fondamentale è costituito da un basso che sale di 4^a giusta o scende di 5^a giusta e il modello stesso viene riprodotto *un tono* sotto:

Fondamentale (a 5 parti per avere tutti gli accordi completi).

1° rivolto (il modello è costituito da una nota che resta legata e il modello stesso viene riprodotto *un tono* sotto).

2° rivolto (il modello è costituito da un salto discendente di 2^a aumentata e il modello stesso viene riprodotto *un tono* sotto).

3° rivolto (il modello è costituito da un salto discendente di 2^a maggiore e il modello stesso viene riprodotto *un tono* sotto).

13. Progressioni di accordi di 9^a.

a) Generalità.

Come con accordi di 7^a, è possibile formare una progressione, sia tonale che modulante, con accordi di 9^a, la quale è basata sugli stessi modelli, salvo nel 2° rivolto, di quella formata di accordi di 7^a. Nel 2° rivolto della progressione tonale di accordi di 9^a, la prima delle due note del modello (5^a dell'accordo) non può scendere di grado perchè ne deriverebbero due quinte di seguito con la 9^a che scende:



non può saltare sulla 5^a dell'accordo successivo perchè la 5^a del 2° accordo nel basso non sarebbe preparata:



e neppure sulla 7^a la quale non può essere raddoppiata. Per tali ragioni, la 5^a non può fare altro movimento che quello di salire di grado raddoppiando la 3^a del 2° accordo:



Da quanto ho esposto viene di conseguenza che nella riproduzione del modello la 5^a del 1° accordo, la quale dovrebbe essere preparata, trattandosi di un accordo secondario, viene data, invece, senza la preparazione in forza della progressione.

A differenza della progressione di accordi di 7^a, in quella di accordi di 9^a allo stato fondamentale, sia in quella tonale che in quella modulante, tutti gli accordi sono completi.

È necessario rammentare che, nello stile scolastico, le parti, e questo in tutti gli accordi di 9^a, devono essere disposte in modo che la fondamentale e la 9^a si trovino in distanza di 9^a e la 3^a e la 9^a in distanza di 7^a.

b) Progressione tonale di accordi di 9^a nel modo maggiore.

Tonalità di Do M.

fondamentale $\left(\begin{smallmatrix} 9 & 9 \\ 7 & 7 \end{smallmatrix}\right)$ 1° rivolto $\left(\begin{smallmatrix} 7 & 3 \\ 5 & 4 \\ 6 & 2 \end{smallmatrix}\right)$ 2° rivolto $\left(\begin{smallmatrix} 5 & 7 \\ 3 & 5 \\ 4 & 6 \end{smallmatrix}\right)$ 3° rivolto $\left(\begin{smallmatrix} 3 & 7 \\ 4 & 5 \\ 2 & 6 \end{smallmatrix}\right)$

La stessa progressione con la risoluzione anticipata delle 9^a.Come abbiamo già visto, ogni accordo di 9^a si trasforma con la risoluzione anticipata in un accordo di 7^a della stessa specie.

Nella tonalità di Do M.

fondamentale $\left(\begin{smallmatrix} 9 & 8 \\ 7 & 7 \end{smallmatrix}\right)$ 1° rivolto $\left(\begin{smallmatrix} 7 & 6 \\ 5 & 5 \\ 6 & 6 \end{smallmatrix}\right)$ 2° rivolto $\left(\begin{smallmatrix} 5 & 4 \\ 3 & 3 \\ 4 & 4 \end{smallmatrix}\right)$ 3° rivolto $\left(\begin{smallmatrix} 3 & 6 \\ 4 & 4 \\ 2 & 2 \end{smallmatrix}\right)$

Nel modo minore (tonalità di La m.).

Nelle scale minore naturale e melodica discendente.

Nella scala minore armonica.

Nella scala minore bachiana.

Musical notation showing a progression of 9^a chords in the Bachian minor scale. The key signature has one sharp (F#). The progression consists of four measures, each containing a 9^a chord. The chords are: F#m9 (F#, A, C, E, G), Gm9 (G, Bb, D, F, Ab), Am9 (A, C, Eb, G, Bb), and Bbm9 (Bb, D, F, Ab, Cb). The bass line shows the root notes of these chords: F#, G, A, Bb.

Le stesse progressioni con la risoluzione anticipata dalla 9^a.

Nelle scale minori naturale e melodica discendente (tonalità di La m.).

Musical notation showing a progression of 9^a chords in the natural and descending melodic minor scale (key of D minor). The progression consists of four measures, each containing a 9^a chord. The chords are: Dm9 (D, F, Ab, C, E), Em9 (E, G, Bb, D, F), Fm9 (F, Ab, Cb, E, G), and Gm9 (G, Bb, D, F, Ab). The bass line shows the root notes: D, E, F, G.

Nella scala minore armonica.

Musical notation showing a progression of 9^a chords in the harmonic minor scale (key of D minor). The progression consists of four measures, each containing a 9^a chord. The chords are: Dm9 (D, F, Ab, C, E), Em9 (E, G, Bb, D, F), Fm9 (F, Ab, Cb, E, G), and Gm9 (G, Bb, D, F, Ab). The bass line shows the root notes: D, E, F, G.

Nella scala minore bachiana.

Musical notation showing a progression of 9^a chords in the Bachian minor scale (key of D minor). The progression consists of four measures, each containing a 9^a chord. The chords are: Dm9 (D, F, Ab, C, E), Em9 (E, G, Bb, D, F), Fm9 (F, Ab, Cb, E, G), and Gm9 (G, Bb, D, F, Ab). The bass line shows the root notes: D, E, F, G.

e) Progressione modulante di accordi di 9^a di dominante (progressione circolare).

Come con gli accordi di 7^a di dominante è possibile formare una progressione circolare con accordi di 9^a della stessa specie; tale progressione è basata sugli stessi modelli, salvo nel 2° rivolto, di quella circolare di accordi di 7^a.

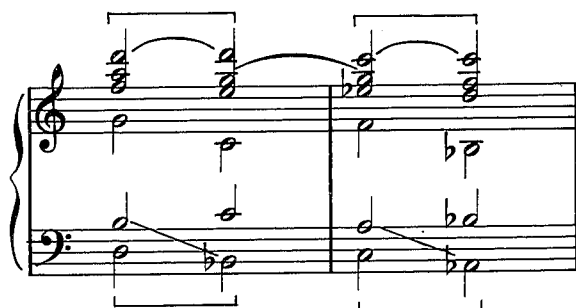
Nel 2° rivolto la prima delle due note del modello (5^a dell'accordo) non può scendere di grado perchè produrrebbe due quinte di seguito con la 9^a che scende:

Musical notation illustrating a circular modulation of 9^a chords. The progression consists of four measures, each containing a 9^a chord. The chords are: Dm9 (D, F, Ab, C, E), Em9 (E, G, Bb, D, F), Fm9 (F, Ab, Cb, E, G), and Gm9 (G, Bb, D, F, Ab). The bass line shows the root notes: D, E, F, G.

non può salire di grado, come nella progressione tonale di accordi di 9^a, perchè si verrebbe a raddoppiare la sensibile nell'accordo successivo:



non può andare sulla 7^a dell'accordo successivo perchè produrrebbe una falsa relazione di 8^a:



non potrà risolvere, quindi, che sulla 5^a dell'accordo successivo:



Per tali ragioni, dovendo essere raddoppiata la 5^a nel 2° accordo del modello, la progressione circolare di accordi di 9^a, nel 2° rivolto, dovrà essere impiegata a 6 parti.

Nel modo minore non è possibile impiegare che la scala minore armonica, perchè in quella minore naturale e in quella melodica discendente, l'accordo di 5 suoni basato sulla dominante non è un accordo di 9^a di 1^a specie ma di 2^a. Analogamente non è possibile impiegare la scala minore bachiana nella quale la 6^a e la 7^a sono maggiori tanto nel salire che nello scendere, per cui l'accordo di 9^a basato sulla dominante verrebbe a essere un accordo di 9^a maggiore di dominante simile a quello del modo maggiore, per cui la progressione sarebbe, nel modo minore, identica a quella del modo maggiore.

Schemi di progressione circolare di accordi di 9^a di dominante.

Nel modo maggiore.
fondamentale



1° rivolto 2° rivolto 3° rivolto

La stessa progressione con la risoluzione anticipata della 9^a.

fondamentale 1° rivolto 2° rivolto 3° rivolto

Nel modo minore (scala minore armonica).

La stessa progressione con la risoluzione anticipata della 9^a.

Delle due progressioni precedenti l'allievo di eserciterà a formare i rivolti.

Progressione circolare di accordi di 9^a di dominante
a 4 parti con risoluzione anticipata della 9^a.

In questo tipo di progressione la 5^a viene omessa in entrambi gli accordi.

Nel modo maggiore:

fondamentale 1° rivolto 3° rivolto

Non è possibile fare il 2° rivolto dato che a 4 parti la 5^a deve essere omessa,

Nel modo minore (scala minore armonica).

Le precedenti progressioni circolari di accordi di 9^a di dominante possono essere eseguite anche alternando l'accordo di 9^a maggiore con quello di 9^a minore o viceversa:

d) Progressione di accordi di 9^a e di 7^a alternati.

Sempre sul modello di un basso che sale di 4^a o scende di 5^a e il modello viene ripetuto una 2^a sotto, è possibile formare una progressione di accordi di 9^a e di 7^a di varia specie alternati. Anche questa progressione può essere tonale o modulante; non offrendo particolari difficoltà presenta soltanto alcuni schemi in base ai quali l'allievo dovrà esercitarsi formando i vari rivolti in tutte le tonalità.

Progressione tonale di accordi di 9^a e di 7^a alternati.

Nel modo maggiore (tonalità di Do M.).

La stessa progressione con la risoluzione anticipata della 9^a.

Nel modo minore (tonalità di La m.)
nelle scale minori naturale e melodica discendente

Musical notation for the first exercise in the natural and melodic minor scales of A minor. The piece is in 2/4 time. The right hand (treble clef) plays a sequence of chords: A7, G7, F7, E7, D7, C7, Bb7, and A7. The left hand (bass clef) plays a descending melodic line: A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3. Brackets connect the chords in the right hand to the notes in the left hand.

nella scala minore armonica

Musical notation for the first exercise in the harmonic minor scale of A minor. The piece is in 2/4 time. The right hand (treble clef) plays a sequence of chords: A7, G7, F7, E7, D7, C7, Bb7, and A7. The left hand (bass clef) plays a descending melodic line: A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb4, A3. Brackets connect the chords in the right hand to the notes in the left hand.

nella scala minore bachiana

Musical notation for the first exercise in the Bachian minor scale of A minor. The piece is in 2/4 time. The right hand (treble clef) plays a sequence of chords: A7, G7, F7, E7, D7, C7, Bb7, and A7. The left hand (bass clef) plays a descending melodic line: A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb4, A3. Brackets connect the chords in the right hand to the notes in the left hand.

La stessa progressione con la risoluzione anticipata della 9^a.
nelle scale minori naturale e melodica discendente

Musical notation for the second exercise in the natural and melodic minor scales of A minor, featuring anticipatory resolution of the 9th. The piece is in 2/4 time. The right hand (treble clef) plays a sequence of chords: A7, G7, F7, E7, D7, C7, Bb7, and A7. The left hand (bass clef) plays a descending melodic line: A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb4, A3. Brackets connect the chords in the right hand to the notes in the left hand.

nella scala minore armonica

Musical notation for the second exercise in the harmonic minor scale of A minor, featuring anticipatory resolution of the 9th. The piece is in 2/4 time. The right hand (treble clef) plays a sequence of chords: A7, G7, F7, E7, D7, C7, Bb7, and A7. The left hand (bass clef) plays a descending melodic line: A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb4, A3. Brackets connect the chords in the right hand to the notes in the left hand.

nella scala minore bachiana

Progressione modulante di accordi di 9^a e di 7^a di dominante alternati (circolare).
Nel modo maggiore:

La stessa progressione con la risoluzione anticipata della 9^a:

Nel modo minore:

La stessa progressione con la risoluzione anticipata della 9^a.

e) Progressione circolare di accordi di 7^a diminuita.

È stato molto usato, e forse anche abusato, far succedere cromaticamente più accordi di 7^a diminuita sia in senso discendente che ascendente. Derivando tale accordo da quello di 9^a di dominante, nella successione cromatica discendente di 7^a diminuita si può ravvisare una progressione circolare di accordi di 9^a minore di dominante senza le fondamentali:

Bassi fondamentali sottintesi degli accordi di 9^a minore di dominante

La progressione circolare di accordi di 7^a diminuita può essere impiegata anche con la doppia risoluzione anticipata, alternando un accordo di 7^a diminuita e un accordo perfetto maggiore di dominante:

ecc.

Nelle successioni cromatiche ascendenti di accordi di 7^a diminuita:

ecc.

deve esser tenuta presente l'enaarmonia, per la quale la 7^a di ciascun accordo più che come 7^a va considerata come

una sensibile di altra tonalità; per esempio nell'accordo  il Fa (a) va interpretato come un Mi # che

sale al Fa # dell'accordo successivo; similmente nell'accordo  il Mi b (b) va interpretato come un Re # che sale al Mi b dell'accordo successivo.

Anche nella successione cromatica ascendente, come in quella discendente, si può ravvisare una progressione circolare di accordi di 9^a minore di dominante senza le fondamentali; progressione nella quale, a differenza

di quella precedente, la 1^a nota del modello (che è la fondamentale dell'accordo di 9^a) scende di un tono e il modello stesso viene riprodotto *un tono sopra*:

Bassi fondamentali sottintesi degli accordi di 9^a di dominante

f) Progressione circolare di accordi di 7^a di sensibile.

Come con gli accordi di 7^a diminuita, è possibile fare una progressione circolare di accordi di 7^a di sensibile, tenendo presente che, nello stile scolastico, dovendo rispettare le distanze fra la sensibile e la 7^a, non tutte le posizioni melodiche possono essere impiegate:

Della precedente progressione è possibile fare i rivolti, la risoluzione anticipata e la doppia risoluzione anticipata come in quella di accordi di 7^a diminuita.

g) Progressione circolare di accordi di 7^a diminuita e di 7^a di sensibile alternati.

È possibile fare una progressione circolare di accordi di 7^a diminuita e di 7^a di sensibile, o viceversa, alternati:

Nella precedente progressione si può fare la risoluzione anticipata sia nell'uno che nell'altro accordo, in maniera che gli accordi stessi vengono a essere separati da un accordo di 7^a di dominante:

L'allievo si eserciterà a scrivere tutte le progressioni trattate nel presente capitolo, in tutte le tonalità, maggiori e minori.

Esempi di progressioni tonali e modulanti.

(Allegretto)

che si sa - lu - ta - va - no

a tempo rall. a tempo

si sa - lu - ta - va - no pian - gen - do

rall. a tempo rall. molto

A. De Ninno - *C'era un Giardino* - Ed. Pellegrino - Roma

(Lo stesso movimento) (♩ = 126)

ALICE

A quel pe - dan - te?! A quel gru - lo!

NANNETTA

A quel bi - sa - vo - lo!

MEG

A quel gon - zo!

QUICKLY

Oi - bò!

G. Verdi - *Falstaff* - Ed. Ricordi - Milano

RIASSUNTO DEL II CAPITOLO

Si chiama *progressione tonale di accordi di 7^a alla riproduzione simmetrica alla 2^a sotto di un modello nel quale è contenuto un salto di 4^a ascendente oppure di 5^a discendente*; modello nel quale ciascuna nota viene armonizzata con un accordo di 7^a allo stato fondamentale. Nella riproduzione del modello anche gli accordi vengono portati una 2^a sotto.

Nella *progressione tonale di accordi di 7^a la 3^a di ciascun accordo, restando ferma, prepara la 7^a dell'accordo successivo.*

Nella *progressione a 4 parti allo stato fondamentale un accordo è completo e l'altro incompleto, cioè senza la 5^a; se i due accordi fossero completi avrebbero luogo errori di quinte di seguito per moto retto o contrario; nell'accordo nel quale manca la 5^a si raddoppia la fondamentale, oppure, meno spesso, la 3^a. Volendo ottenere gli accordi completi, nella progressione allo stato fondamentale, è necessario scrivere la successione a 5 parti, raddoppiando la fondamentale o la 3^a nel 1^o accordo.*

La *progressione tonale di accordi di 7^a può cominciare con qualsiasi accordo, che, in generale, è quello*

di 7^a di dominante, e finire con quest'ultimo.

La *progressione completa è formata di 7 accordi perchè attraversa tutti i gradi della scala. La progressione può avere inizio anche con un accordo di 7^a basato su qualsiasi altro grado e terminare con un accordo qualsiasi che non sia quello di 7^a di dominante. In tal caso, se l'accordo iniziale è un accordo secondario occorre la preparazione della 7^a sempre e della 5^a nel basso se la progressione è sotto forma di 2^o rivolto.*

La *progressione tonale di accordi di 7^a può essere impiegata allo stato fondamentale e sotto forma di rivolto.*

Nella *progressione tonale di accordi di 7^a nel modo maggiore, sia completa (7 accordi) che incompleta, sia allo stato fondamentale che sotto forma di rivolto, le varie specie di accordi di 7^a si succedono nel seguente ordine:*

- un accordo di 7^a di 1^a specie (sul V grado);
- due accordi di 7^a di 4^a specie (I e IV grado);
- un accordo di 7^a di 3^a specie (VII grado);
- tre accordi di 7^a di 2^a specie (III, VI e II grado).

Il modello della progressione tonale di accordi di 7^a allo stato fondamentale e nei rivolti viene stabilito nel seguente modo:

nel fondamentale il basso sale di 4^a o scende di 5^a e il modello viene riprodotto una 2^a sotto (numerica: 7-7):

nel 1° rivolto il basso resta legato e il modello viene riprodotto una 2^a sotto (numerica $\frac{6}{5} \frac{4}{2}$);

nel 2° rivolto il basso scende di grado e il modello viene riprodotto una 2^a sotto (numerica $\frac{4}{3}$ -7); se la progressione ha inizio con un accordo di 7^a secondario occorre preparare la 5^a nel basso;

nel 3° rivolto, come nel 2°, il basso scende di grado e il modello viene riprodotto una 2^a sotto; se la progressione ha inizio con un accordo di 7^a secondario occorre preparare la 7^a nel basso.

Per riconoscere, in un basso, di quale rivolto si tratti, tener presente che la scelta dipende unicamente dal grado sul quale va a risolvere la nota del basso dell'ultimo accordo di 7^a della progressione:

se tale grado non può essere armonizzato che con $\frac{5}{3}$ o con 7, la progressione verrà considerata come sotto forma di 2° rivolto ($\frac{4}{3}$ -5, opp. $\frac{4}{3}$ -7);

se tale grado può essere numerato con $\frac{6}{3}$, la progressione verrà considerata come sotto forma di 1° oppure di 3° rivolto ($\frac{6}{5}$ - $\frac{4}{2}$, oppure $\frac{4}{3}$ -6).

* * *

Nelle progressioni tonali di accordi di 7^a nel modo minore, l'armonia tradizionale impiegava esclusivamente la scala minore naturale, alterando il 7° grado (sensibile) soltanto nell'ultimo accordo che doveva essere quello di 7^a di dominante e impiegando la preparazione della 7^a nel 1° accordo che poteva essere un accordo qualsiasi. Secondo la concezione di adoperare nel modo minore qualsiasi tipo di scala, la progressione tonale di accordi di 7^a può essere impiegata in qualsiasi tipo di scala minore.

* * *

Oltre che di soli accordi di 7^a si può fare una progressione di quadriadi e di triadi alternate secondo due modelli diversi:

a) il basso, considerato come fondamentale di un accordo derivato, sale di grado e il modello viene riprodotto una 2^a sotto (7-5);

b) il basso, considerato come fondamentale di un accordo indipendente, sale di 4^a oppure scende di 5^a e il modello viene riprodotto una 2^a sotto (7-5).

* * *

Esiste una speciale progressione modulante formata di tutti accordi di 7^a di dominante, denominata progressione circolare, con la quale si attraversano tutte le tonalità secondo il circolo delle quinte discendenti e si ritorna, infine, alla tonalità di partenza.

Il modello della progressione circolare di accordi di 7^a di dominante allo stato fondamentale e nei rivolti viene stabilito nel seguente modo:

nel fondamentale il basso sale di 4^a giusta oppure scende di 5^a giusta e il modello viene riprodotto un tono sotto;

nel 1° rivolto il basso scende di un semitono e il modello viene riprodotto in tono sotto;

nel 2° rivolto il basso scende di un tono e il modello viene riprodotto un tono sotto;

nel 3° rivolto (come nel 1°) il basso scende di un semitono e il modello viene riprodotto un tono sotto.

* * *

È possibile formare una progressione formata di 3 soli accordi di 7^a di 6^a specie che formano un ciclo chiuso; la 3^a di ogni accordo restando ferma diventa la 7^a di quello successivo e la progressione può cominciare da un accordo di 7^a di 6^a specie di qualsiasi tonalità minore.

* * *

È possibile formare una progressione, come quella circolare di accordi di 7^a di dominante, di 12 accordi di 7^a di 7^a specie, nella quale il modello è stabilito nel seguente modo:

nel fondamentale il basso sale di 4^a giusta o scende di 5^a giusta e il modello viene riprodotto un tono sotto;

nel 1° rivolto il basso resta legato e il modello viene riprodotto un tono sotto;

nel 2° rivolto il basso scende di una 2^a aumentata e il modello viene riprodotto un tono sotto;

nel 3° rivolto il basso scende di un tono e il modello viene riprodotto un tono sotto.

* * *

Come con gli accordi di 7^a, è possibile formare una progressione, sia tonale che modulante, con accordi di 9^a; tale progressione è basata sugli stessi modelli, salvo nel 2° rivolto, di quella formata di accordi di 7^a.

Nel 2° rivolto della progressione tonale di accordi di 9^a, la 1^a delle due note del modello (5^a dell'accordo) deve salire di grado per evitare due quinte di seguito con la 9^a che scende e, quindi, nel 2° accordo del modello viene raddoppiata la 3^a.

Anche nel 2° rivolto della progressione modulante (circolare) di accordi di 9^a, la 1^a delle due note del modello (5^a dell'accordo) non può scendere di grado perchè produrrebbe due quinte di seguito con la 9^a che scende, non può salire di grado perchè si verrebbe a raddoppiare la sensibile nell'accordo successivo, non può andare sulla 7^a del 2° accordo perchè produrrebbe una falsa relazione di 8^a e, quindi, non potrà risolvere che sulla 5^a dell'accordo successivo.

Le progressioni di accordi di 9^a, sia tonali che modulanti, possono essere impiegate anche con la risoluzione anticipata.

È possibile fare una progressione di accordi di 9^a e di 7^a alternati, sia tonale che modulante.

* * *

Nella progressione circolare discendente di accordi di 7^a diminuita si può ravvisare una progressione circolare di accordi di 9^a minore di dominante senza le fondamentali.

La progressione circolare di accordi di 7^a diminuita può essere impiegata anche con la risoluzione anticipata, alternando un accordo di 7^a diminuita con uno di 7^a di dominante; oppure con la doppia risoluzione anticipata, alternando un accordo di 7^a diminuita con un accordo perfetto maggiore di dominante.

Nella progressione circolare ascendente di accordi di 7^a diminuita si può ravvisare una progressione circolare di accordi di 9^a minore di dominante senza le fondamentali, nella quale la 1^a nota del modello, che è la fondamentale dell'accordo di 9^a, scende di un tono e il modello stesso viene riprodotto un tono sopra.

* * *

Come con gli accordi di 7^a diminuita, è possibile fare una progressione circolare di accordi di 7^a di sensibile, tenendo presente che, nello stile scolastico, è necessario rispettare le distanze fra la sensibile e la 7^a, per cui non tutte le posizioni melodiche possono essere impiegate.

È possibile fare una progressione circolare di accordi di 7^a diminuita e di 7^a di sensibile, o viceversa, alternati; in tale progressione è possibile fare la risoluzione anticipata sia nell'uno che nell'altro accordo, in maniera che gli accordi stessi vengono a essere separati da un accordo di 7^a di dominante.

III.

I RITARDI

14. Generalità.

Quando nella successione di due accordi,

per esempio:

oppure

vi sono, nella stessa parte, due suoni, di cui uno appartenente al primo accordo e l'altro al secondo, i quali procedono per grado congiunto, sia in senso discendente, per esempio:

ascendente, per esempio:

nel 2° accordo: , occupando

momentaneamente, sul tempo forte, il posto del 2° suono, il quale subentra sul tempo debole, il 1° suono, così prolungato, prende il nome di *ritardo* (rit.) di quello successivo e questo prende il nome di *nota ritardata* (n. r.).

Ritardi discendenti

ritardo della 3^a

ritardo della 5^a

Ritardi ascendenti

ritardo dell'8^a della fondamentale

ritardo della 3^a

I ritardi possono essere impiegati tanto negli accordi di 3 suoni quanto in quelli di 4 e di 5 e qualsiasi suono di un accordo (fondamentale, 3^a, 5^a, 7^a, 9^a) può essere ritardato, sia che l'accordo si trovi allo stato fondamentale che sotto forma di rivolto; impiegati specialmente nello stile rigoroso e nella musica religiosa, i ritardi servono, più che altro, ad arricchire l'armonia con le dissonanze che essi producono.

I ritardi possono essere di quattro specie: discendenti o ascendenti, semplici o simultanei.

Vengono considerati ritardi veri e propri soltanto quelli discendenti, mentre quelli ascendenti rientrano, piuttosto, nel campo delle appoggiature, delle quali parlerò ampiamente in un prossimo capitolo:

rit. n. r. il Si è appoggiatura del Do

Come si rileva dallo schema precedente il Si non può essere scambiato per 7^a dell'accordo perchè in tal caso dovrebbe scendere di grado e non salire.

I ritardi si chiamano semplici quando viene ritardato soltanto un suono di un accordo, come negli esempi precedenti; si chiamano simultanei quando vengono ritardati più suoni contemporaneamente:

ritardi semplici della 3 ^a e della 5 ^a nell'accordo di 7 ^a di 1 ^a specie		ritardi simultanei della 3 ^a e della 5 ^a nell'accordo di 7 ^a di 1 ^a specie
ritardo della 3 ^a rit. ^s	ritardo della 5 ^a	

Se si sopprime la legatura di valore fra la preparazione e il ritardo, questo prende il nome di « ritardo appoggiatura » (rit. app.):

ritardo discendente rit.	ritardo appoggiatura rit. app.	ritardo ascendente rit.	ritardo appoggiatura rit. app.
-----------------------------	-----------------------------------	----------------------------	-----------------------------------

In tal caso, trattandosi piuttosto di un'appoggiatura che di un ritardo, la preparazione può aver luogo anche da una nota di minor valore.

Altro procedimento, che s'incontra piuttosto nello stile libero e di cui riparlerò a proposito delle appoggiature, è quello del *doppio ritardo appoggiatura*: il ritardo prima di risolvere compie una *appoggiatura debole* (app. d.) della nota di risoluzione:

rit. app. d. rit. app. d. rit. app. d.

Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen.

15. Norme da osservare nell'impiego dei ritardi.

Nell'impiegare i ritardi, sia discendenti che ascendenti, è necessario osservare le seguenti norme:

a) Il ritardo deve essere sempre preparato e la nota che serve di preparazione, nota che può trovarsi in un accordo qualsiasi, sia consonante che dissonante, deve avere una durata almeno uguale a quella del ritardo:

preparazione da una nota di valore maggiore		preparazione da una nota di valore uguale		preparazione da una nota di valore minore	
preparazione da un accordo consonante *	preparazione da un accordo dissonante *	preparazione da un accordo dissonante *	preparazione da un accordo dissonante *	preparazione da un accordo consonante *	preparazione da un accordo consonante *

The musical notation shows four measures in 2/4 time. The first two measures show correct preparation: a note of longer value than the delay note. The last two measures show incorrect preparation: a note of shorter value than the delay note.

Talvolta, e questo avviene negli accordi di 4 e di 5 suoni, per preparare un ritardo sono necessari più accordi; volendo preparare, per esempio il ritardo della 3^a in un accordo di 9^a di 2^a specie sotto forma di 2^o rivolto, bisogna preparare la 7^a, la 9^a e la 5^a che è nel basso:

The notation shows a sequence of chords in 2/4 time. The first chord is a 9th chord of the 2nd species. The second chord is a 7th chord of the 2nd species, which prepares the 7th and 9th notes of the first chord. The third chord is a 5th chord in the bass, which prepares the 5th note of the first chord. The delay note is marked 'rit.' and is the 3rd note of the first chord.

Come si vede dallo schema precedente (2^a misura) il Do e il Mi, rispettivamente 7^a e 9^a del successivo accordo

The notation shows a single chord with notes Do, Mi, Sol, and La. The Sol is the 5th note of the chord, and the La is the 3rd note. The Do and Mi are the 7th and 9th notes.

un accordo di 7^a di 2^a specie ha bisogno, a sua volta, della preparazione della 7^a e, quindi, di un altro accordo che contenga il Sol; ecco, dunque, che per poter fare il ritardo sopra indicato è stato necessario farlo precedere da due accordi. Questo, s'intende, nello stile scolastico, perchè in quello libero i ritardi possono esser dati senza la preparazione e, in tal caso, come ho già detto, prendono, piuttosto, il nome di appoggiature.

b) È proibito far sentire contemporaneamente, in due parti diverse, il ritardo e la nota ritardata, a eccezione del ritardo dell'ottava della fondamentale, nel quale il ritardo e la nota ritardata possono trovarsi insieme purchè in distanza di 9^a, e mai di 2^a o di 7^a:

ritardo e nota ritardata sono in distanza di 2 ^a	ritardo e nota ritardata sono in distanza di 7 ^a	ritardo e nota ritardata sono in distanza di 9 ^a
---	---	---

The musical notation shows three measures in 2/4 time. The first two measures show incorrect placement of the delay and delayed note (distance of 2nd or 7th). The third measure shows correct placement (distance of 9th).

In Bach si trovano spesso il ritardo e la nota ritardata in distanza di 2^a:

Allein zu dir, Herr Jesu Christ.

J. S. Bach - Corali

c) Il ritardo deve trovarsi generalmente sul tempo forte e la risoluzione su quello debole, come in tutti gli esempi precedenti; quando, però, la dissonanza è di lunga durata anche la risoluzione può trovarsi sul tempo forte:

risoluzione normale risoluzione ammessa

Nelle misure binarie semplici ($\frac{2}{4}$, $\frac{2}{2}$, \mathbb{C} , ecc.) il ritardo deve trovarsi sul 1° tempo (forte) e la risoluzione sul 2° (debole); nelle misure quaternarie semplici ($\frac{4}{2}$, $\frac{4}{4}$, ecc.) il ritardo si trova, in genere sul 1° tempo (forte) e la risoluzione sul 2° debole); oppure può trovarsi sul 1° tempo e la risoluzione sul 3°; o anche, per eccezione, può trovarsi sul 3° tempo e la risoluzione sul 4°:

nelle misure binarie nelle misure quaternarie

permesso per eccezione

Nelle misure binarie o quaternarie composte ($\frac{6}{8}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{12}{8}$, ecc.) vengono applicate, per analogia, le regole precedenti:

nelle misure binarie nelle misure quaternarie

permesso per eccezione

Nelle misure ternarie semplici ($\frac{3}{4}$, $\frac{3}{2}$, ecc.) il ritardo deve trovarsi sul 1° tempo (forte) e la risoluzione tanto sul 2° che sul 3° (deboli):

il ritardo è sul 1° tempo e la risoluzione sul 2°	il ritardo è sul 1° tempo e la risoluzione sul 3°
--	--

Nelle misure ternarie avviene raramente che il ritardo si trovi sul 2° tempo (debole) e la risoluzione sul 3° (debole):

il ritardo è sul 2° tempo e la risoluzione sul 3°
--

raramente

Nelle misure ternarie composte ($\frac{9}{8}$, $\frac{9}{4}$, ecc.) vengono applicate per analogia, le regole precedenti:

il ritardo è sul 1° tempo e la risoluzione sul 2°	il ritardo è sul 1° tempo e la risoluzione sul 3°
--	--

Per estensione di tutte le regole precedenti, il ritardo può trovarsi, talvolta, sulla parte forte di qualsiasi tempo (forte o debole) e la risoluzione sulla parte debole dello stesso tempo; questo procedimento si trova spesso in Bach e quasi sempre in tutti i suoi Corali.

Allegro non troppo

G. Napoli - Bassi-Melodie-Temi per lo studio della composizione - Ed. Ricordi - Milano

d) In generale ritardo e nota ritardata si trovano entrambi in un unico accordo; ma talvolta, e questo con buon effetto, il ritardo può trovarsi in un accordo e la nota di risoluzione in un accordo diverso, di cui, però, tale nota faccia parte; in tal caso si dice che il ritardo compie una *risoluzione eccezionale*.

Negli schemi che seguono presento risoluzioni normali ed eccezionali del ritardo dell'8^a della fondamentale nelle triadi consonanti; s'intende che il procedimento, con i dovuti accorgimenti, può aver luogo in qualsiasi ritardo.

Ritardo dell'8^a della fondamentale nelle triadi consonanti.

Risoluzioni normali del ritardo

risoluzione del ritardo sullo stesso accordo allo stato fondamentale	risoluzione del ritardo sullo stesso accordo sotto forma di 1 ^o rivolto	risoluzione come quella precedente ma con nota di passaggio nel basso
--	--	---

Ein' feste Burg ist unser Gott.

J. S. Bach - Corali

Risoluzioni eccezionali del ritardo

risoluzione del ritardo sopra un altro accordo (in questo caso, quello del 6 ^o grado)	risoluzione come quella precedente ma con nota di passaggio nel basso	risoluzione del ritardo sopra un altro accordo (in questo caso quello del 4 ^o grado)
--	---	---

più raramente

Liebster Gott, wann werd' ich sterben.

J. S. Bach - Corali

e) La nota di risoluzione del ritardo non deve essere raddoppiata per moto retto:

raddoppio per moto retto	raddoppio per moto contrario
--------------------------	------------------------------

da evitare corretto

f) Sono proibite le quinte e le ottave ritardate, le quali consistono nel preparare il ritardo della 5^a da

un intervallo di 5^a e quello dell'8^a da un intervallo di 8^a; togliendo infatti il ritardo ne seguono quinte o ottave reali per moto retto:

Quinte ritardate: ritardo della 5^a | sopprimendo il ritardo restano due 5^e di seguito per moto retto

errato

Come vedremo più avanti, il ritardo della 5^a nelle triadi consonanti non costituisce un ritardo vero e proprio.

Ottave ritardate: ritardo dell'8^a | sopprimendo il ritardo restano due 8^e di seguito per moto retto

errato

g) Fra il ritardo e la risoluzione si possono introdurre altre note, in genere di piccolo valore, che appartengono all'accordo della nota di risoluzione:

Il seguente ritardo: può essere fiorito nei seguenti modi:

raramente

È importante notare che con le precedenti fioriture la risoluzione del ritardo non viene spostata dal suo posto




normale: per esempio nella fioritura la risoluzione del ritardo ha luogo sul 2°

Do e non sul 1° dato che le tre note contano per un'unica

nota di cui sono la fioritura. Questo fatto è di grande importanza specialmente per quanto riguarda

la preparazione del ritardo da una nota di valore almeno uguale e la distanza fra il ritardo e la nota ritardata eseguiti contemporaneamente. Nello schema seguente, per esempio, mentre in apparenza la preparazione ha luogo da

una nota di valore uguale, cioè da una croma (il Re): , in sostanza, dato che

le tre note  rappresentano la fioritura del , che è una semiminima, la preparazione viene eseguita, invece, da una nota di valore minore: 

Per quanto riguarda la distanza fra ritardo e nota ritardata la fioritura può dar luogo ad equivoci:

ritardo e nota ritardata
sono in distanza di 7^a



errato

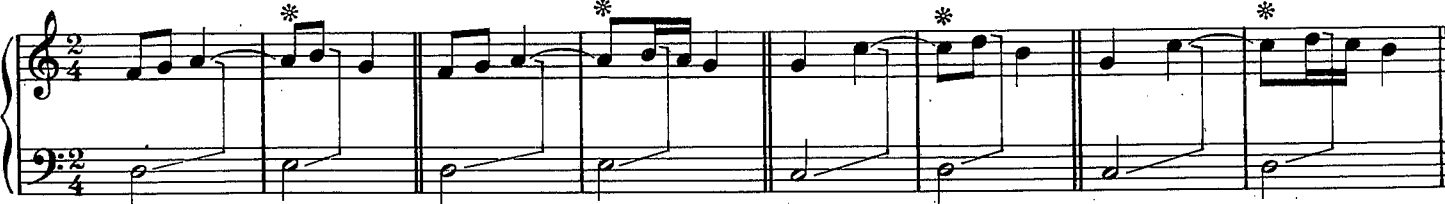
Dato che nello schema precedente vi è una distanza di 7^a fra il ritardo e la nota ritardata, se si correggesse così:



l'errore resterebbe ugualmente, dato che il 1° Do della parte superiore andrebbe a cadere sul 1° Do della parte inferiore, il quale facendo parte della fioritura non rappresenta la risoluzione; per tale motivo i due ultimi schemi vanno corretti così:



Le successioni di quinte o di ottave derivanti dalle suddette fioriture non costituiscono errore, purchè le due quinte o le due ottave siano divise da almeno una nota, non siano, cioè, consecutive:



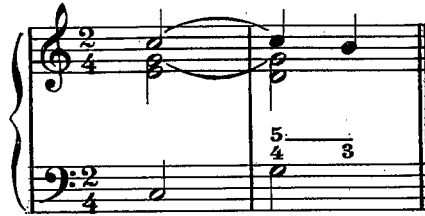
Herr Gott, dich loben wir.



16. Numerica dei ritardi.

Il ritardo e la rispettiva risoluzione vengono indicati mediante numeri posti sulle note del basso.

Nell'esempio seguente:

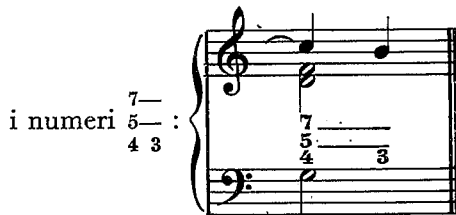


i numeri $\frac{5-}{4\ 3}$ stanno a indicare che nella triade

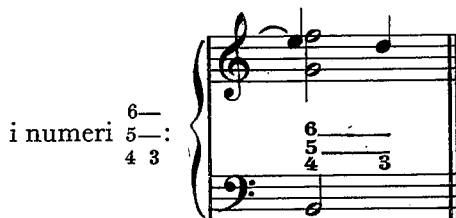


la 3^a (il Si) viene ritardata dalla nota superiore di grado cioè dalla 4^a (il Do).

Analogamente, se in un accordo di 7^a allo stato fondamentale si vuole ritardare la 3^a si avranno



; se l'accordo di 7^a è sotto forma di 1° rivolto, volendo ritardare la 5^a si avranno



e così di seguito. In altri termini, i numeri sono gli stessi che vengono im-

piegati negli accordi senza ritardo:

fondamentale	1° rivolto	2° rivolto	3° rivolto
7	6	6	6
5	5	4	4
3	3	3	2

ma il numero che indica la nota che deve essere ritardata viene preceduto da altro numero più alto di una unità: per es. il 2 viene preceduto dal 3, il 3 dal 4, il 4 dal 5, il 5 dal 6, il 6 dal 7.

Più complicata diventa la numerica di un ritardo quando questo si trova nel basso:



Secondo il sistema di numerazione italiano non è cosa facile, specialmente per l'allievo, rammentare tutti i numeri relativi ai vari ritardi; esiste, invece, un sistema di numerazione molto semplice che è usato nelle principali Nazioni fuorchè in Italia: il Dubois ⁽¹⁾ dice di essere stato il primo a impiegarlo, mentre ne parla anche il Jadassohn ⁽²⁾ e, prima ancora, il Fétis ⁽³⁾. A qualsiasi dei tre autori spetti il merito di averlo impiegato per il primo, bisogna rico-

(1) Dubois Th. - *Notes et Études d'harmonie pour servir de supplément au traité de H. Reber* - Paris, Heugel e C.

(2) Jadassohn S. - *Trattato d'Armonia, trad. ital. di M. Gherzoff Gherzfeld* - Lipsia, Breitkopf e Härtel.

(3) Fétis F. J. - *Trattato completo della teoria e della pratica dell'Armonia tradotto dal Prof. Alberto Mazzucato* - Milano, Ricordi, 1842.

noscere che il sistema stesso è molto chiaro, specialmente per indicare accordi che si prolungano sopra un Pedale. Secondo tale sistema, invece di numerare il ritardo si numera la nota ritardata con i numeri che le competono e tali numeri si fanno precedere da linee orizzontali che vanno a terminare sul ritardo:

Ritardo della 3^a nel basso nell'accordo di 7^a di dominante

Per gli accordi di 7^a, di 9^a, di 11^a e di 13^a che si prolungano sopra una nota presa come Pedale, i numeri relativi all'accordo da prolungare vengono seguiti da linee orizzontali che vanno a terminare in quel tempo della nota Pedale sul quale deve aver luogo la risoluzione dell'accordo:

17. Ritardi semplici nelle triadi.

a) Ritardo della fondamentale nelle triadi.

Il ritardo della fondamentale consiste nel ritardare la fondamentale dell'accordo e viene numerato nel seguente modo:

nel fondamentale $\left(\begin{smallmatrix} 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right) \begin{smallmatrix} - \\ - \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$; nel 1° rivolto $\begin{smallmatrix} 7 \\ 3 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$; nel 2° rivolto $\begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} - \\ 4 \end{smallmatrix}$;

(i numeri fra parentesi indicano la numerazione italiana e quelli segnati a fianco quella straniera).

Christus, der ist mein Leben.

J. S. Bach - Corali

Aus meines Herrens Grunde

J. S. Bach - Corali

Il ritardo della 5^a assume, invece, la caratteristica del ritardo nella triade maggiore di dominante del modo minore, a causa della dissonanza di 5^a aumentata, o del suo rivolto 4^a diminuita, che passa fra il ritardo e la sensibile:

Tonalità di La m.

fondamentale	1° rivolto	2° rivolto	
		numerica italiana	numerica straniera

4^a D.

I V I VII III III II III III II

Quando l'accordo è sotto forma di 2° rivolto, e solo in tal caso, è permesso fare il ritardo dell'8^a della 5^a che è nel basso, purchè il ritardo e la nota ritardata siano in distanza di 9^a:

Il ritardo della 5^a viene adoperato generalmente nello stile libero e più raramente in quello rigoroso.

d) Ritardo dell'8^a della fondamentale nelle triadi.

Il ritardo dell'8^a della fondamentale differisce da quello della fondamentale per il fatto che nel primo si sentono contemporaneamente, in due parti diverse, la fondamentale e la sua ottava ritardata, mentre nel secondo si ha solo la fondamentale la quale giunge in ritardo:

ritardo della fondamentale	ritardo dell'8 ^a della fondamentale
----------------------------	--

Nel ritardo dell'8^a della fondamentale, come ho già detto, è permesso far sentire contemporaneamente il ritardo e la nota ritardata purchè i due suoni si trovino in distanza di 9^a e mai di 2^a o di 7^a.

Il ritardo dell'8^a della fondamentale viene numerato nel seguente modo:

nel fondamentale $\frac{9}{3} \frac{8}{-}$; nel 1° rivolto $\frac{7}{6} \frac{6}{-}$; nel 2° rivolto $\frac{5}{4} \frac{4}{-}$;

fondamentale 1° rivolto 2° rivolto

Il ritardo dell'8^a della fondamentale nella parte estrema inferiore è vietato a causa della distanza di 7^a invece che di 9^a fra il ritardo e la nota ritardata, per cui il ritardo stesso perderebbe la sua caratteristica:

vietato

18. Ritardi simultanei nelle triadi.

I ritardi simultanei più comunemente usati nelle triadi sono:

a) il ritardo della fondamentale e della 3^a, che viene numerato nel seguente modo:

nel fondamentale $\frac{4}{3} \frac{5}{3}$; nel 1° rivolto $\frac{7}{9} \frac{6}{8}$; nel 2° rivolto $\frac{5}{7} \frac{4}{6}$;

fondamentale 1° rivolto 2° rivolto

Es stehn vor Gottes Throne

J. S. Bach - Corali

b) il ritardo della 3^a e dell'8^a della fondamentale, che viene numerato nel seguente modo:

nel fondamentale $\frac{9}{4} \frac{8}{3}$; nel 1° rivolto $\frac{7}{6} \frac{6}{9}$; nel 2° rivolto $\frac{5}{4} \frac{4}{7}$;

fondamentale 1° rivolto 2° rivolto

Il ritardo della 3^a e della 5^a non può essere considerato come un ritardo vero e proprio perchè non provoca alcuna dissonanza:



Geboulet seist du, Jesu Christ



J. S. Bach - Corali

19. Ritardi semplici negli accordi di 4 suoni.

a) Ritardo della fondamentale negli accordi di 4 suoni.

Il ritardo della fondamentale negli accordi di 7^a viene numerato nel seguente modo:

nel fondamentale $\begin{pmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{pmatrix}$ — 7; nel 1° rivolto $\begin{matrix} 7 & 6 \\ 5 & \end{matrix}$; nel 2° rivolto $\begin{matrix} 6 \\ 5 & 4 \\ 3 & \end{matrix}$; nel 3° rivolto $\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 3 & 2 \end{matrix}$

Il ritardo della fondamentale negli accordi di 7^a non può essere considerato come un ritardo vero e proprio perchè produce un altro accordo di 7^a ma di specie differente:

Ritardo della fondamentale nell'accordo di 7^a di 1^a specie (tonalità di Do M.).



Dallo schema precedente si rileva che il ritardo della fondamentale nell'accordo di 7^a di 1^a specie determina, nell'effetto, un accordo di 7^a di sensibile che fa la risoluzione anticipata; l'urto di 2^a fra la sensibile e la 7^a è permesso perchè vi è la preparazione.

Ritardo della fondamentale nell'accordo di 7^a di 2^a specie (tonalità di Do M.).








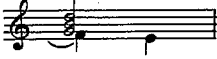



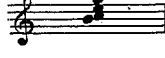
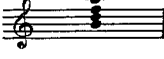
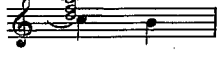


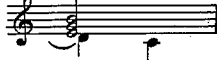
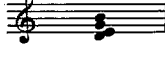
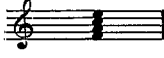













Dallo schema precedente si rileva che il ritardo della fondamentale nell'accordo di 7^a di 2^a specie sul 2° grado determina, nell'effetto, un accordo di 7^a di 4^a specie che fa la risoluzione anticipata.

Non esiste un principio costante secondo il quale sia possibile determinare a priori la specie alla quale verrà ad appartenere ogni accordo di 7^a col ritardo della fondamentale, dato che due accordi di 7^a anche della stessa specie ma basati su gradi diversi non sempre si trasformano in un accordo della medesima specie. Per esempio, l'accordo di 7^a di 2^a specie sul 2° grado della scala maggiore col ritardo della fondamentale diventa, come abbiamo visto, un accordo di 7^a di 4^a specie, mentre quello, pure di 2^a specie, basato sul 3° grado della scala maggiore diventa un accordo di 7^a di 1^a specie:



Il seguente quadro servirà a dimostrare quanto ho esposto precedentemente.

L'accordo di 7 ^a di:	Gradi sui quali si basa	Col ritardo della fondamentale	Diventa un accordo di 7 ^a di:
1 ^a specie	sul 5 ^o grado di entrambi i modi: 		3 ^a specie 
2 ^a specie	sul 2 ^o grado del modo maggiore e sul 4 ^o del modo minore armonico: 		4 ^a specie 
	sul 3 ^o grado del modo maggiore: 		1 ^a specie 
3 ^a specie	sul 6 ^o grado del modo maggiore e sul 1 ^o del modo minore naturale: 		4 ^a specie 
	sul 7 ^o grado del modo maggiore e sul 2 ^o grado del modo minore armonico: 		2 ^a specie 
4 ^a specie	sul 1 ^o grado del modo maggiore: 		2 ^a specie 
	sul 4 ^o grado del modo maggiore e sul 6 ^o del modo minore armonico: 		2 ^a specie 
5 ^a specie	sul 7 ^o grado della scala minore armonica: 		3 ^a specie 
6 ^a specie	sul 1 ^o grado delle scale minori armonica, melodica ascendente e bachiana: 		7 ^a specie 
7 ^a specie	sul 3 ^o grado delle scale minori armonica, melodica ascendente e bachiana: 		1 ^a specie 

b) Ritardo della 3^a negli accordi di 4 suoni.

Il ritardo della 3^a negli accordi di 7^a è uno dei più usati e viene numerato nel seguente modo:

nel fondamentale $\begin{matrix} 7- \\ 5- \\ 4 \end{matrix}$; nel 1° rivolto $\begin{pmatrix} 5- \\ 4- \\ 3- \end{pmatrix} \begin{matrix} -6 \\ -5 \end{matrix}$; nel 2° rivolto $\begin{matrix} 7 \ 6 \\ 4- \\ 3- \end{matrix}$; nel 3° rivolto $\begin{matrix} 6- \\ 5 \ 4 \\ 2- \end{matrix}$.

Ritardo della 3^a nell'accordo di 7^a di 1^a specie.

1° rivolto

fondamentale numerica italiana numerica straniera 2° rivolto 3° rivolto

I V I I VII I I VII I II I IV

Schmücke dich, o liebe Seele

J.S. Bach - Corali

Ritardo della 3^a nell'accordo di 7^a di 2^a specie.

Rammento che in tutti gli accordi di 7^a secondari, oltre la preparazione del ritardo, è necessario preparare la 7^a sempre e la 5^a quando questa è nel basso (2° rivolto).

1° rivolto

fondamentale numerica italiana numerica straniera 2° rivolto 3° rivolto

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

In modo analogo ai due schemi precedenti è possibile introdurre il ritardo della 3^a in tutti gli accordi di 7^a, dalla 1^a alla 7^a specie.

c) Ritardo della 3^a nella progressione tonale di accordi di 7^a.

fondamentale 1° rivolto 2° rivolto 3° rivolto

a 5 parti per avere tutti gli accordi completi

Negli schemi precedenti si osserva che la 7^a di ciascun accordo non è preparata da una nota di ugual valore; tuttavia, anche nello stile scolastico, il procedimento viene ammesso, perchè il ritardo, con la sua dissonanza, fa presentire talmente la nota di risoluzione, che questa può essere considerata come se fosse di valore doppio.

d) Ritardo della 3^a nella progressione circolare di accordi di 7^a di dominante.

a 5 voci per avere l'urto fra la 4^a e la 5^a

e) Ritardo della 3^a nella progressione circolare di accordi di 7^a di sensibile e di 7^a diminuita.

f) Ritardo della 5^a negli accordi di 4 suoni.

Il ritardo della 5^a negli accordi di 7^a, a differenza dello stesso ritardo nelle triadi, è molto efficace a causa dell'urto della 6^a con la 7^a.

Il ritardo della 5^a negli accordi di 7^a viene numerato nel seguente modo:

nel fondamentale $\begin{matrix} 7- \\ 6 \ 5 \end{matrix}$; nel 1° rivolto $\begin{matrix} 6- \\ 5- \\ 4 \ 3 \end{matrix}$; nel 2° rivolto $\begin{pmatrix} 5- \\ 3- \end{pmatrix} \begin{matrix} -4 \\ -3 \end{matrix}$; nel 3° rivolto $\begin{matrix} 7 \ 6 \\ 4- \\ 2- \end{matrix}$

Ritardo della 5^a nell'accordo di 7^a di 1^a specie.

Nel 2° rivolto dello schema precedente si ha l'impressione di un accordo di 9^a senza la 7^a



ma dalla risoluzione della dissonanza che è nel basso (il Mi) si vede chiaramente che si tratta di un ritardo e non di un accordo di 9^a.

Come ho già detto, il ritardo della 5^a viene adoperato generalmente nello stile libero e più raramente in quello rigoroso.

Ritardo della 5^a nell'accordo di 7^a di 2^a specie.

2° rivolto

fondamentale 1° rivolto numerica italiana numerica straniera 3° rivolto

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

In modo analogo a quello seguito nei due schemi precedenti l'allievo si eserciterà a introdurre il ritardo della 5^a in tutti gli accordi di 7^a, dalla 1^a alla 7^a specie.

g) Ritardo della 5^a nella progressione tonale di accordi di 7^a e in quella circolare di accordi di 7^a di dominante.

Il ritardo della 5^a nella progressione tonale di accordi di 7^a e in quella circolare di accordi di 7^a di dominante non è possibile nello stile scolastico, perchè la preparazione del ritardo non può aver luogo in nessuno dei due accordi contenuti nel modello e nelle successive riproduzioni del modello stesso. Nello stile libero, invece, tale ritardo può essere usato perchè viene considerato come un'appoggiatura, la quale, come vedremo, non ha bisogno della preparazione:

ritardo della 5^a nella progressione tonale di accordi di 7^a ritardo della 5^a nella progressione circolare di accordi di 7^a di dominante

h) Ritardo della 5^a nella progressione circolare di accordi di 7^a di sensibile e di 7^a diminuita.

fondamentale 1° rivolto 2° rivolto 3° rivolto

ecc. ecc. ecc. ecc.

i) Ritardo della 7^a negli accordi di 4 suoni.

Il ritardo della 7^a negli accordi di 4 suoni non può essere considerato come un ritardo vero e proprio perchè non produce alcuna dissonanza:

triade maggiore di dominante accordo di 7^a di dominante

I V

l) Ritardo della 7^a nella progressione circolare di accordi di 7^a di dominante.

Il ritardo della 7^a nella progressione circolare di accordi di 7^a di dominante, pur producendo dissonanze, non può essere considerato come un ritardo vero e proprio perchè determina una successione di accordi di 7^a di dominante alternati con accordi di 7^a di varia specie; può essere impiegato, tuttavia, con buon effetto:

m) Ritardo dell'8^a della fondamentale negli accordi di 4 suoni.

Il ritardo dell'8^a della fondamentale viene numerato nel seguente modo:

	9 8	7 6	5 4	3 2
nel fondamentale	7— 5— 3—	5— 3— 6—	3— 6— 4—	6— 4— 2—

Il ritardo dell'8^a della fondamentale, come quello della fondamentale, non può essere considerato come un ritardo vero e proprio, perchè produce, nell'effetto, un accordo di 9^a che fa la risoluzione anticipata:

In ogni modo la differenza tra la risoluzione anticipata dell'accordo di 9^a e il ritardo dell'8^a della fondamentale negli accordi di 7^a consiste, più che altro, nel fatto che negli accordi di 9^a bisogna rispettare la distanza di 7^a fra la 3^a e la 9^a, mentre nel ritardo dell'8^a della fondamentale negli accordi di 7^a la 9^a può trovarsi anche in distanza di 2^a dalla 3^a; resta fermo, però, che la 9^a deve stare sempre in distanza di 9^a dalla fondamentale perchè, come ho già detto, il ritardo non può stare insieme con la nota ritardata che in distanza di 9^a:

20. Ritardi simultanei negli accordi di 4 suoni.

Il ritardo simultaneo più comunemente usato negli accordi di 7^a è quello della 3^a e della 5^a che viene impiegato anche nei rivolti.

Ritardo della 3^a e della 5^a nell'accordo di 7^a di 1^a specie.

fondamentale 1° rivolto 2° rivolto 3° rivolto

Ritardo della 3^a e dell'8^a della fondamentale nell'accordo di 7^a di 1^a specie.

Was frag' ich nach der Welt

J.S. Bach - Corali

Ritardo della 3^a, della 7^a e dell'8^a della fondamentale nella progressione circolare di accordi di 7^a.

Ritardo di un intero accordo di 7^a:

Il ritardo di un intero accordo di 7^a va considerato piuttosto come un accordo di 7^a sopra la tonica presa come Pedale.

21. Ritardi semplici negli accordi di 5 suoni.

a) Ritardo della 3^a negli accordi di 5 suoni.

Il ritardo della 3^a negli accordi di 9^a viene numerato nel seguente modo:

nel fondamentale $\begin{matrix} 9- \\ 7- \\ 5- \\ 4\ 3 \end{matrix}$; nel 1° rivolto $\begin{pmatrix} 6- & -7 \\ 4- & -5 \\ 2- & -3 \\ 5- & -6 \end{pmatrix}$; nel 2° rivolto $\begin{matrix} 5- \\ 3- \\ 7\ 6 \\ 4- \end{matrix}$; nel 3° rivolto $\begin{matrix} 3- \\ 6- \\ 5\ 4 \\ 2- \end{matrix}$

Ritardo della 3^a nell'accordo di 9^a di 1^a specie.

fondamentale 1° rivolto 2° rivolto 3° rivolto

I V I I VII III II I IV

Ritardo della 3^a nell'accordo di 9^a di 2^a specie.

Rammento che in tutti gli accordi di 9^a secondari, oltre la preparazione del ritardo, è necessario preparare la 7^a e la 9^a sempre, la 5^a quando questa è nel basso (2° rivolto).

fondamentale 1° rivolto 2° rivolto 3° rivolto

In modo analogo a quello seguito nei due schemi precedenti è possibile introdurre il ritardo della 3^a in tutti gli accordi di 9^a, dalla 1^a alla 7^a specie.

b) Ritardo della 3^a nella progressione tonale di accordi di 9^a.

fondamentale 1° rivolto 2° rivolto 3° rivolto

ecc. *ecc.* *ecc.* *ecc.*

Nel 2° rivolto della progressione precedente si osserva:

che la 5^a nel basso può esser data senza la preparazione in forza della progressione;

che la 5^a stessa non può risolvere che sulla 3^a dell'accordo successivo perchè se scendesse di grado provocherebbe due quinte con la 9^a che scende;

che in un accordo si e l'altro no vi è il ritardo dell'8^a della 3^a, procedimento che, come abbiamo visto per le triadi, è consentito perchè l'accordo è sotto forma di 1° rivolto.

c) Ritardo della 3^a nella progressione circolare di accordi di 9^a M. di dominante.

fondamentale 1° rivolto 2° rivolto 3° rivolto

ecc. *ecc.* *ecc.* *ecc.*

Lo stesso ritardo può essere impiegato anche nella progressione circolare di accordi di 9^a m. di dominante.

d) Ritardo della 5^a negli accordi di 9^a.

Il ritardo della 5^a negli accordi di 9^a è impiegato più nello stile libero che in quello rigoroso e viene numerato nel seguente modo:

nel fondamentale $\begin{matrix} 9- \\ 7- \\ 6 \ 5- \\ 3- \end{matrix}$; nel 1° rivolto $\begin{matrix} 4 \ 3 \\ 7- \\ 5- \\ 6- \end{matrix}$; nel 2° rivolto $\begin{matrix} 4- \\ 2- \\ 5- \\ 3- \end{matrix} \begin{matrix} -5 \\ -3 \\ -6 \\ -4 \end{matrix}$; nel 3° rivolto $\begin{matrix} 7 \ 6 \\ 3- \\ 4- \\ 2- \end{matrix}$.

Ritardo della 5^a nell'accordo di 9^a di 1^a specie.

fondamentale 1° rivolto 2° rivolto 3° rivolto

I V I VII III III II I IV

Ritardo della 5^a nell'accordo di 9^a di 2^a specie.

fondamentale 1° rivolto 2° rivolto 3° rivolto

In modo analogo a quello seguito per i due schemi precedenti l'allievo si eserciterà a introdurre il ritardo della 5^a in tutti gli accordi di 9^a, dalla 1^a alla 7^a specie.

e) Ritardo della 5^a nella progressione tonale di accordi di 9^a.

fondamentale 1° rivolto 2° rivolto 3° rivolto

ecc. ecc. ecc. ecc.

f) Ritardo della 5^a nella progressione circolare di accordi di 9^a M. di dominante.

fondamentale 1° rivolto 2° rivolto 3° rivolto

ecc. ecc. ecc. ecc.

Lo stesso ritardo può essere impiegato anche nella progressione circolare di accordi di 9^a m. di dominante.

g) Ritardi nella progressione di accordi di 9^a e di 7^a alternati, sia tonale che modulante.

Nella progressione di accordi di 9^a e di 7^a alternati, sia in quella tonale che in quella modulante, mentre si può introdurre il ritardo della 3^a in entrambi gli accordi:

Ritardo della 3^a nella progressione tonale Ritardo della 3^a nella progressione circolare

per quanto riguarda il ritardo della 5^a questo può aver luogo, nello stile scolastico, soltanto nell'accordo di 7^a perchè preparato; in quello di 9^a potrebbe essere usato, ma solo nello stile libero, come appoggiatura:

Ritardo della 5^a nella progressione tonale Ritardo della 5^a nella progressione circolare

h) Ritardo della 7^a negli accordi di 5 suoni.

Mentre il ritardo della 7^a negli accordi di quattro suoni non può essere considerato come un ritardo vero e proprio, negli accordi di cinque, invece, diventa efficace a causa dell'urto fra la 9^a e il ritardo:

Ritardo della 7^a nell'accordo di 9^a di 1^a specie.

fondamentale 1° rivolto 2° rivolto 3° rivolto

V VII II IV

Il ritardo della 7^a negli accordi di 9^a secondari può essere usato solo nello stile libero perchè la 7^a dovrebbe essere preparata.

Ritardo della 7^a nell'accordo di 9^a di 2^a specie.

fondamentale 1° rivolto 3° rivolto

II IV I

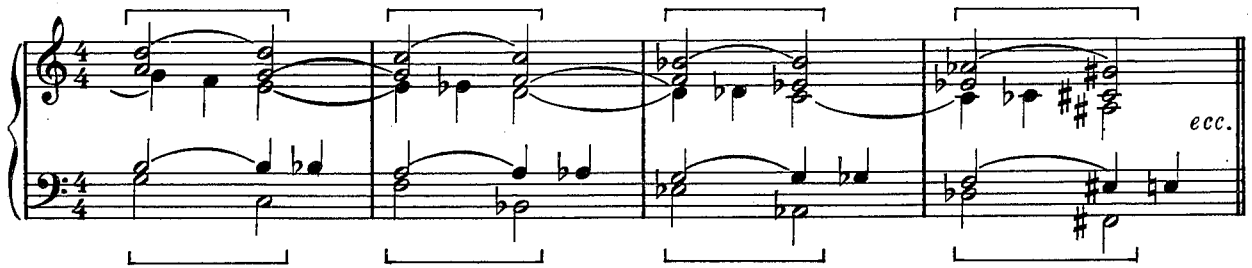
Nell'accordo precedente non sarebbe possibile fare il 2° rivolto se non preparando la 9^a (il Mi), il ritardo (il Re) e la 5^a nel basso (il La) in uno stesso accordo, cioè in un accordo di 11^a incompleto:



In modo analogo a quello seguito nei due schemi precedenti, l'allievo si eserciterà a introdurre il ritardo della 7^a in tutti gli accordi di 9^a, dalla 1^a alla 7^a specie.

i) Ritardo della 7^a nella progressione circolare di accordi di 9^a di dominante.

Il ritardo della 7^a nella progressione circolare di accordi di 9^a di dominante pur producendo dissonanze, non può essere considerato come un ritardo vero e proprio, perchè provoca una successione di accordi di 9^a di dominante alternati con accordi di 9^a di varia specie; può essere impiegato, tuttavia, con buon effetto:

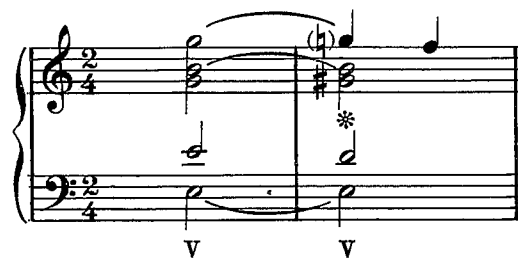


Della precedente progressione l'allievo si eserciterà a fare i rivolti.

l) Ritardo della 9^a negli accordi di 5 suoni.

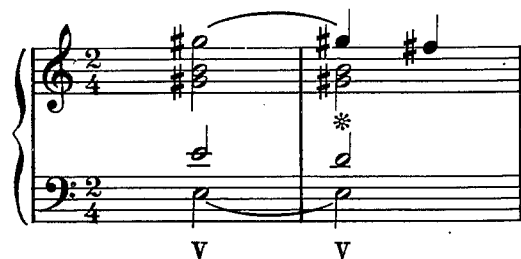
Il ritardo della 9^a negli accordi di 5 suoni è di ottimo effetto soltanto nel modo minore, purchè la preparazione venga fatta col 7° grado non alterato e in altra parte si senta contemporaneamente la sensibile:

Tonalità di La m.



Nel modo maggiore, invece, non si avrebbe affatto l'impressione di un ritardo, ma di un accordo di 7^a di dominante con il raddoppio della sensibile:

Tonalità di La M.



22. Ritardi simultanei negli accordi di 5 suoni.

I ritardi simultanei più impiegati negli accordi di 5 suoni sono quello della 3^a e della 5^a e quello della 3^a, della 5^a e della 7^a:

23. Ritardi negli accordi di 11^a e di 13^a.

Dato che gli accordi di 11^a e di 13^a non sono impiegati che nello stile libero, e quindi senza preparazione, mi sembra fuori posto applicare la teoria dei ritardi a tali accordi, tanto più che contenendo essi tutte o quasi tutte le note della scala, il ritardo verrebbe già a trovarsi ripetuto in un'altra parte.

Esempi di ritardi.

G. B. Pergolesi - *Stabat Mater* - Ed. Ricordi - Milano

A. De Ninno - *Messa solenne per Soli e Coro a 4 Voci dispari*
Ed. F.lli De Marino - Napoli

Andante sostenuto (♩ = 66)

Contr. *p*

Ky-ri-e e-lé-i-son e-lé-i-

Organo od Armonio *p*

Man. *Ped.*

Contr. *mf*

Ten. *mf*

Bassi *p* *mf*

-son. Ky-ri-e e-lé-i-son. Ky-ri-e e-lé-i-son

Ky-ri-e e-lé-i-son e-lé-i-son Ky-ri-e e-lé-i-son

Ped. *Man.*

A. Antonelli-Messa "San Carlo", Ed. Carrara-Bergamo

(Andante assai sostenuto) (♩ = 63)

dolcissimo

Dal labbro il canto esta-si-a-to vo-la-pei silen-zi not-tur-nie va lon-ta-no. E al-

(pp)

G. Verdi - Falstaff - Ed. Ricordi - Milano

RIASSUNTO DEL III CAPITOLO

Quando nella successione di due accordi vi sono, nella stessa parte, due suoni procedenti per grado congiunto, uno appartenente al 1° accordo e l'altro al 2°, se il primo dei due suoni viene prolungato sul tempo forte del 2° accordo, occupando momentaneamente il posto del secondo suono, il quale subentra sul tempo debole, il 1° suono, così prolungato, prende il nome di ritardo di quello successivo e questo prende il nome di nota ritardata.

I ritardi possono essere di 4 specie: discendenti, ascendenti, semplici, simultanei; possono essere impiegati tanto negli accordi di 3 suoni quanto in quelli di 4, di 5, di 6 e di 7 e qualsiasi suono di un accordo può essere ritardato, sia che l'accordo si trovi allo stato fondamentale che sotto forma di rivolto.

Vengono considerati ritardi veri e propri soltanto quelli discendenti, mentre quelli ascendenti rientrano piuttosto nel campo delle appoggiature.

Il «ritardo appoggiatura» è un ritardo senza la legatura di valore fra la preparazione e il ritardo stesso.

Norme da osservare nell'impiego dei ritardi:

a) Il ritardo deve essere sempre preparato e la nota che serve di preparazione deve avere una durata almeno uguale a quella che costituisce il ritardo;

b) è proibito far sentire contemporaneamente, in due parti diverse, il ritardo e la nota ritardata a eccezione del ritardo dell'8^a della fondamentale, nel quale il ritardo e la nota ritardata possono trovarsi insieme purchè in distanza di 9^a e mai di 2^a o di 7^a;

c) il ritardo deve trovarsi sempre sul tempo forte e la risoluzione, generalmente, su quello debole; quando, però, la dissonanza è di lunga durata, anche la risoluzione può trovarsi sul tempo forte; talvolta il ritardo può trovarsi sulla parte forte di qualsiasi tempo (forte o debole) e la risoluzione sulla parte debole dello stesso tempo;

d) il ritardo risolve, generalmente, sullo stesso accordo, fondamentale o rivolto, oppure sopra un accordo diverso e in tal caso si dice che compie una risoluzione eccezionale;

e) la nota ritardata nel momento della risoluzione non deve essere raddoppiata per moto retto;

f) sono proibite le quinte e le ottave ritardate che consistono nel preparare il ritardo della 5^a da un intervallo di 5^a e quello di 8^a da un intervallo di 8^a;

g) fra il ritardo e la risoluzione si possono introdurre altre note, in genere di piccolo valore, che appartengono all'accordo della risoluzione.

* * *

I ritardi e la rispettiva risoluzione vengono indicati mediante numeri posti sulle note del basso; quando il ritardo è nel basso può essere impiegata la numerica italiana oppure quella straniera.

Il ritardo della fondamentale nelle triadi viene numerato:

nel fondamentale con $\frac{4}{2}$

nel 1° rivolto con $\frac{7}{3}$

nel 2° rivolto con $\frac{6}{5}$

Il ritardo della 3^a nelle triadi viene numerato:

nel fondamentale con $\frac{5}{4}$

nel 1° rivolto con $\frac{5}{2}$

nel 2° rivolto con $\frac{7}{4}$

Nel ritardo della 3^a, ma soltanto quando l'accordo è sotto forma di 1° rivolto, è permesso far sentire contemporaneamente il ritardo e la nota ritardata purchè siano in distanza di 9^a.

Il ritardo della 5^a nelle triadi consonanti non può essere considerato come un ritardo vero e proprio perchè viene a produrre un altro accordo anch'esso consonante; assume, invece, la caratteristica del ritardo soltanto nella triade di dominante del modo minore a causa della dissonanza di 5^a A. o del suo rivolto 4^a diminuita che passa fra il ritardo e la sensibile.

Il ritardo della 5^a nelle triadi viene numerato:

nel fondamentale con $\frac{6}{3}$

nel 1° rivolto con $\frac{6}{4}$

nel 2° rivolto con $\frac{5}{3}$

Nel ritardo dell'8^a della fondamentale nelle triadi è permesso far sentire contemporaneamente il ritardo e la nota ritardata purchè i due suoni si trovino in distanza di 9^a e mai di 2^a o di 7^a.

Il ritardo dell'8^a della fondamentale nelle triadi viene numerato:

nel fondamentale con $\frac{9}{3}$

nel 1° rivolto con $\frac{7}{6}$

nel 2° rivolto con $\frac{5}{4}$

I ritardi simultanei più comunemente usati nelle triadi sono quello della fondamentale e della 3^a e quello della 3^a e dell'8^a della fondamentale.

* * *

Il ritardo della fondamentale negli accordi di 7^a non può essere considerato come un ritardo vero e proprio perchè produce un altro accordo di 7^a ma di specie differente.

Il ritardo della fondamentale negli accordi di 7^a viene numerato:

nel fondamentale con $\frac{6}{4}$

nel 1° rivolto con $\frac{7}{5}$

nel 2° rivolto con $\frac{6}{5}$

nel 3° rivolto con $\frac{4}{3}$

Il ritardo della 3^a negli accordi di 7^a viene numerato:

nel fondamentale con $\frac{7}{4}$

nel 1° rivolto con $\frac{5}{2}$

nel 2° rivolto con $\frac{7}{3}$

nel 3° rivolto con $\begin{array}{l} 6- \\ 5\ 4 \\ 2- \end{array}$

Il ritardo della 5ª negli accordi di 7ª viene numerato:

nel fondamentale con $\begin{array}{l} 7- \\ 6\ 5 \\ 3- \end{array}$

nel 1° rivolto con $\begin{array}{l} 6- \\ 5- \\ 4\ 3 \end{array}$

nel 2° rivolto con $\begin{array}{l} 5- \\ 3- \\ 2- \end{array}$

nel 3° rivolto con $\begin{array}{l} 7\ 6 \\ 4- \\ 2- \end{array}$

Il ritardo della 7ª negli accordi di 4 suoni non può essere considerato come un ritardo vero e proprio e viene usato soltanto in alcuni casi speciali.

Il ritardo dell'8ª della fondamentale negli accordi di 7ª, come quello della fondamentale, non può essere considerato come un ritardo vero e proprio, perchè produce, nell'effetto, un accordo di 9ª che fa la risoluzione anticipata.

Il ritardo simultaneo più comunemente usato negli accordi di 7ª è quello della 3ª e della 5ª che viene impiegato anche nei rivolti.

* * *

Il ritardo della 3ª negli accordi di 9ª viene numerato:

nel fondamentale con $\begin{array}{l} 9- \\ 7- \\ 5- \\ 4\ 3 \end{array}$

nel 1° rivolto con $\begin{array}{l} 6- \\ 4- \\ 2- \\ 5- \end{array}$

nel 2° rivolto con $\begin{array}{l} 5- \\ 3- \\ 7\ 6 \\ 4- \end{array}$

nel 3° rivolto con $\begin{array}{l} 3- \\ 6- \\ 5\ 4 \\ 2- \end{array}$

Il ritardo della 5ª negli accordi di 9ª viene numerato:

nel fondamentale con $\begin{array}{l} 6- \\ 7- \\ 6\ 5 \\ 3- \end{array}$

nel 1° rivolto con $\begin{array}{l} 4\ 3 \\ 7- \\ 5- \\ 6- \end{array}$

nel 2° rivolto con $\begin{array}{l} 4- \\ 2- \\ 5- \\ 3- \end{array}$

nel 3° rivolto con $\begin{array}{l} 7\ 6 \\ 3- \\ 4- \\ 2- \end{array}$

Negli accordi di 9ª è possibile fare anche il ritardo della 7ª.

Il ritardo della 9ª negli accordi di 5 suoni è di ottimo effetto soltanto nel modo minore facendo la preparazione nella scala minore naturale.

I ritardi simultanei più comunemente usati negli accordi di 9ª sono quello della 3ª e della 5ª e quello della 3ª, della 5ª e della 7ª.

I ritardi negli accordi di 11ª e di 13ª non vengono impiegati.

IV. LE PROGRESSIONI IMITATE

24. Generalità.

La differenza che passa tra imitazione e progressione imitata consiste nel fatto che nella prima l'antecedente propone un disegno melodico che può anche non essere molto breve e che non si svolge in forma di progressione e il conseguente riproduce a un intervallo qualsiasi quanto è stato proposto dall'antecedente, mentre nella progressione imitata l'antecedente propone un disegno melodico che in genere è molto breve e che si svolge in forma di progressione e il conseguente riproduce tutta la progressione proposta dall'antecedente, a breve distanza ma non a qualsiasi intervallo. Infatti, dovendo la risposta aver inizio durante lo svolgimento della proposta, tale scelta dovrà essere subordinata alle relazioni armoniche che dovranno intercorrere fra proposta e risposta: relazioni che saranno ampiamente trattate nel presente capitolo.

Esempi di imitazioni.

Andante con moto

antecedente (proposta) consequente (risposta)

mf *p* *mf* *p*

*G. S. Bach - Il Clavicembalo ben temperato - Fuga XVI del 1° Volume
Ed. Curci - Milano*

(Lentamente)

molto intimo e raccolto a tempo

a tempo

p *poco*

P dolcemente espress.

P dolcemente espress.

P espress.

*G. Pannain - In ricordo di Paolo Giordani
Frammento elegiaco per quartetto d'archi - Ed. Suvini Zerboni - Milano*

Esempio di progressione imitata.

progressione semplice progressione imitata

5 6 5 6 5 5 6 5 6 5

modello

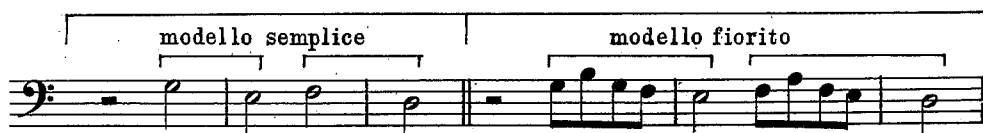
La progressione imitata, largamente impiegata non solo nello stile scolastico ma anche in quello libero, può aver luogo sia fra due sole che fra un numero maggiore di parti. In quest'ultimo caso, perchè le imitazioni abbiano una certa efficacia è bene che vi sia contrasto ritmico fra le varie parti che si imitano, o che, almeno, le parti stesse procedano, più che sia possibile, per moto obliquo e contrario fra loro.

Quando la progressione imitata ha luogo per le voci, la risposta deve essere affidata a quella voce la quale possa svolgere agevolmente il disegno nella propria tessitura.

Nelle progressioni imitate il modello è contenuto, in genere, nell'ambito di una sola misura:



o valore equivalente, cioè a cavallo di due misure:



più raramente in uno spazio maggiore.

Le progressioni imitate risultano migliori nelle misure quaternarie; quando l'imitazione è fra due sole voci, se il disegno ha inizio sul 1° tempo la risposta avrà luogo, in genere, sul 3°; quando l'imitazione è fra tutte e quattro le voci, il disegno ha inizio, in genere, sul 1° tempo e le risposte successive, ciascuna sugli altri tre tempi:



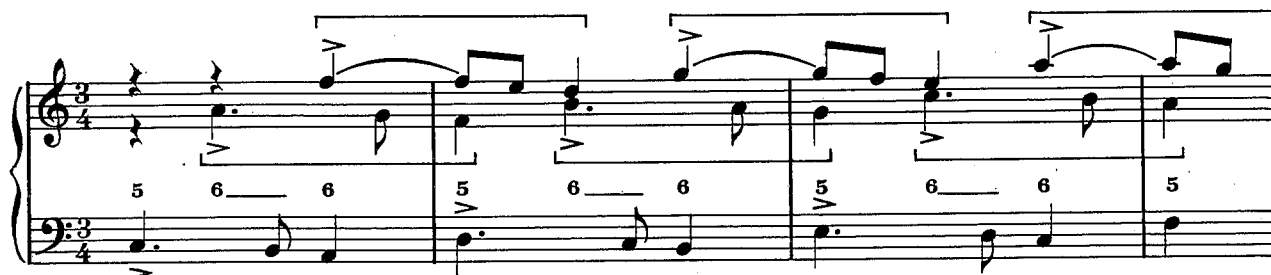
le ottave reali per moto contrario vengono giustificate dall'interesse che offre tale specie di progressione

Meno efficace è la progressione imitata nelle misure binarie, perchè lo spostamento di accenti che risulta dal fatto che la proposta ha inizio sul tempo forte e la risposta su quello debole, o viceversa, deforma, in un certo senso, il carattere ritmico del modello.

Nelle misure ternarie se la progressione imitata ha luogo fra due parti soltanto, l'equilibrio risulta maggiormente turbato a causa dello spostamento di accenti, dato che ricevendo la prima nota di un disegno l'accento, si avrebbero due accenti forti su tre:



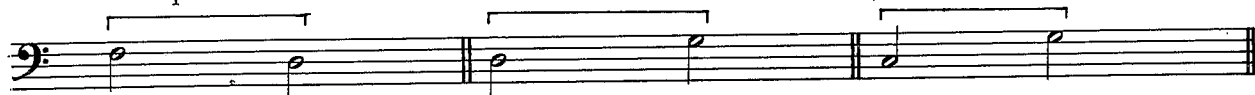
mentre facendo l'imitazione in tutte e tre le parti invece che in due, l'equilibrio viene, in un certo senso ristabilito perchè tutti i tempi ricevono un accento:



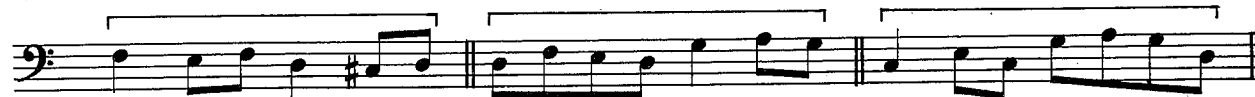
In ogni caso, come ho già detto, la risposta dovrà sempre avere inizio prima della fine del disegno, tenendo conto delle relazioni armoniche che dovranno intercorrere fra proposta e risposta.

Qualsiasi modello semplice di progressione può essere fiorito con note ornamentali melodiche ed è possibile fiorire una sola o entrambe le note del modello stesso:

Modello semplice



Modello fiorito

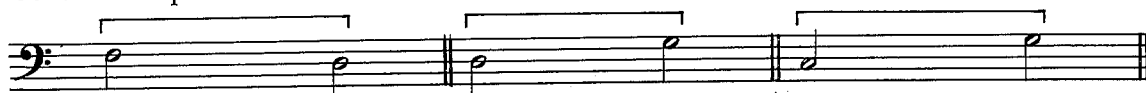


Reciprocamente, qualsiasi modello fiorito, sfrondata delle note ornamentali melodiche che lo rivestono, può essere ridotto al suo schema semplice:

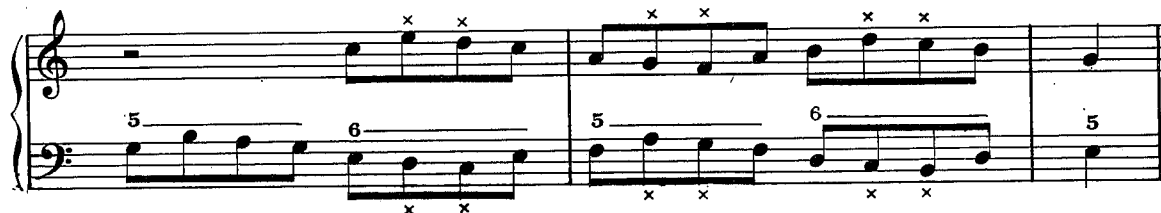
Modello fiorito



Schema semplice



Molto spesso le due parti in imitazione producono dissonanze melodiche dovute all'incontro delle note reali con quelle ornamentali che costituiscono le fioriture:



Come vedremo meglio più avanti (§ 48, e), tali dissonanze non solo non sono proibite, ma conferiscono all'insieme un sapore particolare che fu intuito meravigliosamente da G. S. Bach. È evidente che tali urti devono aver luogo a distanza, perchè in caso diverso invece di un effetto si avrebbe una vera e propria cacofonia:



Per analoga ragione deve essere evitata la cosiddetta *fioritura dell'unisono*, disponendo opportunamente le parti in posizione lata:



come anche si deve evitare di giungere all'unisono con l'urto di 2^a:

Per quanto riguarda le successioni di quinte o di ottave, consecutive o a distanza, tener presente quanto ho già esposto nel 1° Volume a proposito delle progressioni (v. § 52); con l'unica variante che tutte le regole prescritte per il movimento e il legame armonico delle parti vanno osservate non nel modello della proposta, ma in quello della risposta:

a) blocco armonico-melodico nel quale vanno osservate tutte le regole prescritte per il movimento e il legame armonico delle parti;

b) e c) riproduzioni del blocco armonico-melodico in progressione.

Fra i blocchi a) e b), b) e c) possono essere tollerate eventuali successioni di quinte o di ottave reali o nascoste, ma non nel modello a).

Per quanto riguarda le quinte o le ottave reali a distanza, fra le due parti in imitazione, anche se tali successioni hanno luogo nel blocco armonico-melodico, sono consentite dovendosi riprodurre il disegno; mentre non sono tollerate quelle prodotte dalle altre parti che non sono in imitazione:

successioni di quinte (melodiche) permesse

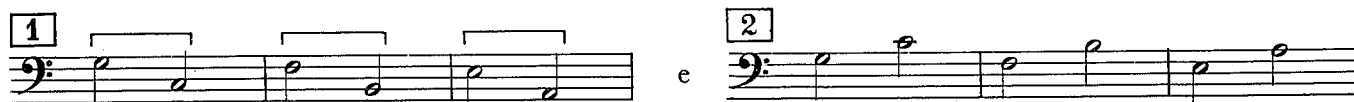
In qualsiasi tipo di progressione imitata è bene, quando se ne offra la possibilità, introdurre, nelle altre parti, ritardi, i quali possono essere a loro volta fioriti, e note ornamentali melodiche:

Come ho già detto, qualsiasi modello semplice di progressione imitata può essere fiorito mediante note ornamentali ed è possibile fiorire una sola o entrambe le note del modello stesso.

Di ciascuno dei vari tipi di progressioni imitate di cui tratterò nel presente capitolo — progressioni che sono le più usate, specialmente nello stile scolastico — presenterò soltanto alcune delle principali fioriture — sulla scorta delle quali l'allievo si eserciterà a cercarne altre — e le risposte relative a ciascun modello di progressione imitata.


25. Vari tipi di progressioni imitate tonali e modulanti.

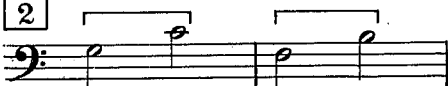
Un tipo molto comune di progressione tonale è quello costituito da due modelli, per es.:



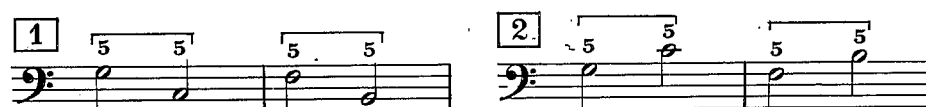
in apparenza diversi, ma che, in sostanza, non rappresentano che due aspetti di una stessa progressione.

Volendo definire i due tipi di progressione, si può dire che il modello della prima è costituito da un salto di

5^a discendente che viene riprodotto una 2^a sotto:  e quello della seconda da un

salto di 4^a ascendente che viene riprodotto, ugualmente, una 2^a sotto: 

Per quanto riguarda la numerica, sia dell'uno che dell'altro modello, entrambe le note vengono armonizzate, in genere, con triadi allo stato fondamentale:



I suddetti modelli possono essere impiegati anche sotto forma di rivolto e, in tal caso, la progressione si dice *derivata*:

	progressione fondamentale	progressione derivata				
1						
	usata	molto usata	molto usata	molto usata	non usata	
	progressione fondamentale	progressione derivata				
2						
	usata	molto usata	molto usata	molto usata	non usata	

Dagli schemi precedenti si rileva che mentre le due progressioni 1 e 2 allo stato fondamentale differiscono, sia pure unicamente, per il salto iniziale, quelle derivate di entrambi i tipi si identificano, perchè i modelli vengono ad avere salti identici e la numerica è la stessa.

Le due progressioni vengono usate, generalmente, allo stato fondamentale, ma più spesso con uno solo dei due accordi sotto forma di 1° rivolto; la progressione derivata con entrambi gli accordi rivoltati (1° o 2° rivolto), non viene, invece, impiegata, perchè i salti verrebbero a essere gli stessi di quelli impiegati nel modello allo stato fondamentale.

Se nella progressione precedente allo stato fondamentale il modello viene riprodotto *un tono sotto*, la progressione diventa modulante e si svolge secondo il circolo delle quinte discendenti:



Anche della progressione modulante è possibile fare i rivolti come in quella tonale:



Fioriture nelle progressioni tipo 1 e 2.

Progressione allo stato fondamentale.

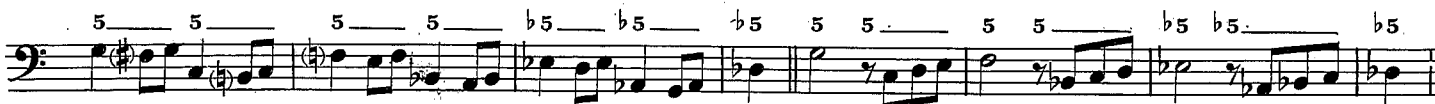
Modelli semplici



Modelli fioriti



Nella progressione modulante



Progressione derivata.

Modelli semplici



Modelli fioriti



5-6 5-6 5-6 5-6 5-6 5-6 5-6 5-6 ecc.

5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 ecc.

5-6 5-6 5-6 5-6 5-6 5-6 ecc.

5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 ecc.

Nella progressione modulante

5 6 5 \flat 6 5 6 5 \flat 6 5 6 5 \flat 6 ecc.




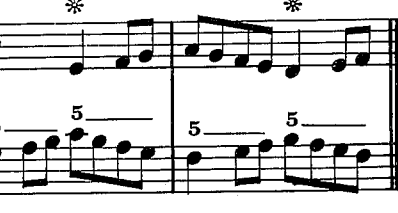


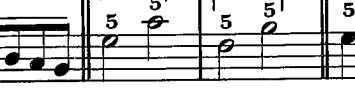

5 6 5 \flat 6 \flat 5 \flat 3 5 6 5 \flat 6 \flat 5 \flat 3 ecc.

5 6 5 \flat 6 5 6 5 \flat 6 ecc.

Imitazioni nelle progressioni tipo 1 e 2.

Nelle progressioni  e  allo stato

fondamentale, alla fondamentale del 1° accordo, con la quale ha inizio il disegno, si risponde con la 3^a (*) del 2°:

1		2	
modello semplice	modello fiorito	modello semplice	modello fiorito
			
			

Nelle progressioni tipo [1] e [2] derivate si possono distinguere due casi:

1°) il 1° accordo è allo stato fondamentale e il 2° è sotto forma di 1° rivolto:



in tal caso alla fondamentale del 1° accordo, con la quale ha inizio il disegno, si risponde con la fondamentale (*) del 2°:

modello semplice modelli fioriti

2°) il 1° accordo è sotto forma di 1° rivolto e il 2° allo stato fondamentale:



in tal caso alla 3^a del 1° accordo, con la quale ha inizio il disegno, si risponde con la 3^a (*) del 2°:

modello semplice modello fiorito

Quando la risposta — e questo vale per il caso precedente e per tutti quelli che seguiranno — può esser fatta indifferentemente con una piuttosto che l'altra delle note del 2° accordo, si dovrà sempre scegliere quella nella quale le varie note del modello fiorito siano facilmente giustificabili: possano, cioè, essere considerate come note reali e ornamentali dell'accordo nel quale il modello stesso si trova.

* * *

Altro tipo di progressione tonale è quello costituito da due modelli:



in apparenza diversi, ma che, in sostanza, non rappresentano che due aspetti di una stessa progressione.

Volendo definire i due tipi di progressione si può dire che il modello della prima è costituito da un salto di

4^a discendente che viene riprodotto una 2^a sopra: e quello della seconda da

un salto di 5^a ascendente che viene riprodotto ugualmente una 2^a sopra:

Per quanto riguarda la numerica, sia dell'uno che dell'altro modello, entrambe le note vengono armonizzate, in genere, con triadi allo stato fondamentale:



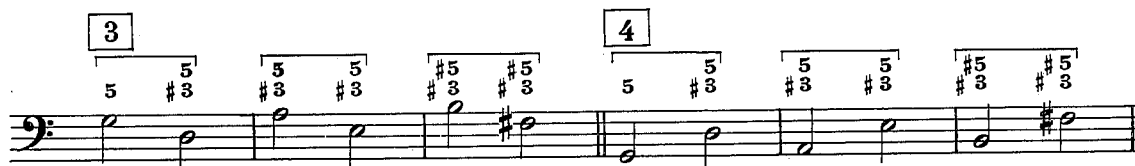
I suddetti modelli possono essere impiegati anche sotto forma di rivolto.



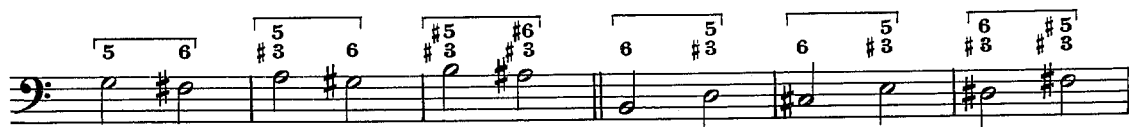
Anche in questi due tipi di progressione allo stato fondamentale i due modelli differiscono unicamente per il salto iniziale, mentre in quelle derivate si hanno modelli identici, sia nella progressione tipo 3 che in quella tipo 4.

Le due progressioni vengono usate, generalmente, allo stato fondamentale, ma più spesso con uno solo dei due accordi sotto forma di 1° rivolto; non vengono usate, invece, con entrambi gli accordi rivoltati.

Se nella progressione precedente allo stato fondamentale il modello viene riprodotto *un tono sopra*, la progressione diventa modulante e si svolge secondo il circolo delle quinte ascendenti:



Anche della progressione modulante è possibile fare i rivolti come in quella tonale:



Fioriture nelle progressioni tipo 3 e 4.

Progressione allo stato fondamentale.

Modelli semplici



Modelli fioriti



Nella progressione modulante

Progressione derivata.


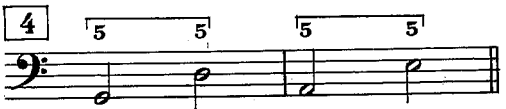
Modelli semplici

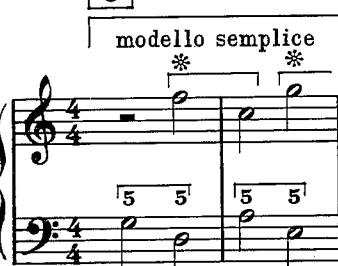
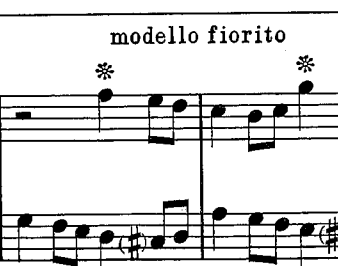
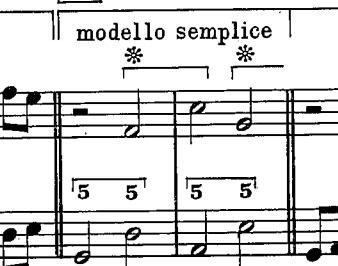
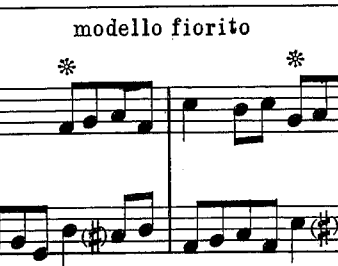
Modelli fioriti

Nella progressione modulante



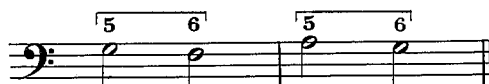
Imitazioni nelle progressioni tipo 3 e 4.

Nelle progressioni  e  allo stato fondamentale, alla fondamentale del 1° accordo, con la quale ha inizio il disegno, si risponde con la 3^a (*) del 2°:

3		4	
modello semplice	modello fiorito	modello semplice	modello fiorito
			

Nelle progressioni tipo 3 e 4 derivate si possono distinguere due casi:

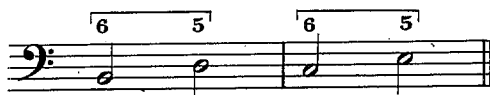
1°) il 1° accordo è allo stato fondamentale e il 2° è sotto forma di 1° rivolto:



in tal caso alla fondamentale del 1° accordo, con la quale ha inizio il disegno, si risponde con la fondamentale (*) del 2°:

Modello semplice	Modelli fioriti
	

2°) il 1° accordo è sotto forma di 1° rivolto e il 2° è allo stato fondamentale:

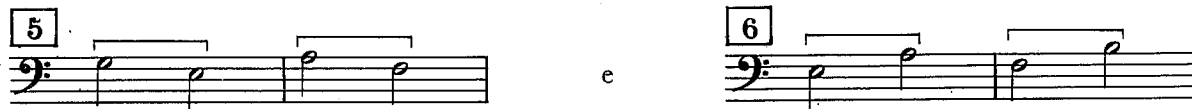


in tal caso alla 3^a del 1° accordo, con la quale ha inizio il disegno, si risponde con la 3^a (*) del 2°:

Modello semplice	Modelli fioriti
	

* * *

Altro tipo di progressione tonale è quello costituito da due modelli:



in apparenza diversi, ma che, in sostanza, non rappresentano che due aspetti di una stessa progressione:

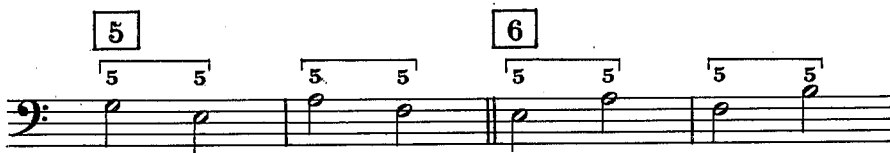


Volendo definire i due tipi di progressione si può dire che il modello della prima è costituito da un salto di

3^a discendente che viene riprodotto una 2^a sopra: e quello della seconda da

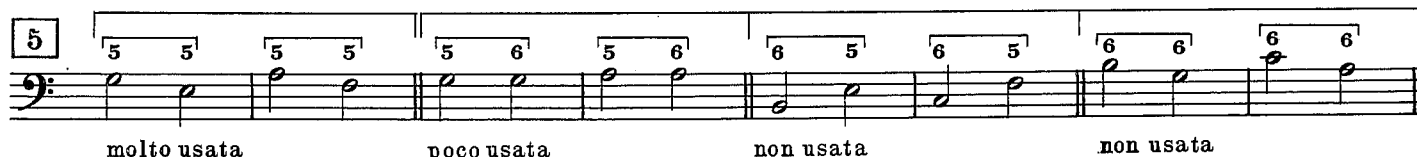
un salto di 4^a ascendente che viene riprodotto ugualmente una 2^a sopra:

Per quanto riguarda la numerica, sia dell'uno che dell'altro modello, entrambe le note vengono armonizzate, in genere, con triadi allo stato fondamentale:



I suddetti modelli possono essere impiegati anche sotto forma di rivolto.

progressione fondamentale progressione derivata

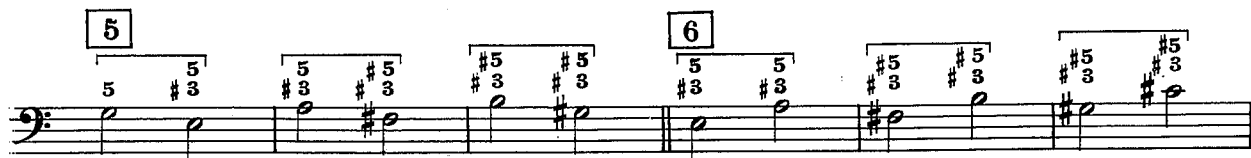


progressione fondamentale progressione derivata



Le due progressioni allo stato fondamentale vengono molto usate; nei rivolti, invece, vengono impiegate soltanto due forme, come vedremo più avanti.

Se nella progressione precedente allo stato fondamentale il modello viene riprodotto *un tono sopra*, la progressione diventa modulante:



Anche della progressione modulante è possibile fare i rivolti come in quella tonale:



Fioriture nelle progressioni tipo [5] e [6].

Progressione allo stato fondamentale.

Modelli semplici



Modelli fioriti

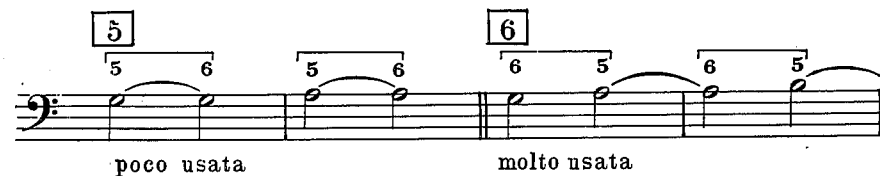
Fra le due note in distanza di 3^a discendente impiegare le fioriture usate nello stesso salto nelle progressioni derivate del tipo [1] e [2]. Fra le due note in distanza di 4^a ascendente impiegare le fioriture usate nello stesso salto nelle progressioni fondamentali del tipo [1] e [2].

Nella progressione modulante



Progressione derivata.

Modelli semplici



Modelli fioriti



Nella progressione tipo [5].



Nella progressione tipo [6].




Fioriture in entrambi i salti



Nella progressione modulante




Imitazioni nella progressione tipo [5].

Nella progressione tipo [5] allo stato fondamentale , alla fondamentale del 1° accordo, con la quale ha inizio il disegno, si risponde con la fondamentale (*) del 2°:

Modello semplice Modelli fioriti

[5]

Della progressione tipo [5] derivata l'unica forma usata è quella nella quale il 1° accordo è allo stato fondamentale e il 2° è sotto forma di 1° rivolto: ; in tal caso alla fondamentale del 1° accordo, con la quale ha inizio il disegno, si risponde con la fondamentale (*) del 2°:

Modello semplice Modelli fioriti


[5]

Imitazioni nelle progressioni tipo [6].

Nella progressione tipo [6] allo stato fondamentale , alla fondamentale del 1° accordo, con la quale ha inizio il disegno, si risponde con la 3ª (*) del 2°:

Modello semplice Modelli fioriti

[6]

Della progressione derivata tipo [6] è molto usato il modello nel quale il 1° accordo è sotto forma di 1° rivolto e il 2° è allo stato fondamentale ; in tal caso, alla 3ª del 1° accordo, con la quale ha inizio il disegno, si risponde con la 5ª (*) del 2°:

Modello semplice Modelli fioriti

Tutte le altre forme delle progressioni derivate del tipo 5 e 6 non vengono usate.

* * *

Altro tipo di progressione tonale è quello costituito da due modelli:

in apparenza diversi, ma che, in sostanza, non rappresentano che due aspetti di una stessa progressione:

Volendo definire i due tipi di progressione si può dire che il modello della prima è costituito da un salto di 4^a

discendente che viene riprodotto una 2^a sotto: e quello della seconda da

un salto di 3^a ascendente che viene riprodotto ugualmente una 2^a sotto:

Per quanto riguarda la numerica, sia dell'uno che dell'altro modello, entrambe le note vengono armonizzate con triadi allo stato fondamentale:

I suddetti modelli possono essere impiegati anche sotto forma di rivolto:

progressione fondamentale progressione derivata

usata poco usata non usata non usata

progressione fondamentale progressione derivata

8

usata non usata non usata non usata

Questi due tipi di progressione, i cui modelli, allo stato fondamentale, differiscono unicamente per il salto iniziale, vengono impiegati, in genere, solo allo stato fondamentale; poco usata è la progressione derivata tipo 7 nella quale il 1° accordo è allo stato fondamentale e il 2° sotto forma di 1° rivolto:

tutte le altre forme di entrambe le progressioni derivate non vengono usate.

Se nella progressione precedente allo stato fondamentale il modello viene riprodotto *un tono sotto* la progressione diventa modulante:

7 8

Anche di questa progressione modulante, la quale offre poco interesse, è possibile formare i rivolti come in quella tonale:

Fioriture nelle progressioni tipo 7 e 8.

Progressione allo stato fondamentale.

Modelli semplici

7 8

Modelli fioriti

Fra le due note in distanza di 4^a discendente impiegare le fioriture usate nello stesso salto nelle progressioni fondamentali del tipo 3 e 4.

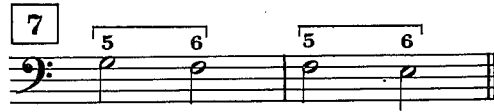
ecc. *ecc.*

Nella progressione modulante

ecc.

Progressione derivata.

Modello semplice (unico usato, ma piuttosto raramente)

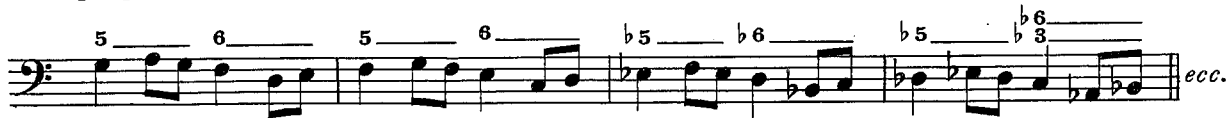


Modello fiorito


Fra le due note che procedono per grado congiunto discendente impiegare le fioriture usate nello stesso caso nelle progressioni derivate del tipo [3] e [4].



Nella progressione modulante




Imitazioni nelle progressioni tipo [7] e [8].

Nella progressione tipo [7] allo stato fondamentale  , alla fondamentale del 1° accordo, con la quale ha inizio il disegno, si risponde con la fondamentale (*) del 2°:

Modello semplice Modelli fioriti



Nella progressione tipo [8] allo stato fondamentale  , alla fondamentale del 1° accordo, con la quale ha inizio il disegno, si risponde con la 3ª (*) del 2°:

Modello semplice Modelli fioriti



Della progressione derivata tipo 7 è usato soltanto il modello nel quale il 1° accordo è allo stato fondamentale e il 2° sotto forma di 1° rivolto: : in tal caso, alla fondamentale del 1° accordo si risponde con la fondamentale (*) del 2°:

7 Modello semplice Modelli fioriti

26. Imitazioni nelle progressioni tonali di accordi di 7^a e di 9^a.

Nelle progressioni tonali di accordi di 7^a e di 9^a sia la fondamentale che la 5^a o la 7^a del 1° accordo del modello possono essere fiorite con note dello stesso accordo, collegate o non con note ornamentali.

La 3^a del 1° accordo non può essere fiorita, nello stile scolastico, perchè, come è noto, serve a preparare la 7^a dell'accordo successivo.

Le fioriture della 5^a negli accordi di 7^a non sono molte e pochissime quelle della fondamentale; molte, invece, sono quelle della 7^a, delle quali, però, ben poche presentano un vero e proprio interesse.

Fiorendo con un disegno identico la nota corrispondente del 2° accordo del modello (5^a e 5^a; 7^a e 7^a), meno la fondamentale alla quale fa riscontro la fioritura della 3^a del 2° accordo, si ottiene una imitazione del primo disegno in altra parte, cioè una progressione imitata di accordi di 7^a.

Fioriture della fondamentale nella progressione tonale di accordi di 7^a.

Modello semplice

Modello fiorito

Fra le due note in distanza di 4^a ascendente e di 5^a discendente impiegare le fioriture usate, negli stessi salti, nelle progressioni fondamentali del tipo 1 e 2.

Per quanto riguarda l'imitazione nella progressione di accordi di 7^a allo stato fondamentale, alla fondamentale del 1° accordo si risponde con la 3^a (*) del 2°:

Esempi di progressioni imitate di accordi di 7^a con fioriture della fondamentale.

Fioriture della 7^a nella progressione tonale di accordi di 7^a.

Modello semplice

Musical notation for 'Modello semplice' in bass clef. It consists of four groups of notes, each with a slur over a pair of notes: (6, 5) and (4, 2). The final note is a single 6.

Modello fiorito

Musical notation for 'Modello fiorito' in bass clef. It consists of ten groups of notes, each with a slur over a pair of notes: (6, 5) and (4, 2). The final note is a single 6. The notation is more complex than the simple model, with many groups of notes.

Per quanto riguarda l'imitazione nella progressione di accordi di 7^a sotto forma di 1° e di 3° rivolto, alla 7^a del 1° accordo si risponde con la 7^a (*) del 2°:

Musical notation showing the imitation of a 7th chord in first and third inversions. The first staff shows the 7th note of the first chord marked with an asterisk (*). The second staff shows the 7th note of the second chord marked with an asterisk (*). The notation is in bass clef and shows the 7th notes of the first and second chords.

Esempi di progressioni imitate di accordi di 7^a con fioriture della 7^a.

Fioriture della 5^a nella progressione tonale di accordi di 7^a.

Modello semplice

Modello fiorito

Per quanto riguarda l'imitazione nella progressione di accordi di 7^a sotto forma di 2° rivolto, alla 5^a del 1° accordo si risponde con la 5^a (*) del 2°:

Esempi di progressioni imitate di accordi di 7^a con fioritura della 5^a.

Per quanto riguarda le progressioni tonali di accordi di 9^a, può valere, con i dovuti accorgimenti, quanto è stato detto per quelle di accordi di 7^a.

27. Imitazioni nelle progressioni modulanti di accordi di 7^a e di 9^a.

Quanto è stato detto per le progressioni tonali di accordi di 7^a e di 9^a vale anche per quelle modulanti, tenendo presente, però, che in queste ultime è possibile fiorire anche la 3^a.

Fioriture della 3^a nella progressione circolare di accordi di 7^a di dominante.

Modello semplice

Modello fiorito

A single staff of music in bass clef, 4/4 time. It shows a sequence of notes with various chord figures and accidentals above them: $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{b6}{5}$, $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{b6}{5}$, $\frac{b6}{5}$. The piece ends with *ecc.*

Fioriture della fondamentale nella progressione circolare di accordi di 7^a di sensibile o di 7^a diminuita.

A single staff of music in bass clef, 4/4 time. It shows a sequence of notes with various chord figures and accidentals above them: $(b)7$, $(b)\frac{4}{3}$, $(b)7$, $(b)\frac{4}{3}$, $(b)7$, $(b)\frac{4}{3}$, $(b)7$, $(b)\frac{4}{3}$, $(b)7$, $(b)\frac{4}{3}$, $(b)7$, $(b)\frac{4}{3}$, $(b)7$, $(b)\frac{4}{3}$, $(b)7$, $(b)\frac{4}{3}$. The piece ends with *ecc.*

Esempi di progressioni circolari imitate.

con accordi di 7^a di dominante

Two staves of music in 4/4 time. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. It shows a sequence of notes with various chord figures and accidentals above them: $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{b6}{5}$, $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{b6}{5}$. The piece ends with *ecc.*

con accordi di 7^a di dominante

con accordi di 7^a diminuita


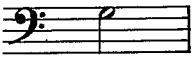
Two staves of music in 4/4 time. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. It shows a sequence of notes with various chord figures and accidentals above them: $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{b6}{5}$, $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{b6}{5}$. The piece ends with *ecc.*

28. Regole per numerare una progressione imitata tonale o modulante.

Incontrando in un Basso Dato una progressione, prima di ricercare l'imitazione è necessario stabilire la numerica esatta della progressione che è nel Basso. Per far questo occorre sfrondare il modello di progressione di tutte quelle note che hanno carattere ornamentale (note di passaggio, note di volta, ecc.), riducendolo allo schema delle sole note reali.

Nella seguente progressione, per es.:

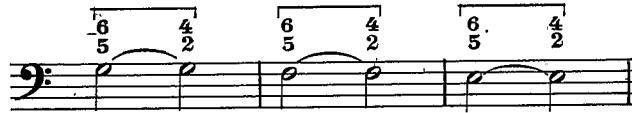
A single staff of music in bass clef, 4/4 time. It shows a sequence of notes with various chord figures and accidentals above them: $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{b6}{5}$, $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{b6}{5}$. The piece ends with *ecc.*


è facile ravvisare nel disegno  la fioritura di una unica nota cioè il , per

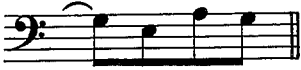
cui la progressione in oggetto, sfrondata delle note , può essere ridotta allo


schema semplice seguente: . Tale schema può essere considera-


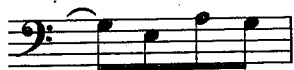
to, come abbiamo già visto (§ 12, c), come 1° rivolto di una progressione di accordi di 7^a:



oppure come 3° rivolto:  , perchè armonizzando il 2° Sol

della 1^a misura con $\frac{4}{2}$, il relativo accordo contiene le note  . Se, invece, lo stesso modello

di progressione fosse considerato come 2° rivolto  , armoniz-

zando il 2° Sol della 1^a misura con $\frac{4}{3}$, nel relativo accordo  il disegno  non sarebbe spiegabile.

Sfrondata la progressione in oggetto delle note a carattere ornamentale e stabilita la numerica esatta, questa viene applicata al modello originario fiorito:



Resta ora da stabilire l'imitazione. Dato che il Sol armonizzato con $\frac{4}{2}$ è la 7^a fiorita di un accordo, in quello successivo verrà fiorita, con lo stesso disegno, la 7^a:



Incontrando in un Basso una progressione di accordi di 7^a allo stato fondamentale o sotto forma di rivolto ma senza fioriture, è possibile, per ravvivare la progressione stessa, fiorire le altre parti, rammentando di fiorire 5^a e 5^a oppure 7^a e 7^a:

progressione allo stato fondamentale

progressione sotto forma di 2° rivolto

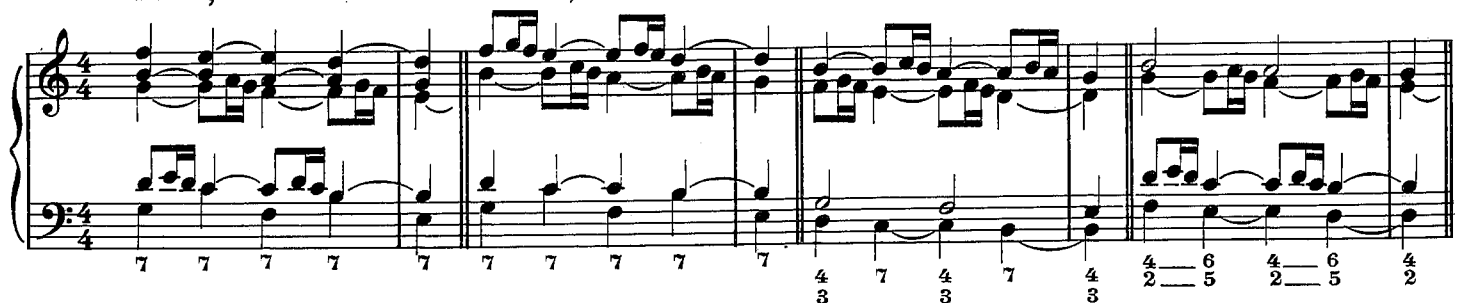
progressione sotto forma di 3° rivolto

imitazione fra la 5^a, fiorita, dei due accordi

imitazione fra la 7^a, fiorita, dei due accordi

imitazione fra la 7^a, fiorita, dei due accordi

imitazione fra la 5^a, fiorita, dei due accordi



Le progressioni imitate che seguono sono estratte da « Raccolte » di Bassi degli autori segnati in nota; per ragioni di spazio sono state trascritte su due righe, per pianoforte, invece che per le quattro voci, tenendo conto, tuttavia, dell'estensione delle voci stesse.

realizzazione di C. Dobici (1)

realizzazione di C. Dobici (1)

realizzazione di C. Dobici (1)

ecc.

realizzazione di C. Dobici (2)

(1) C. Dobici - *Trenta lezioni da svolgere a quattro voci per gli esercizi pratici del Basso tematico* - Ed. Ricordi - Milano.

(2) C. Dobici - *Partimenti per lo studio del contrappunto imitato e fugato* - Ed. Ricordi - Milano.

realizzazione di C. Dobici (1)

realizzazione di A. De Ninno (2)

realizzazione di A. De Ninno (2)

(1) C. Dobici - *Partimenti per lo studio del contrappunto imitato e fugato* - Ed. Ricordi - Milano.
 (2) G. Napoli - *Bassi - Melodie - Temi per lo studio della composizione* - Ed. Ricordi - Milano, 1938.

RIASSUNTO DEL IV CAPITOLO

La progressione imitata è una progressione nella quale l'antecedente propone un disegno melodico che in genere è molto breve e che si svolge in forma di progressione e il conseguente riproduce tutta la progressione proposta dall'antecedente, a breve distanza ma non a qualsiasi intervallo. Infatti, dovendo la risposta aver inizio durante lo svolgimento della proposta, tale scelta dovrà essere subordinata alle relazioni armoniche che dovranno intercorrere fra proposta e risposta.

Nelle progressioni imitate il modello è contenuto, in genere, nell'ambito di una sola misura o valore equivalente, cioè a cavallo di due misure; più raramente in uno spazio maggiore.

Perchè l'imitazione abbia una certa efficacia è bene che vi sia contrasto ritmico fra le varie parti che si imitano, o che, almeno, le parti stesse procedano, più che sia possibile, per moto obliquo e contrario fra loro.

Quando la progressione imitata ha luogo per le voci, la risposta deve essere affidata a quella voce la quale possa svolgere agevolmente il disegno nella propria tessitura.

Le progressioni imitate risultano migliori nelle misure in 4 che in quelle in 2 o in 3.

Qualsiasi modello semplice di progressione può essere fiorito con note ornamentali melodiche ed è possibile fiorire una sola o entrambe le note del modello stesso; reciprocamente, qualsiasi modello fiorito, sfrondato delle note ornamentali che lo rivestono, può essere ridotto al suo schema semplice.

Molto spesso le due parti in imitazione producono dissonanze melodiche dovute all'incontro delle note reali con quelle ornamentali che costituiscono le fioriture; tali dissonanze sono ammesse purchè abbiano luogo in distanza.

È vietato fare la cosiddetta « fioritura dell'unisono » e giungere all'unisono con l'urto di 2^a.

Per quanto riguarda le successioni di quinte o di ottave, consecutive o a distanza, tener presente le norme esposte nel 1° Volume circa le progressioni, con l'unica variante che tutte le regole prescritte per il movimento e il legame armonico delle parti vanno osservate non nel 1° modello della proposta, ma nel 1° della risposta.

Fra i blocchi armonico-melodici possono essere tollerate eventuali successioni di quinte o di ottave reali o nascoste.

Le quinte o le ottave reali a distanza fra le due parti in imitazione, anche nel blocco armonico-melodico, sono consentite, mentre non sono tollerate quelle prodotte dalle altre parti che non sono in imitazione.

Quando se ne offra la possibilità, introdurre nelle altre parti ritardi, i quali possono essere a loro volta fioriti, e note ornamentali melodiche.

* * *

Nelle progressioni tonali di accordi di 7^a e di 9^a, sia la fondamentale che la 5^a o la 7^a del 1° accordo del modello possono essere fiorite con note dello stesso accordo, collegate o non con note ornamentali.

La 3^a del 1° accordo non può essere fiorita perchè serve a preparare la 7^a dell'accordo successivo.

Fiorendo con un disegno identico la nota corrispondente del 2° accordo (5^a e 5^a; 7^a e 7^a; meno la fondamentale alla quale fa riscontro la fioritura della 3^a del 2° accordo), si ottiene una imitazione del 1° disegno in altra parte, cioè una progressione imitata di accordi di 7^a.

* * *

Per quanto riguarda le progressioni imitate tonali di accordi di 9^a, può valere, con i dovuti accorgimenti, quanto è stato detto per quelle di accordi di 7^a.

* * *

Quanto è stato detto per le progressioni imitate tonali di accordi di 7^a e di 9^a può valere anche per quelle modulanti, tenendo presente, però, che in queste ultime è possibile fiorire anche la 3^a.

* * *

Incontrando in un basso una progressione, prima di ricercare l'imitazione è necessario stabilire la numerica esatta della progressione che è nel basso. Per far questo, sfrondare il modello di progressione di tutte quelle note che hanno carattere ornamentale (ritardi, note di passaggio, note di volta, ecc.), riducendolo allo schema delle sole note reali.

Sfrondata la progressione e stabilita la numerica esatta, questa viene applicata al modello originario fiorito e poi viene introdotta, in altra parte, l'imitazione.


Incontrando in un basso una progressione di accordi di 7^a allo stato fondamentale o sotto forma di rivolto ma senza fioriture, è possibile, per ravvivare la progressione stessa, fiorire le altre parti, rammentando di fiorire 5^a e 5^a oppure 7^a e 7^a.

V.

L'ENARMONIA

29. Generalità.

Si chiamano suoni omòfoni o enarmònici due suoni i quali pur avendo nome diverso, come per esempio Do \sharp e Re \flat , hanno una identica altezza; come per un suono isolato, tale interpretazione può essere estesa a un intero

accordo: . Quella parte dell'Armonia che tratta tale importantissimo argomento

prende il nome di *enarmonia*; la quale può essere definita come la sostituzione grafica di un accordo mediante un altro omòfono ma non omòlogo.

Molto spesso i due termini « omòfono » e « omòlogo » vengono usati indifferentemente per indicare la stessa cosa, cioè suoni di uguale altezza: si dice, per esempio, che la scala di Do \sharp maggiore è omòfona o omòloga di quella di Re \flat maggiore. Sarebbe bene, a mio parere, che tale confusione avesse termine e si tenesse maggior conto della etimologia: omòfono deriva da οὐός = identico, simile, pari e φωνή = suono, tono, voce; omòlogo, invece, deriva da οὐός = identico, simile, pari e λόγος = parola, discorso. Per cui la scala di Do \sharp maggiore è omòfona di quella di Re \flat maggiore, ma non omòloga; mentre, invece, è omòloga di quelle di Do maggiore, Do minore, Do \flat maggiore e Do \sharp minore.

La varia interpretazione di un accordo, dovuta alla diversa scrittura, può provocare risoluzioni impreviste che portano talvolta a tonalità anche lontane da quella di partenza; per cui l'enarmonia, come le risoluzioni eccezionali degli accordi dissonanti, costituisce un fattore importantissimo nella modulazione.

Secondo il Fétis, W. A. Mozart sarebbe stato il primo a introdurre l'enarmonia nel nostro sistema musicale, ma dice il De Santis (Op. cit.) che « l'affermazione dell'illustre storico è infondata e vien distrutta dalla semplice lettura delle opere di Rameau »; e per avvalorare la sua asserzione riporta il terzetto delle Parche dell'opera Ippolito e Aricia del Rameau rappresentata a Parigi il 1° ottobre 1733:



* * *

Gli accordi nei quali l'enarmonia assume una speciale importanza sono quelli di 7^a diminuita, di 5^a diminuita e di 5^a aumentata; tuttavia può essere effettuata, come vedremo, anche in altri accordi e specialmente in quelli alterati.

Come è noto, ciascuno dei 12 suoni della scala cromatica può essere considerato come tonica di una scala maggiore o minore e di conseguenza, ciascun suono che si trova un semitono diatonico sotto alle 12 toniche può essere considerato come una sensibile; si hanno, così, 12 sensibili la cui successione rappresenta una scala cromatica.

Le toniche procedono in scala cromatica ascendente per diesis e bequadri.

Toniche nelle tonalità di:

DoM. e Do m.	Do#M. e Do#m.	ReM. e Re m.	Re#m.	MiM. e Mi m.	FaM. e Fa m.	Fa#M. e Fa#m.	SolM. e Sol m.	Sol#m.	LaM. e La m.	La#m.	SiM. e Si m.
--------------------	---------------------	--------------------	-------	--------------------	--------------------	---------------------	----------------------	--------	--------------------	-------	--------------------

Le toniche procedono in scala cromatica ascendente per bemolli e bequadri.

Toniche nelle tonalità di:


DoM. e Do m.	RebM.	ReM. e Re m.	MibM. e Mib m.	MiM. e Mi m.	FaM. e Fa m.	SolbM.	SolM. e Sol m.	LabM. e Lab m.	LaM. e La m.	SibM. e Sib m.	Do#M.
--------------------	-------	--------------------	----------------------	--------------------	--------------------	--------	----------------------	----------------------	--------------------	----------------------	-------

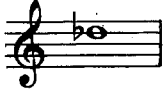

Dagli specchi precedenti si rileva che mentre quasi tutti i suoni della scala cromatica possono essere considerati come sensibili di due scale, una maggiore e l'altra minore aventi la stessa tonica, alcuni altri, invece, come il Do, il Do \times , il Fa, il Fa \times , il Sol \times , e il Si \flat , non possono essere considerati che come sensibili di una sola scala.

Il , infatti, mentre può essere considerato come sensibile di una scala maggiore, cioè quella di Re \flat maggiore, tonalità che è nell'uso, non può essere considerato come sensibile di una scala minore avente la stessa tonica, perchè tale scala dovrebbe essere quella di Re \flat minore che non è nell'uso. Viene di conseguenza che perchè il possa essere considerato come sensibile di due scale, una maggiore e l'altra minore aventi la stessa tonica, è necessario trasformarlo, con l'enarmonia, in , nota che rappresenta la sensibile sia nella tonalità di Do # maggiore, omòfona di Re \flat maggiore, che in quella di Do # minore, omòfona di Re \flat minore.

Similmente avviene per il , che, mentre può essere considerato come sensibile di Sol \flat maggiore, non può essere considerato come sensibile di Sol \flat minore, tonalità che non è nell'uso e in sostituzione della quale è impiegata quella di Fa # minore. Per cui il , trasformato con l'enarmonia in può essere considerato come sensibile sia della scala di Fa # maggiore che di quella di Fa # minore.

È necessario aggiungere che nessuna nota preceduta dal bemolle può essere considerata come sensibile di due scale, una maggiore e l'altra minore aventi la stessa tonica, se non trasformandola enarmonicamente in un suono omòfono con diesis o bequadro.

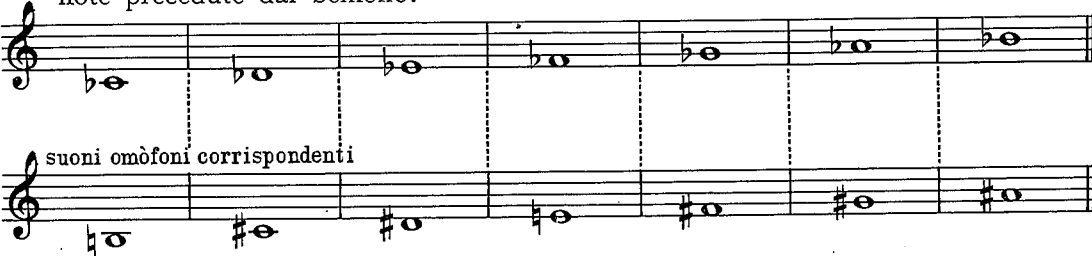
Il  , infatti, dovrebbe essere sensibile di Mi \flat maggiore e di Mi \flat minore, tonalità che non sono nell'uso e in sostituzione delle quali vengono impiegate, rispettivamente, quelle di Re maggiore e di Re minore.

Viene di conseguenza che perchè il  possa essere considerato come sensibile di due scale, una maggiore e l'altra minore aventi la stessa tonica, è necessario trasformarlo, con l'enanarmonia, in 





Seguendo analogo ragionamento per ciascuno dei 12 suoni della scala cromatica, si può giungere alle seguenti conclusioni:

1°) nessuna nota preceduta dal bemolle può essere considerata come sensibile di due scale, una maggiore e l'altra minore aventi la stessa tonica, se non trasformandola enarmonicamente in altro suono omòfono preceduto dal diesis o dal bequadro:

note precedute dal bemolle:




suoni omòfoni corrispondenti





per cui si può formulare la regola che tutte le note precedute dal bemolle si trasformano in quelle omòfone precedute dal diesis, meno il  che diventa  e il  che diventa  ;

2°) tutte le note precedute dal diesis restano quali sono:





note precedute dal diesis:



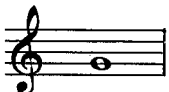
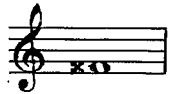

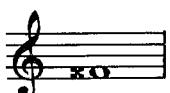
i suoni non cambiano nome:





3°) tutte le note naturali ⁽¹⁾ possono essere considerate come sensibili di due scale, una maggiore e l'altra minore aventi la stessa tonica, meno il  che diventa  e il  che diventa 

Per quanto riguarda le note naturali è necessario aggiungere le seguenti considerazioni:


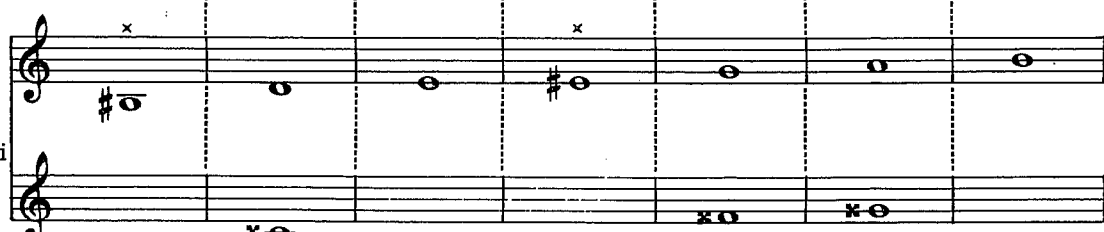
1°) dato che la scala di Mi \flat minore, la cui sensibile è il  , è omòfona di quella di Re \sharp minore, la cui sensibile è il  , il  può essere trasformato enarmonicamente anche in  ;

⁽¹⁾ Per quanto, come vedremo più avanti, sia improprio chiamare *naturali* le note senza accidenti, per facilità di esposizione chiamerò, per ora, in tal modo le sette note della scala di Do maggiore.

2°) dato che la scala di La \flat minore, la cui sensibile è il , è omòfona di quella di Sol \sharp minore, la cui sensibile è il , il  può essere trasformato enarmonicamente anche in ;

3°) dato che la scala di Si \flat minore, la cui sensibile è il , è omòfona di quella di La \sharp minore, la cui sensibile è il , il  può essere trasformato enarmonicamente anche in 

Da quanto ho esposto si può formulare la regola che tutte le note naturali restano tali, meno il Do che diventa Si \sharp e il Fa che diventa Mi \sharp ; inoltre il Re può essere trasformato in Do \times , il Sol in Fa \times e il La in Sol \times :

note naturali	
suoni omòfoni corrispondenti	

30. Trasformazione enarmonica dell'accordo di 7^a diminuita.

Di tutte le trasformazioni enarmoniche la più importante è quella dell'accordo di 7^a diminuita. Questo accordo, di cui è stato fatto largo uso e abuso, rappresenta, per le sue possibilità enarmoniche, un mezzo rapido ed efficace nella modulazione.

La trasformazione enarmonica dell'accordo di 7^a diminuita si basa sull'importante principio che ciascuna delle note che tale accordo compongono può essere considerata come sensibile di altra tonalità, maggiore o minore.

L'accordo di 7^a diminuita comprende, fra i due suoni estremi, nove semitoni (fra diatonici e cromatici) cioè tre terze minori:

accordo di 7 ^a D. di Sol m.	suoni estremi	distanza di 9 semitoni									terze minori contenute fra i suoni estremi dell'accordo		
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	3 ^a m.	3 ^a m.	3 ^a m.



e tutta la distanza (12 semitoni) che passa tra la fondamentale dell'accordo e la sua 8^a può essere frazionata in quattro parti esattamente uguali, rappresentate ciascuna da una 3^a minore:

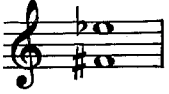
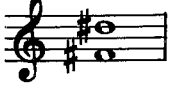

distanza di 8 ^a g. tra la fondamentale dell'accordo e la sua 8 ^a	1 ^a	2 ^a	3 ^a	intervalli enarmonici
	3 ^a m.	3 ^a m.	3 ^a m.	2 ^a A. 3 ^a m.



Dalla divisione dell'8^a giusta in quattro parti esattamente uguali deriva l'omofonia dei seguenti intervalli:



l'intervallo di 3^a minore, per esempio , è omòfono di quello di 2^a aumentata 
oppure  ;





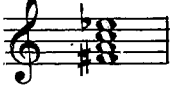

l'intervallo di 5^a diminuita, per esempio , è omòfono di quello di 4^a aumentata 
oppure  ;

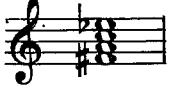



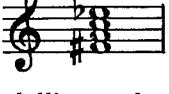
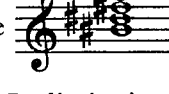
l'intervallo di 7^a diminuita, per esempio , è omòfono di quello di 6^a maggiore 
oppure 

Viene di conseguenza che sono omòfoni tutti quegli accordi di 7^a diminuita le cui fondamentali si trovino fra loro alle seguenti distanze:

- 3^a minore oppure 2^a aumentata,
- 5^a diminuita oppure 4^a aumentata,
- 7^a diminuita oppure 6^a maggiore.

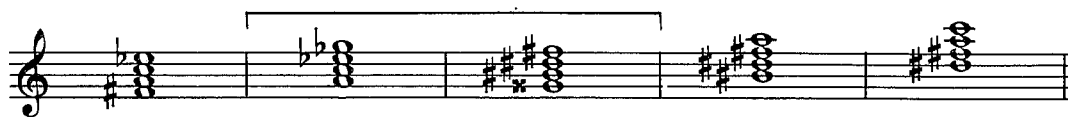
Infatti, la fondamentale dell'accordo di 7^a diminuita , cioè il , si trova in distanza di 3^a minore dalla fondamentale dell'accordo di 7^a diminuita , cioè il , per cui i due accordi di 7^a diminuita  e  sono omòfoni;

la fondamentale dell'accordo di 7^a diminuita , cioè il , si trova in distanza di 2^a aumentata dalla fondamentale dell'accordo di 7^a diminuita , cioè il , per cui i due accordi di 7^a diminuita  e  sono omòfoni;

la fondamentale dell'accordo di 7^a diminuita , cioè il , si trova in distanza di 4^a aumentata dalla fondamentale dell'accordo di 7^a diminuita , cioè il , per cui i due accordi di 7^a diminuita  e  sono omòfoni;

la fondamentale dell'accordo di 7^a diminuita , cioè il , si trova in distanza di 6^a maggiore dalla fondamentale dell'accordo di 7^a diminuita , cioè il , per cui i due accordi di 7^a diminuita  e  sono omòfoni.

Riassumendo, i cinque accordi di 7^a diminuita



sono omòfoni, cioè formati di suoni identici seppure scritti con nomi diversi.

Da quanto ho premesso deriva che se un accordo di 7^a diminuita è enarmonicamente lo stesso in cinque differenti tonalità minori, i 15 accordi di 7^a diminuita delle 15 tonalità minori nell'uso, comprese quelle omòfone, si riducono, in sostanza, soltanto a tre ($15 : 5 = 3$); i quali non avendo fra loro alcun suono in comune sono effettivamente uno diverso dall'altro nell'effetto e nella scrittura. E più precisamente i tre accordi diversi sono quelli le cui fondamentali si trovino fra loro a una distanza qualsiasi che non sia una di quelle omòfone sopra citate, cioè la 3^a minore o la 2^a aumentata, la 5^a diminuita o la 4^a aumentata, la 7^a diminuita o la 6^a maggiore.

Per facilitare la ricerca di questi tre accordi, possiamo dire che sono completamente diversi nell'effetto e nella scrittura tre accordi di 7^a diminuita le cui fondamentali siano rappresentate da tre suoni consecutivi della scala cromatica cominciando da un suono qualsiasi:

per esempio oppure e così di seguito.

I 15 accordi di 7^a diminuita che si riducono a tre:

<p><i>Accordi omòfoni</i></p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 0 auto;"> <p>l'accordo precedente tra- accordo sformato enarmonicamente di 7^a D. in altri 4 accordi di 7^a D. nelle tonalità sottonotate</p> </div> <p>Sol m. Sib m. La # m. Do # m. Mi m. tonalità omòfone</p>	<p><i>Accordi omòfoni</i></p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 0 auto;"> <p>l'accordo precedente tra- accordo sformato enarmonicamente di 7^a D. in altri 4 accordi di 7^a D. nelle tonalità sottonotate</p> </div> <p>Lab m. Sol # m. Sim. Rem. Fam. tonalità omòfone</p>	<p><i>Accordi omòfoni</i></p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 0 auto;"> <p>l'accordo precedente tra- accordo sformato enarmonicamente di 7^a D. in altri 4 accordi di 7^a D. nelle tonalità sottonotate</p> </div> <p>La m. Dom. Mib m. Re # m. Fa # m. tonalità omòfone</p>
---	--	---

A seconda che i vari suoni di un accordo di 7^a diminuita vengano scritti in un modo piuttosto che in un altro si ottengono differenti accordi (tutti di 7^a diminuita), i quali, pur non variando nell'intonazione, provocano, a causa della diversa denominazione dei vari suoni, una risoluzione in tonalità diverse una dall'altra e più precisamente in quelle tonalità le cui sensibili sono rappresentate da ciascuna delle quattro note di cui l'accordo di 7^a diminuita è formato.

Considerando ciascuna nota di un accordo di 7^a diminuita come sensibile di una scala minore, si avranno cinque risoluzioni in cinque tonalità minori diverse:

tonalità nelle quali può risolvere l'accordo precedente

Sol m. Sib m. La # m. Do # m. Mi m.
VII I VII I VII I VII I VII I
tonalità omòfone

Ogni accordo di 7^a diminuita, oltre che nella tonalità minore cui appartiene, può risolvere anche in quella maggiore armonica avente la stessa tonica: per esempio l'accordo di 7^a diminuita può risolvere sia

nella tonalità di Sol minore che in quella di Sol maggiore. Considerando ciascuna nota di un accordo di 7^a diminuita come sensibile di una scala maggiore, si avranno, così, cinque risoluzioni in cinque tonalità maggiori diverse:

tonalità nelle quali può risolvere l'accordo precedente

Sol M. Sib M. Ebb M. Do # M. Mi M.
VII I VII I VII I VII I VII I
tonalità omòfone

Analogamente a quanto è stato detto per l'accordo di 7^a diminuita nelle tonalità minori possiamo dire che se un accordo di 7^a diminuita è enarmonicamente lo stesso in cinque differenti tonalità maggiori, i 15 accordi di 7^a diminuita delle 15 tonalità maggiori nell'uso, comprese quelle omòfone, si riducono, in sostanza, soltanto a tre ($15 : 5 = 3$), i quali, in fondo, sono gli stessi tre delle tonalità minori.

Ciò premesso, vedremo ora come si effettua la trasformazione enarmonica di un accordo di 7^a diminuita.

A parte l'applicazione di tale procedimento nella modulazione, argomento di cui parlerò più avanti, le esercitazioni, nella scuola, vengono svolte in due modi diversi:

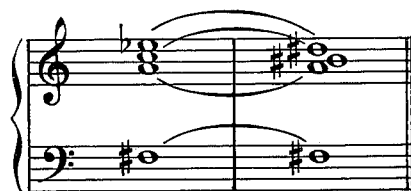
1°) dato un accordo di 7^a diminuita, trasformarlo enarmonicamente in uno degli altri quattro accordi omòfoni di altra tonalità;

2°) dato un accordo di 7^a diminuita, sia allo stato fondamentale che sotto forma di rivolto, trasformarlo enarmonicamente in un altro accordo omòfono di 7^a diminuita, considerando la nota del basso come fondamentale, 1°, 2° o 3° rivolto del nuovo accordo.

Il primo caso è semplice e non ha bisogno di molte spiegazioni: volendo, per esempio, trasformare l'accordo




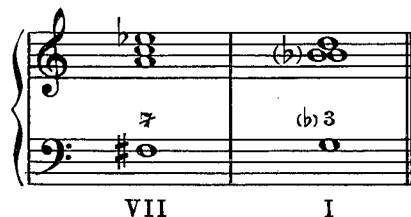
in quello omòfono nella tonalità di Do # minore o di Do # maggiore, basterà pensare che nella tonalità richiesta la sensibile è il Si # e che la nota che può essere considerata Si #, nell'accordo dato, è il Do:


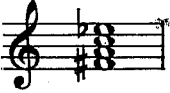


Il secondo caso, invece, è più complesso e ha bisogno, quindi, di alcune spiegazioni.


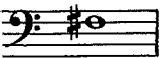
Sia l'accordo di 7^a diminuita  nella tonalità di Sol minore.

Volendo considerare il  come fondamentale, quale è, dell'accordo, questo effettuerà la sua risoluzione normale sull'accordo di tonica di Sol minore o di Sol maggiore:




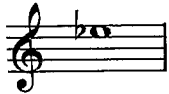

Con la trasformazione enarmonica, il  oltre che fondamentale dell'accordo  può

essere considerato come 1°, 2° o 3° rivolto di altri accordi di 7^a diminuita, i quali, pur essendo perfettamente uguali nell'intonazione, saranno diversi in tutte o in parte delle note per quanto riguarda la scrittura e risolveranno, quindi, in differenti tonalità.



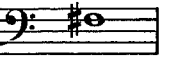

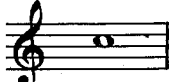


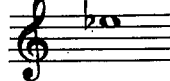

Volendo considerare il  non più come fondamentale ma come 1° rivolto, cioè come 3^a di altro accordo di 7^a diminuita, il basso fondamentale del nuovo accordo dovrà trovarsi una 3^a sotto al ,

ossia dovrà essere un Re. Rammentando che il nuovo accordo di 7^a diminuita deve avere, come intonazione, gli



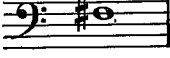
stessi suoni di quello da cui si è partiti, si osserva che delle quattro note dell'accordo  l'unica che può







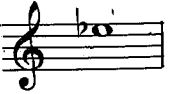

prendere il nome di Re è il , che chiamato con l'enanarmonia  diventerà la sensibile del nuovo accordo nella tonalità di Mi minore o di Mi maggiore:

accordo di 7 ^a D. allo stato fondamentale nelle tonalità di: Sol m. e Sol M.		l'accordo precedente, trasformato enarmonicamente, sotto forma di 1 ^o rivolto nelle tonalità di: Mi m. e Mi M.	
			
			
VII	I	II	III

Volando considerare il  dell'accordo  non più come fondamentale nè come 1^o rivolto, ma come 2^o rivolto, cioè come 5^a di altro accordo di 7^a diminuita, il basso fondamentale del nuovo accordo dovrà trovarsi una 5^a sotto al , ossia dovrà essere un Si. Rammentando, sempre, che il nuovo accordo di 7^a diminuita deve avere, come intonazione, gli stessi suoni di quello da cui si è partiti, si osserva che delle quattro note dell'accordo  l'unica che può prendere il nome di Si è il , che chiamato con l'enanarmonia  diventerà la sensibile del nuovo accordo nella tonalità di Do # minore o di Do # maggiore; inoltre, dato che in questa tonalità l'accordo di 7^a diminuita è , anche il  verrà trasformato, con l'enanarmonia, in  :

accordo di 7 ^a D. allo stato fondamentale nelle tonalità di: Sol m. e Sol M.		l'accordo precedente, trasformato enarmonicamente, sotto forma di 2 ^o rivolto nelle tonalità di: Do # m. e Do # M.	
			
			
VII	I	IV	III

Volendo considerare il  dell'accordo  non più come fondamentale nè come 1^o o 2^o rivolto, ma come 3^o rivolto, cioè come 7^a di altro accordo di 7^a diminuita, il basso fondamentale del nuovo accordo dovrà trovarsi una 7^a sotto al , ossia dovrà essere un Sol. Rammentando sempre che il nuovo accordo di 7^a diminuita deve avere, come intonazione, gli stessi suoni di quello da cui si è partiti, si osserva che

delle quattro note dell'accordo  l'unica che può prendere il nome di Sol è il , che chiamato con l'enarmonia  diventerà la sensibile del nuovo accordo nella tonalità di La # minore; inoltre, dato che in questa tonalità l'accordo di 7^a diminuita è  anche il  verrà trasformato in  e il  in  :

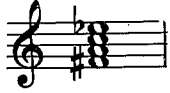
a) accordo di 7 ^a D. allo stato fondamentale nelle tonalità di: Sol m. e Sol M.	b) l'accordo precedente, trasformato enarmonicamente, sotto forma di 3° rivolto nella tonalità di: La # m.
---	---



Come si osserva dallo schema precedente (es. b), a differenza di quanto avviene per il fondamentale, per il 1° e per il 2° rivolto, per ciascuno dei quali è possibile risolvere in due tonalità, una maggiore e l'altra minore dello stesso nome, nel 3° rivolto si risolve soltanto nella tonalità di La # minore, perchè la tonalità maggiore dello stesso nome (La # M.) non è nell'uso. In casi consimili si può fare la trasformazione enarmonica nella scala omòfona, maggiore o minore; nel caso precedente, nella scala di Si b minore e di Si b maggiore:

accordo di 7 ^a D. allo stato fondamentale nelle tonalità di: Sol m. e Sol M.	l'accordo precedente, trasformato enarmonicamente, sotto forma di 3° rivolto nelle tonalità di: Sib. m. e Sib. M.
--	--




Prospetto riassuntivo delle trasformazioni enarmoniche effettuate nell'accordo di 7^a D.  e delle rispettive risoluzioni.

fondamentale		1° rivolto		2° rivolto		3° rivolto					
nelle tonalità di: Sol m. e Sol M.		nelle tonalità di: Mim. e Mi M.		nelle tonalità di: Do#m. e Do#M.		nella tonalità di: Re b M.		nelle tonalità di: Sib m. e Sib M.		nella tonalità di: La # m.	
											
VII	I	II	III	IV	III	IV	III	VI	V	VI	V
Do # M. e Re b M.						Sib m. e La # m.					
tonalità omòfona						tonalità omòfona					

Sulla scorta di quanto ho esposto, l'allievo si eserciterà nella trasformazione enarmonica di qualsiasi accordo di 7^a diminuita, considerandolo nelle varie forme (fondamentale e rivolti) nelle quali l'accordo stesso può presentarsi.

31. Impiego dell'accordo di 7^a diminuita nella modulazione.

Dato che con la trasformazione enarmonica un accordo di 7^a diminuita qualsiasi può risolvere in dieci tonalità, cinque minori e cinque maggiori, le quali rappresentano un terzo di tutte le trenta tonalità esistenti nell'uso, potrebbe sembrare che tale accordo, pur schiudendo un orizzonte tonale molto vasto, non possa permettere di modulare a qualsiasi tonalità. Tuttavia, da quanto verrà esponendo, si rileverà che impiegando la trasformazione enarmonica e tenendo presenti le tonalità che sono in affinità di 1° grado con quelle nelle quali l'accordo stesso può risolvere, con un accordo di 7^a diminuita è possibile modulare a qualsiasi tonalità, maggiore o minore, vicina o lontana.

Considerando ciascuna nota di un accordo di 7^a diminuita qualsiasi, per esempio , come sen-

sibile di una scala minore, si avranno, oltre una quinta tonalità omòfona, quattro risoluzioni in quattro tonalità minori diverse, che, nel caso dell'accordo preso in esame saranno le seguenti:

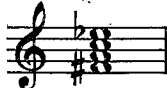


Sol minore		Si \flat minore		Do \sharp minore		Mi minore	
VII	I	VII	I	VII	I	VII	I


Ciascuna delle suddette tonalità minori (Sol minore, Si \flat minore, Do \sharp minore, Mi minore) si trova in affinità di 1° grado con altre due tonalità minori che si trovano, rispettivamente, una 5^a giusta sotto e una 5^a giusta sopra:

Re m.	Fa m.	Sol \sharp m.	Si m.
Sol m.	Si \flat m.	Do \sharp m.	Mi m.
Do m.	Mi \flat m.	Fa \sharp m.	La m.

Si ottiene così un totale di 12 tonalità minori che rappresentano le 12 tonalità minori di effetto.

Ragionamento analogo può essere seguito per gli altri due accordi di 7^a diminuita che, come abbiamo visto,

sono uno diverso dall'altro, cioè, rispetto all'accordo , i due accordi  e 


Con l'accordo  infatti, si avranno le seguenti risoluzioni in quattro tonalità minori diverse:

Sol \sharp minore		Si minore		Re minore		Fa minore	
VII	I	VII	I	VII	I	VII	I

Ciascuna delle suddette tonalità minori (Sol \sharp minore, Si minore, Re minore, Fa minore) si trova in affinità di 1° grado con altre due tonalità minori che si trovano, rispettivamente, una 5^a giusta sotto e una 5^a giusta sopra:

Re \sharp m.	Fa \sharp m.	La m.	Do m.
Sol \sharp m.	Si m.	Re m.	Fa m.
Do \sharp m.	Mi m.	Sol m.	Si \flat m.

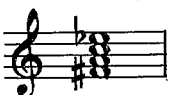
Si ottiene così un totale di 12 tonalità minori che rappresentano le 12 tonalità minori di effetto.


Con l'accordo  si avranno le seguenti risoluzioni in quattro tonalità minori diverse:

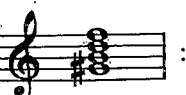
La minore		Do minore		Mi \flat minore		Fa \sharp minore	
VII	I	VII	I	VII	I	VII	I

Ciascuna delle suddette tonalità minori (La minore, Do minore, Mi \flat minore, Fa \sharp minore) si trova in affinità di 1° grado con altre due tonalità minori che si trovano, rispettivamente, una 5^a giusta sotto e una 5^a giusta sopra:

Si ottiene così un totale di 12 tonalità minori che rappresentano le 12 tonalità minori di effetto. Confrontando i tre schemi sopra riportati:

Tonalità nelle quali si può modulare con l'accordo  :

Tonalità nelle quali si può modulare con l'accordo  :

Tonalità nelle quali si può modulare con l'accordo  :

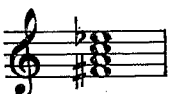
si osserva che le tonalità nelle quali si può modulare con ciascuno dei tre accordi di 7^a diminuita, tenendo presenti le tonalità in affinità di 1° grado, sono sempre le stesse, cioè le 12 tonalità minori di effetto.

Dato, però, che ciascun accordo di 7^a diminuita può risolvere in una quinta tonalità minore, cioè in una

tonalità omòfona, che nell'accordo preso in esame  è quella di La \sharp minore, e che gli accordi di 7^a

diminuita diversi uno dall'altro sono tre, le tonalità minori da 12 diventano 15, ossia tutte quelle esistenti nell'uso sia come effetto che come scrittura.

Tutto il ragionamento precedente può esser seguito anche per le 15 tonalità maggiori, tenendo presente, come ho già detto, che l'accordo di 7^a diminuita si trova anche sul 7° grado della scala maggiore armonica.

Prendendo in esame lo stesso accordo  e considerandolo nella tonalità di Sol maggiore armonica, invece che in quella di Sol minore, avremo le quattro risoluzioni seguenti:

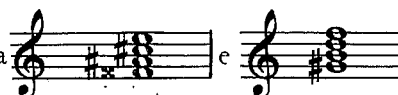
Sol maggiore		Sib maggiore		Reb maggiore		Mi maggiore	
							
VII	I	VII	I	VII	I	VII	I

Ciascuna delle suddette tonalità maggiori (Sol maggiore, Si \flat maggiore, Re \flat maggiore, Mi maggiore) si trova in affinità di 1° grado con altre due tonalità maggiori che si trovano, rispettivamente, una 5^a giusta sotto e una 5^a giusta sopra:





Si ottiene così un totale di 12 tonalità maggiori che rappresentano le 12 tonalità maggiori di effetto.


Inutile ripetere la stessa dimostrazione per gli altri due accordi di 7^a diminuita



presi in esame, perchè si otterrebbero gli stessi risultati. Dato, però, che ciascuno dei tre accordi può risolvere in

una quinta tonalità che è una di quelle omòfone — infatti l'accordo  può risolvere anche in Do # maggiore, tonalità omòfona di Re \flat maggiore, considerando il Do come Si #, cioè come sensibile di Do # maggiore;

che l'accordo  può risolvere anche in Do \flat maggiore, tonalità omòfona di Si maggiore, conside-

rando il La # come Si \flat ; che l'accordo  può risolvere anche in Sol \flat maggiore, tonalità omòfona

di Fa # maggiore, considerando il Fa come sensibile di Sol \flat maggiore — le tre tonalità così ottenute (Do # maggiore, Do \flat maggiore e Sol \flat maggiore) rappresentano le tre tonalità omòfone con le quali si raggiunge il numero di 15, cioè di tutte le tonalità maggiori nell'uso.

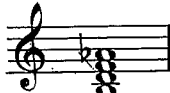
* * *

Da quanto ho esposto si può desumere che con la trasformazione enarmonica dell'accordo di 7^a diminuita è possibile effettuare la modulazione a qualsiasi tonalità, maggiore o minore, vicina o lontana, in due maniere distinte:


1°) modulando direttamente a una delle tonalità di cui ciascuna nota dell'accordo può essere considerata come sensibile;

2°) modulando a una tonalità che si trovi in affinità di 1° grado con una di quelle nelle quali l'accordo stesso può risolvere.

Il primo caso è il più semplice e non richiede molte spiegazioni. Volendo modulare da una tonalità a un'altra qualsiasi, maggiore o minore, vicina o lontana, si guarda, innanzi tutto se una delle quattro note dell'accordo di 7^a diminuita della tonalità di partenza può essere considerata come sensibile di quella nella quale si vuole modulare; in tal caso la semplice trasformazione enarmonica dell'accordo porterà nella nuova tonalità.

Prendiamo, come esempio, una modulazione da Do maggiore a Fa # maggiore. Nell'accordo di 7^a diminuita di Do maggiore (scala armonica):  una delle quattro note, il Fa (considerato come Mi #), è la

sensibile di Fa # maggiore; per effettuare, quindi, la modulazione, si scrive, innanzi tutto, l'accordo di tonica di Do maggiore, al quale si fa seguire quello di 7^a diminuita della stessa tonalità, sia allo stato fondamentale che

sotto forma di rivolto: ; si effettua, poi, la trasformazione enarmonica di quest'ul-

timo accordo considerando il Fa come Mi # , cioè come sensibile di Fa # maggiore, e si risolve l'accordo in questa ultima tonalità:

trasformazione enarmonica

Do M. Fa # M.

Avvenuta la modulazione si fa seguire una formula cadenzale per affermare la nuova tonalità:

Do M. Fa # M.

trasformazione enarmonica II V I
formula cadenzale in Fa # M.

Il 2° caso ha luogo quando nell'accordo di 7^a diminuita della tonalità di partenza non vi è alcuna nota che possa essere considerata come sensibile della tonalità nella quale si vuole modulare. Dopo quanto è stato spiegato in precedenza, si vedrà che è molto facile effettuare anche tali modulazioni, collegando alla trasformazione enarmonica quanto riguarda le tonalità che sono in affinità di 1° grado.

Volendo modulare, per esempio, da Do maggiore a Mi maggiore, si osserva che mentre nell'accordo di 7^a

diminuita di Do maggiore non vi è alcuna nota che possa essere considerata come sensibile di Mi

maggiore, una delle tonalità nelle quali può modulare il suddetto accordo è, considerando il La b come Sol # , quella di La maggiore, la quale si trova in affinità di 1° grado con quella di Mi maggiore. In tal caso, per effettuare la modulazione voluta, si scrive, innanzi tutto, l'accordo di tonica di Do maggiore al quale si fa seguire quello di 7^a diminuita della stessa tonalità, sia allo stato fondamentale che sotto forma di rivolto:

si effettua, poi, la trasformazione enarmonica di quest'ultimo accordo considerando il La b come Sol # , cioè come sensibile di La maggiore, e si risolve l'accordo in quest'ultima tonalità:

trasformazione enarmonica

Do M. La M.

Dato che la tonalità di La maggiore e quella di Mi maggiore sono, fra loro, in affinità di 1° grado, la modulazione dall'una all'altra non presenterà alcuna difficoltà, tenendo conto di quanto, a tal proposito, è stato già esposto nel 1° Volume della presente opera; una formula di cadenza servirà ad affermare la tonalità di Mi maggiore:

Do M. La M. Mi M.

trasformazione enarmonica.

IV V I

formula cadenzale in Mi M.

La modulazione precedente potrebbe essere svolta anche tenendo presente un'altra tonalità intermedia, considerando, cioè, il Fa \flat come Mi \sharp e risolvendo, quindi, prima in Fa \sharp minore e poi in Mi maggiore.

Do M. Fa \sharp m. Mi M.

trasformazione enarmonica.

IV V I

formula cadenzale in Mi M.

Sulla scorta di quanto ho esposto, l'allievo si eserciterà a effettuare modulazioni a qualsiasi tonalità mediante la trasformazione enarmonica dell'accordo di 7^a diminuita.

32. Trasformazione enarmonica dell'accordo di 5^a diminuita.

La trasformazione enarmonica dell'accordo di 5^a diminuita si basa, come quella dell'accordo di 7^a diminuita, sul principio che ogni nota dell'accordo può essere considerata come sensibile di altra tonalità maggiore o

minore. Per esempio, nell'accordo il può essere considerato come sensibile di Do maggiore e di Do minore; il come sensibile di Mi \flat maggiore e di Mi \flat minore; lo stesso , trasformato con l'enaarmonia in , come sensibile di Re \sharp minore e il , trasformato con l'enaarmonia in , come sensibile di Fa \sharp maggiore e di Fa \sharp minore.

A seconda che i vari suoni di un accordo di 5^a diminuita vengano scritti in un modo piuttosto che in un altro, si ottengono, come vedremo, due accordi che non sono più di 5^a diminuita ma di 7^a diminuita, i quali, pur non variando nell'intonazione dall'accordo originario, provocano, a causa della diversa denominazione dei vari suoni, una risoluzione in tonalità diverse una dall'altra e più precisamente in quelle tonalità le cui sensibili sono rappresentate da ciascuna delle tre note di cui l'accordo di 5^a diminuita è formato.



È evidente che se un accordo di tre suoni viene trasformato con l'enaarmonia in uno di quattro, quest'ultimo dovrà essere incompleto. Come vedremo più avanti, infatti, in uno dei due accordi di 7^a diminuita, che si ottengono con la trasformazione enarmonica dell'accordo di 5^a diminuita, manca la 3^a e nell'altro la 5^a.

Ciò premesso, vedremo ora come si effettua la trasformazione enarmonica di un accordo di 5^a diminuita. A parte l'applicazione di tale procedimento nella modulazione, le esercitazioni, nella scuola, vengono svolte in due modi diversi:

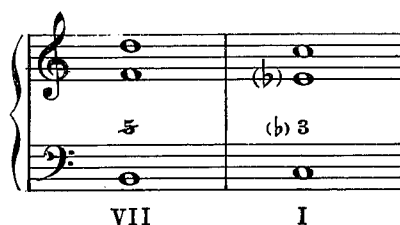
1°) dato un accordo di 5^a diminuita, trasformarlo enarmonicamente in uno degli accordi omòfoni di 7^a diminuita di altra tonalità;



2°) dato un accordo di 5^a diminuita, sia allo stato fondamentale che sotto forma di rivolto, trasformarlo enarmonicamente in un accordo di 7^a diminuita, considerando la nota del basso come rivolto del nuovo accordo.

Il primo caso è semplice e viene risolto come quello corrispondente dell'accordo di 7^a diminuita. Il secondo, invece, è più complesso e ha bisogno, quindi, di alcune spiegazioni.



Sia l'accordo di 5^a diminuita  Volendo considerare il  come fondamentale, quale

è, di una triade sensibile nella tonalità di Do maggiore o di Do minore, l'accordo effettuerà la sua risoluzione normale sull'accordo di tonica delle suddette tonalità:





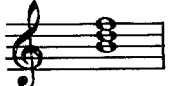
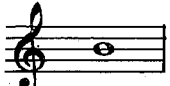
Con la trasformazione enarmonica il  oltre che come fondamentale dell'accordo ,

può essere considerato come 2° o 3° rivolto di due accordi di 7^a diminuita, i quali, privi rispettivamente della 3^a o della 5^a, pur essendo perfettamente uguali nell'intonazione all'accordo di 5^a diminuita dal quale hanno origine, ne saranno, invece, diversi in tutte o in parte delle note per quanto riguarda la scrittura e risolveranno, quindi, in differenti tonalità.



Volendo considerare il  non più come fondamentale, ma come 1° rivolto di un accordo di 7^a diminuita, il basso fondamentale del nuovo accordo dovrà trovarsi una 3^a sotto al , ossia dovrà essere

un Sol. Rammentando, però, che l'accordo di 7^a diminuita derivante dalla trasformazione enarmonica dovrà avere, come intonazione, gli stessi suoni di quello di 5^a diminuita da cui si è partiti, si osserva che nessuna delle tre note

dell'accordo  può prendere, con o senza l'enaarmonia, il nome di Sol; ragione per cui non è possibile fare il 1° rivolto.

Volendo considerare il  non più come fondamentale dell'accordo di 5^a diminuita , ma come 2° rivolto di un accordo di 7^a diminuita, il basso fondamentale del nuovo accordo dovrà trovarsi una 5^a sotto al , ossia dovrà essere un Mi.




Rammentando che l'accordo di 7^a diminuita derivante dalla trasformazione enarmonica dovrà avere, come intonazione, gli stessi suoni di quello di 5^a diminuita da cui si è partiti, si osserva che delle tre note dell'accordo

 l'unica che può prendere il nome di Mi è il , che trasformato enarmonicamente in



diventerà la sensibile del nuovo accordo di 7^a diminuita nella tonalità di Fa # minore o di Fa # maggiore:


accordo di 5 ^a D. allo stato fondamentale nelle tonalità di: Do M. e Do m.		l'accordo precedente, trasformato enarmonicamente, sotto forma di 2 ^o rivolto nelle tonalità di: Fa # m. e Fa # M.		nell'accordo di 7 ^a D. manca la 3 ^a (il Sol#)	
---	--	---	--	---	--

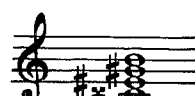


Come si vede dallo schema precedente, nell'accordo di 7^a diminuita così ottenuto manca la 3^a.

Volendo considerare il  dell'accordo  come 3^o rivolto di un accordo di 7^a diminuita, il basso fondamentale del nuovo accordo dovrà trovarsi una 7^a sotto al , ossia dovrà essere un Do.

Rammentando sempre che l'accordo di 7^a diminuita derivante dalla trasformazione enarmonica dovrà avere, come intonazione, gli stessi suoni di quello di 5^a diminuita da cui si è partiti, si osserva che delle tre note dell'accordo

 l'unica che può prendere il nome di Do è il , che trasformato enarmonicamente

in  diventerà la sensibile del nuovo accordo di 7^a diminuita nella tonalità di Re # minore. Inoltre,

dato che nella tonalità di Re # minore l'accordo di 7^a diminuita è  anche il  verrà trasformato enarmonicamente in  :

accordo di 5 ^a D. allo stato fondamentale nelle tonalità di: Do M. e Do m:		l'accordo precedente, trasformato enarmonicamente, sotto forma di 3 ^o rivolto nella tonalità di: Re # m.		nell'accordo di 7 ^a D. manca la 5 ^a (il Sol#)	
---	--	---	--	---	--

Dallo schema precedente si rileva che nell'accordo di 7^a diminuita così ottenuto manca la 5^a e che (es. b) a differenza di quanto avviene per il fondamentale e per il 2^o rivolto, per ciascuno dei quali è possibile risolvere in due tonalità, una maggiore e l'altra minore, aventi la stessa tonica, nel 3^o rivolto, invece, si risolve soltanto nella tonalità di Re # minore perchè la tonalità maggiore dello stesso nome (Re # maggiore) non è nell'uso. In casi

consimili si può fare la trasformazione enarmonica nella tonalità omòfona maggiore o minore; nel caso precedente, in quella di Mi \flat minore o di Mi \flat maggiore; anche in tal caso nell'accordo di 7^a D. manca la 5^a:

accordo di 5 ^a D. allo stato fondamentale nelle tonalità di: Do M. e Do m.	l'accordo precedente, trasformato enarmonicamente, sotto forma di 3 ^o rivolto nelle tonalità di: Mi \flat m. e Mi \flat M.	nell'accordo di 7 ^a D. manca la 5 ^a (il La \flat)
---	---	--

Prospetto riassuntivo delle trasformazioni enarmoniche effettuate nell'accordo di 5^a D.

fondamentale	2 ^o rivolto	3 ^o rivolto	
accordo di 5 ^a D. allo stato fondamentale nelle tonalità di: Do M. e Do m.	il precedente accordo trasformato enarmonicamente in un accordo di 7 ^a D. sotto forma di 2 ^o rivolto nelle tonalità di: Fa \sharp m. e Fa \sharp M.	l'accordo originario di 5 ^a D. trasformato enarmonicamente in un accordo di 7 ^a D. sotto forma di 3 ^o rivolto nella tonalità di: Re \sharp m.	l'accordo originario di 5 ^a D. trasformato enarmonicamente in un accordo di 7 ^a D. sotto forma di 3 ^o rivolto nelle tonalità di: Mi \flat m. e Mi \flat M.

Sulla scorta di quanto ho detto precedentemente l'allievo si eserciterà nella trasformazione enarmonica di qualsiasi accordo di 5^a diminuita, considerandolo nelle varie forme (fondamentale, 2^o e 3^o rivolto) nelle quali l'accordo stesso si può presentare.

Per quanto riguarda l'impiego dell'accordo di 5^a diminuita con la trasformazione enarmonica nella modulazione, tener presente quanto è stato svolto sullo stesso argomento a proposito dell'accordo di 7^a diminuita.

33. Trasformazione enarmonica dell'accordo di 5^a aumentata.

La trasformazione enarmonica dell'accordo di 5^a aumentata si basa sul principio che ogni nota dell'accordo può essere considerata come fondamentale di un altro accordo di 5^a aumentata.

L'accordo di 5^a aumentata comprende, fra i due suoni estremi, otto semitoni (fra diatonici e cromatici) cioè due terze maggiori:



accordo di 5 ^a A.	suoni estremi:	distanza di 8 semitoni	
		1 2 3 4 5 6 7 8	3 ^a M. 3 ^a M.

e tutta la distanza (12 semitoni) che passa tra la fondamentale dell'accordo e la sua 8^a può essere frazionata in tre parti esattamente uguali, rappresentate ciascuna da una 3^a maggiore:

distanza di 8 ^a g. tra la fondamentale dell'accordo e la sua 8 ^a	1 ^a 3 ^a M.	2 ^a 3 ^a M.	intervalli enarmonici 4 ^a D. = 3 ^a M.
--	-------------------------------------	-------------------------------------	--

Dalla divisione dell'8^a giusta in tre parti esattamente uguali deriva l'omofonia dei seguenti intervalli:

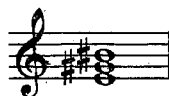



gli intervalli di 3^a maggiore, per esempio  e  sono omòfoni, rispettivamente, di quelli di 4^a diminuita  e  :

l'intervallo di 5^a aumentata, per esempio  , è omòfono di quello di 6^a minore 


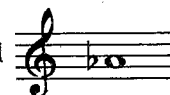
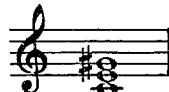

Viene di conseguenza che sono omòfoni tutti quegli accordi di 5^a aumentata le cui fondamentali si trovino fra loro alle seguenti distanze:

3^a maggiore oppure 4^a diminuita,
5^a aumentata oppure 6^a minore.

Infatti, la fondamentale dell'accordo di 5^a aumentata  , cioè il  , si trova in di-

stanza di 3^a maggiore dalla fondamentale dell'accordo di 5^a aumentata  , cioè il  , per cui i due accordi di 5^a aumentata  e  sono omòfoni;

la fondamentale dell'accordo di 5^a aumentata  , cioè il  , si trova in distanza

di 6^a minore dalla fondamentale dell'accordo di 5^a aumentata  , cioè il  , per cui i due accordi di 5^a aumentata  e  sono omòfoni.

Riassumendo, i tre accordi di 5^a aumentata  sono omòfoni,


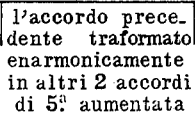

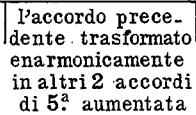


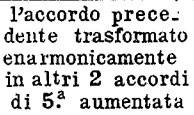
cioè formati di suoni identici seppure scritti con nomi diversi.

Da quanto ho premesso deriva che se un accordo di 5^a aumentata è enarmonicamente identico ad altri due (ossia tre in totale), potendo formare un accordo di 5^a aumentata su ciascuno dei 12 semitoni contenuti nell'8^a giusta, i 12 accordi così ottenuti si riducono, in sostanza, soltanto a quattro ($12 : 3 = 4$), i quali non avendo fra loro alcun suono in comune sono effettivamente uno diverso dall'altro nell'effetto e nella scrittura. E più precisamente i quattro accordi sono quelli le cui fondamentali si trovino fra loro a una distanza qualsiasi che non sia una di quelle omòfone sopra citate, cioè la 3^a maggiore o la 4^a diminuita, la 5^a aumentata o la 6^a minore.


Per facilitare la ricerca dei quattro accordi di 5^a aumentata uno diverso dall'altro, possiamo dire che sono completamente diversi nell'effetto e nella scrittura quattro accordi di 5^a aumentata le cui fondamentali siano rappresentate da quattro suoni consecutivi della scala cromatica, cominciando da un suono qualsiasi, per esempio:


 oppure  e così di seguito.



I 12 accordi di 5^a aumentata che si riducono a quattro:

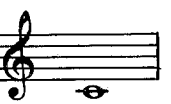

Accordi omòfoni		Accordi omòfoni		Accordi omòfoni		Accordi omòfoni	
accordo	l'accordo precedente trasformato di enarmonicamente	accordo	l'accordo precedente trasformato di enarmonicamente	accordo	l'accordo precedente trasformato di enarmonicamente	accordo	l'accordo precedente trasformato di enarmonicamente
5 ^a A	in altri 2 accordi di 5 ^a aumentata	5 ^a A	in altri 2 accordi di 5 ^a aumentata	5 ^a A	in altri 2 accordi di 5 ^a aumentata	5 ^a A	in altri 2 accordi di 5 ^a aumentata
							




Ciò premesso, vedremo ora come si effettua la trasformazione enarmonica di un accordo di 5^a aumentata.

Sia l'accordo di 5^a aumentata 





Volendo considerare il  come fondamentale, quale è, dell'accordo, questo effettuerà la sua risoluzione in uno dei numerosi modi che vedremo parlando dell'armonia cromatica.



Con la trasformazione enarmonica il  oltre che fondamentale dell'accordo  può essere considerato come 1° o 2° rivolto di altri due accordi di 5^a aumentata, i quali, pur essendo perfettamente uguali nell'intonazione, saranno diversi in tutte o in parte delle note per quanto riguarda la scrittura.

Volendo considerare il  non più come fondamentale, ma come 1° rivolto, cioè come 3^a di un altro accordo di 5^a aumentata, il basso fondamentale del nuovo accordo dovrà trovarsi una 3^a sotto al , ossia dovrà essere un La. Rammentando sempre che il nuovo accordo di 5^a aumentata dovrà avere, come intona-

zione, gli stessi suoni di quello da cui si è partiti, si osserva che delle tre note dell'accordo  l'unica che può prendere il nome di La è il  che trasformato con l'enaarmonia in  diventerà la fondamentale del nuovo accordo di 5^a aumentata:

accordo di 5 ^a A. allo stato fondamentale	l'accordo precedente, trasformato enarmonicamente, sotto forma di 1° rivolto
	
	

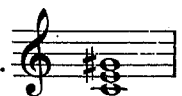
Volendo considerare il  dell'accordo  come 2° rivolto di un altro accordo di 5^a aumentata, il basso fondamentale del nuovo accordo dovrà trovarsi una 5^a sotto al , ossia dovrà essere un Fa. Rammentando sempre che il nuovo accordo di 5^a aumentata dovrà avere, come intonazione, gli stessi suoni di quello da cui si è partiti, si osserva che delle tre note dell'accordo  l'unica che può prendere

il nome di Fa è il , che trasformato con l'enaarmonia in  diventerà la fondamentale

del nuovo accordo di 5^a aumentata:

accordo di 5 ^a A. allo stato fondamentale	l'accordo precedente, trasformato enarmonicamente, sotto forma di 2 ^o rivolto	
--	--	--

Prospetto riassuntivo delle trasformazioni enarmoniche effettuate nell'accordo di 5^a A.



fondamentale	1 ^o rivolto	2 ^o rivolto	
accordo di 5 ^a A. allo stato fondamentale	l'accordo precedente, tra- sformato enarmonicamente, sotto forma di 1 ^o rivolto	il 1 ^o accordo, trasformato enarmonicamente, sotto forma di 2 ^o rivolto	

Sulla scorta di quanto ho svolto precedentemente, l'allievo si eserciterà nella trasformazione enarmonica di qualsiasi accordo di 5^a aumentata, considerandolo nelle varie forme (fondamentale e rivolti) nelle quali l'accordo stesso si può presentare.

Per quanto riguarda l'impiego dell'accordo di 5^a aumentata con la trasformazione enarmonica nella modulazione, tener presente quanto è stato svolto sullo stesso argomento a proposito dell'accordo di 7^a diminuita e di 5^a diminuita.

34. Trasformazioni enarmoniche di altri accordi.

a) Generalità.

Sebbene le trasformazioni enarmoniche più importanti e più caratteristiche siano quelle degli accordi di 5^a diminuita, di 7^a diminuita e di 5^a aumentata, anche altri accordi sono passibili di trasformazioni enarmoniche.

Quando, nel prossimo capitolo, tratterò l'importantissimo argomento delle alterazioni negli accordi di 3, di 4 e di 5 suoni, vedremo che moltissimi accordi alterati si identificano enarmonicamente con altri accordi alterati; sebbene, per ragioni di distribuzione della materia, non sia possibile anticipare quanto sarà svolto più avanti, non mi sembra, tuttavia, inopportuno parlare ora di alcuni accordi che nell'armonia tradizionale vengono comunemente trasformati con l'enarmonia, cioè:

l'accordo di 7^a di 1^a specie con l'alterazione discendente della 5^a;

l'accordo di 7^a di 2^a specie con l'alterazione ascendente della fondamentale;


l'accordo di 7^a di 1^a specie senza alterazioni.

Per le trasformazioni enarmoniche effettuabili con altri accordi alterati rimando l'allievo all'analisi di quanto, nel prossimo capitolo, è svolto circa le alterazioni.


b) Trasformazione enarmonica dell'accordo di 7^a di 1^a specie con l'alterazione discendente della 5^a.

Alterando in senso discendente la 5^a in un accordo di 7^a di 1^a specie:

Tonalità di Do M. opp. di Do m.	accordo di 7 ^a di 1 ^a specie	lo stesso accordo con l'altera- zione discendente della 5 ^a .
		





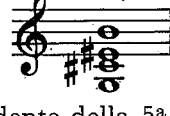
si ottiene un accordo alterato  il quale può essere ottenuto ugualmente alterando in senso ascendente la 3^a in un accordo di 7^a di 3^a specie:

Tonalità di Lab M. opp. di Fa m.	accordo di 7 ^a di 3 ^a specie	lo stesso accordo con l'altera- zione ascendente della 3 ^a .
		

L'accordo  così ottenuto, sia in un modo che nell'altro, può essere trasformato con l'enarmonia nel modo seguente:

la 5^a dell'accordo , cioè il , trasformata in  diventa la fondamentale di un nuovo accordo;

la 7^a dell'accordo , cioè il , trasformata in  diventa la 3^a di un nuovo accordo;

la fondamentale, cioè il , e la 3^a, cioè il , dell'accordo  non cambiano; di conseguenza l'accordo  si trasforma con l'enarmonia nell'accordo 

il quale può essere interpretato come un altro accordo di 7^a di 1^a specie con l'alterazione discendente della 5^a ma in altra tonalità:

Tonalità di Fa# M. opp. di Fa# m.	accordo di 7 ^a di 1 ^a specie	lo stesso accordo con l'altera- zione discendente della 5 ^a .
		

oppure come un altro accordo di 7^a di 3^a specie con l'alterazione ascendente della 3^a ma in altra tonalità:

Tonalità di Re M. opp. di Si m.	accordo di 7 ^a di 3 ^a specie	lo stesso accordo con l'alterazione ascendente della 3 ^a

Da quanto ho esposto risulta che l'accordo in oggetto a causa della differente interpretazione può provocare modulazioni a tonalità anche lontane:

accordi omòfoni		accordi omòfoni	
Do M. o Do m.	Si M. o Si m.	Do M. o Do m.	Re M.

c) Trasformazione enarmonica dell'accordo di 7^a di 2^a specie con l'alterazione ascendente della fondamentale.

Alterando in senso ascendente la fondamentale in un accordo di 7^a di 2^a specie su qualsiasi grado:



accordo di 7 ^a di 2 ^a specie	lo stesso accordo con l'alterazione ascendente della fondamentale

si ottiene un accordo alterato il quale può essere ottenuto ugualmente alterando in senso discendente la 3^a in un accordo di 7^a diminuita:

Tonalità di Mi m. opp. di Mi M.	accordo di 7 ^a diminuita	lo stesso accordo con l'alterazione discendente della 3 ^a

L'accordo così ottenuto, sia in un modo che nell'altro, può essere trasformato con l'enarmonia nel modo seguente:

la fondamentale dell'accordo  , cioè il  trasformata con l'enarmonia in 

diventa la 7^a di un nuovo accordo; di conseguenza l'accordo  si trasforma con l'enarmonia nell'accordo  il quale è un accordo di 7^a di 1^a specie.

Da quanto ho esposto risulta che l'accordo in oggetto a causa della differente interpretazione può provocare modulazioni a tonalità anche lontane:



accordi omòfoni


Mi M.o Mi m. Sib M.o Sib m.

accordi omòfoni

Mi M.o Mi m. Sol m.o Sol M.

d) Trasformazione enarmonica dell'accordo di 7^a di 1^a specie senza alterazioni.

Se un accordo di 7^a di 2^a specie con l'alterazione ascendente della fondamentale, oppure un accordo di 7^a diminuita con l'alterazione discendente della 3^a si possono, come abbiamo visto, trasformare enarmonicamente in un accordo di 7^a di 1^a specie, reciprocamente un accordo di 7^a di 1^a specie si può trasformare in uno qualsiasi dei suddetti accordi. In tal caso la 7^a dell'accordo di 7^a di 1^a specie trasformata enarmonicamente diventa la fondamentale dei nuovi accordi alterati:



fondamentale

accordi omòfoni

Do M.o Do m. Si m.o Si M.

1° rivolto

accordi omòfoni

Do M.o Do m. Si m.o Si M.

2° rivolto

accordi omòfoni

Do M.o Do m. Si m.o Si M.

3° rivolto

accordi omòfoni

Do M.o Do m. Si m.o Si M.

Come si rileva dallo schema precedente, il fondamentale dell'accordo di 7^a di 1^a specie diventa 1^a rivolto dell'accordo omòfono; il 1° rivolto diventa 2°; il 2° diventa 3° e il 3° diventa fondamentale.

Sulla scorta di quanto ho svolto precedentemente, l'allievo si eserciterà nella trasformazione enarmonica dei suddetti accordi, considerandoli nelle varie forme (fondamentale e rivolti) nelle quali gli accordi stessi possono presentarsi.

Esempio di enarmonia.

(♩ = 46)
FRANCESCA

GIANCIOOTTO

Sa.lute a voi, Si.gno.re, che re.ca.te la vit - to - ria. —

Fran . ce . sca! Mia ca - ra

R. Zandonai - Francesca da Rimini - Ed. Ricordi - Milano

RIASSUNTO DEL V CAPITOLO

Si chiamano suoni omòfoni o enarmonici due suoni i quali pur avendo nome diverso hanno una identica altezza. Come per un suono isolato tale interpretazione può essere estesa a un intero accordo.

Quella parte dell'Armonia che tratta tale importante argomento prende il nome di « enarmonia », la quale può essere definita come la possibilità di trascrivere un accordo con altro accordo che sia omòfono ma non omòlogo.

Gli accordi nei quali viene applicata l' enarmonia sono:

l'accordo di 7^a diminuita
l'accordo di 5^a diminuita
l'accordo di 5^a aumentata

e quasi tutti gli accordi contenenti alterazioni.

La trasformazione enarmonica dei primi tre accordi

si basa sui seguenti principi:

negli accordi di 7^a diminuita e di 5^a diminuita ogni nota dell'accordo può essere considerata come sensibile di altra tonalità;

nell'accordo di 5^a aumentata ogni nota dell'accordo può essere considerata come fondamentale di un altro accordo di 5^a aumentata.

* * *

Ciascuno dei 12 suoni della scala cromatica contenuti nell'8^a giusta può essere considerato, nell'effetto, come sensibile di altrettante scale maggiori e minori, ma non sempre nel modo in cui è scritto; per cui è necessario talvolta trasformarlo enarmonicamente come è sotto indicato:

tutte le note col ♭ diventano note col ♯ meno:	tutte le note col ♯	tutte le note col ♮ restano col ♮ meno:
il Do ♭ che diventa Si ♮	restano col ♯	il Do ♮ che diventa Si ♯
il Fa ♭ che diventa Mi ♮		il Fa ♮ che diventa Mi ♯
		il Re ♮ può essere trasformato in Do *
		il Sol ♮ può essere trasformato in Fa *
		il La ♮ può essere trasformato in Sol *

* * *

L'accordo di 7^a diminuita contiene, fra i due suoni estremi, nove semitoni, cioè tre terze minori, e tutta la distanza (12 semitoni) che passa tra la fondamentale dell'accordo e la sua 8^a può essere frazionata in 4 parti esattamente uguali, rappresentate ciascuna da una 3^a minore. Dalla divisione dell'8^a giusta in 4 parti esattamente uguali deriva l'omofonia dei seguenti intervalli:

la 3^a m. che è omòfona della 2^a A.
la 5^a D. che è omòfona della 4^a A.
la 7^a D. che è omòfona della 6^a M.

Sono, quindi, omòfoni tutti quegli accordi di 7^a di-

minuita le cui fondamentali si trovino fra loro a una delle suddette distanze.

Essendo ogni accordo di 7^a diminuita enarmonicamente lo stesso in 5 differenti tonalità minori, i 15 accordi di 7^a diminuita delle 15 tonalità minori nell'uso, comprese quelle omòfone, si riducono, in sostanza, soltanto a 3 (15:5=3), i quali non avendo fra loro alcun suono in comune sono effettivamente uno diverso dall'altro nell'effetto e nella scrittura. Ogni accordo di 7^a diminuita, oltre che nella tonalità minore cui appartiene, può risolvere anche in quella maggiore armonica avente la stessa tonica e, quindi, in 5 tonalità maggiori.

Viene di conseguenza che a seconda che i vari suoni di un accordo di 7^a diminuita vengano scritti in un modo piuttosto che in un altro, si ottengono 5 differenti accordi (tutti di 7^a diminuita), i quali, pur non variando

nell'intonazione, provocano una modulazione in 10 tonalità diverse, 5 minori e 5 maggiori, e più precisamente in quelle tonalità le cui sensibili sono rappresentate da ciascuna delle note componenti l'accordo stesso.

Con la trasformazione enarmonica ciascun suono di un accordo di 7^a diminuita può essere considerato fondamentale, 1^o, 2^o e 3^o rivolto di altri accordi di 7^a diminuita.

Impiegando la trasformazione enarmonica e tenendo presenti le tonalità che sono in affinità di 1^o grado con quelle nelle quali l'accordo stesso può risolvere, con un accordo di 7^a diminuita è possibile modulare a qualsiasi tonalità, maggiore o minore, vicina o lontana.

* * *

La trasformazione enarmonica dell'accordo di 5^a diminuita si basa sul principio che ogni nota dell'accordo può essere considerata come sensibile di altra tonalità.

A seconda che i vari suoni di un accordo di 5^a diminuita vengano scritti in un modo piuttosto che in un altro, si ottengono due accordi di 7^a diminuita i quali, pur non variando nell'intonazione dall'accordo originario di 5^a diminuita, provocano una modulazione in tonalità diverse una dall'altra e più precisamente in quelle tonalità le cui sensibili sono rappresentate da ciascuna delle note di cui l'accordo di 5^a diminuita è formato.

Dovendo un accordo di 3 suoni trasformarsi enarmonicamente in un altro di 4, quest'ultimo sarà incompleto; infatti i due accordi di 7^a diminuita che si ottengono con la trasformazione enarmonica dell'accordo di 5^a diminuita mancano uno della 3^a e l'altro della 5^a.

Con la trasformazione enarmonica ciascun suono di un accordo di 5^a diminuita può essere considerato 2^o o 3^o rivolto di due accordi di 7^a diminuita di altre tonalità.

* * *

L'accordo di 5^a aumentata contiene, fra i due suoni estremi, otto semitoni, cioè due terze maggiori e tutta la distanza (12 semitoni) che passa tra la fondamentale dell'accordo e la sua 8^a può essere frazionata in 3 parti esattamente uguali, rappresentate ciascuna da una 3^a maggiore. Dalla divisione dell'8^a giusta in 3 parti esattamente uguali deriva l'omofonia dei seguenti intervalli:

la 3^a M. che è omofona della 4^a D.
la 5^a A. che è omofona della 6^a m.

Sono, quindi, omofoni quegli accordi di 5^a aumentata le cui fondamentali si trovino fra loro a una delle suddette distanze.

Essendo un accordo di 5^a aumentata enarmonicamente identico ad altri due ed essendo possibile formare un accordo di 5^a aumentata su ciascuno dei 12 semitoni contenuti nell'8^a giusta, i 12 accordi così ottenuti si riducono, in sostanza, soltanto a 4 ($12 : 3 = 4$), i quali non avendo fra loro alcun suono in comune sono effettivamente uno diverso dall'altro nell'effetto e nella scrittura.

Con la trasformazione enarmonica ciascun suono di un accordo di 5^a aumentata può essere considerato fondamentale, 1^o o 2^o rivolto di altri due accordi di 5^a aumentata.

* * *

Oltre molti accordi alterati che con l'enaarmonia si trasformano in altri accordi alterati, i seguenti accordi, impiegati anche nell'armonia tradizionale, sono passibili di trasformazione enarmonica:

a) l'accordo di 7^a di 1^a specie con l'alterazione discendente della 5^a, che è omofono dell'accordo di 7^a di 3^a specie con l'alterazione ascendente della 3^a; tale accordo può essere trasformato con l'enaarmonia in un accordo di 7^a di 1^a specie con l'alterazione discendente della 5^a oppure in un accordo di 7^a di 3^a specie con l'alterazione ascendente della 3^a di altra tonalità:

la 5^a dell'accordo si trasforma nella fondamentale di un nuovo accordo;

la 7^a dell'accordo si trasforma nella 3^a di un nuovo accordo.

b) L'accordo di 7^a di 2^a specie con l'alterazione ascendente della fondamentale, che è omofono dell'accordo di 7^a diminuita con l'alterazione discendente della 3^a; tale accordo può essere trasformato con l'enaarmonia in un accordo di 7^a di 1^a specie:

la fondamentale dell'accordo si trasforma nella 7^a di un nuovo accordo.

c) L'accordo di 7^a di 1^a specie senza alterazioni; tale accordo si trasforma in un accordo di 7^a di 2^a specie con l'alterazione ascendente della fondamentale, oppure in un accordo di 7^a diminuita con l'alterazione discendente della 3^a:

la 7^a dell'accordo si trasforma nella fondamentale dei nuovi accordi alterati.

ARMONIA CROMATICA

VI.

LE ALTERAZIONI

35. Alterazioni semplici negli accordi di 3, di 4 e di 5 suoni.

L'armonia cromatica è quella parte dell'Armonia che tratta delle alterazioni di uno o più suoni negli accordi sia consonanti che dissonanti. Tali alterazioni, modificando gli intervalli di cui è formato l'accordo, determinano nuove tendenze, le quali variano, in tutto o in parte, la normale risoluzione dell'accordo stesso e costituiscono, come le risoluzioni eccezionali degli accordi dissonanti e come l'enanarmonia, un notevolissimo fattore nella modulazione.

Dato che l'armonia cromatica è molto impiegata nella musica moderna ed è fonte di infiniti contrasti e di grandi effetti che arricchiscono l'armonizzazione e ravvivano la composizione musicale, ho ritenuto opportuno trattare a fondo tale importantissimo argomento.

L'alterazione consiste in una nota che collegando due suoni che siano in distanza di un tono (2^a M.) viene a trovarsi in distanza di semitono cromatico dal 1° e di semitono diatonico dal 2°, sia che l'alterazione proceda in senso ascendente:

che in senso discendente:

La tradizionale definizione: « le alterazioni negli accordi diatonici consistono nell'alzare o abbassare di un semitono una nota » non è, a mio parere, esatta, perchè un suono non può essere alzato nè abbassato: un Sol. # rispetto a un Sol ♮ non è un suono alzato, ma è un suono diverso; tuttavia, per facilità di esposizione userò anch'io la vecchia terminologia, cioè suono alzato o abbassato di un semitono.

Se l'alterazione ha luogo in senso ascendente la nota alterata risolve salendo di un semitono diatonico; se, invece, ha luogo in senso discendente risolve scendendo di un semitono diatonico:

Nello stile scolastico l'alterazione, in generale, viene preparata: la preparazione consiste nel far sentire prima la nota naturale e poi quella alterata. Per note naturali non si devono intendere soltanto le sette note della scala di Do maggiore, ma tutte quelle note che rientrano nella struttura di qualsiasi altra scala. Per esempio, nella tonalità di Mi ♭ maggiore il Si ♭, il Mi ♭ e il La ♭ vanno considerati come note naturali perchè fanno parte di quella scala, mentre il Si ♮, il Mi ♮ e il La ♮ vanno considerati come alterazioni perchè non rientrano nella struttura della scala di Mi ♭ maggiore. Viene di conseguenza che l'alterazione ascendente può essere scritta con diesis, con doppi diesis o con bequadri e quella discendente con bemolli, con doppi bemolli o con bequadri:

Alterazioni ascendenti

nota alterata col diesis				nota alterata col doppio diesis			
accordo maggiore con l'alterazione ascendente della 5 ^a	preparazione dell'al. alterazione	alterazione	risoluzione dell'al. alterazione	accordo maggiore con l'alterazione ascendente della 5 ^a	preparazione dell'al. alterazione	alterazione	risoluzione dell'al. alterazione
5 #5	5	nota naturale		#5 x5	nota naturale		

nota alterata col bequadro

accordo maggiore con l'alterazione ascendente della 5 ^a	preparazio- ne dell'al- terazione	alterazione	risoluzio- ne dell'al- terazione
--	---	-------------	--

Alterazioni discendenti

nota alterata col bemolle

nota alterata col doppio bemolle

accordo maggiore con l'alterazione discendente della 3 ^a	preparazio- ne dell'al- terazione	alterazione	risoluzio- ne dell'al- terazione	accordo maggiore con l'alterazione discendente della 3 ^a	preparazio- ne dell'al- terazione	alterazione	risoluzio- ne dell'al- terazione
---	---	-------------	--	---	---	-------------	--

nota alterata col bequadro

accordo maggiore con l'alterazione discendente della 3 ^a	preparazio- ne dell'al- terazione	alterazione	risoluzio- ne dell'al- terazione
---	---	-------------	--

Nello stile libero, specialmente in quello strumentale, le alterazioni possono essere impiegate senza la preparazione.

Il suono naturale e quello alterato non devono essere eseguiti simultaneamente, salvo, come vedremo, nell'alterazione ascendente o discendente dell'8^a della fondamentale.

Nell'armonia tradizionale le alterazioni potevano essere di due specie: relative ⁽¹⁾ e reali.

L'alterazione era detta relativa quando rendeva l'accordo alterato soltanto in rapporto alla tonalità nella quale l'accordo stesso si trovava, mentre rispetto ad altra tonalità poteva essere classificato fra gli accordi diatonici:

entrambi gli accordi sono diatonici


accordo maggiore con l'alterazione discendente della 3 ^a	accordo perfetto maggiore	accordo perfetto minore
---	---------------------------	-------------------------



⁽¹⁾ Le alterazioni relative da alcuni teorici sono state chiamate anche «alterazioni equivoche».

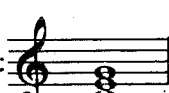
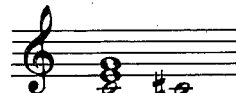
L'alterazione era detta reale quando rendeva l'accordo alterato in modo da non poter essere classificato fra gli accordi diatonici di qualsiasi altra tonalità maggiore o minore:

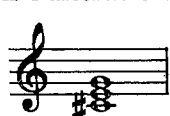
accordo maggiore con l'alterazione ascendente della 5 ^a	accordo perfetto maggiore (diatonico)	accordo di 5 ^a aumentata (cromatico)
		

Oggi la distinzione delle alterazioni in reali e relative non ha più alcuna ragione di essere, tanto più se si pensa che, impiegando nell'armonia moderna tutti i tipi di scala minore, molti accordi che erano considerati cromatici nell'armonia tradizionale vengono, invece, considerati diatonici secondo la moderna concezione. D'altro canto, quelle che venivano chiamate alterazioni relative hanno pochissima importanza per quanto riguarda l'armo-

nia cromatica: sapere, per esempio, che un accordo perfetto maggiore  con l'alterazione discendente

della 3^a:  si trasforma in un accordo perfetto minore:  oppure che un accordo per-

fetto maggiore:  con l'alterazione ascendente della fondamentale:  si trasforma in

un accordo di 5^a diminuita: , non presenta alcun interesse, perchè rientra fra quelle nozioni ele-

mentari che l'allievo ha studiato sin dalle primissime lezioni di armonia. Grandissima importanza, invece, hanno quelle che venivano chiamate alterazioni reali, perchè oltre che modificare sostanzialmente la natura dell'accordo nel quale si trovano, provocano una risoluzione inaspettata che sarà quella suggerita dalla tendenza ascendente o discendente delle alterazioni stesse.

Nel trattare l'armonia cromatica, quindi, alterazioni reali e relative non formeranno compartimenti stagni e il sistema da me impiegato nella risoluzione degli accordi alterati servirà per qualsiasi tipo di alterazione.

Le alterazioni possono essere semplici o simultanee: sono dette semplici quando nell'accordo viene alterato un solo suono; simultanee quando i suoni alterati sono più di uno contemporaneamente.

In qualsiasi accordo, sia di 3 che di 4 o di 5 suoni, è possibile alterare, sia in senso ascendente che discendente, ora l'una ora l'altra nota; si avranno, così, le seguenti alterazioni:

- alterazione ascendente o discendente della fondamentale;
- alterazione ascendente o discendente della 3^a;
- alterazione ascendente o discendente della 5^a;
- alterazione ascendente o discendente della 7^a;
- alterazione ascendente o discendente della 9^a;
- alterazione ascendente o discendente dell'8^a della fondamentale.

Rammento che ogni volta che userò l'espressione « alterando in senso ascendente », oppure « alterando in senso discendente » si dovrà sempre sottintendere « alterando di un semitono cromatico ».

Nell'armonia tradizionale non vi sono regole precise circa la risoluzione degli accordi alterati, per cui l'allievo si trova di fronte alla non lieve difficoltà di dover imparare a memoria quelle risoluzioni standardizzate che i vari autori nelle loro opere presentano. Analizzando tali risoluzioni viene naturale domandarsi perchè nell'accordo perfetto maggiore sul 1° e sul 5° grado del modo maggiore con l'alterazione ascendente della 5^a la risoluzione abbia luogo con movimento ascendente di 4^a giusta o discendente di 5^a giusta del basso fondamentale:



I IV V I

mentre nell'accordo perfetto maggiore sul 4° grado del modo maggiore con la stessa alterazione la risoluzione debba aver luogo con movimento ascendente di grado del basso fondamentale:


IV VII

bassi fondamentali

IV V

e nell'accordo di 5^a A. sul 3° grado della scala minore armonica debba aver luogo con movimento discendente di 3^a del basso fondamentale:

III I

Dato che i quattro accordi soprannominati sono perfettamente simili fra loro per gli intervalli di cui sono formati, non si comprende perchè uno stesso accordo di 5^a aumentata, per esempio:  considerato

oltre che sul 1° grado di Do maggiore anche sul 4° di Sol maggiore, o sul 5° di Fa maggiore o sul 3° di La minore debba avere quattro risoluzioni, di cui tre diverse, unicamente, perchè è diverso il grado sul quale lo stesso accordo si trova:

nella tonalità di Do M. nella tonalità di Sol M. nella tonalità di Fa M. nella tonalità di La m.

I IV IV VII V I III I

Da quanto ho esposto viene di conseguenza:

1°) che mi sembra perfettamente inutile stabilire in anticipo, come prescrive l'armonia tradizionale, che lo stesso accordo alterato possa risolvere in un determinato modo se si trova sopra un certo grado, mentre debba risolvere in modo diverso se si trova sopra un altro grado;

2°) che se uno stesso accordo alterato anche nell'armonia tradizionale può avere differenti risoluzioni, sia pure in numero limitato, le quali, come abbiamo visto sopra, provocano modulazioni in altre tonalità, non è detto che nell'armonia moderna il numero di tali risoluzioni, e, quindi, delle relative modulazioni, non possa essere di gran lunga aumentato.

Ciò premesso, constatato, come ho già detto, che non esistono regole precise per la risoluzione degli accordi alterati, espongo il sistema da me seguito per stabilire quali possano essere le diverse risoluzioni degli accordi in oggetto; sistema che può essere impiegato sia nelle alterazioni dette relative che in quelle dette reali, sia in quelle semplici che in quelle simultanee; sistema nel quale non ha più alcuna importanza il sapere se un accordo si trovi sopra un grado piuttosto che sopra un altro.

* * *

Il mio sistema consiste nel considerare la nota di risoluzione come 1°, 2°, 3°, 4°, 5°, 6° o 7° grado di una scala maggiore o minore, armonizzando tale nota come fondamentale, oppure come 3^a, come 5^a o come 7^a di uno di quegli accordi con i quali, secondo quanto è stato studiato per il 1° Volume, ciascun grado può essere armonizzato.


Prendendo come esempio un accordo perfetto maggiore con l'alterazione ascendente della 5^a:

	preparazione	alterazione	risoluzione
			

il La, nota di risoluzione dell'alterazione, potrà essere considerato in sette modi diversi, cioè:

- come 1° grado nella tonalità di La maggiore o di La minore,
- come 2° grado nella tonalità di Sol maggiore o di Sol minore,
- come 3° grado nella tonalità di Fa maggiore o di Fa # minore,
- come 4° grado nella tonalità di Mi maggiore o di Mi minore,
- come 5° grado nella tonalità di Re maggiore o di Re minore,
- come 6° grado nella tonalità di Do maggiore o di Do #, minore,
- come 7° grado nella tonalità di Si b maggiore o di Si b minore.


Tenendo presente che ciascun grado della scala può essere armonizzato con accordi che variano a seconda che tale grado venga considerato come fondamentale, come 3^a o come 5^a di una triade, oppure come fondamentale, come 3^a, come 5^a o come 7^a di un accordo di 4 o di 5 suoni, verrà di conseguenza che il La, nota di risoluzione dell'alterazione nell'esempio sopra citato, considerato, per esempio, come 1° grado, e quindi nella tonalità di La maggiore o dei vari tipi della scala minore, potrà essere armonizzato:

come fondamentale di un accordo di tonica:  e, quindi, armonizzato con $\frac{5}{3}$;


I I

come 3^a di una triade basata sul 6° grado:  e, quindi, armonizzato con $\frac{6}{3}$;


VI VI VI

come 5^a di una triade basata sul 4° grado:  e, quindi, armonizzato con $\frac{6}{4}$;


IV IV

come fondamentale di un accordo di 7^a basato sul 1° grado:  e, quindi, armonizzato con 7;

I I I

come 3^a di un accordo di 7^a basato sul 6° grado:  e, quindi, armonizzato con $\frac{6}{5}$;

VI VI VI

come 5^a di un accordo di 7^a basato sul 4° grado:  e, quindi, armonizzato con $\frac{4}{3}$;

IV IV IV

come 7^a di un accordo di 7^a basato sul 2° grado:  e, quindi, armonizzato con $\frac{4}{2}$;

II II

e in modo analogo anche con gli accordi di 5 suoni.

È evidente che quando la nota di risoluzione viene considerata come 7^a di un accordo la 7^a non può essere preparata e che se la nota di risoluzione fa parte di un accordo di 4 suoni, la 7^a di tale accordo può anche non essere preparata: e questo è perfettamente logico, dato che l'armonia cromatica in genere, ma specialmente intesa secondo il mio sistema di risoluzione, è impiegata più nello stile libero che in quello rigoroso.

S'intende che a ciascuno degli accordi di 7^a o di 9^a con i quali la nota di risoluzione verrà armonizzata seguirà la relativa risoluzione naturale per ciascun accordo prescritta oppure una delle risoluzioni eccezionali trattate nel 1° Capitolo del presente Volume.

In tutti gli schemi che seguono, per non aggravare la mole del volume, mi sono limitato soltanto ad alcune armonizzazioni della nota di risoluzione, lasciando all'allievo il compito di cercarne altre.

Alterazione ascendente della 5^a nell'accordo perfetto maggiore (accordo di 5^a aumentata).

Una delle alterazioni più importanti nell'accordo perfetto maggiore è quella ascendente della 5^a, la quale dà origine al cosiddetto accordo di 5^a aumentata; questo accordo, poco usato dagli antichi compositori è molto usato, invece, da quelli moderni, specialmente il Wagner e il Debussy, i quali ne hanno fatto largo uso nelle loro composizioni.

Come ho già detto, considereremo la nota di risoluzione come 1°, 2°, 3°, 4°, 5°, 6° o 7° grado di una scala maggiore o minore, armonizzandola come fondamentale, come 3^a, come 5^a e come 7^a di un accordo.

Nota di risoluzione considerata come 1° grado di una scala maggiore o minore.

la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come fondamentale della triade di tonica di altra tonalità maggiore o minore *	la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come 3 ^a dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 6° grado della scala maggiore	la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come 5 ^a dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 4° grado della scala minore	la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come 7 ^a dell'accordo di 7 ^a di 3 ^a specie sul 2° grado della scala minore	la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come 3 ^a dell'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 6° grado della scala minore

Nota di risoluzione considerata come 2° grado di una scala maggiore o minore.

la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come fondamentale della triade del 2° grado di altra tonalità maggiore *	la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come 5 ^a della triade di dominante di altra tonalità	la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come 3 ^a della triade sensibile	la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come fondamentale dell'accordo di 5 ^a diminuita sul 2° grado della scala minore

la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come 5 ^a dell'accordo di 7 ^a di dominante *	la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come 5 ^a dell'accordo di 9 ^a di dominante	la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come 3 ^a dell'accordo di 7 ^a di sensibile	la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come 3 ^a dell'accordo di 7 ^a diminuita *

Nota di risoluzione considerata come 3° grado di una scala maggiore o minore.

la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come fondamentale della triade del 3° grado di altra tonalità *	la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come fondamentale della triade del 3° grado di altra tonalità *	la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come 3ª della triade di tonica di altra tonalità *
--	--	---

la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come 3ª della triade di tonica di altra tonalità *	la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come 5ª dell'accordo di 7ª di 2ª specie sul 6º grado della scala maggiore *	la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come 3ª dell'accordo di 7ª di 2ª specie sul 1º grado della scala minore *
---	--	--

la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come 3ª dell'accordo di 7ª di 4ª specie sul 1º grado della scala maggiore *	la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come 7ª dell'accor. do di 7ª di 4ª specie sul 4º grado della scala maggiore *	la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come 5ª dell'accordo di 7ª di 4ª specie sul 6º grado della scala minore armonica *
--	--	---

Nota di risoluzione considerata come 4° grado di una scala maggiore o minore.

la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come fondamentale della triade del 4º grado di altra tonalità *	la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come 5ª della triade di sensibile *	la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come 3ª del l'accordo di 5ª diminuita sul 2º grado della scala minore *	la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come 7ª dell'accordo di 7ª di dominante *	la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come 7ª dell'accordo di 9ª di dominante *
--	--	--	--	--

la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come 5ª dell'accordo di 7ª di sensibile *	la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come 5ª dell'accordo di 7ª diminuita *	la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come 3ª dell'accor. do di 7ª di 2ª specie sul 2º grado della scala maggiore *	la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come 3ª dell'accor. do di 7ª di 3ª specie sul 2º grado della scala minore *
--	---	--	--

Nota di risoluzione considerata come 5° grado di una scala maggiore o minore.

la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come fondamentale della triade di dominante di altra tonalità	la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come 3 ^a dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 3° grado della scala maggiore	la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come 5 ^a dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 1° grado della scala minore naturale
--	--	---

Nota di risoluzione considerata come 6° grado di una scala maggiore o minore.

la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come fondamentale della triade del 6° grado	la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come fondamentale della triade del 6° grado	la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come 5 ^a della triade di 5 ^a diminuita sul 2° grado della scala minore
--	--	---

la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come 5 ^a dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 2° grado della scala maggiore	la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come 7 ^a dell'accordo di 7 ^a di sensibile	la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come 7 ^a dell'accordo di 7 ^a diminuita	la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come 3 ^a dell'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 4° grado della scala maggiore
--	--	---	--

Nota di risoluzione considerata come 7° grado di una scala maggiore o minore.

la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come fondamentale della triade di sensibile	la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come 3 ^a della triade di dominante	la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come 3 ^a dell'accordo di 7 ^a di dominante	la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come fondamentale dell'accordo di 7 ^a diminuita	la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come 5 ^a dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 3° grado della scala maggiore
--	--	--	---	--

Con l'alterazione ascendente della 5^a nell'accordo perfetto maggiore si può formare la seguente progressione già impiegata nell'armonia tradizionale:

fondamentale	1° rivolto	2° rivolto
--------------	------------	------------

Esempi di alterazione ascendente della 5^a nell'accordo perfetto maggiore.

(Andante mosso ♩ = 80)
 Le amiche Sopr. (*p*, con grazia)

G. Puccini - *Madama Butterfly* - Ed. Ricordi - Milano

Allegro ♩ = 108
 ORL. *pp*

R. Bossi - *Volpino il calderaio* - Ed. Ricordi - Milano

Alterazione discendente della 5^a nell'accordo perfetto maggiore.

L'alterazione discendente della 5^a nell'accordo perfetto maggiore è meno adoperata di quella ascendente e, in generale, nello stile scolastico viene impiegata con la preparazione, facendo sentire, cioè, prima la nota naturale e poi quella alterata.

Nell'alterazione discendente della 5^a disporre le parti in modo che la 3^a e la 5^a dell'accordo non si trovino

in distanza di 3^a diminuita

ma in quella di 6^a aumentata

tale intervallo risolve, generalmente, sull'ottava:

Da questo momento in poi, per ragioni di spazio darò soltanto un esempio del modo di armonizzare la nota di risoluzione considerata come 1°, 2°, 3°, 4°, 5°, 6° o 7° grado. Tuttavia sulla scorta degli esempi svolti per l'alterazione ascendente e per quella discendente della 5^a nell'accordo perfetto maggiore, l'allievo si eserciterà a cercare e a fare tutte le armonizzazioni possibili.

nota di risoluzione considerata come 1° grado di altra tonalità	nota di risoluzione considerata come 2° grado di altra tonalità	nota di risoluzione considerata come 3° grado di altra tonalità
la nota di risoluzione (il Fa) è armonizzata come 3 ^a dell'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 6° grado della scala minore	la nota di risoluzione (il Fa) è armonizzata come fondamentale della triade di 5 ^a diminuita sul 2° grado della scala minore o di quella maggiore armonica di altra tonalità	la nota di risoluzione (il Fa) è armonizzata come 3 ^a dell'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 1° grado della scala maggiore di altra tonalità

nota di risoluzione considerata come 4° grado della stessa tonalità o di quella omonima minore	nota di risoluzione considerata come 5° grado di altra tonalità	nota di risoluzione considerata come 6° grado di altra tonalità	nota di risoluzione considerata come 7° grado di altra tonalità
la nota di risoluzione (il Fa) è armonizzata come 3 ^a dell'accordo di 7 ^a di 3 ^a specie sul 2° grado della tonalità omonima minore	la nota di risoluzione (il Fa) è armonizzata come 3 ^a dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 3° grado della scala maggiore di altra tonalità	la nota di risoluzione (il Fa) è armonizzata come 3 ^a dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 4° grado della scala minore di altra tonalità	la nota di risoluzione (il Fa) è armonizzata come 3 ^a dell'accordo di 7 ^a di dominante di altra tonalità

Alterazione ascendente dell'8^a della fondamentale nell'accordo perfetto maggiore.

Come ho già detto, soltanto nell'alterazione dell'8^a della fondamentale è permesso, nello stile scolastico, s'intende, far sentire contemporaneamente la nota naturale e quella alterata, purchè si trovino in distanza di 8^a aumentata e non di 8^a diminuita oppure di semitono cromatico:

nota di risoluzione considerata come 1° grado di altra tonalità	nota di risoluzione considerata come 2° grado della stessa tonalità o di quella omonima maggiore o minore	nota di risoluzione considerata come 3° grado di altra tonalità
la nota di risoluzione (il Re) è armonizzata come 3 ^a dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 6° grado della scala maggiore di altra tonalità	la nota di risoluzione (il Re) è armonizzata come 3 ^a della triade sensibile della stessa tonalità o di quella omonima maggiore o minore	la nota di risoluzione (il Re) è armonizzata come 5 ^a dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 6° grado della scala maggiore di altra tonalità

nota di risoluzione considerata come 4° grado di altra tonalità	nota di risoluzione considerata come 5° grado di altra tonalità	nota di risoluzione considerata come 6° grado di altra tonalità	nota di risoluzione considerata come 7° grado di altra tonalità
la nota di risoluzione (il Re) è armonizzata come 3 ^a della triade di 5 ^a diminuita sul 2° grado della scala minore o di quella maggiore armonica di altra tonalità	la nota di risoluzione (il Re) è armonizzata come triade di dominante di altra tonalità	la nota di risoluzione (il Re) è armonizzata come 5 ^a dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 2° grado della scala maggiore di altra tonalità	la nota di risoluzione (il Re) è armonizzata come 3 ^a dell'accordo di 7 ^a di dominante di altra tonalità

Alterazione discendente dell'8^a della fondamentale nell'accordo perfetto maggiore.

Nell'alterazione discendente dell'8^a della fondamentale, come in quella ascendente, è permesso far sentire contemporaneamente la nota naturale e quella alterata purchè si trovino in distanza di 8^a diminuita e non di 8^a aumentata oppure di semitono cromatico:

nota di risoluzione considerata come 1º grado di altra tonalità	nota di risoluzione considerata come 2º grado di altra tonalità	nota di risoluzione considerata come 3º grado di altra tonalità
la nota di risoluzione (il Si b) è armonizzata come 3 ^a dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 6 ^o grado della scala maggiore di altra tonalità	la nota di risoluzione (il Si b) è armonizzata come 3 ^a della triade sensibile di altra tonalità	la nota di risoluzione (il Si b) è armonizzata come 5 ^a dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 6 ^o grado di altra tonalità

nota di risoluzione considerata come 4º grado di altra tonalità	nota di risoluzione considerata come 5º grado di altra tonalità	nota di risoluzione considerata come 6º grado di altra tonalità	nota di risoluzione considerata come 7º grado di altra tonalità
la nota di risoluzione (il Si b) è armonizzata come 3 ^a della triade di 5 ^a diminuita sul 2º grado della scala minore o di quella maggiore armonica di altra tonalità	la nota di risoluzione (il Si b) è armonizzata come 7 ^a dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 6 ^o grado della scala maggiore di altra tonalità	la nota di risoluzione (il Si b) è armonizzata come 5 ^a della triade di 5 ^a diminuita sul 2º grado della scala minore o di quella maggiore armonica di altra tonalità	la nota di risoluzione (il Si b) è armonizzata come 3 ^a dell'accordo di 7 ^a di dominante di altra tonalità

Alterazione ascendente della 3^a nell'accordo perfetto maggiore.

Nell'alterazione ascendente della 3^a disporre le parti in modo che la 3^a e la 5^a dell'accordo non si trovino in distanza di 3^a diminuita ma in quella di 6^a aumentata; viene tollerata la distanza di 10^a diminuita:

nota di risoluzione considerata come 1° grado di altra tonalità	nota di risoluzione considerata come 2° grado di altra tonalità	nota di risoluzione considerata come 3° grado di altra tonalità	nota di risoluzione considerata come 4° grado di altra tonalità
la nota di risoluzione (il Fa#) è armonizzata come 5 ^a dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 4° grado della scala minore di altra tonalità	la nota di risoluzione (il Fa#) è armonizzata come fondamentale della triade del 2° grado di altra tonalità	la nota di risoluzione (il Fa#) è armonizzata come 5 ^a dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 6° grado della scala maggiore di altra tonalità	la nota di risoluzione (il Fa#) è armonizzata come 3 ^a della triade di 5 ^a diminuita sul 2° grado della scala minore di altra tonalità

nota di risoluzione considerata come 5° grado di altra tonalità	nota di risoluzione considerata come 6° grado di altra tonalità	nota di risoluzione considerata come 7° grado di altra tonalità
la nota di risoluzione (il Fa#) è armonizzata come fondamentale della triade di dominante di altra tonalità	la nota di risoluzione (il Fa#) è armonizzata come fondamentale della triade del 6° grado di altra tonalità	la nota di risoluzione (il Fa#) è armonizzata come fondamentale della triade di sensibile di altra tonalità

Per ragioni di spazio non è possibile presentare gli schemi relativi alle suddette alterazioni nell'accordo perfetto minore; dato, però, che i procedimenti tecnici sono analoghi e uguali sono le regole riguardanti alcune distanze proibite fra le varie note dell'accordo, l'allievo, in base a quanto è stato ampiamente svolto nel paragrafo precedente, si eserciterà a introdurre alterazioni nell'accordo perfetto minore.

Esempio di alterazione ascendente della fondamentale nell'accordo perfetto minore.

(Moderatamente lento)
BRANGANIA

la pa - ro - la: «Co -

R. Wagner - *Tristano e Isotta* - Ed. Ricordi - Milano

Esempio di alterazione discendente della fondamentale nell'accordo perfetto minore.

Andante lento (♩ = 36)
MARGHERITA

Spun - ta... l'au - ro - ra pal - li - da... l'ul - ti - mo di già vie - - ne...

pp

A. Boito - *Mefistofele* - Ed. Ricordi - Milano

* * *

La sesta napoletana.

Un'alterazione molto usata nel secolo scorso dette luogo a un procedimento armonico che fu denominato « *sesta napoletana* ». Questa consiste nell'abbassare di un semitono cromatico la fondamentale dell'accordo di 5^a diminuita sul 2° grado del modo minore e l'accordo così ottenuto, che, in sostanza, è un accordo perfetto maggiore, veniva usato, in genere, soltanto sotto forma di 1° rivolto sul 4° grado che sale al 5°:

Tonalità di La minore

con la preparazione dell'alterazione

senza la preparazione dell'alterazione

Invece di armonizzare la dominante con $\frac{6}{4}$ e $\frac{5}{3}$, si poteva armonizzare anche con $\frac{5}{3}$ soltanto; in tal caso l'alterazione invece di scendere di grado saltava sulla sensibile compiendo un salto di 3^a diminuita che veniva permesso purchè, poi, la sensibile risolvesse sulla tonica:

Volendo evitare la falsa relazione di 8^a si risolveva sull'accordo di 7^a di dominante senza la 5^a:

La 6^a napoletana poteva essere impiegata anche nel modo maggiore, abbassando di un semitono cromatico, nell'accordo perfetto minore sul 2° grado, la fondamentale e la 5^a:

Nel modo maggiore si usava preparare l'alterazione, perchè il salto di 2^a A. e quello di 3^a D. conferivano poca naturalezza al movimento melodico:



Esempi di alterazione discendente della fondamentale nell'accordo di 5^a diminuita.

(♩ = 50)

DHIA

cresc. *cresc. ancora* *rall. mf*

go - te pal - li - de e gra - mè... son ma - la - ta ed ho fa - me e

cresc. *cresc. ancora* *dim.* *rall.*

P. Mascagni - Iris - Ed. Ricordi - Milano

(Moderatamente lento)

BRANGANIA

Di ve - der - tiè suo pia - cer!

TRISTANO

Stan - ca è di na - vi - gar? Ne siamo al fin!

p *p* *f* *f*

R. Wagner - Tristan e Isotta - Ed. Ricordi - Milano

Esempio di alterazione discendente della 3^a nell'accordo di 5^a diminuita.

(Moderato)

II^o Caval.

AMFORTAS

E a far ri - cer - che nuo - ve s'è slan - cia - to. Nè il chie - se.

f *f*

R. Wagner - Parsifal - Ed. Ricordi - Milano

Alterazione discendente della 3^a nell'accordo di 5^a aumentata.

nota di risoluzione considerata come 4° grado di altra tonalità	nota di risoluzione considerata come 5° grado di altra tonalità	nota di risoluzione considerata come 7° grado di altra tonalità
la nota di risoluzione (il Re) è armonizzata come 7 ^a di un accordo di 7 ^a di dominante di altra tonalità	la nota di risoluzione (il Re) è armonizzata come fondamentale di un accor- do di 7 ^a di dominante di altra tonalità	la nota di risoluzione (il Re) è armonizzata come 3 ^a di un accordo di 9 ^a di dominante di altra tonalità

Alterazione ascendente dell'8^a della fondamentale nell'accordo di 5^a aumentata.

nota di risoluzione considerata come 2° grado di altra tonalità	nota di risoluzione considerata come 5° grado di altra tonalità	nota di risoluzione considerata come 6° grado di altra tonalità
la nota di risoluzione (il Re) è armonizzata come 3 ^a di un accordo di 7 ^a diminuita di altra tonalità	la nota di risoluzione (il Re) è armonizzata come fondamentale di un accor- do di 7 ^a di dominante di altra tonalità	la nota di risoluzione (il Re) è armonizzata come 7 ^a di un accordo di 7 ^a di sensibile di altra tonalità

* * *

Per ragioni di spazio non è possibile trattare particolareggiatamente le alterazioni in tutti gli accordi di 4 e di 5 suoni di tutte le specie; dato, però, che i procedimenti tecnici sono analoghi a quelli seguiti per gli accordi di 3 suoni, darò soltanto alcuni schemi, sulla base dei quali, e specialmente mettendo in pratica quanto ho ampiamente svolto circa le alterazioni nell'accordo perfetto maggiore, l'allievo si eserciterà lungamente.

Alterazione discendente della fondamentale nell'accordo di 7^a di 1^a specie.

nota di risoluzione considerata come 2° grado di altra tonalità	nota di risoluzione considerata come 5° grado di altra tonalità	nota di risoluzione considerata come 7° grado di altra tonalità
la nota di risoluzione (il Fa) è armonizzata come 3 ^a di un accordo di 7 ^a diminuita di altra tonalità	la nota di risoluzione (il Fa) è armonizzata come fondamentale di un accordo di 7 ^a di dominante di altra tonalità	la nota di risoluzione (il Fa) è armonizzata come 3 ^a di un accordo di 7 ^a di dominante di altra tonalità

Alterazione ascendente della 3ª nell'accordo di 7ª di 1ª specie.

nota di risoluzione considerata come 2º grado di altra tonalità la nota di risoluzione (il Do #) è armonizzata come 3ª di un accordo di 7ª diminuita di altra tonalità.	nota di risoluzione considerata come 5º grado di altra tonalità la nota di risoluzione (il Do #) è armonizzata come fondamentale della triade di dominante di altra tonalità	nota di risoluzione considerata come 7º grado di altra tonalità la nota di risoluzione (il Do #) è armonizzata come fondamentale di un accordo di 7ª diminuita di altra tonalità
--	---	---

Alterazione ascendente della 5ª nell'accordo di 7ª di 1ª specie.

nota di risoluzione considerata come 2º grado di altra tonalità la nota di risoluzione (il Mi) è armonizzata come 3ª della triade sensibile di altra tonalità	nota di risoluzione considerata come 4º grado di altra tonalità la nota di risoluzione (il Mi) è armonizzata come 5ª dell'accordo di 7ª diminuita di altra tonalità	nota di risoluzione considerata come 7º grado di altra tonalità la nota di risoluzione (il Mi) è armonizzata come 3ª dell'accordo di 7ª di dominante di altra tonalità
--	--	---

Alterazione discendente della 5ª nell'accordo di 7ª di 1ª specie.

nota di risoluzione considerata come 2º grado di altra tonalità la nota di risoluzione (il Do) è armonizzata come 3ª dell'accordo di 7ª diminuita di altra tonalità	nota di risoluzione considerata come 4º grado di altra tonalità la nota di risoluzione (il Do) è armonizzata come fondamentale della triade del 4º grado di altra tonalità	nota di risoluzione considerata come 5º grado di altra tonalità la nota di risoluzione (il Do) è armonizzata come fondamentale dell'accordo di 7ª di dominante di altra tonalità	nota di risoluzione considerata come 7º grado di altra tonalità la nota di risoluzione (il Do) è armonizzata come fondamentale dell'accordo di 7ª di sensibile di altra tonalità
--	---	---	---

Esempi di alterazioni discendenti della 5ª nell'accordo di 7ª di 1ª specie.

Poco più (♩ = 72)

OTELLO

Già nel - la not - te den - sa s'e - stin - gue o gni cla - mor,

pp e legatissimo

(Mosso)
NICK All.^{to} mosso

Pre-go, an-date in gi-ro: o-gni vo-stro sor-ri-so è u-na con-su-ma-zio-ne!

senza cresc.

G. Puccini - La fanciulla del West - Ed. Ricordi - Milano

Andante calmo (♩ = 50)
FRANCESCA

O bian-co - fio - re, pic - co - la tu

se - i! Non ar-ri-vi ad ac - cen - de-re la tua lam-pa-det - ta. Tu sei la più

pp p rall. a tempo

R. Zandonai - Francesca da Rimini - Ed. Ricordi - Milano

Alterazione ascendente della 7^a nell'accordo di 7^a di 1^a specie.

nota di risoluzione considerata come 4° grado di altra tonalità	nota di risoluzione considerata come 6° grado di altra tonalità	nota di risoluzione considerata come 7° grado di altra tonalità
la nota di risoluzione (il Sol) è armonizzata come 3 ^a dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 2° grado della scala maggiore di altra tonalità	la nota di risoluzione (il Sol) è armonizzata come 7 ^a dell'accordo di 7 ^a diminuita di altra tonalità	la nota di risoluzione (il Sol) è armonizzata come 3 ^a della triade di dominante di altra tonalità

Alterazione discendente della 7^a nell'accordo di 7^a di 1^a specie.

nota di risoluzione considerata come 1° grado di altra tonalità	nota di risoluzione considerata come 2° grado di altra tonalità	nota di risoluzione considerata come 5° grado di altra tonalità	nota di risoluzione considerata come 6° grado di altra tonalità
la nota di risoluzione (il Mi♭) è armonizzata come 3 ^a dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 6° grado della scala maggiore di altra tonalità	la nota di risoluzione (il Mi♭) è armonizzata come fondamentale della triade del 2° grado di altra tonalità	la nota di risoluzione (il Mi♭) è armonizzata come 3 ^a dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 3° grado della scala maggiore di altra tonalità	la nota di risoluzione (il Mi♭) è armonizzata come 5 ^a della triade di 5 ^a diminuita sul 2° grado della scala minore di altra tonalità

Alterazione ascendente dell'8ª della fondamentale nell'accordo di 7ª di 1ª specie.

nota di risoluzione considerata come 2º grado di altra tonalità	nota di risoluzione considerata come 4º grado di altra tonalità	nota di risoluzione considerata come 7º grado di altra tonalità
la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come 3ª dell'accordo di 7ª di sensibile o di 7ª diminuita di altra tonalità.	la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come 7ª dell'accordo di 9ª M.o m. di dominante di altra tonalità.	la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come 3ª dell'accordo di 7ª di dominante di altra tonalità.

Alterazione ascendente della 5ª nell'accordo di 9ª di 1ª specie.

nota di risoluzione considerata come 3º grado di altra tonalità	nota di risoluzione considerata come 7º grado di altra tonalità
la nota di risoluzione (il Mi) è armonizzata come 3ª dell'accordo di 7ª di 2ª specie sul 1º grado della scala minore di altra tonalità.	la nota di risoluzione (il Mi) è armonizzata come 3ª dell'accordo di 7ª di dominante di altra tonalità.

Esempio di alterazione ascendente della 5ª nell'accordo di 9ª di 1ª specie.

Concitate ♩ = 96 circa
ARRIGHETTO
p cresc.

G. Guerrini - La Vigna - Ed. Ricordi - Milano

Alterazione discendente della 5ª nell'accordo di 9ª di 1ª specie.

nota di risoluzione considerata come 4º grado di altra tonalità	nota di risoluzione considerata come 5º grado di altra tonalità
la nota di risoluzione (il Do) è armonizzata come fondamentale della triade del 4º grado di altra tonalità.	la nota di risoluzione (il Do) è armonizzata come fondamentale dell'accordo di 7ª di dominante di altra tonalità.

(Moderatamente lento)

BRANGANIA TRISTANO

Que-sto è il suo vo-ler! Là dove i ver-di pra-ti ap-pa-ion quasi az-zur-ri, là ci at-ten-de

R. Wagner - *Tristano e Isotta* - Ed. Ricordi - Milano

Alterazione ascendente della 5^a nell'accordo di 9^a di 2^a specie.

nota di risoluzione considerata come 1° grado di altra tonalità	nota di risoluzione considerata come 3° grado di altra tonalità
la nota di risoluzione (il Si) è armonizzata come 5 ^a dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 4° grado della scala minore di altra tonalità	la nota di risoluzione (il Si) è armonizzata come 7 ^a dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 4° grado della scala minore di altra tonalità

Alterazione ascendente della 3^a nell'accordo di 9^a di 3^a specie.

nota di risoluzione considerata come 2° grado di altra tonalità	nota di risoluzione considerata come 7° grado di altra tonalità
la nota di risoluzione (il Mi) è armonizzata come fondamentale della triade del 2° grado di altra tonalità	la nota di risoluzione (il Mi) è armonizzata come 3 ^a dell'accordo di 7 ^a di dominante di altra tonalità

36. Alterazioni simultanee negli accordi di 3, di 4 e di 5 suoni.

Il sistema esposto per la risoluzione delle alterazioni semplici negli accordi consonanti e dissonanti, cioè di considerare la nota di risoluzione come 1°, 2°, 3°, 4°, 5°, 6° oppure 7° grado di una qualsiasi tonalità, armonizzando tale nota come fondamentale, come 3^a, come 5^a, o come 7^a di un accordo di 3, di 4 o di 5 suoni, può essere applicato, con speciali accorgimenti, anche alla risoluzione delle alterazioni simultanee.

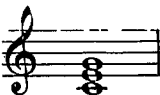
Dato che le note di risoluzione delle alterazioni sono più di una, è evidente che non è possibile considerarle


tutte come uno stesso grado: se, per esempio, nell'accordo introduciamo l'alterazione ascendente della

5^a e quella discendente della 3^a , e consideriamo una delle due note di riso-

luzione, per esempio il Re, come 4° grado nella tonalità di La maggiore o in quella di La minore, l'altra nota, cioè il La, non potrà essere anch'essa 4° grado, perchè nella scala di La maggiore o in quella di La minore il La rappresenta il 1° grado. Ciò premesso, il sistema va applicato nel modo seguente.

Quando in un accordo vi sono due o più alterazioni, si considera soltanto una delle due o più note di risoluzione come un grado qualsiasi di altra tonalità e fra tutte le armonizzazioni effettuabili, come se l'alterazione fosse semplice, si scelgono soltanto quelle i cui accordi contengono le due o più note di risoluzione delle varie alterazioni.

Sia, per esempio, l'accordo  con l'alterazione ascendente della 5ª e quella discendente della 3ª:

 e consideriamo per ora una soltanto delle due note di risoluzione, per esem-

pio il La, come 3° grado nella tonalità di Fa maggiore. Come abbiamo visto, il La può essere armonizzato come fondamentale, come 3ª o come 5ª di una triade; oppure come fondamentale, come 3ª, come 5ª o come 7ª di un accordo di 7ª o di 9ª:

nota di risoluzione armonizzata con una triade nota di risoluzione armonizzata con un accordo di 7ª

la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come fondamentale di una triade *	la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come 3ª di una triade *	la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come 5ª di una triade *	la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come fondamentale di un accordo di 7ª *	la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come 3ª di un accordo di 7ª *	la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come 5ª di un accordo di 7ª *	la nota di risoluzione (il La) è armonizzata come 7ª di un accordo di 7ª *

Questo, come si è detto, se l'alterazione fosse semplice; ma dato che l'alterazione è doppia è necessario tener presente anche la nota di risoluzione del Mi \flat cioè il Re. Dallo schema precedente si rileva che gli accordi di cui alle lettere a), b), d), e) non contenendo il Re, nota di risoluzione del Mi \flat , non possono essere impiegati, mentre quelli di cui alle lettere c), f), g) possono essere impiegati senz'altro perchè contengono entrambe le note di risoluzione cioè il La e il Re.

Il procedimento è identico se invece del La si considera l'altra nota di risoluzione, cioè il Re, come un grado qualsiasi di altra tonalità, per esempio come 5° grado nella tonalità di Sol maggiore.

Anche in questo caso il Re può essere armonizzato come fondamentale, come 3ª o come 5ª di una triade, oppure come fondamentale, come 3ª, come 5ª o come 7ª di un accordo di 7ª o di 9ª:

nota di risoluzione armonizzata con una triade nota di risoluzione armonizzata con un accordo di 7ª

la nota di risoluzione (il Re) è armonizzata come fondamentale di una triade *	la nota di risoluzione (il Re) è armonizzata come 3ª di una triade *	la nota di risoluzione (il Re) è armonizzata come 5ª di una triade *	la nota di risoluzione (il Re) è armonizzata come fondamentale di un accordo di 7ª *	la nota di risoluzione (il Re) è armonizzata come 3ª di un accordo di 7ª *	la nota di risoluzione (il Re) è armonizzata come 5ª di un accordo di 7ª *	la nota di risoluzione (il Re) è armonizzata come 7ª di un accordo di 7ª *

Questo se l'alterazione fosse semplice; ma dato che l'alterazione è doppia è necessario tener presente anche la nota di risoluzione del Sol \sharp cioè il La. Dallo schema precedente si rileva che gli accordi di cui alle lettere b), c), f), g) non contenendo il La, nota di risoluzione del Sol \sharp , non possono essere impiegati, mentre quelli di cui alle

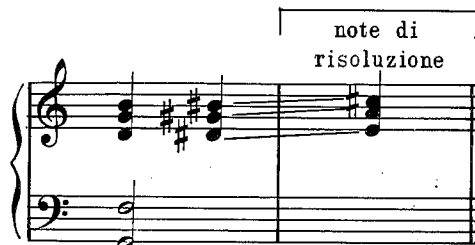
lettere a), d), e) possono essere impiegati senz'altro perchè contengono entrambe le note di risoluzione cioè il Re e il La.

Da quanto ho esposto deriva che se il sistema è applicabile a due alterazioni simultaneamente, è applicabile anche a un numero maggiore di alterazioni.

Sia, per esempio, l'accordo di 7^a di 1^a specie



con le alterazioni ascendenti della 3^a, della 5^a e dell'8^a della fondamentale:



Delle tre note di risoluzione, il Mi, il La e il Do #, consideriamone, per ora, soltanto una, per esempio il Do # come 6° grado nella tonalità di Mi maggiore e armonizziamola in modo analogo a quanto è stato fatto precedentemente per le alterazioni doppie:

nota di risoluzione armonizzata con una triade nota di risoluzione armonizzata con un accordo di 7^a

la nota di risoluzione (il Do#) è armonizzata come fondamentale di una triade	la nota di risoluzione (il Do#) è armonizzata come 3 ^a di una triade	la nota di risoluzione (il Do#) è armonizzata come 5 ^a di una triade	la nota di risoluzione (il Do#) è armonizzata come fondamentale di un accordo di 7 ^a	la nota di risoluzione (il Do#) è armonizzata come 3 ^a di un accordo di 7 ^a	la nota di risoluzione (il Do#) è armonizzata come 5 ^a di un accordo di 7 ^a	la nota di risoluzione (il Do#) è armonizzata come 7 ^a di un accordo di 7 ^a
*	*	*	*	*	*	*
a)	b)	c)	d)	e)	f)	g)

Questo se l'alterazione fosse semplice; ma dato che l'alterazione è tripla è necessario tener presente anche la nota di risoluzione del Sol # cioè il La e quella del Re # cioè il Mi. Dallo schema precedente si rileva che gli accordi di cui alle lettere a), c), d), g) non contenendo tutte e tre le note di risoluzione (Mi, La e Do #), non possono essere impiegati, mentre quelli di cui alle lettere b), e), f), possono essere impiegati senz'altro perchè contengono tutte e tre le note di risoluzione cioè il Mi, il La e il Do #.

Il procedimento è identico se invece di considerare il Do # si considera un'altra qualsiasi delle tre note di risoluzione, cioè il Mi e il La, come un grado qualsiasi di altra tonalità.

Prima di chiudere il presente paragrafo è necessario osservare che molti accordi, con le alterazioni simultanee, vengono a identificarsi, enarmonicamente, con altri accordi sia consonanti che dissonanti:

alterazione ascendente della 5 ^a e discendente della 3 ^a	accordi omòfoni
*	*

Le alterazioni simultanee possono essere introdotte anche una dopo l'altra e in tal caso qualsiasi successione diventa più tollerabile all'orecchio:

alterazione discen. dente della 3 ^a	alterazione ascen. dente della 5 ^a
---	--

* * *

Per ragioni di spazio non è possibile presentare tutti gli schemi relativi alle varie alterazioni simultanee che si possono introdurre negli accordi di 3, di 4 e di 5 suoni; dato, però, che i procedimenti tecnici sono analoghi e uguali sono le regole riguardanti alcune distanze proibite fra le varie note dell'accordo, presenterò soltanto alcuni schemi relativi all'accordo perfetto maggiore e a quello di 7^a di 1^a specie. Sulla base di tali esempi l'allievo si eserciterà a introdurre alterazioni simultanee in tutti gli accordi di 3, di 4 e di 5 suoni.

Alterazione ascendente della fondamentale e discendente della 3^a nell'accordo perfetto maggiore.

entrambe le note di risoluzione (i due Re) considerate come 4^o grado di altra tonalità

entrambe le note di risoluzione (i due Re) sono armonizzate come 3^a dell'accordo di 5^a diminuita sul 2^o grado della scala minore di altra tonalità

(Moderatamente mosso)

GURNEMANZ

R. Wagner - Parsifal - Ed. Ricordi - Milano

Alterazione ascendente della fondamentale e discendente della 5^a nell'accordo perfetto maggiore.

una delle due note di risoluzione (il Fa) considerata come 6^o grado di altra tonalità

una delle due note di risoluzione (il Fa) è armonizzata come 5^a dell'accordo di 5^a diminuita sul 2^o grado della scala minore di altra tonalità

Alterazione ascendente della fondamentale e discendente dell'8^a della fondamentale nell'accordo perfetto maggiore.

una delle due note di risoluzione (il Re) considerata come 7^o grado di altra tonalità
 una delle due note di risoluzione (il Re) è armonizzata come 5^a
 dell'accordo di 7^a di 2^a specie sul 3^o grado della scala maggiore di altra tonalità

Alterazione ascendente e discendente della 3^a nell'accordo perfetto maggiore.

una delle due note di risoluzione (il Re) considerata
 come 5^o grado di altra tonalità
 una delle due note di risoluzione (il Re)
 è armonizzata come fondamentale
 dell'accordo di 7^a di dominante di altra tonalità

Alterazione ascendente della 3^a, della 5^a e dell'8^a della fondamentale nell'accordo perfetto maggiore.

una delle tre note di risoluzione (il La) considerata come 2^o grado di altra tonalità
 una delle tre note di risoluzione (il La) è armonizzata come 7^a
 dell'accordo di 7^a di 2^a specie sul 3^o grado della scala maggiore di altra tonalità

Alterazione discendente della 3^a e ascendente della 5^a nell'accordo perfetto maggiore.

una delle due note di risoluzione (il La) considerata come 3^o grado di altra tonalità
 una delle due note di risoluzione (il La) è armonizzata come 5^a
 dell'accordo di 7^a di 2^a specie sul 6^o grado della scala maggiore di altra tonalità

Alterazione ascendente e discendente della 5^a nell'accordo perfetto maggiore.

una delle due note di risoluzione (il La) considerata come 7^o grado di altra tonalità

una delle due note di risoluzione (il La) è armonizzata come 5^a dell'accordo di 7^a di 2^a specie sul 3^o grado della scala maggiore di altra tonalità

L'alterazione ascendente e discendente della 5^a nell'accordo perfetto minore dà luogo a due progressioni, una discendente e l'altra ascendente, già impiegate nell'armonia tradizionale:

Progressione discendente.

Progressione analoga a quella precedente:

Progressione ascendente.

La precedente progressione non rappresenta, enarmonicamente, che una progressione di accordi di 7^a di dominante, nella quale il primo accordo del modello risolve su quello di 7^a della stessa specie della tonalità relativa minore:

LabM. Fa m. SibM. Solm. Do M. La m.

Alterazione ascendente della fondamentale e discendente della 3^a nell'accordo di 7^a di 1^a specie.

entrambe le note di risoluzione (i due La) considerate
come 5^o grado di altra tonalità

entrambe le note di risoluzione (i due La)
sono armonizzate come fondamentale
della triade di dominante di altra tonalità

Alterazione ascendente della fondamentale e discendente della 5^a nell'accordo di 7^a di 1^a specie.

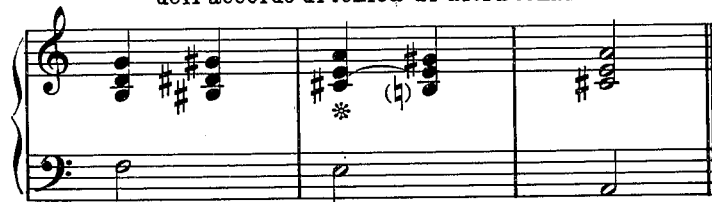
una delle due note di risoluzione (il La) considerata
come 7^o grado di altra tonalità

una delle due note di risoluzione (il La)
è armonizzata come fondamentale
della triade sensibile di altra tonalità

Alterazione ascendente della fondamentale, della 3^a e della 5^a nell'accordo di 7^a di 1^a specie.

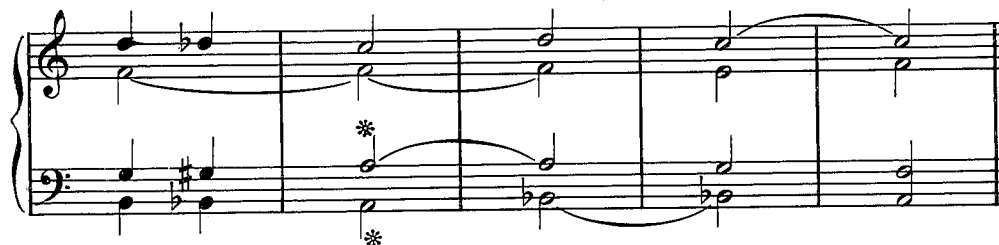
una delle tre note di risoluzione (il Do#) considerata come 3^o grado di altra tonalità

una delle tre note di risoluzione (il Do#)
è armonizzata come 3^a
dell'accordo di tonica di altra tonalità

*Alterazione ascendente della fondamentale e discendente della 3^a e della 5^a nell'accordo di 7^a di 1^a specie.*

due delle tre note di risoluzione (i due La) considerate come 3^o grado di altra tonalità

due delle tre note di risoluzione (i due La)
sono armonizzate come 3^a
della triade di tonica di altra tonalità

*Alterazione ascendente della fondamentale e discendente della 3^a, della 5^a e della 7^a nell'accordo di 7^a di 1^a specie.*

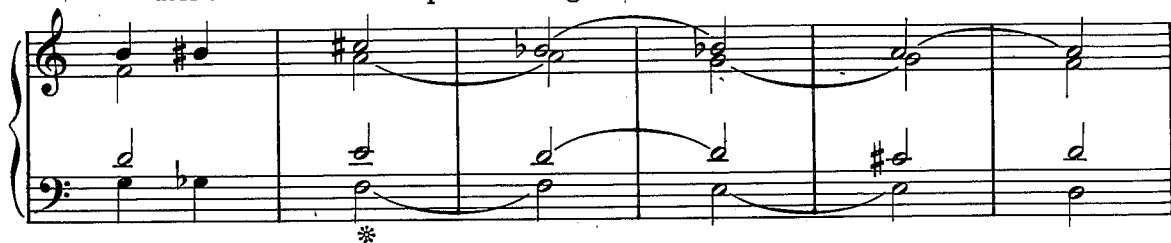
due delle quattro note di risoluzione (i due La) considerate come 2^o grado di altra tonalità

due delle quattro note di risoluzione (i due La)
sono armonizzate come fondamentale dell'accordo di
5^a diminuita sul 2^o grado della scala minore di altra tonalità

*Alterazione discendente della fondamentale e ascendente della 3^a nell'accordo di 7^a di 1^a specie.*

una delle due note di risoluzione (il Fa) considerata come 3^o grado di altra tonalità

una delle due note di risoluzione (il Fa) è armonizzata come fondamentale
dell'accordo di 7^a di 7^a specie sul 3^o grado della scala minore di altra tonalità



Alterazione discendente della fondamentale e ascendente della 3^a, della 5^a e dell'8^a della fondamentale nell'accordo di 7^a di 1^a specie.

una delle quattro note di risoluzione (il Fa) considerata come 3^o grado di altra tonalità

una delle quattro note di risoluzione (il Fa) è armonizzata come fondamentale dell'accordo di 7^a di 7^a specie sul 3^o grado della scala minore armonica di altra tonalità

Alterazione ascendente e discendente della 5^a nell'accordo di 7^a di 1^a specie.

una delle due note di risoluzione (il Do) considerata come 4^o grado di altra tonalità

una delle due note di risoluzione (il Do) è armonizzata come fondamentale dell'accordo di 7^a di 4^a specie sul 4^o grado di altra tonalità

Alterazione ascendente della 3^a e dell'8^a della fondamentale nell'accordo di 7^a di 1^a specie.

una delle due note di risoluzione (il Do#) considerata come 3^o grado di altra tonalità

una delle due note di risoluzione (il Do#) è armonizzata come 5^a dell'accordo di 7^a di 2^a specie sul 6^o grado della scala maggiore di altra tonalità

Alterazione discendente della 3^a e ascendente della 5^a nell'accordo di 7^a di 1^a specie.

una delle due note di risoluzione (il Mi) considerata come 2^o grado di altra tonalità

una delle due note di risoluzione (il Mi) è armonizzata come 5^a dell'accordo di 7^a di dominante di altra tonalità

RIASSUNTO DEL VI CAPITOLO

L'armonia cromatica è quella parte dell'armonia nella quale si tratta delle alterazioni di uno o più suoni negli accordi sia consonanti che dissonanti.

L'alterazione consiste in una nota che collegando due suoni che siano in distanza di un tono (2^a M.) viene a trovarsi in distanza di semitono cromatico dal primo e di semitono diatonico dal secondo, sia che l'alterazione proceda in senso ascendente che in senso discendente.

Se l'alterazione ha luogo in senso ascendente la nota alterata risolve continuando a salire; se, invece, ha luogo in senso discendente la nota alterata risolve continuando a scendere.

Nello stile scolastico l'alterazione viene preparata: la preparazione consiste nel far sentire prima la nota naturale e poi quella alterata; nello stile libero le alterazioni possono essere impiegate senza la preparazione.

Il suono naturale, e quello alterato non devono essere eseguiti simultaneamente, salvo nell'alterazione ascendente o discendente dell'8^a della fondamentale.

Nell'armonia tradizionale le alterazioni potevano essere di due specie:

relative, se l'alterazione formava un accordo alterato soltanto in rapporto alla tonalità nella quale l'accordo stesso si trovava;

reali quando l'accordo alterato non poteva essere classificato fra gli accordi diatonici di altra tonalità maggiore o minore.

Le alterazioni possono essere:

semplici quando nell'accordo viene alterato un solo suono;

simultanee quando i suoni alterati sono più di uno contemporaneamente.

In qualsiasi accordo, di 3, di 4 o di 5 suoni, è possibile alterare, sia in senso ascendente che discendente,

ora l'una ora l'altra nota e si avranno, così, le seguenti alterazioni:

a) alterazione ascendente o discendente della fondamentale;

b) alterazione ascendente o discendente della 3^a;

c) alterazione ascendente o discendente della 5^a;

d) alterazione ascendente o discendente della 7^a;

e) alterazione ascendente o discendente della 9^a.

* * *

Per risolvere un accordo cromatico, considerare, a piacere, la nota di risoluzione come 1^o, 2^o, 3^o, 4^o, 5^o, 6^o o 7^o grado di una tonalità maggiore o minore, armonizzando tale nota come fondamentale, come 3^a, come 5^a o come 7^a di uno di quegli accordi con i quali ciascun grado può essere armonizzato.

* * *

Il sistema esposto per la risoluzione delle alterazioni semplici negli accordi consonanti e dissonanti può essere applicato, con speciali accorgimenti, anche alle alterazioni simultanee.

Quando in un accordo vi sono due o più alterazioni, si considera una delle due o più note di risoluzione come un grado qualsiasi di altra tonalità e fra tutte le armonizzazioni effettuabili, come se l'alterazione fosse semplice, si scelgono soltanto quelle i cui accordi contengono le due o più note di risoluzione delle varie alterazioni.

Le alterazioni simultanee possono essere introdotte anche una dopo l'altra.

VII.

PROLUNGAMENTO DELLE ALTERAZIONI E COMBINAZIONE DELLE STESSE CON I RITARDI E LE APPOGGIATURE.

37. Generalità.

Da uno speciale impiego delle alterazioni e dalla loro combinazione simultanea con i ritardi e le appoggiature nascono alcuni caratteristici procedimenti armonici che costituiscono, nella musica moderna, una fonte inesauribile di bellissimi effetti.

Tali procedimenti, che possono essere usati sia con le alterazioni semplici che con quelle simultanee, si possono riassumere nei seguenti:

- a) prolungamento delle alterazioni nell'accordo di risoluzione;
- b) ritardo delle alterazioni;
- c) combinazione delle alterazioni con i ritardi e le appoggiature.

Prolungare una o più alterazioni nell'accordo della risoluzione significa far risolvere le alterazioni stesse non contemporaneamente alle altre note dell'accordo nel quale l'alterazione è contenuta, ma in un secondo momento, come, presso a poco, avviene per i ritardi; l'alterazione, così prolungata, viene considerata come un ritardo ascendente se l'alterazione ha luogo in senso ascendente e come un ritardo discendente se l'alterazione ha luogo in senso discendente.

prolungamento dell'alterazione ascendente della 5^a nell'accordo perfetto maggiore

	prepar.	alter.	prolung.	risol.
			alter.	alter.

prolungamento dell'alterazione discendente dell'8^a della fondamentale nell'accordo perfetto minore

	prepar.	alter.	prolung.	risol.
			alter.	alter.

Come è possibile prolungare nell'accordo di risoluzione una alterazione, è possibile prolungarne due, o anche più, simultaneamente:

prolungamento dell'alterazione discendente della 3^a e ascendente della 5^a nell'accordo perfetto maggiore

	prepar.	alter.	prolung.	risol.
			alter.	alter.

prolungamento delle alterazioni ascendenti della 3^a, della 5^a e dell'8^a della fondamentale nell'accordo di 7^a di 1^a specie

	prepar.	alter.	prolung.	risol.
			alter.	alter.

In un accordo nel quale vi siano più alterazioni è possibile prolungarne soltanto alcune, mentre le altre, non prolungate, seguono la regola generale di risoluzione:

prolungamento dell'alterazione ascendente della 5^a e risoluzione dell'alterazione discendente della 3^a nell'accordo perfetto maggiore

	prépar.	alter.	prolung. di una alter. (Sol #)	risol. della stessa.
--	---------	--------	--------------------------------	----------------------

risol. dell'altra alteraz. (Mi \flat)

prolungamento delle alterazioni ascendenti della 5^a e dell'8^a della fondamentale e risoluzione dell'alterazione ascendente della 3^a nell'accordo di 7^a di 1^a specie

	prépar.	alter.	prolung. di due alter. (Sol # e Re #)	risol. delle stesse
--	---------	--------	---------------------------------------	---------------------

risol. dell'altra alteraz. (Si #)

È necessario osservare che mentre è possibile, come abbiamo visto, alterare anche tutte le note di un accordo, non è, invece, possibile prolungare tutte le alterazioni quando tutte le note dell'accordo stesso sono alterate:

prolungamento dell'alterazione ascendente della fondamentale e di quelle discendenti della 3^a della 5^a e dell'8^a della fondamentale nell'accordo perfetto maggiore

*

perchè prolungando simultaneamente tutte le alterazioni dell'accordo si verrebbe a perdere la caratteristica del prolungamento delle alterazioni che è, come nel ritardo, quella di sentire nell'accordo una o più note estranee all'armonia.

Considerando il prolungamento dell'alterazione come un ritardo, sia ascendente che discendente, è evidente che all'alterazione così prolungata si possano applicare, in linea generale, tutte le regole prescritte nell'impiego dei ritardi, come, per esempio, il prolungamento dell'alterazione sul tempo forte e la risoluzione su quello debole, il divieto di impiegare il prolungamento dell'alterazione e la nota di risoluzione simultaneamente in due parti diverse se non a distanza di 9^a quando l'alterazione è in senso discendente o in distanza di 7^a quando l'alterazione è in senso ascendente e così di seguito.

Analogamente a quanto avviene per i ritardi è possibile fiorire il prolungamento dell'alterazione nei modi seguenti:

prolungamento dell'alterazione fioritura del prolungamento dell'alterazione

*

prolungamento dell'alterazione fioritura del prolungamento dell'alterazione

*

38. Prolungamento delle alterazioni negli accordi di 3 suoni.

a) Prolungamento delle alterazioni nell'accordo perfetto maggiore.

Alterazioni semplici.

prolungamento dell'alterazione ascendente della 5 ^a	prolungamento dell'alterazione discendente della 5 ^a
--	---

prolungamento dell'alterazione ascendente dell'8 ^a della fon- damentale	prolungamento dell'alterazione discendente dell'8 ^a della fon- damentale
---	--

Alterazioni simultanee.

prolungamento dell'alterazione ascendente del- la fondamentale e di quella discendente della 3 ^a	prolungamento dell'alterazione ascendente della fondamentale e di quella discendente dell'8 ^a della fondamentale
--	--

prolungamento dell'alterazione ascendente della 5 ^a e di quella discendente della 3 ^a	prolungamento dell'alterazione ascendente e discendente della 5 ^a
--	---

b) Prolungamento delle alterazioni nell'accordo perfetto minore.

Alterazioni semplici.

prolungamento dell'alterazione a- scendente della 5 ^a	prolungamento dell'alterazione a- scendente dell'8 ^a della fundamenta- le	prolungamento dell'alterazione discendente dell'8 ^a della fondamentale
---	--	--

prolungamento dell'alterazione ascendente della fondamentale	prolungamento dell'alterazione discendente della fondamentale
--	---

Alterazioni simultanee.

prolungamento dell'alterazione ascendente della fondamentale e di quella discendente dell'8 ^a della fondamentale	prolungamento dell'alterazione ascendente della 3 ^a e della 5 ^a
---	---

prolungamento dell'alterazione ascendente e discendente della 5 ^a	prolungamento dell'alterazione ascendente della 3 ^a e dell'8 ^a della fondamentale
--	---

c) Prolungamento delle alterazioni nell'accordo di 5^a diminuita.

Alterazioni semplici.

prolungamento dell'alterazione ascendente della 3 ^a	prolungamento dell'alterazione discendente della 3 ^a
--	---

Alterazioni simultanee.

prolungamento dell'alterazione discendente della fondamentale e della 5 ^a	prolungamento dell'alterazione ascendente e discendente della 3 ^a
--	--

prolungamento dell'alterazione discen- dente della 3 ^a e ascendente della 5 ^a	prolungamento dell'alterazione ascendente e discen- dente della 5 ^a
--	---

d) Prolungamento delle alterazioni nell'accordo di 5^a aumentata.

Alterazioni semplici.

prolungamento dell'alterazione ascendente della 3 ^a	prolungamento dell'alterazione discen- dente dell'8 ^a della fondamentale
---	--

Alterazioni simultanee.

prolungamento dell'alterazione ascendente e discen- dente della 3 ^a	prolungamento dell'alterazione ascen- dente della 3 ^a e della 5 ^a
---	--

prolungamento dell'alterazione ascendente della 3 ^a e dell'8 ^a della fondamentale	prolungamento dell'alterazione discendente della 3 ^a e di quella ascendente della 5 ^a
--	--

39. Prolungamento delle alterazioni negli accordi di 4 suoni.

a) Prolungamento delle alterazioni nell'accordo di 7^a di 1^a specie.

Alterazioni semplici.

prolungamento dell'alterazione ascendente della 5 ^a	prolungamento dell'alterazione discendente della 5 ^a	prolungamento dell'alterazione ascendente della 3 ^a
--	---	--

prolungamento dell'alterazione ascendente della 7 ^a	prolungamento dell'alterazione discendente della 7 ^a	prolungamento dell'alterazione ascendente dell'8 ^a della fondamentale
--	---	--

Alterazioni simultanee.

prolungamento dell'alterazione ascendente della fondamentale e di quella discendente della 3 ^a	prolungamento dell'alterazione ascendente della fondamentale e della 5 ^a
---	---

prolungamento dell'alterazione discendente della fondamentale e di quella ascendente della 3 ^a	prolungamento dell'alterazione discendente della fondamentale e della 5 ^a
---	--

b) Prolungamento delle alterazioni nell'accordo di 7^a di 2^a specie.*Alterazioni semplici.*

prolungamento dell'alterazione ascendente della 5^a | prolungamento dell'alterazione ascendente della fondamentale

prolungamento dell'alterazione discendente della 3^a | prolungamento dell'alterazione ascendente della 7^a

Alterazioni simultanee.

prolungamento dell'alterazione discendente della fondamentale e di quella ascendente della 5^a | prolungamento dell'alterazione ascendente e discendente della 3^a

prolungamento dell'alterazione ascendente e discendente della 5^a | prolungamento dell'alterazione ascendente della 3^a e della 5^a

c) Prolungamento delle alterazioni nell'accordo di 7^a di 3^a specie.

Alterazioni semplici.

prolungamento dell'alterazione ascendente della 3 ^a	prolungamento dell'alterazione discendente della 3 ^a	prolungamento dell'alterazione ascendente della fondamentale
--	---	--

prolungamento dell'alterazione discendente della 5 ^a	prolungamento dell'alterazione ascendente della 7 ^a
---	--

Alterazioni simultanee.

prolungamento dell'alterazione ascendente della fondamentale e della 3 ^a	prolungamento dell'alterazione discendente della fondamentale e di quella ascendente della 3 ^a
---	---

prolungamento dell'alterazione ascendente della 5 ^a e di quella discendente della 7 ^a	prolungamento dell'alterazione discendente della 5 ^a e della 7 ^a
---	--

d) Prolungamento delle alterazioni nell'accordo di 7^a di 4^a specie.

Alterazioni semplici.

prolungamento dell'alterazione ascendente della 5 ^a	prolungamento dell'alterazione discendente della 5 ^a
--	---

prolungamento dell'alterazione ascendente della 3 ^a	prolungamento dell'alterazione discendente della 3 ^a	prolungamento dell'alterazione ascendente della 7 ^a
--	---	--

Alterazioni simultanee.

prolungamento dell'alterazione ascendente della fondamentale e di quella discendente della 3 ^a	prolungamento dell'alterazione ascendente della fondamentale e di quella discendente della 5 ^a
---	---

prolungamento dell'alterazione ascendente e discendente della 3 ^a	prolungamento dell'alterazione discendente della 3 ^a e di quella ascendente della 5 ^a
--	---

e) Prolungamento delle alterazioni nell'accordo di 7^a di 5^a specie.

Alterazioni semplici.

prolungamento dell'alterazione ascendente della fondamentale	prolungamento dell'alterazione ascendente della 3 ^a
--	--

prolungamento dell'alterazione discendente della 3 ^a	prolungamento dell'alterazione ascendente della 5 ^a	prolungamento dell'alterazione discendente della 5 ^a
---	--	---

Alterazioni simultanee.

prolungamento dell'alterazione ascendente della 3 ^a e della 5 ^a	prolungamento dell'alterazione discendente della 3 ^a e ascendente della 5 ^a	prolungamento dell'alterazione discendente della 3 ^a e della 5 ^a
---	---	--

prolungamento dell'alterazione ascendente della fondamentale e della 3 ^a	prolungamento dell'alterazione discendente della 3 ^a e della 7 ^a	prolungamento dell'alterazione discendente della 5 ^a e della 7 ^a
---	--	--

f) Prolungamento delle alterazioni nell'accordo di 7^a di 6^a specie.

Alterazioni semplici.

prolungamento dell'alterazione ascendente della fondamentale	prolungamento dell'alterazione discendente della fondamentale
--	---

prolungamento dell'alterazione discendente della 3 ^a	prolungamento dell'alterazione ascendente della 5 ^a
---	--

Alterazioni simultanee.

prolungamento dell'alterazione ascendente della fondamentale e della 5 ^a	prolungamento dell'alterazione discendente della fondamentale e della 5 ^a
---	--

prolungamento dell'alterazione ascendente della 5 ^a e di quella discendente della 7 ^a	prolungamento dell'alterazione discendente della 5 ^a e della 7 ^a
---	--

g) Prolungamento delle alterazioni nell'accordo di 7^a di 7^a specie.

Alterazioni semplici.

prolungamento dell'alterazione ascendente della 3 ^a	prolungamento dell'alterazione discendente della 3 ^a
--	---

prolungamento dell'alterazione ascendente della 5 ^a
--

Alterazioni simultanee.

prolungamento dell'alterazione ascendente della fondamentale e di quella discendente della 3 ^a	prolungamento dell'alterazione ascendente della 3 ^a e di quella discendente della 5 ^a
---	---

prolungamento dell'alterazione ascendente della 3 ^a e di quella discendente della 7 ^a	prolungamento dell'alterazione discendente della 3 ^a e della 7 ^a
---	--

40. Prolungamento delle alterazioni negli accordi di 5 suoni.

a) Prolungamento delle alterazioni nell'accordo di 9^a di 1^a specie.

Alterazioni semplici.

prolungamento dell'alterazione ascen- dente della 5 ^a	prolungamento dell'alterazione discendente della 5 ^a
---	--

prolungamento dell'alterazione ascendente della 3 ^a	prolungamento dell'alterazione ascendente della 7 ^a
---	---

Alterazioni simultanee.

prolungamento dell'alterazione ascendente della 3 ^a e della 5 ^a	prolungamento dell'alterazione discendente della 5 ^a e della 9 ^a
--	--

b) Prolungamento delle alterazioni nell'accordo di 9^a di 2^a specie.

Alterazioni semplici.

prolungamento dell'alterazione ascendente della 5 ^a	prolungamento dell'alterazione ascendente della fundamenta- le
--	---

prolungamento dell'alterazione discendente della 5^a | prolungamento dell'alterazione discendente della 7^a

Musical notation showing two systems of chords. The first system illustrates the prolongation of the descending alteration of the 5th degree, and the second system illustrates the prolongation of the descending alteration of the 7th degree. The notation includes treble and bass staves with various accidentals and asterisks marking specific notes.

Alterazioni simultanee.

prolungamento dell'alterazione ascendente della 3^a e della 5^a

prolungamento dell'alterazione ascendente della 3^a e di quella discendente della 5^a

Musical notation showing two systems of chords. The first system illustrates the prolongation of the ascending alteration of the 3rd and 5th degrees, and the second system illustrates the prolongation of the ascending alteration of the 3rd degree and the descending alteration of the 5th degree. The notation includes treble and bass staves with various accidentals and asterisks marking specific notes.

c) Prolungamento delle alterazioni nell'accordo di 9^a di 3^a specie.

Alterazioni semplici.

prolungamento dell'alterazione ascendente della fondamentale

prolungamento dell'alterazione ascendente della 3^a

prolungamento dell'alterazione discendente della 5^a

Musical notation showing three systems of chords. The first system illustrates the prolongation of the ascending alteration of the fundamental, the second system illustrates the prolongation of the ascending alteration of the 3rd degree, and the third system illustrates the prolongation of the descending alteration of the 5th degree. The notation includes treble and bass staves with various accidentals and asterisks marking specific notes.

prolungamento dell'alterazione ascendente della 7^a

prolungamento dell'alterazione discendente della 7^a

Musical notation showing two systems of chords. The first system illustrates the prolongation of the ascending alteration of the 7th degree, and the second system illustrates the prolongation of the descending alteration of the 7th degree. The notation includes treble and bass staves with various accidentals and asterisks marking specific notes.

Alterazioni simultanee.

prolungamento dell'alterazione ascendente della fondamentale e della 5^a e di quella discendente della 7^a

prolungamento dell'alterazione ascendente della 3^a e di quelle discendenti della 7^a e della 9^a

Musical notation showing two systems of chords. The first system illustrates the prolongation of the ascending alteration of the fundamental, the 5th degree, and the descending alteration of the 7th degree. The second system illustrates the prolongation of the ascending alteration of the 3rd degree and the descending alterations of the 7th and 9th degrees. The notation includes treble and bass staves with various accidentals and asterisks marking specific notes.

d) Prolungamento delle alterazioni nell'accordo di 9^a di 4^a specie.

Alterazioni semplici.

prolungamento dell'alterazione ascendente della 3 ^a	prolungamento dell'alterazione discendente della 3 ^a
--	---

prolungamento dell'alterazione ascendente della 5 ^a	prolungamento dell'alterazione discendente della 5 ^a
--	---

Alterazioni simultanee.

prolungamento dell'alterazione discendente della 3 ^a e della 5 ^a	prolungamento dell'alterazione ascendente della fondamentale e di quelle discendenti della 3 ^a , della 7 ^a e della 9 ^a
--	---

e) Prolungamento delle alterazioni nell'accordo di 9^a di 5^a specie.

Alterazioni semplici.

prolungamento dell'alterazione ascendente della fondamentale	prolungamento dell'alterazione ascendente della 3 ^a	prolungamento dell'alterazione ascendente della 5 ^a
--	--	--

prolungamento dell'alterazione discendente della 7 ^a

Alterazioni simultanee.

prolungamento dell'alterazione ascen- dente della 3 ^a e della 5 ^a	prolungamento dell'alterazione discendente della 3 ^a e di quella ascendente della 5 ^a
--	--

f) Prolungamento delle alterazioni nell'accordo di 9^a di 6^a specie.

Alterazioni semplici.

prolungamento dell'alterazione ascendente della fondamentale	prolungamento dell'alterazione ascendente della 5 ^a
---	---

prolungamento dell'alterazione discendente della 5 ^a	prolungamento dell'alterazione discendente della fondamentale
---	--

Alterazioni simultanee.

prolungamento dell'alterazione discendente della fon- damentale e della 3 ^a	prolungamento dell'alterazione ascendente della fonamen- tale e di quelle discendenti della 5 ^a , della 7 ^a e del- la 9 ^a
---	--

g) Prolungamento delle alterazioni nell'accordo di 9^a di 7^a specie.

Alterazioni semplici.

prolungamento dell'alterazione ascendente della 3 ^a	prolungamento dell'alterazione discendente della 3 ^a
--	---

prolungamento dell'alterazione discendente della 7 ^a	prolungamento dell'alterazione discendente della 9 ^a
---	---

Alterazioni simultanee.

prolungamento dell'alterazione ascendente della 3 ^a e di quella discendente della 5 ^a	prolungamento dell'alterazione ascendente della fondamentale e di quella discendente della 7 ^a
---	---

**41. Prolungamento delle alterazioni e combinazione delle stesse
con i ritardi e le appoggiature.**

Un procedimento usato nella musica moderna, e che è una conseguenza del prolungamento delle alterazioni, è quello, come ho detto, di combinare le alterazioni con i ritardi, ascendenti o discendenti, e con le appoggiature.

In tale procedimento possiamo distinguere 6 casi:

a) l'alterazione è preparata sul ritardo, ha luogo sulla nota di risoluzione del ritardo stesso, e viene prolungata e risolta nell'accordo che segue quello nel quale è contenuto il ritardo:

prepar. alter.	alter.	prolung. alter.	risol. alter.
-------------------	--------	--------------------	------------------

(¹) Quinte permesse perchè una giusta e l'altra diminuita.

b) l'alterazione, non preparata, ha luogo *sul ritardo*, resta sulla nota di risoluzione del ritardo stesso e viene prolungata e risolta nell'accordo che segue quello nel quale è contenuto il ritardo:

alter. non prepar. prolung. risol.
alter. alter.

ritardo risol.
ritardo

c) l'alterazione, preparata o non preparata, può arrivare *anche prima del ritardo*, restare su quest'ultimo e risolvere insieme con quello:

Alterazione preparata Alterazione non preparata

prepar. alter. alter. prolung. risol. alter. alter.

prepar. ritardo ritardo risol. ritardo

prepar. ritardo ritardo risol. ritardo

d) è possibile ritardare la stessa alterazione, la quale, in tal caso, non viene preparata:

Ritardo dell'alterazione Ritardo dell'alterazione e prolungamento della stessa

ritardo dell'alter. alter. risol. alter.

ritardo dell'alter. alter. prolung. risol. alter. alter.

e) è possibile combinare insieme alterazioni, ritardi, ascendenti o discendenti, e appoggiature:

alter. non preparata prolung. alter. risol. alter.

appoggiatura del Fa prep. rit. ritardo discen. risol. ritar. discen.

prepar. rit. ritardo risol. rit. ritardo ascen. risol. ritar. ascen.

f) alterazioni (prolungate o non), ritardi e appoggiature, combinati insieme, possono anche, come si usa modernamente, non risolvere:

Tonalità di Do M.

alter. non preparata prolung. alter. che non risolve

ritardo discendente che non risolve
ritardo ascendente che non risolve

V I
risoluzione del basso

Lento e languido

pp p cresc. dim. cresc. sf p

R. Wagner - *Tristano e Isotta - Preludio* - Ed. Ricordi - Milano

RIASSUNTO DEL VII CAPITOLO

Prolungare una o più alterazioni nell'accordo della risoluzione significa far risolvere le alterazioni stesse non contemporaneamente alle altre note dell'accordo nel quale l'alterazione è contenuta, ma in un secondo momento, per cui l'alterazione così prolungata viene considerata come un ritardo ascendente se l'alterazione ha luogo in senso ascendente e come un ritardo discendente se l'alterazione ha luogo in senso discendente. Viene di conseguenza che all'alterazione così prolungata si possono applicare tutte le regole prescritte nell'impiego dei ritardi.

È possibile prolungare una o più alterazioni simultaneamente; è anche possibile prolungarne soltanto alcune mentre le altre non prolungate seguono la regola generale di risoluzione.

Non è possibile prolungare tutte le alterazioni quando tutte le note dell'accordo sono alterate, perchè si verrebbe a perdere la caratteristica del prolungamento delle alterazioni che è, come nel ritardo, quella di sentire nell'accordo una o più note estranee all'armonia.

Analogamente a quanto avviene per i ritardi, è possibile fiorire il prolungamento dell'alterazione.

È possibile prolungare le alterazioni sia negli accordi di 3 suoni che in quelli di 4 e di 5.

Un procedimento usato nella musica moderna è quello di combinare le alterazioni con i ritardi, ascendenti o discendenti, e le appoggiature.

Si possono distinguere 6 casi:

a) l'alterazione è preparata sul ritardo, ha luogo sulla nota di risoluzione del ritardo stesso e viene prolungata e risolta nell'accordo che segue quello nel quale è contenuto il ritardo;

b) l'alterazione, non preparata, ha luogo sul ritardo, resta sulla nota di risoluzione del ritardo stesso e viene prolungata e risolta nell'accordo che segue quello nel quale è contenuto il ritardo;

c) l'alterazione, preparata o non preparata, può arrivare anche prima del ritardo, restare su quest'ultimo e risolvere insieme con quello;

d) è possibile ritardare la stessa alterazione, la quale, in tal caso, non viene preparata;

e) è possibile combinare insieme alterazioni, ritardi, ascendenti o discendenti, e appoggiature;

f) alterazioni (prolungate o non) ritardi e appoggiature, combinati insieme, possono anche, come si usa modernamente, non risolvere.

VIII.

L'ARMONIZZAZIONE DELLA SCALA

42. Generalità.

Quando si parla di armonizzazione della scala, quasi tutti i teorici non parlano che della scala diatonica (maggiore e minore) e della relativa armonizzazione secondo la cosiddetta *Regola dell'Ottava*. Dato, però, che oltre quella diatonica, anche altri tipi di scala vengono comunemente impiegati dai moderni compositori, ritengo necessario che l'allievo conosca il modo di armonizzare, oltre la scala diatonica, anche quella cromatica, quella esatonica e altri tipi di scala sia pure meno usati. Per quanto riguarda l'armonizzazione dei modi Gregoriani, trattandosi di un argomento di grande importanza, rimando l'allievo a un'altra mia opera specifica ⁽¹⁾.

43. Armonizzazione della scala diatonica.

Il concetto tradizionale che la scala diatonica nei suoi due modi, maggiore e minore, possa essere considerata come l'espressione completa della tonalità, non può essere più sostenuto dopo tutte le modificazioni che i moderni compositori hanno apportato agli intervalli che passano tra i vari gradi della scala stessa. La scala diatonica, quindi, considerata sotto l'aspetto melodico può essere armonizzata nei modi più svariati, a seconda del gusto e della sensibilità musicale del compositore; considerata, invece, sotto l'aspetto armonico, la sua espressione tonale si basa sui tre accordi, di tonica, di sottodominante e di dominante e su tale principio si basava l'armonizzazione della scala presentata dal Padre Sabbatini:

Bassi fondamentali

Una particolarità di tale armonizzazione (*) è quella che la dominante, sia nella scala ascendente che in quella discendente, è armonizzata con $\frac{6}{4}$ piuttosto che con $\frac{5}{3}$; probabilmente tale numerica fu dal suddetto autore impiegata per ottenere un migliore andamento delle parti, o, forse, per evitare la relazione di tritono.

a) La Regola dell'Ottava.

La Regola dell'Ottava è una formula scolastica della quale si servirono i teorici del 17° e 18° secolo per armonizzare la scala diatonica, allo scopo di insegnare ad accompagnare « a vista » un Basso o una Melodia; fu adottata dal Fenaroli, dal Mattei e dalla maggior parte degli autori di basso numerato.

Nel Dictionnaire de Musique del Rousseau è scritto: « Règle de l'octave, formule harmonique publiée la première fois par le sieur Délair en 1700 ».

Il Fenaroli ⁽²⁾ dice che « tutta la musica altro non è se non un accordo di prima, terza e quinta. Dei sette toni della musica tre sono fondamentali, cioè la prima nota del tono, la quarta e la quinta ».

Anche il Padre Mattei ⁽³⁾ si esprime presso a poco nello stesso modo, affermando che delle sette note che formano la scala diatonica « alcune sono perfette ed altre imperfette. Le perfette sono la Prima, chiamata fondamentale; la Quinta sopra, o Dominante e la Quinta sotto, o Sottodominante; e sono chiamate perfette perchè immutabili e non soggette a veruna alterazione, o diminuzione: di modo che alterate o diminuite passerebbero da una ad altra Scala »:

⁽¹⁾ A. De Ninno - *Il canto gregoriano e la sua armonizzazione*. (Di prossima pubblicazione).

⁽²⁾ Vedi Bibliografia nel 1° volume.

⁽³⁾ Vedi Bibliografia nel 1° volume.

E continua dicendo che « ciascuna delle suddette note richiede per natura l'accordo di $\frac{5}{3}$ e questa si chiama « armonia perfetta » o « retta »:

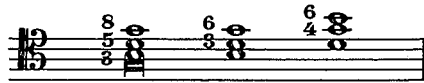


« Le altre Note della Scala vengono chiamate imperfette, perchè soggette ad alterazione e diminuzione, ed hanno per accompagnamento $\frac{6}{3}$; e si chiama « armonia rovescia » dove la fondamentale resta collocata verso l'acuto.

Ogni accordo perfetto ha due rovesci, il primo di $\frac{6}{3}$ ed il secondo di $\frac{6}{4}$:



fondamentale 1° rovescio 2° rovescio



dominante 1° rovescio 2° rovescio



sottodominante 1° rovescio 2° rovescio

« Dal primo rovescio della Fondamentale si trova l'accompagnamento della 3^a, dal primo della Dominante quello della 7^a e dal primo della Sottodominante quello della 6^a ».

Stabilito il principio che ogni grado della scala doveva essere armonizzato con uno dei tre accordi fondamentali della tonalità, ogni autore di bassi numerati oltre le « nozioni preliminari » dava un certo numero di « regole » e di « assiomi musicali » relativi alle legature o ai movimenti del « partimento ». Per chi voglia conoscere tali regole e assiomi rimando all'opera già citata del Fenaroli.

La Regola dell'Ottava, come si trova specialmente nel Fenaroli, discosta, però, in qualche punto dalle tre note fondamentali del tono, come vedremo analizzando gli accordi basati sui vari gradi della scala.

b) Armonizzazione dei vari gradi della scala secondo la Regola dell'Ottava e analisi dei relativi accordi.

I vari gradi della scala, secondo la Regola dell'Ottava, venivano armonizzati nel modo seguente:

- il 1° grado con $\frac{3}{5}$: accordo della tonica; perfetto maggiore nel modo maggiore, perfetto minore nel modo minore;
- il 2° grado con $\frac{6}{4}$: 2° rivolto dell'accordo di 7^a di dominante;
- il 3° grado con $\frac{6}{3}$: 1° rivolto dell'accordo della tonica;
- il 4° grado $\left\{ \begin{array}{l} \text{quando sale, con } \frac{6}{5}: \text{ 1° rivolto dell'accordo di 7}^{\text{a}} \text{ di 2}^{\text{a}} \text{ specie sul 2° grado nel modo maggiore;} \\ \text{1° rivolto dell'accordo di 7}^{\text{a}} \text{ di 3}^{\text{a}} \text{ specie sul 2° grado nel modo minore;} \\ \text{quando scende, con } \frac{6}{2}: \text{ 3° rivolto dell'accordo di 7}^{\text{a}} \text{ di dominante;} \end{array} \right.$
- il 5° grado con $\frac{5}{3}$: accordo della dominante; perfetto maggiore in entrambi i modi;
- il 6° grado $\left\{ \begin{array}{l} \text{quando sale, con } \frac{6}{3}: \text{ 1° rivolto della triade della sottodominante: perfetto maggiore in entrambi} \\ \text{i modi;} \\ \text{quando scende, con } \frac{6}{3}: \text{ Dato che nella scala discendente non era possibile impiegare l'accordo di} \\ \text{7}^{\text{a}} \text{ di 2}^{\text{a}} \text{ specie sul 2° grado del modo maggiore perchè non si poteva preparare la 5}^{\text{a}} \text{ nel basso} \\ \text{e la 7}^{\text{a}}, \text{ si alterava di un semitono in senso ascendente la 3}^{\text{a}} \text{ dell'accordo (cioè la 6}^{\text{a}} \text{ del bas-} \\ \text{sso) e si aveva in tal modo un accordo di 7}^{\text{a}} \text{ di dominante, per il quale, come è noto, non oc-} \\ \text{corre la preparazione.} \\ \text{Per analogia, si alterava la 3}^{\text{a}} \text{ anche nell'accordo di 7}^{\text{a}} \text{ di 3}^{\text{a}} \text{ specie sul 2° grado del modo} \\ \text{minore e si aveva, in tal modo, un accordo cromatico che si impiegava senza la preparazio-} \\ \text{ne e al quale fu dato il nome di « accordo di 6}^{\text{a}} \text{ aumentata ».} \end{array} \right.$
- il 7° grado $\left\{ \begin{array}{l} \text{quando sale, con } \frac{6}{3}: \text{ 1° rivolto dell'accordo di 7}^{\text{a}} \text{ di dominante;} \\ \text{quando scende, con } \frac{6}{3}: \text{ 1° rivolto della triade di dominante; maggiore in entrambi i modi;} \end{array} \right.$
- l'8° grado come il 1°

La scala minore impiegata secondo la Regola dell'Ottava era nel basso quella melodica e nelle parti superiori quella armonica.

Le scale armonizzate venivano studiate al pianoforte, dall'allievo, in tutte le tonalità maggiori e minori e in tutte e tre le posizioni melodiche; s'intende che le tre posizioni si riferivano soltanto al 1° accordo, cioè quello di tonica, di cui tutti gli altri sono, secondo il legame armonico, la logica conseguenza. Perchè gli accordi restassero nell'ambito del pentagramma, nella mano destra, si usava impiegare per ogni tonalità una determinata posizione melodica:

- per le tonalità di Do, di Re e di Mi la 1ª;
- per la tonalità di Fa la 3ª;
- per le tonalità di Sol e di La la 2ª o la 3ª;
- per la tonalità di Si la 2ª.

Imparate a memoria le scale armonizzate in tutte le tonalità, l'allievo iniziava la lettura al pianoforte, prima di bassi numerati e poi di bassi senza numeri.


Non si deve credere che armonizzare un basso numerato secondo la Regola dell'Ottava costituisse soltanto una arida esercitazione scolastica: esistevano accompagnatori al cembalo veramente geniali, i quali creavano sul basso numerato vere e proprie composizioni musicali. Il Padre Mattei ammoniva che « per bene accompagnare è necessario che lo studente sia pratico del Canto, onde poter dare un buon senso alla mano destra. La sinistra deve ancor essa operare, o duplicando le parti di mezzo, o supplendo a quello che non potesse fare la destra, come tante volte succede, e non è da contentarsi de' soli materiali accompagnamenti ».

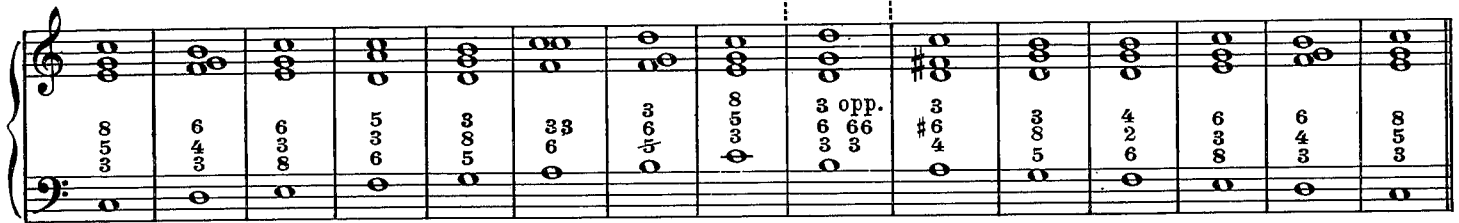
Attualmente nella Scuola Napoletana le scale armonizzate e di conseguenza i bassi, numerati e non numerati, al pianoforte sono ancora oggetto di studio assiduo e profondo da parte degli allievi che iniziano la composizione. È inutile dimostrare la grande utilità di tale studio purtroppo trascurato in altre scuole italiane, nelle quali si vorrebbe persino bandita dai programmi d'insegnamento quella Regola dell'Ottava che fu il succo vitale della gloriosa Scuola Napoletana dell'Ottocento; quella Regola dell'Ottava mediante la quale attraverso gli insegnamenti di Fedele Fenaroli e di Giacomo Tritto si estrinsecò l'arte somma di un Domenico Cimarosa e di un Vincenzo Bellini.

Esempi di scale armonizzate secondo la Regola dell'Ottava (1)

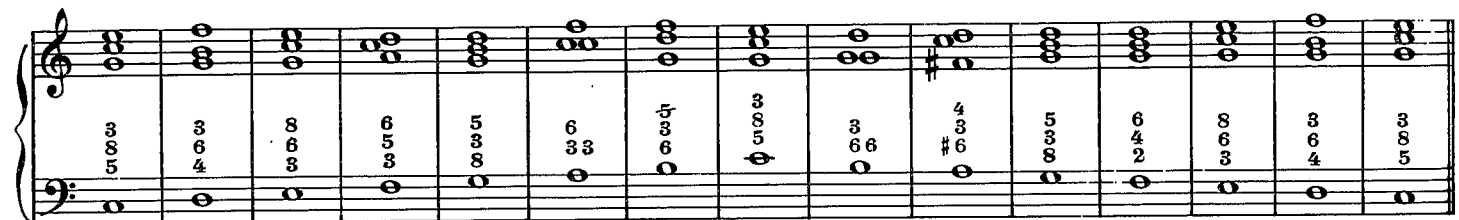
Scala di Do maggiore

1ª posizione melodica

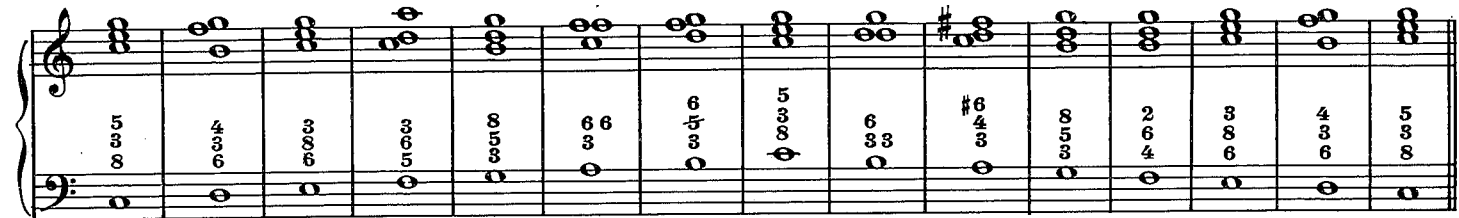
oppure  per evitare le due quinte, per quanto ammesse perchè di diversa specie



2ª posizione melodica




3ª posizione melodica

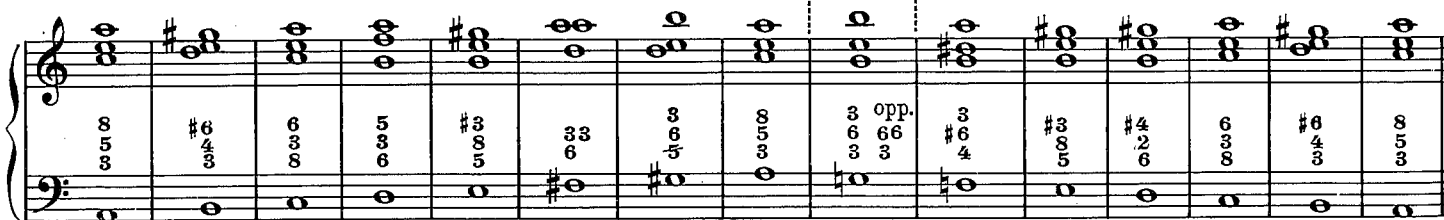


(1) Per quanto riguarda la numerica delle scale armonizzate secondo la Regola dell'Ottava, i numeri dei vari gradi venivano disposti in ordine diverso a seconda delle varie posizioni melodiche: per esempio, nella 1ª posizione il 1° grado veniva numerato con 5, mentre nella 2ª con 8 e nella 3ª con 3.

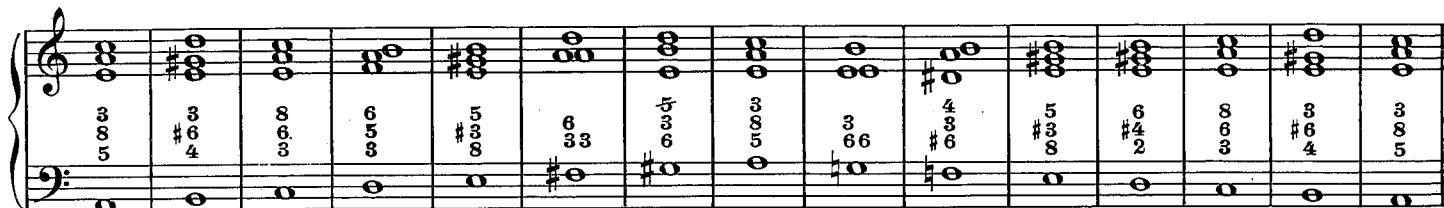
Scala di La minore

1^a posizione melodica

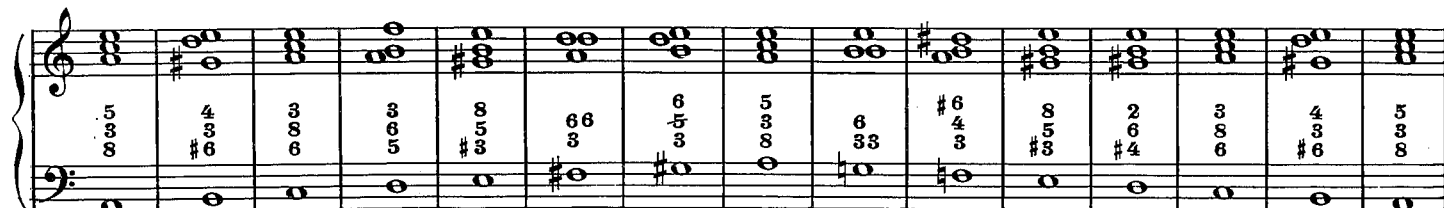
oppure  per evitare le due quinte, per quanto ammesse perchè di diversa specie



2^a posizione melodica

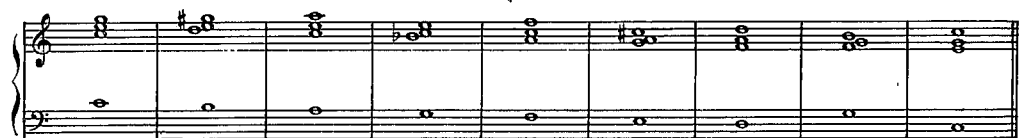


3^a posizione melodica



c) Altri modi di armonizzare la scala diatonica.

Un particolare interessante che si osserva nella scala maggiore armonizzata secondo la Regola dell'Ottava è quello che nel tratto di scala discendente veniva distrutta l'unità tonale, inquantochè passando dal 6° al 5° grado si modulava nella tonalità della dominante. Stabilito tale principio, viene di conseguenza che se nell'armonizzazione di una scala si ammetteva una modulazione non c'è ragione che nella scala stessa non se ne possano introdurre anche altre.



II I II I
La m. Fa M. Re m. Do M.

C. De Sanctis - La Polifonia nell'arte moderna - Ed. Ricordi - Milano



VII I II VII I IV III VII IV III
Fa M. SolM. Do M. Fa M. SolM. Do M.

C. De Sanctis - Op. cit.

II VII I II I
Sol M., Do M. Sol M.

Scala dell'Abate Vogler - dal *De Sanctis - Op. cit.*


Altro modo di armonizzare la scala maggiore (De Ninno):

IV V IV V IV V I IV III IV III IV III II I
La m. Do M. Mi m. Do M. Fa # m. Re m. Sim. Do M.


Volendo codificare quanto ho esposto circa l'interpretazione di alcuni frammenti di scala in altra tonalità, si può stabilire, a titolo indicativo, quanto segue.

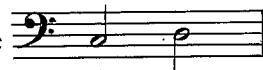
1°) Qualsiasi suono che proceda di *un tono* per grado congiunto *ascendente*, come, per esempio:


può essere considerato:

a) come un 1° grado che sale al 2° in una tonalità maggiore o minore; le due note  , quindi, I II

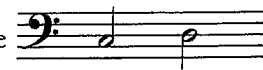
quindi, possono essere considerate come 1° e 2° grado nelle tonalità di Do maggiore o di Do minore;


b) come un 2° grado che sale al 3° in una tonalità maggiore; le due note  , quindi, II III
possono essere considerate come 2° e 3° grado nella tonalità di Si \flat maggiore;

c) come un 3° grado che sale al 4° in una tonalità minore; le due note  , quindi, III IV
possono essere considerate come 3° e 4° grado nella tonalità di La minore;

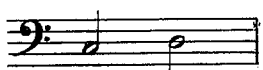
d) come un 4° grado che sale al 5° in una tonalità maggiore o minore; le due note  , quindi, IV V

quindi, possono essere considerate come 4° e 5° grado nelle tonalità di Sol maggiore o di Sol minore;

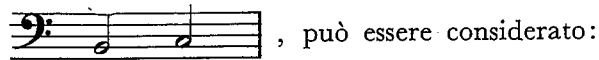
e) come un 5° grado che sale al 6° in una tonalità maggiore; le due note  , quindi, V VI
possono essere considerate come 5° e 6° grado nella tonalità di Fa maggiore;

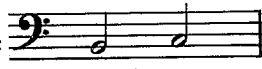
f) come un 6° grado che sale al 7° in una tonalità maggiore o in una minore melodica ascendente; le due note  , quindi, possono essere considerate come 6° e 7° grado nella tonalità di Mi \flat maggiore o di Mi \flat minore; VI VII

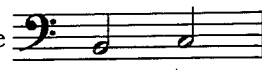
g) come un 7° grado che sale al 1° in una tonalità minore (scala minore naturale); le due note:

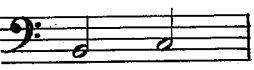
 , quindi, possono essere considerate come 7° e 1° grado nella tonalità di Re minore. VII I

2°) Qualsiasi suono che proceda di *un semitono* per grado congiunto *ascendente* come per esempio:




a) come un 2° grado che sale al 3° in una tonalità minore; le due note , quindi, possono essere considerate come 2° e 3° grado nella tonalità di La minore;

b) come un 3° grado che sale al 4° in una tonalità maggiore; le due note , quindi, possono essere considerate come 3° e 4° grado nella tonalità di Sol maggiore;

c) come un 5° grado che sale al 6° in una tonalità minore (scala minore armonica); le due note , quindi, possono essere considerate come 5° e 6° grado nella tonalità di Mi minore;

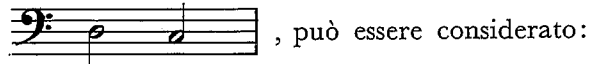
V VI

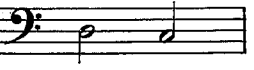
d) come un 7° grado che sale al 1° in una tonalità maggiore o minore; le due note , quindi, possono essere considerate come 7° e 1° grado nella tonalità di Do maggiore o di Do minore.

VII I

quindi, possono essere considerate come 7° e 1° grado nella tonalità di Do maggiore o di Do minore.

3°) Qualsiasi suono che proceda di *un tono* per grado congiunto *discendente*, come, per esempio:

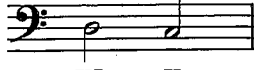


a) come un 1° grado che scende al 7° in una tonalità minore (scala minore melodica discendente); le due note , quindi, possono essere considerate come 1° e 7° grado nella tonalità di Re minore;

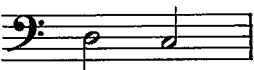
I VII

b) come un 7° grado che scende al 6° in una tonalità maggiore, oppure in una tonalità minore (scala minore melodica discendente); le due note , quindi, possono essere considerate come 7° e 6° grado nelle tonalità di Mi maggiore oppure di Mi minore;

VII VI

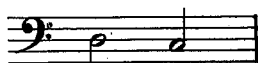
c) come un 6° grado che scende al 5° in una tonalità maggiore: le due note , quindi, possono essere considerate come 6° e 5° grado nella tonalità di Fa maggiore;

VI V

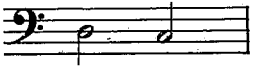
d) come un 5° grado che scende al 4° in una tonalità maggiore, o minore di qualsiasi tipo: le due note , quindi, possono essere considerate come 5° e 4° grado nelle tonalità di Sol maggiore o di Sol minore;

V IV

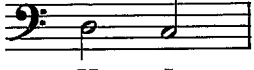
e) come un 4° grado che scende al 3° in una tonalità minore di qualsiasi tipo: le due note:



IV III

f) come un 3° grado che scende al 2° in una tonalità maggiore: le due note , quindi, possono essere considerate come 3° e 2° grado nella tonalità di Si b maggiore;

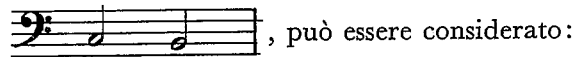
III II

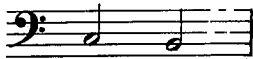
g) come un 2° grado che scende al 1° in una tonalità maggiore, o minore di qualsiasi tipo; le due note , quindi, possono essere considerate come 2° e 1° grado nelle tonalità di Do maggiore o di Do minore.

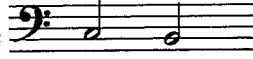
II I

minore.

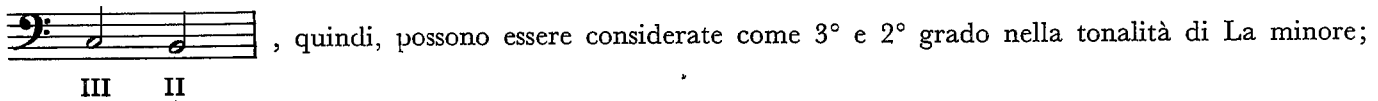
4°) Qualsiasi suono che proceda di *un semitono* per grado congiunto *discendente*, come, per esempio:

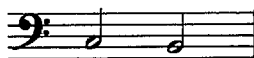


a) come un 6° grado che scende al 5° in una tonalità minore (scala minore melodica discendente e armonica); le due note , quindi, possono essere considerate come 6° e 5° grado nella tonalità di Mi minore;

b) come un 4° grado che scende al 3° in una tonalità maggiore; le due note , quindi, possono essere considerate come 4° e 3° grado nella tonalità di Sol maggiore;

c) come un 3° grado che scende al 2° in una tonalità minore di qualsiasi tipo; le due note:

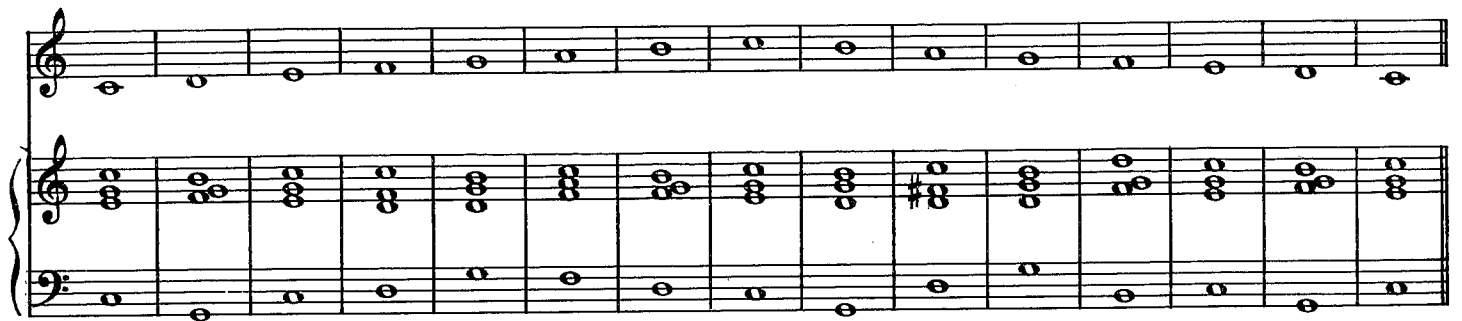


d) come un 1° grado che scende al 7° in una tonalità maggiore, oppure in una tonalità minore (scala minore armonica); le due note , quindi, possono essere considerate come 1° e 7° grado nelle tonalità di Do maggiore o di Do minore.

L'interpretazione di un frammento di scala in altra tonalità assume grande importanza, più che nell'armonizzazione di un Basso Dato, nell'armonizzazione della Melodia, la quale, con tale procedimento, usato con una certa accortezza, assume una veste armonica vaga e piena di chiaroscuro.

* * *

La scala armonizzata secondo la Regola dell'Ottava non serviva soltanto per armonizzare un basso, ma anche per armonizzare una melodia, specialmente nei passi in cui questa procedeva per grado congiunto. Per quanto tutti gli autori di bassi numerati abbiano lasciato soltanto modelli di scale nel basso ma non nella melodia, non è difficile stabilire, secondo la Regola dell'Ottava, un modello nel quale la scala è passata nella parte superiore:



La scala messa nella parte superiore può essere armonizzata in modo diverso da quello stabilito dalla Regola dell'Ottava:



Armonizzare una scala posta nella parte superiore non significa saper armonizzare una melodia; la quale, come vedremo, non è soltanto una successione pura e semplice di suoni ma è l'espressione di un discorso musicale soggetto a determinate leggi di ritmica e di metrica. L'armonizzazione della melodia, quindi, argomento di primaria importanza, sarà trattato a parte in un prossimo capitolo.

44. Armonizzazione della scala cromatica.

a) Armonizzazione della scala cromatica ascendente.

Per quanto riguarda l'armonizzazione della scala cromatica già il Fenaroli dettava regole tassative a proposito « del partimento che sale di semitono »:

« Il partimento può salire di semitono in due maniere, secondo le terze del tono in cui sarà il partimento ».

« Se il partimento sarà in tono di terza maggiore ⁽¹⁾, la salita di semitono comincerà dalla terza del tono, e potrà semitonando salire sino alla sesta inclusivamente »:

Come si vede dagli esempi precedenti, a cominciare dal 3° grado, tanto questo che le successive note alterate vengono considerate come sensibili che salgono alla tonica.

Stabilito questo, il Fenaroli arricchisce l'armonizzazione con ritardi:

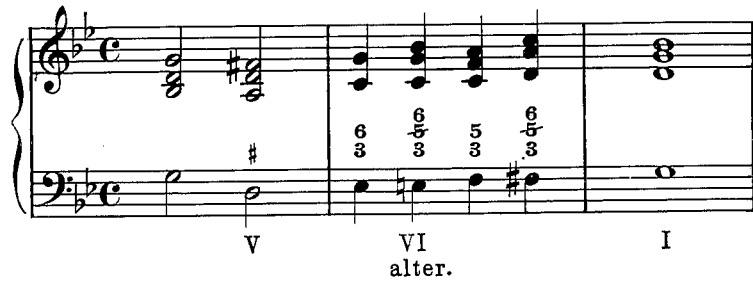
Estendendo la regola a tutti gli altri gradi della scala maggiore, oltre che dal 3° al 6°, l'Autore aggiunge che « può ancora il basso salire semitonando di grado dalla Prima all'Ottava del tuono con quattro armonie successive cioè di 3^a e 5^a, 3^a e 6^a, e di 4^a e 5^a »:

Come si vede anche nell'esempio precedente, le note alterate vengono considerate come sensibili che risolvono alla tonica.

L'altra maniera secondo la quale il partimento può salire di semitono riguarda il modo minore.

(1) Si deve intendere: se il partimento sarà nel modo maggiore.

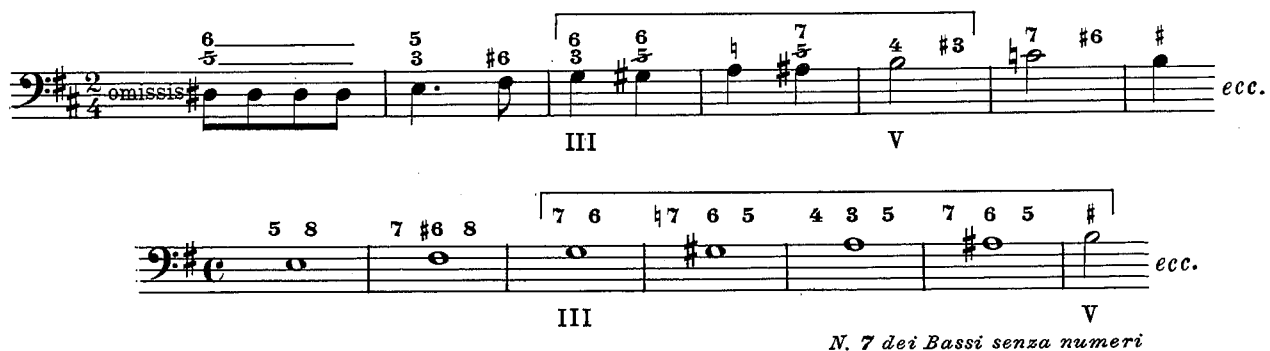
« Se il partimento sarà in tono di terza minore ⁽¹⁾, la salita di semitono comincerà dalla 5^a, e potrà procedere semitonando fino all'ottava inclusivamente »:



Come si vede dall'esempio precedente, a cominciare dal 6° grado alterato, tanto questo che le successive note alterate vengono considerati come sensibili che salgono alla tonica. Stabilito questo, il Fenaroli arricchisce l'armonizzazione con ritardi e con note di passaggio:



A differenza, però, di quanto aveva già fatto per il modo maggiore, in quello minore l'Autore non estende la regola a tutti gli altri gradi e non dice come dovrebbe essere armonizzata la scala cromatica dal 1° al 5° grado. Se, però, non fa menzione di questo nelle Regole, esistono, tuttavia, fra i suoi bassi in modo minore alcuni esempi di passaggi cromatici dal 3° al 5° grado con relativa numerica:



Dai due precedenti frammenti risulta confermato il principio che anche nel modo minore le note alterate in senso ascendente possono essere considerate come sensibili che risolvono alla tonica.

Premesso quanto sopra, vediamo se è possibile, come nel modo maggiore, applicare lo stesso principio alla scala cromatica dal 1° al 3° grado del modo minore.

Sia il seguente passaggio cromatico dal 1° al 3° grado nella tonalità di La minore:



Il La # può essere interpretato in due modi: come sensibile nella tonalità di Si minore, oppure come 4° grado alterato che sale al 5° nella tonalità di Mi minore. Il Si può essere interpretato in tre modi: come 1° grado di Si

(1) Si deve intendere: se il partimento sarà in modo minore.

minore e poi come sensibile di Do maggiore; come 1° grado di Si minore e poi come 2° grado di La minore che sale al 3°; come 1° grado di Si minore e poi come 5° grado di Mi minore:

I° VII I VII I I VII I II III I VII I V VI
Lam. Si m. Do M. La m. Si m. La m. Lam. Si m. Mi m.

Stabilito tale principio, avremo, quindi, anche nel modo minore l'armonizzazione completa della scala cromatica dal 1° all'8° grado:

(*opp.*) (*opp.*)
5 6/5 5 6/5 (4/3) 5 (6) 6/5 5 6/5 5 6/5 5 6/5 5 6/5 5

È da osservare che in tutti gli esempi precedenti, nella scala cromatica ascendente è impiegata la scrittura per diesis: ecc.; tuttavia è possibile, in una scala cromatica ascendente, im-

piegare la scrittura per doppi diesis:

e quella per bemolli e bequadri:

Nel primo caso la nota alterata col \sharp viene considerata come sensibile che sale alla tonica:

VII I

nel secondo caso la nota alterata col \flat viene considerata ugualmente come sensibile che sale alla tonica:

VII I VII I

Scala cromatica ascendente per bemolli.

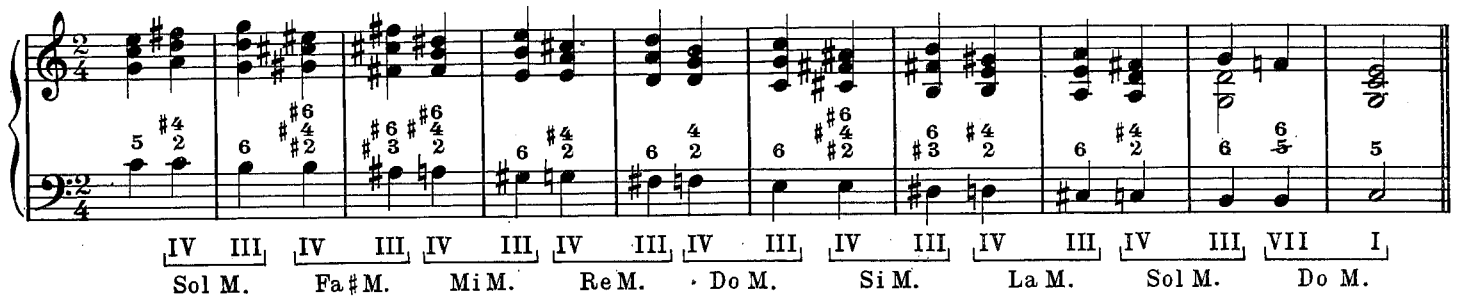
5 6/5 5 6/5 5 6/5 5 6/5 5 6/5 5 6/5 5 6/5 5

b) Armonizzazione della scala cromatica discendente.

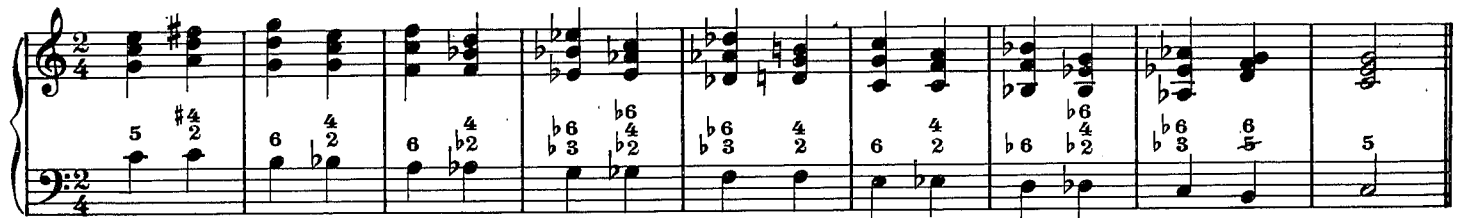
Per quanto riguarda l'armonizzazione della scala cromatica discendente il Fenaroli non ne parla affatto nelle « Regole » dei « Partimenti », ma nei suoi bassi esistono alcuni passaggi cromatici discendenti con relativa numerica dell'Autore:



Dal frammento sopra esposto si può dedurre che la nota naturale che scende di semitono diatonico va considerata, generalmente, come un 4° grado che scende al 3°. Seguendo tale principio una scala cromatica discendente per diesis può essere armonizzata nel modo seguente:



Anche qui è da osservare che negli esempi di scala cromatica discendente contenuti nei Partimenti del Fenaroli è impiegata la scrittura per diesis. Dato che, invece, è più comune nella scala cromatica discendente la scrittura per bemolli, dirò che la nota alterata col bemolle va considerata generalmente come un 4° grado che scende al 3°:



Infine, come abbiamo già visto a proposito delle progressioni di accordi di 7^a, la scala cromatica discendente può essere armonizzata con la progressione circolare di accordi di 7^a di 1^a specie:



45. Armonizzazione della scala esatonica.

a) Armonizzazione della scala esatonica con accordi di 5^a aumentata.

Tenendo presente quanto a proposito della scala esatonica è stato detto nel 1° Volume e quanto è stato esposto nel capitolo sull' enarmonia relativamente alle trasformazioni enarmoniche dell'accordo di 5^a aumentata, aggiungerò quanto segue.


Sia una scala che proceda per toni (A) partendo da un suono qualsiasi, per esempio il Do:




Sovrapponendo a ciascun suono della scala una triade formata di suoni appartenenti alla scala stessa:




si ottiene tutta una serie di accordi di 5^a aumentata, i quali vengono, però, a ridursi nell'effetto soltanto a due, perchè



gli accordi  non rappresentano, enarmonicamente, che un solo accordo:

 e gli accordi  non rappresentano, anch'essi, enarmonica-

mente, che un solo accordo: .

Tutta la scala 

non può essere, quindi, armonizzata che con due soli accordi: .


Formando un'altra scala che proceda per toni (B) partendo dal  invece che dal .




sovrapponendo a ciascun suono della scala una triade formata di suoni appartenenti alla scala stessa:




si ottiene tutta una serie di accordi di 5^a aumentata, i quali vengono, però, a ridursi nell'effetto soltanto a due, perchè

gli accordi  non rappresentano enarmonicamente che un solo accordo:

 e gli accordi  non rappresentano, anch'essi, enarmonica-

mente, che un solo accordo: .

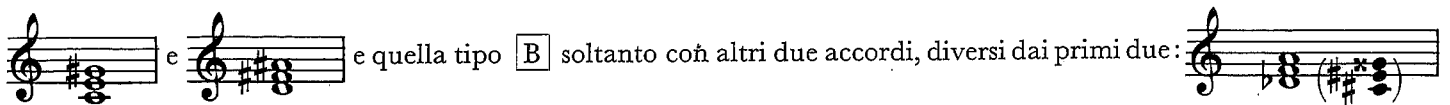
Tutta la scala 

non può essere armonizzata, quindi, che con due soli accordi: .

Tenendo presente (v. Vol. 1°) che tutte le scale esatoniche si riducono soltanto a due tipi:

Scala tipo **A**.Scala tipo **B**.

nei quali si identificano tutte le altre, se la scala tipo **A** non può essere armonizzata che con due soli accordi:



e quella tipo **B** soltanto con altri due accordi, diversi dai primi due: è evidente che i quattro accordi suddetti rappresentano quei quattro accordi di 5^a aumentata, uno diverso dall'altro, dei quali ho parlato a proposito della trasformazione enarmonica degli accordi di 5^o aumentata.

Le proprietà enarmoniche dei suddetti quattro accordi di 5^a aumentata:



fanno sì che è possibile stabilire sulla scala una successione di accordi procedenti per moto contrario col basso secondo due maniere diverse:

1°) iniziando la scala con lo stesso accordo di 5^a aumentata nelle due parti, grave e acuta:

Scala tipo **A**.

In tal caso a ogni accordo della parte superiore corrisponde un accordo enarmonicamente identico in quella inferiore;

2°) iniziando la scala con i due differenti accordi di 5^a aumentata , uno nella parte grave e l'altro in quella acuta:

Scala tipo **A**.

In questo secondo caso, a ogni accordo della parte superiore corrisponde in quella inferiore un accordo diverso.

Il procedimento seguito per la scala tipo **A** può aver luogo anche per quella tipo **B**, impiegando, s'intende,

gli altri due accordi:

b) Armonizzazione della scala esatonica con accordi diatonici.

Volendo armonizzare una scala esatonica con accordi formati di suoni non appartenenti alla scala stessa, cioè con accordi diatonici, l'armonizzazione può essere la più svariata e dipende più che altro dalla fantasia e dal gusto del compositore.

Esempi di scala esatonica armonizzata con accordi diatonici.

Scala tipo **A**.

Scala tipo **A**.

46. Armonizzazione di altri tipi di scala.

a) Scala india.

L'esempio che segue è stato composto sulla scala pentatonica seguente:

e armonizzato con elementi della scala stessa:

Lento, espressivo

Violino
con Sordina

Violoncello

b) Scala greca.

L'esempio che segue riproduce l'Epitaffio di Sicilo (1° sec. a.C.), armonizzato con elementi non tutti appartenenti alla scala greca:

Largamente (cantato con serena gioia)

(Coro) Soprani *f (vocalizzato)*

Orchestra *mf*

E. Porrino - Proserpina - Cantata per recitante, coro femminile e orchestra

c) Scala giapponese.

L'esempio che segue è stato composto sul modo Han Kumoi, antica scala giapponese formata dalla successione di due modi: il modo Hirajoshi e quello Kumoi ed è armonizzato con soli elementi della scala impiegata:

modo Han Kumoi

modo Hirajoshi modo Kumoi

Mosso ♩ = 52

Can - ta sui ra - mi del pru - no

pp

Lentamente Andante ♩ = 52

l'u - si - gnuo - lo, ma nel cuor del la pri - ma -

mf

A. De Ninno - da: *Tre Liriche su antichi testi Giapponesi - L'usignuolo*
Ed. Pellegrino, Roma.

d) Scala enigmatica.

Sulla scala enigmatica, da lui stesso ideata, il Verdi compose uno dei quattro pezzi sacri, l'Ave Maria, per coro a 4 voci.

La scala, che è la seguente:

viene eseguita prima dal Basso, poi dal Contralto, poi dal Tenore e infine dal Soprano, con armonizzazione sempre diversa:

G. Verdi - da: *Quattro pezzi sacri - Ave Maria - Ed. Ricordi, Milano*

e) Le scale del Busoni.

Come ho detto nel 1° Volume, il Busoni afferma di aver ideato 113 scale una diversa dall'altra. Riporto qui sotto una delle suddette scale nella armonizzazione di G. Setaccioli:



Setaccioli - Note ed appunti al Trattato d'Armonia di Cesare De Sanctis Ed. Ricordi - Milano

RIASSUNTO DELL'VIII CAPITOLO

La scala diatonica, maggiore e minore, non può essere più considerata come espressione completa della tonalità dopo tutte le modificazioni che i moderni compositori hanno apportato agli intervalli che passano fra i vari gradi della scala stessa.

La scala diatonica, considerata sotto l'aspetto melodico, può essere armonizzata nei modi più svariati; sotto l'aspetto armonico, la sua espressione tonale si basa su tre accordi: di tonica, di sottodominante e di dominante.

* * *

La «Regola dell'Ottava» è una formula scolastica della quale si servirono i teorici del 17° e 18° secolo per armonizzare la scala diatonica, allo scopo di insegnare ad accompagnare «a vista» un basso o una melodia.

Armonizzazione dei vari gradi della scala secondo la Regola dell'Ottava e analisi dei relativi accordi:

- 1° grado $\frac{5}{3}$ { accordo della tonica; maggiore nel modo maggiore, minore nel modo minore;
- 2° grado $\frac{6}{4}$ { 2° rivolto dell'accordo di 7^a di dominante;
- 3° grado $\frac{6}{3}$ { 1° rivolto dell'accordo di tonica;
- 4° grado $\frac{6}{5}$ { quando sale $\frac{6}{5}$ { 1° rivolto dell'accordo di 7^a di 2^a specie sul 2° grado nel modo maggiore; 1° rivolto dell'accordo di 7^a di 3^a specie sul 2° grado nel modo minore; quando scende $\frac{6}{4}$ { 3° rivolto dell'accordo di 7^a di dominante;
- 5° grado $\frac{5}{3}$ { accordo della dominante; maggiore in entrambi i modi;
- 6° grado $\frac{6}{3}$ { quando sale $\frac{6}{3}$ { 1° rivolto della triade della sottodominante: maggiore in entrambi i modi; con la 6^a alterata di un semitono in senso ascendente: 2° rivolto della 7^a di 1^a specie nel tono della dominante nel modo maggiore; quando scende $\frac{6}{4}$ { 2° rivolto della 7^a di 3^a specie con l'alterazione ascendente della 3^a nel modo minore (accordo di 6^a A.);

- 7° grado { quando sale $\frac{6}{8}$ { 1° rivolto dell'accordo di 7^a di dominante; 1° rivolto della triade di dominante; maggiore in entrambi i modi; quando scende $\frac{6}{3}$

8° grado: come il 1°.

La scala minore impiegata secondo la Regola dell'Ottava è nel basso quella melodica e nelle parti superiori quella armonica.

Posizioni impiegate:

- per le tonalità di Do, di Re e di Mi la 1^a posizione melodica;
- per la tonalità di Fa la 3^a posizione melodica;
- per le tonalità di Sol e di La la 2^a o la 3^a posizione melodica;
- per la tonalità di Si la 2^a posizione melodica.

Nella scala maggiore discendente armonizzata secondo la Regola dell'Ottava passando dal 6° al 5° grado viene distrutta l'unità tonale e ha luogo una modulazione, per cui il 6° grado che scende al 5° viene considerato come un 2° grado che scende al 1° nella tonalità della dominante. Stabilito tale principio è possibile armonizzare una scala diatonica introducendo anche altre modulazioni.

* * *

Nella scala cromatica ascendente vanno considerate come sensibili che salgono alla tonica:

- le note alterate col # che salgono su note naturali;
- le note alterate col x che salgono su note alterate col #;
- le note alterate col b che salgono su note naturali, oppure alterate col b.

Nella scala cromatica discendente va considerata come 4° grado che scende al 3°:

- la nota naturale che scende di semitono diatonico;
- la nota alterata col b, che scende di semitono diatonico.

* * *

Rammentare che tutte le scale esatoniche si riducono a due soli tipi.

Armonizzando una scala esatonica con triadi di 5^a A., i sei accordi si riducono, in sostanza, a due soli.

IX.

NOTE ORNAMENTALI MELODICHE

47. Generalità.

Qualsiasi melodia risulta formata di una successione di suoni di differente altezza i cui rapporti sono regolati da leggi di ritmica e di metrica, che non sono la conseguenza di una teoria prestabilita, ma rappresentano un bisogno istintivo dell'animo umano.

Fra gli elementi costitutivi della musica, Melodia, Ritmo, Armonia, soltanto quello ritmico può vivere una vita propria, indipendentemente dagli altri due, come avviene nelle successioni ritmiche affidate a strumenti a percussione a suono indeterminato (tamburo, cassa, ecc.):

Allegro moderato



L'elemento armonico, invece, non può prescindere completamente da quello ritmico, anche se questo non sia rappresentato graficamente con figure che stabiliscono esattamente la durata di ogni singolo accordo:



Suonando, infatti, la successione armonica precedente, anche dando a ciascun accordo una durata uguale all'altro, si percepisce, senz'altro, un ritmo: perchè essendo il ritmo il rapporto di durata che passa fra suono e suono, tale rapporto non può mancare anche se ciascun accordo abbia la stessa durata di tutti gli altri.

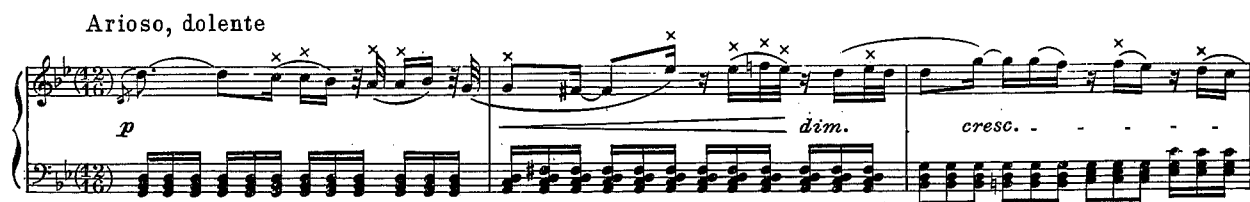
Mentre, però, l'elemento ritmico può stare anche da solo e quello armonico deve essere sorretto da un ritmo sia pure embrionale, non è assolutamente possibile avere una vera e propria melodia:



senza che questa sia saldamente inquadrata in uno schema ritmico che ne costituisca l'ossatura e dal quale deriva la sua speciale fisionomia:



Ma quando una melodia viene accompagnata da un complesso di accordi che ne costituiscono la veste armonica, l'esperienza di secoli, attraverso le opere dei grandi maestri, da quelli del passato a quelli del presente, ci insegna che soltanto alcune delle note di cui la melodia stessa è formata vengono armonizzate; mentre altre rappresentano, rispetto agli accordi stessi, note estranee, le quali vengono a formare vere e proprie dissonanze melodiche, che seppure passeggero, conferiscono alla composizione quel sapore tutto particolare che la composizione stessa non avrebbe se tutte le note della melodia venissero armonizzate:



Come si vede dall'esempio precedente, tutte le note della melodia contraddistinte col segno × non sono armonizzate; tali note, considerate come note ornamentali, assumono, a seconda della loro destinazione, i seguenti nomi: note di passaggio, note di volta, appoggiature, anticipazioni.

Le note ornamentali oltre che non distruggere il senso armonico lo rendono ancora più interessante e conferiscono alla melodia quella grazia e quella snellezza che senza di esse la melodia stessa non avrebbe. Qualsiasi melodia sfrondata di tutte le note ornamentali e ridotta al semplice schema delle note reali, perderebbe quasi completamente il suo carattere e la sua fisionomia.

Chi mai riconoscerebbe, infatti, nella seguente melodia, formata di sole note reali:



una delle più fulgide gemme dell'Arte italiana dell'Ottocento?

Andante sostenuto assai
NORMA

Ca - - - sta Di - - - va, ca - sta
Di - va, che i - nar - gen - - ti

V. Bellini - Norma - Ed. Ricordi - Milano

* * *

Prima di iniziare lo studio particolareggiato delle note ornamentali melodiche non posso fare a meno di esortare l'allievo a studiare profondamente le opere tutte di G. S. Bach e in modo particolare i Corali, le Cantate, il Clavicembalo ben temperato e la Messa in Si minore. Vi troverà arditezze insospettite e di un modernismo impressionante: intervalli dissonanti consecutivi (secondo di seguito, quinto di seguito prodotte da note ornamentali in parti diverse, settime consecutive, none consecutive), dissonanze non risolte, ritardo e nota ritardata in distanza di 2^a e note di volta con note reali in distanza di 2^a.

Analizzando le opere di G. S. Bach e quelle dei compositori del Cinquecento, i quali non furono molto ligi alle regole ora codificate nei Trattati e, risalendo a tempi a noi più vicini, analizzando le opere di L. v. Beethoven, vien fatto di domandarsi perchè all'allievo siano imposte tante limitazioni nello studio dell'armonia e del contrappunto, quando compositori «classici», da tener presenti, cioè, come modello di bello scrivere, non rispettano quasi nessuna di quelle regole che vengono propinate all'allievo come dogmi ai quali i grandi autori sembrano non credere. La questione è complessa e non è questa la sede per trattarla; noi moderni troviamo nelle regole dell'armonia, e specialmente in quelle del contrappunto, molto convenzionalismo; molte proibizioni sono effettivamente convenzionali e alcune, persino, non volute dal senso musicale. Tuttavia possiamo dire che molte limitazioni trovano la loro ragione di essere nello scopo precipuo di accrescere all'allievo le difficoltà, in modo da affinare in lui lo spirito di ricerca che porta, senz'altro, alla formazione dello stile e al raggiungimento di una perfetta musicalità.

Molta importanza, nello studio dell'armonia, assumono alcune norme particolari riguardanti le successioni di quinte o di ottave determinate dall'uso delle note ornamentali melodiche. Pur appartenendo tale argomento più al contrappunto che all'armonia, ho creduto opportuno anticiparne la trattazione in questa sede, perchè l'allievo non trovi un contrasto, sia pure apparente, fra quanto ha appreso nell'armonia e quanto apprenderà più tardi nel contrappunto.

Le misure comunemente usate nel contrappunto sono quelle a valori grandi: $\frac{2}{2}$ ($\overset{C}{C}$), $\frac{4}{2}$, $\frac{3}{2}$ e le loro rispettive composte ($\frac{6}{4}$, $\frac{12}{4}$, $\frac{9}{4}$); nella pratica musicale, invece, sono usate, piuttosto, le misure corrispondenti ma a valori piccoli: $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$ e le loro rispettive composte ($\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{9}{8}$). Per tal ragione, pur prendendo integralmente dal contrappunto ⁽¹⁾ tutte le norme riguardanti le successioni di quinte e di ottave determinate da note ornamentali, ho ritenuto opportuno riferire tali norme alle misure usate nella pratica musicale, parlando di minime invece che di semibrevi, di semiminime invece che di minime, di crome invece che di semiminime, di semicrome invece che di crome.

48. Note di passaggio.

a) Generalità.

Fra tutte le note ornamentali quelle di passaggio sono le più importanti, specialmente perchè adoperate sia nello stile severo che in quello libero e perchè il loro impiego risale a tempi da noi molto lontani.

Per note di passaggio (p.) s'intendono quelle note, generalmente di piccolo valore, che uniscono, quasi sempre per grado congiunto e sia in senso ascendente che discendente, due suoni reali (r.), appartenenti, cioè, allo stesso o a differenti accordi; si trovano, normalmente, sul tempo debole o sulla parte debole di qualsiasi tempo (forte o debole), possono essere diatoniche (p. d.) o cromatiche (p. cr.) e vengono adoperate sole o simultanee. Le note di passaggio diatoniche vengono impiegate sia nello stile rigoroso che in quello libero, sia nel genere vocale che in quello strumentale; le note di passaggio cromatiche, invece, nello stile libero e specialmente nel genere strumentale. In generale le note di passaggio hanno una durata minore di quella delle note reali da esse collegate e quando ve ne sono più di una simultaneamente, in più parti, possono essere anche di valore diverso.

b) Note di passaggio diatoniche.

Le note di passaggio diatoniche collegano generalmente due note reali che sono in distanza di 3^a:

nota di passaggio in senso ascendente		nota di passaggio in senso discendente	
note reali in distanza di 3 ^a	lo stesso esempio con nota di passaggio	note reali in distanza di 3 ^a	lo stesso esempio con nota di passaggio

Quando due note reali si trovano in distanza di 4^a e appartengono entrambe a uno stesso accordo possono essere collegate anche da due note di passaggio diatoniche invece di una:

note di passaggio in senso ascendente		note di passaggio in senso discendente	
note reali in distanza di 4 ^a	lo stesso esempio con due note di passaggio	note reali in distanza di 4 ^a	lo stesso esempio con due note di passaggio

Due note reali in distanza di 4^a non appartenenti entrambe allo stesso accordo, possono essere collegate da due note, ma una delle due, pur avendo l'apparenza di nota di passaggio, non è che una nota reale:

nota di passaggio in senso ascendente		nota di passaggio in senso discendente	
note reali in distanza di 4 ^a	una sola delle due note è di passaggio	note reali in distanza di 4 ^a	una sola delle due note è di passaggio

⁽¹⁾ A. De Ninno - *Trattato di Contrappunto* - F.lli De Marino, Napoli.

Le note di passaggio possono essere impiegate anche simultaneamente in due o più parti, sia per moto retto che per moto contrario:



J. S. Bach - Corali

possono procedere in 3^a o in 10^a:



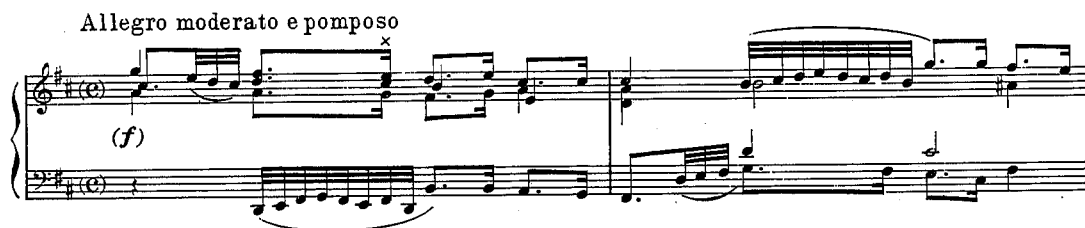
J. S. Bach - Corali

per moto retto o per moto contrario fra loro; in accordi di 3^a e 6^a:



L. Beethoven - Sonata Op. 2 N° 3 - Ed. Curci - Milano

oppure di 4^a e 6^a:



J. S. Bach - Il Clavicembalo ben temperato - Ed. Curci - Milano

Le note di passaggio, impiegate generalmente sul tempo debole, possono essere adoperate anche sul tempo forte, o sulla parte forte di qualsiasi tempo, purchè non abbiano un valore maggiore di quello rappresentato dalle note reali da esse collegate:



J. S. Bach - Corali

Come vedremo parlando dell'armonizzazione del basso e della melodia, le note di passaggio non vengono numerate, e la numerica viene segnata soltanto sulle note reali:



c) Note di passaggio cromatiche.

Le note di passaggio cromatiche collegano generalmente due note reali che sono in distanza di 2^a maggiore:

nota di passaggio cromatico in senso ascendente		nota di passaggio cromatico in senso discendente.	
note reali in di- stanza di 2 ^a M.	lo stesso esempio con no- ta di passaggio cromatico	note reali in di- stanza di 2 ^a M.	lo stesso esempio con no- ta di passaggio cromatico

possono collegare anche una nota reale con una nota di passaggio diatonica o viceversa:

oppure due note di passaggio diatoniche:

oppure due note reali collegate da due note di passaggio diatoniche:

d) Note cambiate.

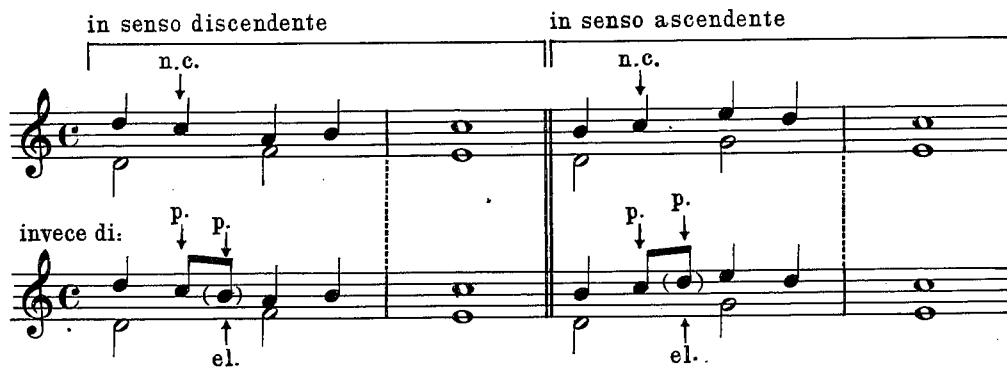
Sebbene le note di passaggio procedano in genere per grado congiunto, talvolta, specialmente nello stile libero, possono essere introdotte di salto e, in tal caso, prendono il nome di « note cambiate » (n. c.):

in senso discendente	in senso ascendente
n. c.	n. c.
invece di	invece di

Se le note cambiate sono alterate provocano una modulazione:



Le note cambiate diatoniche possono essere considerate anche come note di passaggio con l'elisione (el.) (soppressione) della nota intermedia:



Le note cambiate cromatiche, invece, possono essere considerate come note di volta con l'elisione della nota di risoluzione, ma di questo parlerò nel relativo paragrafo.

Generalmente le note di passaggio sono di piccolo valore, ma se ne possono trovare anche di valore piuttosto grande.

Le note di passaggio fanno parte, generalmente, della tonalità alla quale appartengono gli accordi nei quali esse si trovano; alterando le note di passaggio si viene a produrre una modulazione:



Mozart - Sonata K. V. 576 - Ed. Curci - Milano

Quando note di passaggio diatoniche e cromatiche vengono impiegate simultaneamente bisogna evitarne gli urti mettendole in distanza, oppure affidando le une e le altre a voci oppure strumenti di timbro diverso.

Nei passaggi rapidi, quando una successione di note in forma di scala, diatonica o cromatica, comincia e finisce con una nota reale, tutte le altre possono essere considerate come note di passaggio. In tal caso la parte melodica, rappresentata dalle suddette scale, e gli accordi che la sorreggono possono non essere strettamente legati da una dipendenza armonica e assumere fra loro una certa autonomia:



G. Verdi - Falstaff - Ed. Ricordi - Milano

e) Regole riguardanti l'impiego delle note di passaggio.

Mentre l'analisi delle note di passaggio rientra nel campo dell'armonia, il loro impiego rientra piuttosto in quello del contrappunto. Tuttavia, dato che con lo sviluppo attualmente raggiunto dall'armonia non è concepibile che un basso o una melodia possano essere rivestiti da una armonizzazione piatta che si riduca a una semplice successione di accordi, ritengo opportuno anticipare in questa sede quelle norme che, nel contrappunto, regolano

l'impiego delle note di passaggio. Tali norme riguardano in modo particolare gli incontri di note di passaggio con note reali e di note di passaggio fra loro.

Per quanto riguarda l'impiego delle note di passaggio, tutti i Trattati di contrappunto prescrivono le seguenti regole:

È vietato giungere all'unisono con una nota di passaggio che formi un urto di 2^a:



specialmente quando la nota di passaggio è di valore piuttosto grande:



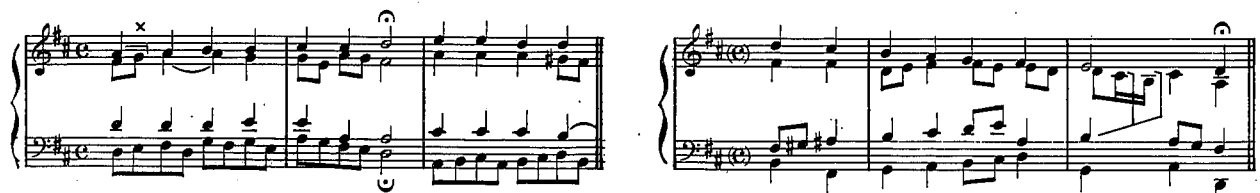
È permesso, invece, allontanarsi dall'unisono con l'urto di 2^a:



In ogni modo raggiungere l'unisono con l'urto di 2^a è più tollerabile, specialmente fra due voci o due strumenti di timbro diverso, quando l'urto avviene in distanza di 2^a maggiore e, secondo il Koechlin ⁽¹⁾, quando l'unisono sul quale si giunge è rappresentato dalla tonica, dalla sottodominante o dalla dominante:



Anche fra i classici non mancano esempi nei quali una voce raggiunga l'unisono con l'urto di 2^a:



J. S. Bach - Corali

Nella musica da tre a quattro voci, nelle mescolanze di minime, semiminime e crome, si devono osservare le seguenti regole:

Quando la parte in crome e quella in semiminime entrano, una dopo l'altra, nella stessa misura, bisogna evi-

(1) C. Koechlin - *Étude sur les notes de passage* - Ed. Max Eschig, Parigi.

tare che la parte in semiminime entri in distanza di 2^a con quella in crome:

A musical score in 2/4 time with three staves. The top staff has a half note G4. The middle staff has a quarter note G4 followed by a quarter note A4. The bottom staff has a half note G3. An interval of a 2nd is marked between the G4 in the top staff and the A4 in the middle staff.

Quando, invece, l'entrata ha luogo in distanza di 7^a viene permessa, specialmente se l'intervallo di 7^a è minore:

A musical score in 2/4 time with three staves. The top staff has a half note G4. The middle staff has a quarter note G4 followed by a quarter note F4. The bottom staff has a half note G3. An interval of a 7th minor is marked between the G4 in the top staff and the F4 in the middle staff.

Sono permessi, fra la parte in semiminime e quella in crome, anche più intervalli dissonanti consecutivi, purchè le due parti procedano per moto contrario e per grado congiunto, o, almeno, proceda per grado congiunto quella in crome:

A musical score in 2/4 time with three staves. It shows two measures. In the first measure, the top staff has a half note G4, then a quarter note F4, then a quarter note E4. The middle staff has a quarter note G4, then a quarter note F4, then a quarter note E4. The bottom staff has a half note G3. Labels 'p.', 'n.r.', 'p.' are above the top staff. Intervals of 9^a and 7^a are marked between the top and middle staves. In the second measure, the top staff has a quarter note D4, then a quarter note C4, then a quarter note B3. The middle staff has a quarter note G3, then a quarter note F3, then a quarter note E3. The bottom staff has a half note G2. Labels 'p.', 'n.r.', 'p.' are above the top staff. Intervals of 7^a and 9^a are marked between the top and middle staves. Brackets above the staves indicate 'moto contrario e grado congiunto fra le due parti'.

Nell'esempio che segue, oltre i due intervalli consecutivi di 9^a e di 7^a (a), notare le due quinte ritardate (Si-Fa; La-Mi) (b) e il ritardo e la nota ritardata in distanza di 2^a (c):

A musical score in 3/4 time with two staves. It shows a sequence of chords and moving lines. Annotations (a), (b), and (c) point to specific intervals and notes.

J. S. Bach - Corali

Gli intervalli dissonanti consecutivi, di ottimo effetto per moto contrario, vengono permessi, nel contrappunto, anche per moto retto, purchè non abbiano luogo in distanza di 2^a ma di 7^a o di 9^a; nelle opere di G. S. Bach, tuttavia, si trovano esempi contrari alla regola:

A musical score in 3/4 time with two staves. It shows a sequence of chords and moving lines. An asterisk (*) is placed above the first measure, and a circled 'c' is placed below the second measure.

J. S. Bach - Corali

Per quanto riguarda gli intervalli dissonanti consecutivi per moto retto, questi sono permessi soltanto alle seguenti condizioni:

1°) quando vi è una nota di volta ⁽¹⁾ nella parte in crome (a), oppure quando un ritardo risolve sopra una nota di passaggio (b):

Nell'esempio seguente, nella parte del Contralto, il Re, nota di risoluzione del ritardo, cade sul Mi del Basso che è nota di passaggio, formando due intervalli di 7ª consecutivi per moto retto:

J. S. Bach - Corali

2°) quando la parte che esegue le crome ritorna sulla stessa nota per arpeggio in modo da determinare moto contrario, con la parte che esegue le semiminime:

è vietato, invece, tornare sulla stessa nota per arpeggio che determini moto retto fra le due parti:

(1) Per le note di volta vedi paragrafo 49.

3°) quando le parti che provocano le dissonanze procedono entrambe per grado congiunto:

The image shows a musical score with three staves. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature. The middle staff is in alto clef with a 2/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 2/4 time signature. Brackets above and below the staves indicate 'grado congiunto' (parallel motion). Dissonances are marked with 'p.' and 'P.'.

Nell'esempio seguente notare i due intervalli di 9^a consecutivi per moto retto fra il Tenore e il Basso:

The image shows a musical score with two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Two intervals of a ninth (9ª) are marked with an asterisk (*) to indicate they are consecutive intervals in parallel motion.

J. S. Bach - Corali

f) Regole riguardanti le successioni di quinte o di ottave determinate da note di passaggio.

È vietato fare due o più quinte consecutive con note di passaggio:

The image shows a musical score with two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The notation includes various intervals labeled 'r.' (retto), 'p.' (passaggio), and 'v.' (volta), along with dissonances labeled 'p.'.

Talvolta queste successioni errate non avvengono consecutivamente ma hanno luogo a distanza, cioè le due quinte sono separate l'una dall'altra da una o più note, le quali possono essere considerate, a seconda dei casi, o come note reali, cioè formanti parte dell'accordo, oppure come note estranee all'accordo stesso, cioè come note di passaggio o di volta. In tali casi è necessario osservare le seguenti regole:

1°) sono permesse due quinte per moto retto fra la parte in minime e quella in semiminime quando delle due semiminime che formano le quinte, la seconda, è nota estranea all'accordo (nota di passaggio o di volta), purchè le due quinte siano separate da almeno una semiminima (*):

The image shows a musical score with one staff in treble clef, 2/4 time signature. It illustrates the first rule with two fifths separated by a passing note marked with an asterisk (*).

2°) sono permesse due quinte per moto retto fra la parte in minime e quella in semiminime quando entrambe le semiminime che formano le due quinte sono note estranee all'accordo (note di passaggio o di volta), purchè le due quinte siano separate da almeno una semiminima (*):

The image shows a musical score with one staff in treble clef, 2/4 time signature. It illustrates the second rule with two fifths separated by two passing notes marked with an asterisk (*).

3°) sono permesse due quinte per moto retto fra la parte in minime e quella in semiminime quando entrambe le semiminime che formano le quinte si trovano sui tempi deboli e quando una delle due quinte sia giusta e l'altra diminuita o viceversa, purchè le due quinte siano separate da almeno una semiminima (*):



4°) sono permesse due quinte per moto retto fra la parte in minime e quella in crome quando entrambe le crome che formano le due quinte sono note estranee all'accordo (note di passaggio o di volta), purchè le due quinte siano separate da almeno una croma (*):



5°) sono permesse due quinte per moto retto fra la parte in minime e quella in crome, quando delle due crome che formano le quinte la prima è nota reale dell'accordo e la seconda estranea (nota di passaggio o di volta), purchè le due quinte siano separate da almeno una croma (*):



6°) sono permesse due quinte per moto retto fra la parte in minime e quella in crome quando delle due crome che formano le quinte la prima è nota estranea all'accordo (nota di passaggio o di volta), e la seconda è nota reale, purchè questa arrivi e prosegua per grado congiunto e le due quinte siano separate da almeno una croma:

opp.

Si-Do-Re-Mi: grado congiunto	Si-Sol-Re: grado disgiunto	Si-Re: grado disgiunto	La-Do-Sol: grado disgiunto
------------------------------	----------------------------	------------------------	----------------------------

7°) sono permesse due quinte per moto retto fra la parte in minime e quella in crome quando una delle due quinte è giusta e l'altra è diminuita, purchè le due quinte siano divise da almeno una croma (a) e la seconda non cada sul tempo forte della misura (b):

8°) sono permesse due quinte o due ottave per moto contrario fra la parte in minime e quella in crome purchè le due quinte o le due ottave siano separate da almeno una croma (*) e la seconda quinta o la seconda ottava non cadano sul tempo forte della misura:

49. Note di volta.

a) Generalità.

Quando una nota appartenente a un accordo è seguita da altra nota estranea all'accordo stesso, la quale si trovi con la prima in distanza di 2^a (maggiore o minore), se si ritorna su quella di partenza, la nota ornamentale in distanza di 2^a così ottenuta prende il nome di nota di volta (v.) (1).

Le note di volta sono generalmente di piccolo valore; si trovano normalmente, come le note di passaggio, sul tempo debole o sulla parte debole di qualsiasi tempo (forte o debole) e, come ho detto, distano dalla nota reale di una 2^a maggiore o minore; in quest'ultimo caso viene impiegato generalmente il semitono diatonico e più raramente quello cromatico. Possono aver luogo sia in senso ascendente che discendente, possono essere diatoniche o cromatiche e vengono adoperate sole o simultanee; quando sono impiegate simultaneamente possono procedere sia per moto retto che per moto contrario fra loro.

Come le note di passaggio, anche quelle di volta hanno grande importanza e rientrano nella struttura di alcuni abbellimenti (mordente, gruppetto e trillo). Per il loro carattere ornamentale vengono chiamate dai francesi *broderies* e a me sembra appropriato chiamare, in italiano, *fioritura* l'insieme della nota reale, della nota di volta e il ritorno sulla nota reale di partenza.

È possibile fiorire con nota di volta, superiore o inferiore, qualsiasi nota di un accordo, sia di 3, che di 4 o di 5 suoni; le note di volta superiori in genere non vengono alterate perchè determinerebbero una modulazione.

b) Note di volta diatoniche e cromatiche.

Note di volta semplici.

Negli accordi di 3 suoni.

note di volta superiori			note di volta inferiori		
fioritura della fondamentale	fioritura della 3 ^a	fioritura della 5 ^a	fioritura della fondamentale	fioritura della 3 ^a	fioritura della 5 ^a

Negli accordi di 4 suoni.

note di volta superiori				note di volta inferiori			
fioritura della fondamentale	fioritura della 3 ^a	fioritura della 5 ^a	fioritura della 7 ^a	fioritura della fondamentale	fioritura della 3 ^a	fioritura della 5 ^a	fioritura della 7 ^a

Note di volta simultanee.

Negli accordi di 3 suoni.

note di volta superiori				note di volta inferiori			
fioritura della fondamentale e della 3 ^a	fioritura della fondamentale e della 5 ^a	fioritura della 3 ^a e della 5 ^a	fioritura della 3 ^a , della 5 ^a e dell'8 ^a della fondamentale	fioritura della fondamentale e della 3 ^a	fioritura della fondamentale e della 5 ^a	fioritura della 3 ^a e della 5 ^a	fioritura della 3 ^a , della 5 ^a e dell'8 ^a della fondamentale

(1) «Volta» deriva dal verbo «voltare».

Negli accordi di 4 suoni.

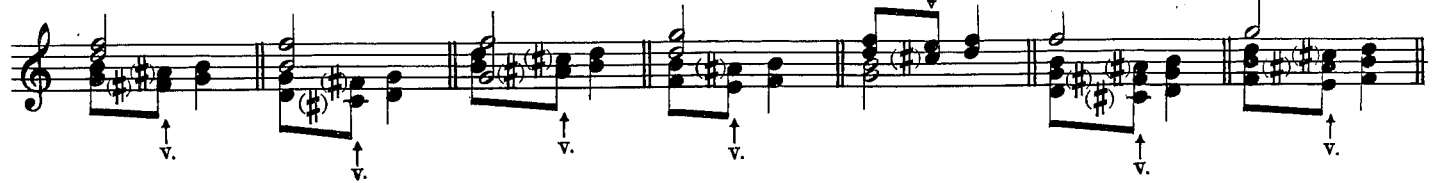
note di volta superiori

fioritura della fondamentale e della 3 ^a	fioritura della fondamentale e della 5 ^a	fioritura della 3 ^a e della 5 ^a	fioritura della 3 ^a e della 7 ^a	fioritura della 5 ^a e della 7 ^a	fioritura della fondamentale, della 3 ^a e della 5 ^a	fioritura della 3 ^a , della 5 ^a e della 7 ^a
---	---	---	---	---	---	--



note di volta inferiori

fioritura della fondamentale e della 3 ^a	fioritura della fondamentale e della 5 ^a	fioritura della 3 ^a e della 5 ^a	fioritura della 3 ^a e della 7 ^a	fioritura della 5 ^a e della 7 ^a	fioritura della fondamentale, della 3 ^a e della 5 ^a	fioritura della 3 ^a , della 5 ^a e della 7 ^a
---	---	---	---	---	---	--



Allegretto



L. Beethoven - Sonata Op. 14 N.º 1 - Ed. Curci - Milano

Le note di volta possono risolvere anche sopra un accordo diverso da quello nel quale si trovano:

nota di volta superiore		nota di volta inferiore	
risoluzione sullo stesso accordo	risoluzione sopra un accordo diverso	risoluzione sullo stesso accordo	risoluzione sopra un accordo diverso
v. risol.	v. risol.	v. risol.	v. risol.



Fino a tutto il Settecento le note di volta inferiori rientravano, come quelle superiori, fra i suoni componenti la tonalità alla quale esse appartenevano; cioè venivano a trovarsi in distanza di un tono o di un semitono diatonico dalla nota reale dalla quale partivano e alla quale ritornavano; in epoche successive, invece, i compositori usarono indifferentemente alterare o non la nota di volta inferiore, senza che tale alterazione provocasse una modulazione:

(Allegretto)
leggero



F. Chopin - Improvviso Op. 36 - Ed. Curci - Milano

Quando le note di volta vengono impiegate simultaneamente è possibile avere fioriture superiori e inferiori contemporaneamente, anche della stessa nota. Darò solo qualche esempio in base al quale l'allievo potrà esercitarsi in tutte le combinazioni possibili. Tali procedimenti vengono a produrre, talvolta, accordi estranei alla tonalità formati da note di volta, conferendo alla composizione quel particolare sapore che senza tali procedimenti la composizione stessa non avrebbe.

Negli accordi di 3 suoni.

fioritura inferiore	fioritura superiore	fioritura inferiore	fioritura inferiore
della fondamentale	della fondamentale	della 3 ^a e superiore	della fondamentale
e superiore della 3 ^a	e inferiore della 5 ^a	della 5 ^a	e superiore della 5 ^a

Negli accordi di 4 suoni.

fioritura inferio.	fioritura superio.	fioritura inferio.	fioritura inferio.	fioritura inferio.	fioritura inferio.	fioritura inferio.
re della fonda.	re della fonda.	re della 3 ^a	re della 3 ^a	re della 5 ^a	re della fonda.	re della 3 ^a e del-
mentale e supe.	mentale e infe.	e superiore	e superiore	e superiore	mentale e della	la 5 ^a e superiore
riore della 3 ^a	riore della 5 ^a	della 5 ^a	della 7 ^a	della 7 ^a	3 ^a e superiore	della 7 ^a .
					della 5 ^a .	

Andantino (♩ = 112)

avvicinandosi molto ad Otello e sottovoce
mezza voce

JAGO

E-ra la not-te, Cas-sio dor-mi-va, gli stavo ac-can-to. Con in-ter-

G. Verdi - Otello - Ed. Ricordi - Milano

Le note di volta possono trovarsi in distanza di 8^a diminuita

di 8^a aumentata

oppure di semitono cromatico

con una delle note reali dell'accordo, senza che da tale fatto derivi una falsa relazione, perchè le suddette note di volta non si trovano con la nota reale in relazione armonica, ma in relazione melodica:

Andante molto

F. Schubert - Sonata Op. 122

È vietato fare la cosiddetta *fioritura dell'unisono*, cioè eseguire simultaneamente in due parti diverse la nota reale e quella di volta in distanza di 2^a:

c) Nota di volta della nota di volta.

È possibile trovare anche la nota di volta della nota di volta (v. v.), cioè la fioritura della fioritura.

Sia la seguente formula melodica: , nella quale le tre note

, come risulta evidente, sono estranee all'accordo e, quindi, note ornamentali.

Se momentaneamente sopprimiamo le due note finali della 2^a misura, cioè , la formula

viene a essere modificata nel modo seguente: ; in tal caso il La ritornando, nella 3^a misura, al Sol è da considerare come nota di volta.

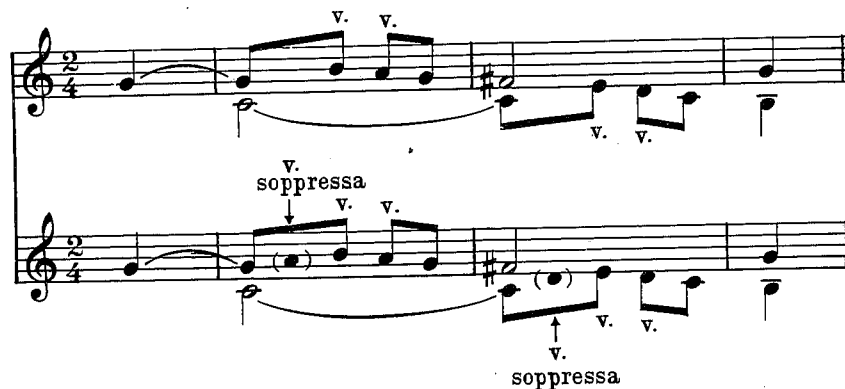
Prendendo, ora, come punto di partenza il La, che abbiamo visto essere nota di volta, e rimettendo al loro posto primitivo le due note soppresse , avremo, nella seconda misura ; in tal caso il Si tornando al La è da considerare, anch'esso, come nota di volta del La, cioè come nota di volta della nota di volta.

Lo schema seguente, che va letto dal basso verso l'alto (a-b), seguendo la direzione indicata dalle frecce, servirà a riassumere e chiarire quanto ho sopra esposto:

La nota di volta della nota di volta serve a spiegare formule melodiche come la seguente:

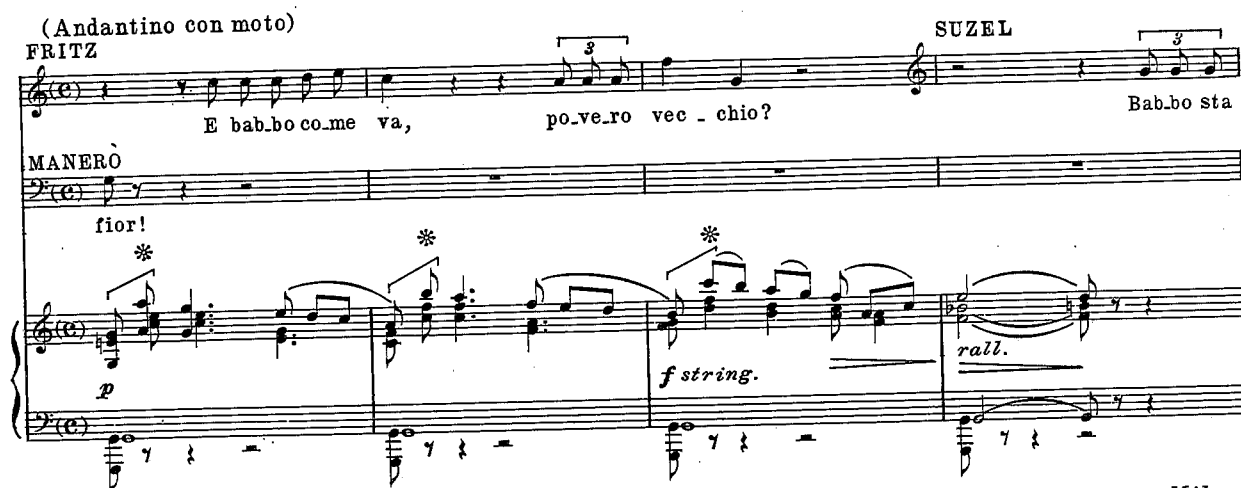


nella quale dove s'incontra il salto di 3ª si deve supporre l'elisione della prima nota di volta:



W. A. Mozart - Sonata K. V. 494 - Ed. Curci - Milano

Le note di volta devono trovarsi, come ho detto, in distanza di 2ª (M. o m.) dalla nota reale dalla quale partono e alla quale ritornano; in senso lato, però, per distanza di 2ª si può intendere anche quella di 9ª (M. o m.) come nell'esempio seguente:



P. Mascagni - L'Amico Fritz - Ed. Sonzogno - Milano

d) Note di volta con l'elisione (note sfuggite).

Le note di volta pur essendo in distanza di una 2ª dalla nota reale, invece di tornare sulla nota da cui sono partite possono risolvere di salto, nel qual caso si considera come soppressa la nota di risoluzione (elisione).

Le note di volta con l'elisione della nota di risoluzione erano chiamate dagli antichi compositori *note sfuggite* (sf.) e sono quelle che i francesi chiamano *échappées*.

*Esempio di scala ascendente
con note sfuggite (sf.)*

note reali (r.) per grado congiunto in senso ascendente

note sfuggite

sf. sf. sf. sf.

r. r. r. r.

note sfuggite

sf. sf. sf. sf.

v. el. v. el. v. el. v. el.

note soppresse (elisione)

*Esempio di scala discendente
con note sfuggite (sf.)*

note reali (r.) per grado congiunto in senso discendente

note sfuggite

sf. sf. sf. sf.

r. r. r. r.

note sfuggite

sf. sf. sf. sf.

v. el. v. el. v. el. v. el.

note soppresse (elisione)

Andante

Manuale

* p.

p. p. p.

J. S. Bach - Fantasia e fuga per organo

e) Regole riguardanti le successioni di quinte o di ottave derivanti da fioriture.

Per quanto riguarda le successioni di quinte o di ottave restano ferme tutte le regole generali date in proposito, per cui sono proibite due quinte o due ottave consecutive; le successioni di quinte o di ottave derivanti da fioriture della 7^a negli accordi di 4 suoni o da fioriture dei ritardi, come abbiamo già visto, non costituiscono errore purchè le due quinte o le due ottave siano separate da almeno una nota (*):

quinte derivanti da fioriture del ritardo

ottave derivanti da fioriture del ritardo

5 4 3

5 4 3

7 3 6

7 3 6

f) Fioriture moderne.

Nella musica moderna il principio della fioritura con nota di volta in distanza di 2^a viene preso in senso molto più lato e spesso avviene che una nota dell'accordo fiorita con note di volta, superiore o inferiore, venga sostituita da altra nota dell'accordo stesso (n. s. = nota sostituita), per cui invece che in distanza di 2^a la nota di volta arriva di salto. Gli schemi che seguono e le relative annotazioni serviranno a chiarire quanto ho enunciato.

Fioritura superiore e inferiore della 3^a.

Nell'esempio *a*) il Mi, 3^a dell'accordo, è fiorito con la nota di volta superiore, cioè il Fa (fioritura tradizionale);
 nell'esempio *b*) il Mi, nota reale, è sostituito dal Do, cioè dalla fondamentale dell'accordo;
 nell'esempio *c*) il Mi, nota reale, è sostituito dal Sol, cioè dalla 5^a dell'accordo;
 nell'esempio *d*) il Mi, 3^a dell'accordo, è fiorito con la nota di volta inferiore, cioè il Re (fioritura tradizionale);

nell'esempio *e*) il Mi, nota reale, è sostituito dal Sol, cioè dalla 5^a dell'accordo; il Mi può essere sostituito dal Do soltanto facendo arrivare la nota di volta (il Re) di salto; se ciò non fosse, il Re diverrebbe nota di passaggio e non di volta:

Negli esempi *f*), *g*), *h*), *i*), *l*), *m*) la 3^a dell'accordo viene sostituita dalla fondamentale o dalla 5^a dell'accordo stesso.

Fioritura superiore e inferiore della 5^a.

Analogamente a quanto è stato detto per la fioritura della 3^a, anche la 5^a dell'accordo può essere sostituita dalla fondamentale oppure dalla 3^a:

fioritura superiore		fioritura inferiore	
fioritura tradi- zionale	fioriture moderne	fioritura tradi- zionale	fioriture moderne

il Sol è sostitui-
to dal Do il Sol è sostitui-
to dal Mi il Sol è sostitui-
to dal Do il Sol è sostitui-
to dal Mi

fioritura superiore e inferiore		fioritura inferiore e superiore	
fioritura tradi- zionale	fioriture moderne	fioritura tradi- zionale	fioriture moderne

Fioritura superiore e inferiore dell'8^a della fondamentale.

Analogamente a quanto è stato detto per la fioritura della 3^a e per quella della 5^a, anche l'8^a della fondamentale dell'accordo può essere sostituita dalla 3^a oppure dalla 5^a:

fioritura superiore		fioritura inferiore	
fioritura tradi- zionale	fioriture moderne	fioritura tradi- zionale	fioriture moderne

fioritura superiore e inferiore		fioritura inferiore e superiore	
fioritura tradi- zionale	fioriture moderne	fioritura tradi- zionale	fioriture moderne

Fioriture simultanee della 3^a e della 5^a.

Analogamente a quanto è stato detto in precedenza, la 3^a dell'accordo può essere sostituita dalla fondamentale, oppure dalla 5^a e la 5^a dell'accordo può essere sostituita dalla fondamentale oppure dalla 3^a:

fioritura superiore		fioritura inferiore	
fioritura tradizionale	fioriture moderne	fioritura tradizionale	fioritura moderna

fioritura superiore e inferiore			fioritura inferiore e superiore		
fioritura tradizionale	fioriture moderne		fioritura tradizionale	fioriture moderne	

Fioriture simultanee della 3^a e dell'8^a della fondamentale.

Analogamente a quanto è stato detto in precedenza, la 3^a dell'accordo, può essere sostituita dalla fondamentale o dalla 5^a e l'8^a della fondamentale può essere sostituita dalla 3^a o dalla 5^a:

fioritura superiore		fioritura inferiore	
fioritura tradizionale	fioriture moderne	fioritura tradizionale	fioriture moderne

fioritura superiore e inferiore			fioritura inferiore e superiore		
fioritura tradizionale	fioriture moderne		fioritura tradizionale	fioriture moderne	

Fioriture simultanee della 5^a e dell'8^a della fondamentale.

Analogamente a quanto è stato detto in precedenza la 5^a può essere sostituita dalla fondamentale o dalla 3^a e l'8^a della fondamentale dalla 3^a o dalla 5^a:

fioritura superiore		fioritura inferiore	
fioritura tradi- zionale	fioriture moderne	fioritura tradi- zionale	fioriture moderne

fioritura superiore e inferiore		fioritura inferiore e superiore	
fioritura tradi- zionale	fioriture moderne	fioritura tradi- zionale	fioriture moderne

Fioriture simultanee della 3^a, della 5^a e dell'8^a della fondamentale.

Analogamente a quanto è stato detto in precedenza, la 3^a può essere sostituita dalla fondamentale o dalla 5^a; la 5^a dalla fondamentale o dalla 3^a e l'8^a della fondamentale dalla 3^a o dalla 5^a:

fioritura superiore		fioritura inferiore	
fioritura tradi- zionale	fioriture moderne	fioritura tradi- zionale	fioriture moderne

fioritura superiore e inferiore		fioritura inferiore e superiore	
fioritura tradi- zionale	fioriture moderne	fioritura tradi- zionale	fioriture moderne

Sulla base di quanto ho esposto precedentemente, l'allievo si eserciterà nelle fioriture moderne, sia semplici che simultanee, anche negli accordi di 4 e di 5 suoni.

Nel chiudere il presente paragrafo, ritengo opportuno far presente che tutte le note di volta che giungono di salto possono essere interpretate anche come *appoggiature deboli* (v. paragrafo seguente).

50. Appoggiature.

a) Generalità.

Per appoggiature (app.) s'intendono quelle note, generalmente di piccolo valore, che cadendo sul tempo forte o sulla parte forte del tempo (sia forte che debole) stanno a sostituire una delle note reali appartenenti all'accordo; potrebbero essere definite, in termini più semplici, ritardi senza la preparazione:

ritardo e appoggiatura discendente			ritardo e appoggiatura ascendente		
successione normale	la stessa successione col ritardo nel 2° accordo	appoggiatura discendente	successione normale	la stessa successione col ritardo nel 2° accordo	appoggiatura ascendente
	prepar. ritar. risol.	app. risol.		prepar. ritar. risol.	app. risol.

L'appoggiatura può essere di due specie: superiore o discendente e inferiore o ascendente.

L'appoggiatura superiore si trova, generalmente, una 2ª maggiore o minore sopra la nota reale di cui occupa momentaneamente il posto e risolve, quindi, scendendo, normalmente, di grado.

L'appoggiatura inferiore si trova, generalmente, una 2ª maggiore o minore (più spesso minore) sotto la nota reale di cui occupa momentaneamente il posto e risolve salendo sempre di grado (tono o semitono).

Considerate come ritardi, sia ascendenti che discendenti, è evidente che alle appoggiature si possano applicare, in linea generale, tutte le regole prescritte nell'impiego dei ritardi, come, per esempio, percussione dell'appoggiatura sul tempo forte e risoluzione su quello debole, divieto di impiegare l'appoggiatura e la nota reale simultaneamente in due parti diverse se non in distanza di 9ª quando l'appoggiatura è in senso discendente o in distanza di 7ª quando l'appoggiatura è in senso ascendente e così di seguito. Tuttavia, come vedremo più avanti, le regole riguardanti i ritardi vanno applicate alle appoggiature con una certa libertà, perchè lo stile, cioè quello libero, nel quale le appoggiature vengono impiegate, è ben diverso da quello rigoroso che è proprio dei ritardi.

Considerando l'appoggiatura come un ritardo non preparato, viene di conseguenza che è possibile impiegare le seguenti appoggiature:

Appoggiatura della fondamentale negli accordi di 3 e di 4 suoni.

Appoggiature discendenti

negli accordi di 3 suoni			negli accordi di 4 suoni			
fondamentale	1° rivolto	2° rivolto	fondamentale	1° rivolto	2° rivolto	3° rivolto
	7 6	6 5 4	7	7 6	6 5 4	6 5 4 3 2

Appoggiature ascendenti

negli accordi di 3 suoni			negli accordi di 4 suoni			
fondamentale	1° rivolto	2° rivolto	fondamentale	1° rivolto	2° rivolto	3° rivolto

Appoggiatura della 3^a negli accordi di 3, di 4 e di 5 suoni.

Appoggiature discendenti

negli accordi di 3 suoni			negli accordi di 4 suoni				negli accordi di 5 suoni.			
fondamen- tale	1° rivolto	2° rivolto	fondamen- tale	1° rivolto	2° rivolto	3° rivolto	fondamen- tale	1° rivolto	2° rivolto	3° rivolto

Appoggiature ascendenti

negli accordi di 3 suoni			negli accordi di 4 suoni				negli accordi di 5 suoni			
fondamen- tale	1° rivolto	2° rivolto	fondamen- tale	1° rivolto	2° rivolto	3° rivolto	fondamen- tale	1° rivolto	2° rivolto	3° rivolto

Appoggiatura della 5^a negli accordi di 3, di 4 e di 5 suoni.

Appoggiature discendenti

negli accordi di 3 suoni			negli accordi di 4 suoni				negli accordi di 5 suoni			
fondamen- tale	1° rivolto	2° rivolto	fondamen- tale	1° rivolto	2° rivolto	3° rivolto	fondamen- tale	1° rivolto	2° rivolto	3° rivolto

Appoggiature ascendenti

negli accordi di 3 suoni			negli accordi di 4 suoni				negli accordi di 5 suoni			
fondamen- tale	1° rivolto	2° rivolto	fondamen- tale	1° rivolto	2° rivolto	3° rivolto	fondamen- tale	1° rivolto	2° rivolto	3° rivolto

Appoggiatura dell'8^a della fondamentale negli accordi di 3 e di 4 suoni.

Appoggiature discendenti

negli accordi di 3 suoni			negli accordi di 4 suoni			
fondamentale	1° rivolto	2° rivolto	fondamentale	1° rivolto	2° rivolto	3° rivolto

Appoggiature ascendenti

negli accordi di 3 suoni			negli accordi di 4 suoni			
fondamentale	1° rivolto	2° rivolto	fondamentale	1° rivolto	2° rivolto	3° rivolto

Esempi di appoggiature.

Allegretto

Mosso

E. Carabella - Voiti la lanterna - Ed. Thèo Muccy - Roma

Le appoggiature, come i ritardi, possono essere semplici (come negli esempi precedenti) oppure simultanee quando ve ne sono più di una contemporaneamente:

Allegro (come prima)

set.te an.ni og.gi, da che l'u.dim.mo, quando abbi.am par.la.to al.la fon.ta.na:

Di Martino - Due Liriche - Anniversario - Ed. De Santis - Roma

RUBERTO (comicamente straziato) Andante lento

Non pian.ge.re! Il tuo pian.to mi di.la.nia le

RUBERTO

vi.sce.re! Del mio cu.o.re lo schianto non sen.ti mi.a pul.

G. Guerrini - La Vigna - Ed. Ricordi - Milano

In quanto alla numerica delle appoggiature, è preferibile, come per i ritardi, impiegare il sistema straniero, cioè numerare la nota reale, facendola precedere da una linea prolungata fin sopra l'appoggiatura:

nel Basso

nella Melodia

Il Koechlin consiglia di evitare l'appoggiatura del 3° grado e quella della sensibile insieme con la nota reale, sia pure in distanza di 7^a o di 9^a; tuttavia in G. S. Bach si trovano esempi che contrastano tale regola:

J. S. Bach - *Il Clavicembalo ben temperato - Libro I. Fuga IV.* - Ed. Curci - Milano

J. S. Bach - *Il Clavicembalo ben temperato - Libro I. Fuga I.* - Ed. Curci - Milano

Come per i ritardi, è permesso impiegare l'appoggiatura insieme con la nota reale purchè in distanza di 9^a o di 7^a.

L'esempio seguente è particolarmente interessante per l'incontro di note reali e di appoggiature nelle varie parti:

L. Beethoven - *Sonata Op. 2 N.º 1* - Ed. Curci - Milano

Talvolta, specialmente nella musica vocale accompagnata da strumenti, oppure fra strumenti di timbro diverso, è possibile far sentire l'appoggiatura contemporaneamente alla nota reale anche in distanza di 2^a, perchè la differenza dei timbri attenua la durezza derivante dagli urti; di questo caso non mancano esempi persino fra gli Autori dell'Ottocento:

V. Bellini - *Norma* - Ed. Ricordi - Milano

Nella musica pianistica non mancano esempi nei quali l'appoggiatura venga a trovarsi in distanza di semitono con una delle note dell'accordo:

(Largo e mesto)

cresc.

ff

f *p*

ff

n.r. app. n.r. app.

n.r. app. n.r. app.

L. Beethoven - Sonata Op. 10 N. 3 - Ed. Curci - Milano

L'appoggiatura può arrivare sia per grado congiunto che disgiunto:

(Lento)

sf

più f

ff

*

*

R. Wagner - Tristan e Isotta - Ed. Ricordi - Milano

Pur cadendo, in genere, sul tempo forte, l'appoggiatura può trovarsi talvolta, per eccezione, sul tempo debole o sulla parte debole del tempo (sia forte che debole); in tal caso prende il nome di « appoggiatura debole »:

Andante

p

mf

mf

p

*

*

L. Beethoven - Sonata Op. 49 N. 1 - Ed. Curci - Milano

b) Fioritura dell'appoggiatura.

Analogamente a quanto avviene per il ritardo è possibile fiorire l'appoggiatura nel modo seguente:

Appoggiature superiori

p

mf

p

*

*

Appoggiature inferiori



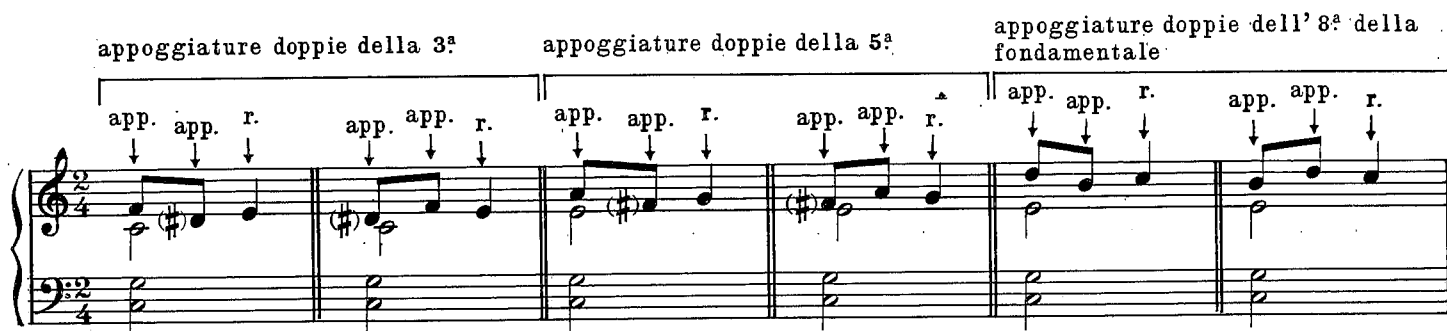
L'appoggiatura può risolvere anche sopra una nota diversa da quella sulla quale dovrebbe risolvere (a) e in tal caso si presuppone l'elisione della nota di risoluzione; la nota sulla quale l'appoggiatura risolve può appartenere, come nei ritardi, allo stesso accordo sul quale cade l'appoggiatura (a), oppure far parte di altro accordo (b):



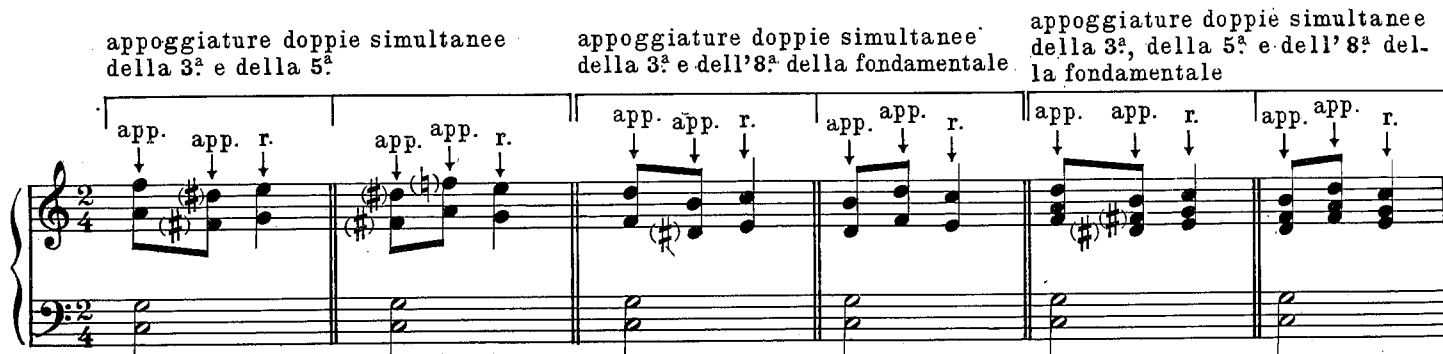
Nelle moderne concezioni armoniche l'appoggiatura può anche non risolvere affatto.

c) Appoggiature successive o doppie.

Le appoggiature si dicono « successive » o « doppie » quando ve ne sono due di seguito prima della nota reale; la prima delle due cade sulla parte forte e la seconda sulla parte debole del tempo:



Anche le appoggiature doppie possono essere simultanee:



L'esempio che segue è particolarmente interessante per la simultaneità delle appoggiature: semplici in quella inferiore e doppie in quella superiore.

F. Chopin - Ballata 1 - Op. 23 - Ed. Curci - Milano

L'appoggiatura, facendo presentare la nota reale di risoluzione, permette di compiere alcuni salti che scolasticamente, e specialmente nella musica vocale, non sarebbero permessi a causa della loro difficile intonazione:

G. Verdi - Aida - Ed. Ricordi - Milano

Come le note di volta, anche le appoggiature possono trovarsi in distanza di 8ª diminuita:

con una delle note reali dell'accordo, senza che da tale fatto derivi una falsa relazione, perchè le suddette appoggiature, come ho detto per le note di volta, non si trovano con la nota reale in relazione armonica, ma piuttosto in relazione melodica.

d) Regole riguardanti le successioni di quinte derivanti da appoggiature.

Per quanto riguarda le successioni di quinte derivanti dalle appoggiature è necessario tener presente quanto segue:

a) due quinte formate dall'appoggiatura in una parte e da una nota reale dell'accordo in un'altra parte non costituiscono errore:

The musical notation is in 2/4 time. It is divided into two sections: a) 'appoggiature discendenti' and b) 'appoggiature ascendenti'. In section a), the treble clef contains a descending eighth-note appoggiatura (marked 'app.') followed by a quarter note (marked 'r.'). This pattern is repeated three times. The bass clef contains a constant chord of two notes. In section b), the treble clef contains an ascending eighth-note appoggiatura (marked 'app.') followed by a quarter note (marked 'r.'). This pattern is repeated three times. The bass clef contains a constant chord of two notes.

Sopprimendo, infatti, l'appoggiatura e mettendo al suo posto la nota reale le quinte non esistono più:

The musical notation is in 2/4 time. It is divided into two sections: a) and b). In section a), the treble clef contains a quarter note (marked 'r.'). This pattern is repeated three times. The bass clef contains a constant chord of two notes. In section b), the treble clef contains a quarter note (marked 'r.'). This pattern is repeated three times. The bass clef contains a constant chord of two notes.

b) due quinte formate dalla nota di risoluzione dell'appoggiatura (nota reale) e da altra nota reale dell'accordo costituiscono errore:

The musical notation is in 2/4 time. It is divided into two sections: a) 'appoggiature discendenti' and b) 'appoggiature ascendenti'. In section a), the treble clef contains a descending eighth-note appoggiatura (marked 'app.') followed by a quarter note (marked 'r.'). This pattern is repeated three times. The bass clef contains a constant chord of two notes. In section b), the treble clef contains an ascending eighth-note appoggiatura (marked 'app.') followed by a quarter note (marked 'r.'). This pattern is repeated three times. The bass clef contains a constant chord of two notes.

Sopprimendo, infatti, l'appoggiatura e mettendo al suo posto la nota reale le quinte esistono:

The musical notation is in 2/4 time. It is divided into two sections: a) and b). In section a), the treble clef contains a quarter note (marked 'r.'). This pattern is repeated three times. The bass clef contains a constant chord of two notes. In section b), the treble clef contains a quarter note (marked 'r.'). This pattern is repeated three times. The bass clef contains a constant chord of two notes.

51. Anticipazioni.

a) Generalità.

L'anticipazione (ant.) consiste nel far sentire sul tempo debole, o sulla parte debole del tempo, una o più note che, estranee all'accordo nel quale si trovano, fanno parte dell'accordo che segue:

Dagli esempi a) e c) si rileva che il Si della prima misura, nota estranea all'accordo nel quale si trova, è l'anticipazione del Si della seconda misura il quale è nota reale nell'accordo. Similmente, dagli esempi b) e d) si rileva che il Do della prima misura, nota estranea all'accordo nel quale si trova, è l'anticipazione del Do della seconda misura il quale è nota reale nell'accordo.

Le anticipazioni sono generalmente di breve durata, si usano nello stile libero, specialmente nelle cadenze finali quando la sensibile o il 2° grado vanno alla tonica, e si distinguono in semplici e simultanee, dirette e indirette.

b) Anticipazioni semplici dirette e indirette.



Le anticipazioni si dicono semplici quando si trovano in una sola parte e possono essere, come ho detto, dirette o indirette.

L'anticipazione si dice diretta (ant. d.) quando nell'accordo successivo viene ripetuta la stessa nota che è stata anticipata:



Tempo di Minuetto

L. Beethoven - Sonata Op. 49 N° 2 - Ed. Curci - Milano

L'anticipazione si dice indiretta (ant. ind.) quando nell'accordo successivo non viene ripetuta la stessa nota che è stata anticipata, ma una delle altre note dell'accordo di cui l'anticipazione stessa fa parte:



Dall'esempio precedente, si rileva che il Re (a), nota estranea all'accordo , nel quale si trova, è l'anticipazione di una delle note dell'accordo  che segue; il Re, quindi, non anticipando la stessa nota, come nell'anticipazione diretta, ma una delle altre note dell'accordo seguente, cioè il Si, è una anticipazione indiretta.

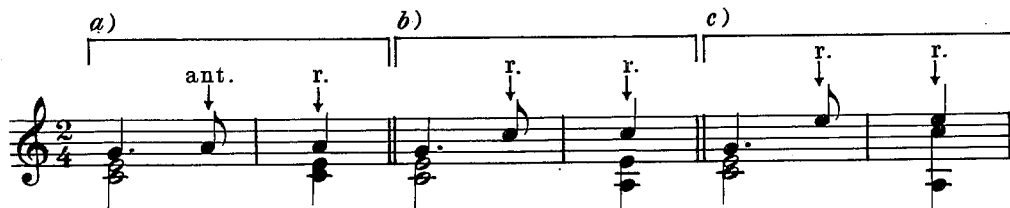
Lo stesso ragionamento valga per gli esempi b), c), d).


Se l'accordo nel quale ha luogo l'anticipazione differisce in tutte le note da quello che segue, come, per esempio l'accordo  dall'accordo , qualsiasi nota del secondo accordo può essere anticipata nel primo:

anticipazioni dirette			anticipazioni indirette		
è anticipata la fondamentale del 2° accordo, cioè il Re	è anticipata la 3ª del 2° accordo, cioè il Fa	è anticipata la 5ª del 2° accordo, cioè il La	è anticipata la fondamentale del 2° accordo, cioè il Re	è anticipata la 3ª del 2° accordo, cioè il Fa	è anticipata la 5ª del 2° accordo, cioè il La
ant.	ant.	ant.	ant.	ant.	ant.



Se, invece, i due accordi hanno una o più note in comune, come, per esempio, i due accordi  e , l'anticipazione non può essere fatta che con quelle note che non sono in comune:



Dagli esempi precedenti, infatti, si rileva che mentre il primo La (a) è effettivamente l'anticipazione del secondo La perchè nota estranea all'accordo  nel quale si trova, il Do (b) e il Mi (c) pure avendo, per la loro breve durata, l'apparenza di anticipazioni, non sono, in sostanza, che note reali dell'accordo nel quale si trovano.

L'anticipazione indiretta può essere considerata anche come nota di volta con l'elisione della nota di risoluzione o nota sfuggita e questo specialmente quando la nota anticipata non fa parte dell'accordo che segue:

l'anticipazione appartiene all'accordo che segue		l'anticipazione non appartiene all'accordo che segue	
scrittura ordinaria	scrittura dimostrativa	scrittura ordinaria	scrittura dimostrativa
ant. ind.	ant. ind.	v. con el.	v. con el.



c) Anticipazioni simultanee dirette e indirette.

Le anticipazioni si dicono simultanee quando ve ne sono due o più contemporaneamente in parti diverse e possono essere, come ho detto, dirette e indirette.

anticipazioni dirette simultanee	anticipazioni indirette simultanee	
le anticipazioni appartengono all'accordo sul quale risolvono	le anticipazioni appartengono all'accordo sul quale risolvono	le anticipazioni non appartengono tutte all'accordo sul quale risolvono e sono quindi, in parte, note di volta con l'elisione

La $\frac{6}{4}$ sulla dominante nel 1° degli esempi precedenti (a) è soltanto apparente, data la breve durata delle due anticipazioni (Mi e Do) rispetto alle note reali (Re e Si) da cui le anticipazioni stesse sono precedute.

Nell'esempio seguente è anticipato l'intero accordo:

(Allegro vivace) * *

L. Beethoven - Sonata Op. 31 N°1 - Ed. Curci - Milano

Le anticipazioni non vengono numerate, segnando la numerica soltanto sulle note reali:

Anticipazioni nel basso:

anticipazioni dirette	anticipazioni indirette
5 — 6 — 5 — 5 — 4 — 3 — 5	5 — 6 — 5 — 5 — 4 — 3 — 6

Anticipazioni nella melodia:

anticipazioni dirette	anticipazioni indirette
5 — 6 — 5 — 5 — 4 — 3 — 5	5 — 6 — 5 — 5 — 4 — 3 — 6

Nella disposizione delle parti, e questo vale solo per l'anticipazione discendente, è da evitare che l'antici-

pazione e una delle note dell'accordo nel quale essa si trova urtino in distanza di 2^a, specialmente se la 2^a è minore:

l'anticipazione (il Mi) è in distanza di 2 ^a M. dalla nota reale più vicina (il Re) ant.	l'anticipazione (il Mi) è in distanza di 4 ^a dalla nota reale più vicina (il Si) ant.	l'anticipazione (il Fa) è in distanza di 2 ^a m. dalla nota reale più vicina (il Mi) ant.	l'anticipazione (il Fa) è in distanza di 4 ^a dalla nota reale più vicina (il Do) ant.
---	--	---	--

La regola precedente va osservata, più che altro, nello stile scolastico, perchè nello stile libero e specialmente nella musica moderna, si può usare una maggiore libertà.

L'esempio seguente è particolarmente interessante per l'inosservanza della suddetta regola, dato che l'anticipazione della tonica è in distanza di semitono dalla sensibile:

J. S. Bach - Corali

d) Regole riguardanti le successioni di quinte o di ottave divise da una anticipazione oppure da una anticipazione e due o più note, reali o di passaggio.

Per quanto riguarda le successioni di quinte o di ottave divise da una anticipazione oppure da una anticipazione e una o più note, reali o di passaggio, è necessario osservare le seguenti norme:

1°) Due quinte o due ottave, sia per moto retto che per moto contrario, fra note reali di due accordi successivi, anche se divise da una anticipazione costituiscono errore se la prima delle due quinte o delle due ottave cade sul tempo debole e la seconda su quello forte in due misure successive:

Successioni di quinte e di ottave per moto retto fra tempo debole e tempo forte:

successioni di quinte fra tempo debole e tempo forte	successioni di ottave fra tempo debole e tempo forte		
l'anticipazione è nella parte superiore ant.	l'anticipazione è nella parte inferiore ant.	l'anticipazione è nella parte superiore ant.	l'anticipazione è nella parte inferiore ant.

Successioni di quinte e di ottave per moto contrario fra tempo debole e tempo forte:

successioni di quinte fra tempo debole e tempo forte		successioni di ottave fra tempo debole e tempo forte	
l'anticipazione è nella parte superiore	l'anticipazione è nella parte inferiore.	l'anticipazione è nella parte superiore ant.	l'anticipazione è nella parte inferiore.

2°) Due quinte o due ottave, sia per moto retto che per moto contrario, fra note reali di due accordi successivi, divise oltre che da una anticipazione anche da una nota reale, costituiscono errore se entrambe le quinte o le ottave cadono sui tempi forti di due misure successive:

Successioni di quinte e di ottave per moto retto fra tempo forte e tempo forte.

successioni di quinte		successioni di ottave	
l'anticipazione è nella parte superiore	l'anticipazione è nella parte inferiore.	l'anticipazione è nella parte superiore r. ant.	l'anticipazione è nella parte inferiore

Successioni di quinte e di ottave per moto contrario fra tempo forte e tempo forte.

successioni di quinte		successioni di ottave	
l'anticipazione è nella parte superiore	l'anticipazione è nella parte inferiore.	l'anticipazione è nella parte superiore r. ant.	l'anticipazione è nella parte inferiore

3°) Due quinte o due ottave per *moto retto* fra note reali di due accordi successivi, fra tempo debole e tempo debole sono proibite:

successioni di quinte		successioni di ottave	
l'anticipazione è nella parte superiore	l'anticipazione è nella parte inferiore	l'anticipazione è nella parte superiore ant. r.	l'anticipazione è nella parte inferiore

mentre due quinte o due ottave per *moto contrario* fra tempo debole e tempo debole sono permesse:

successioni di quinte		successioni di ottave	
l'anticipazione è nella parte superiore	l'anticipazione è nella parte inferiore	l'anticipazione è nella parte superiore	l'anticipazione è nella parte inferiore

4°) A complemento di quanto esposto nei precedenti numeri 2°) e 3°), aggiungo che due quinte o due ottave, sia per moto retto che per moto contrario, fra note reali di due accordi successivi, divise, oltre che da una anticipazione, anche da due o più note, reali o di passaggio, costituiscono errore:

a) quando entrambe le quinte o entrambe le ottave cadono su tempo forte e tempo forte di due misure successive:

Successioni di quinte e di ottave per moto retto fra tempo forte e tempo forte.

successioni di quinte		successioni di ottave	
l'anticipazione è nella parte superiore	l'anticipazione è nella parte inferiore	l'anticipazione è nella parte superiore	l'anticipazione è nella parte inferiore

Successioni di quinte e di ottave per moto contrario fra tempo forte e tempo forte.

successioni di quinte		successioni di ottave	
l'anticipazione è nella parte superiore	l'anticipazione è nella parte inferiore	l'anticipazione è nella parte superiore	l'anticipazione è nella parte inferiore

b) quando entrambe le quinte o entrambe le ottave cadono per *moto retto* fra tempo debole e tempo debole:

successioni di quinte		successioni di ottave	
l'anticipazione e le altre note che dividono le due quinte sono nella parte superiore	l'anticipazione e le altre note che dividono le due quinte sono nella parte inferiore	l'anticipazione e le altre note che dividono le due ottave sono nella parte superiore	l'anticipazione e le altre note che dividono le due ottave sono nella parte inferiore

mentre quando entrambe le quinte o entrambe le ottave cadono *per moto contrario* fra tempo debole e tempo debole sono permesse:

successioni di quinte		successioni di ottave	
l'anticipazione è nella parte superiore	l'anticipazione è nella parte inferiore	l'anticipazione è nella parte superiore	l'anticipazione è nella parte inferiore

5°) Due quinte o due ottave, sia per moto retto che per moto contrario, fra note reali di due accordi successivi, divise oltre che da una anticipazione anche da due o più note, reali o di passaggio, *non costituiscono errore* se la prima quinta o la prima ottava cade sul tempo forte della prima misura e la seconda quinta o la seconda ottava cade sul tempo debole della misura successiva:

l'anticipazione e le altre note che dividono le quinte sono nella parte superiore	l'anticipazione e le altre note che dividono le quinte sono nella parte inferiore	l'anticipazione e le altre note che dividono le quinte sono nella parte superiore	l'anticipazione e le altre note che dividono le quinte sono nella parte inferiore
---	---	---	---

l'anticipazione e le altre note che dividono le ottave sono nella parte superiore	l'anticipazione e le altre note che dividono le ottave sono nella parte inferiore	l'anticipazione e le altre note che dividono le ottave sono nella parte superiore	l'anticipazione e le altre note che dividono le ottave sono nella parte inferiore
---	---	---	---

52. Formule melodiche derivanti dalla combinazione delle varie note ornamentali melodiche.

a) Generalità.

Con la tradizionale teoria delle note ornamentali, alcune formule melodiche non possono essere agevolmente spiegate se non pensandole come derivate dalla combinazione di due o più formule in una sola.

Sia, per esempio, la seguente formula:

Il La #, pur cadendo sulla parte debole del tempo, ha tutto il carattere di una appoggiatura debole del Si.

Sopprimendo momentaneamente il La # , si osserva che il Si, cadendo sulla parte debole del tempo e collegando il Do con il La, ha funzione di nota di passaggio.

Il La #, quindi, appoggiatura del Si, è una appoggiatura della nota di passaggio.

Dato che casi simili a quello precedente non mancano, è possibile, oltre la nota di volta della nota di volta, che abbiamo già visto, formare le seguenti combinazioni:

- nota di passaggio della nota di volta,
- nota di volta della nota di passaggio,
- nota di passaggio dell'appoggiatura,
- appoggiatura della nota di passaggio,
- nota di passaggio dell'anticipazione,
- anticipazione della nota di passaggio,
- nota di volta dell'appoggiatura,
- appoggiatura della nota di volta,
- nota di volta dell'anticipazione,
- anticipazione della nota di volta,
- appoggiatura dell'anticipazione,
- anticipazione dell'appoggiatura.

b) Nota di passaggio della nota di volta.

con nota di volta superiore		con nota di volta inferiore.	
successione con la sola nota di volta	successione con la nota di passaggio della nota di volta	successione con la sola nota di volta.	successione con la nota di passaggio della nota di volta
v.	p. v.	v.	p. v.

c) Nota di volta della nota di passaggio.

con nota di passaggio ascendente		con nota di passaggio discendente	
successione con la sola nota di passaggio	successione con la nota di volta della nota di passaggio	successione con la sola nota di passaggio	successione con la nota di volta della nota di passaggio
p.	p. v. p.	p.	p. v. p.

d) Nota di passaggio dell'appoggiatura.

con appoggiatura discendente		con appoggiatura ascendente	
successione con la sola appoggiatura	successione con la nota di passaggio dell'appoggiatura	successione con la sola appoggiatura	successione con la nota di passaggio dell'appoggiatura
app. r.	app. p.	app. r.	app. p. r.

e) Appoggiatura della nota di passaggio.

con nota di passaggio discendente		con nota di passaggio ascendente	
successione con la sola nota di passaggio	successione con l'appoggiatura della nota di passaggio app. p.	successione con la sola nota di passaggio	successione con l'appoggiatura della nota di passaggio app. p.

f) Nota di passaggio dell'anticipazione.

con anticipazioni dirette				con anticipazioni indirette			
successione con la sola anticipazione	successione con la nota di passaggio dell'anticipazione	successione con la sola anticipazione	successione con la nota di passaggio dell'anticipazione	successione con la sola anticipazione	successione con la nota di passaggio dell'anticipazione	successione con la sola anticipazione	successione con la nota di passaggio dell'anticipazione

g) Anticipazione della nota di passaggio.

con nota di passaggio ascendente		con nota di passaggio discendente	
successione con la sola nota di passaggio	successione con l'anticipazione della nota di passaggio	successione con la sola nota di passaggio	successione con l'anticipazione della nota di passaggio

h) Nota di volta dell'appoggiatura.

con appoggiatura ascendente		con appoggiatura discendente	
successione con la sola appoggiatura	successione con la nota di volta dell'appoggiatura	successione con la sola appoggiatura	successione con la nota di volta dell'appoggiatura

i) Appoggiatura della nota di volta.

con nota di volta superiore		con nota di volta inferiore	
successione con la sola nota di volta	successione con l'appoggiatura della nota di volta	successione con la sola nota di volta	successione con l'appoggiatura della nota di volta

l) Nota di volta dell'anticipazione.

con anticipazione diretta		con anticipazione indiretta	
successione con la sola anticipazione	successione con la nota di volta dell'anticipazione.	successione con la sola anticipazione	successione con la nota di volta dell'anticipazione

ant. ant. v. ant. ant. ant. v. ant.

m) Anticipazione della nota di volta.

con nota di volta superiore		con nota di volta inferiore	
successione con la sola nota di volta	successione con l'anticipazione della nota di volta	successione con la sola nota di volta	successione con l'anticipazione della nota di volta

v. ant. v. v. ant. v.

n) Appoggiatura dell'anticipazione.

con anticipazione diretta		con anticipazione indiretta	
successione con la sola anticipazione	successione con l'appoggiatura dell'anticipazione	successione con la sola anticipazione	successione con l'appoggiatura dell'anticipazione

ant. app. ant. app. ant. app. ant. app.

o) Anticipazione dell'appoggiatura.

con appoggiatura discendente		con appoggiatura ascendente	
successione con la sola appoggiatura	successione con l'anticipazione dell'appoggiatura	successione con la sola appoggiatura	successione con l'anticipazione dell'appoggiatura

app. ant. app. app. ant. app. app. ant. app. app.

Più animato
NORMA
 Oh! si, fa co - ree ab - brac - cia - mi. Per - do - no et i com - pian - go Dai

pp

X.

LA SINCOPE

53. Generalità.

Per « *sincope* », in senso musicale, s'intende un procedimento mediante il quale un suono iniziato sul tempo debole (t. d.) o sulla parte debole (p. d.) del tempo, viene prolungato rispettivamente sul tempo forte (t. f.) o sulla parte forte (p. f.) del tempo successivo.

la sincopa ha inizio sul tempo debole		la sincopa ha inizio sulla parte debole del tempo			
scrittura ordinaria	scrittura dimostrativa	scrittura ordinaria		scrittura dimostrativa	
	t.d. p.f.			p.d. p.f.	p.d. p.f.
sincopa semplice	sincopa semplice	sincopa semplice	sincopa semplice	sincopa semplice	sincopa semplice

Con tale procedimento il suono riceve un'accento maggiore sul tempo debole, o sulla parte debole del tempo e un'accento minore sul suo prolungamento che è sul tempo forte o sulla parte forte del tempo. Da quanto ho detto si può dedurre che nella sincopa si determina una inversione di accenti che conferisce alla composizione musicale quel noto senso di angosciosa agitazione che si prova nell'ascoltare tal genere di figurazione.

Una successione di più sincopi concatenate l'una all'altra forma una sincopa composta detta, più comunemente, *movimento* o *andamento sincopato*:

la sincopa ha inizio sul tempo debole				la sincopa ha inizio sulla parte debole del tempo			
scrittura ordinaria		scrittura dimostrativa		scrittura ordinaria		scrittura dimostrativa	
		t.d. p.f.	t.d. t.f.	t.d. p.f.	t.d.		
sincopa semplice	sincopa semplice	sincopa semplice	sincopa semplice	sincopa semplice	sincopa semplice	sincopa semplice	sincopa semplice
sincopa composta o movimento sincopato		sincopa composta o movimento sincopato		sincopa composta o movimento sincopato		sincopa composta o movimento sincopato	

Quanto ho detto precedentemente circa l'accento dei vari tempi nella sincopa, si deve intendere, a mio parere, soltanto in quegli strumenti, come il pianoforte, nei quali il suono non può essere aumentato di intensità durante la sua emissione; mentre in altri strumenti, come quelli ad arco e a fiato, nei quali è possibile graduare l'intensità del suono, si può accentare, per ottenere effetti speciali, anche il tempo forte o la parte forte del tempo segnandovi uno « sforzando » (>); s'intende che in tal caso la sincopa o il movimento sincopato dovranno essere scritti con la scrittura dimostrativa:

p.d.	p.f.	p.d.	p.f.	p.d.	p.f.	p.d.	p.f.

Dato che sia la sincopa che il movimento sincopato possono essere scritti con due note della stessa altezza, legate, di cui una sul tempo debole e l'altra su quello forte, oppure una sulla parte debole del tempo e l'altra su quella forte, per quanto riguarda l'armonizzazione di tali note si possono avere varie interpretazioni.

54. Movimento sincopato per grado congiunto ascendente.

La nota prolungata sul tempo forte o sulla parte forte del tempo può essere considerata:

a) come nota reale e in tal caso la prima metà della nota che segue viene considerata come anticipazione:

successione melodica semplice	scrittura ordinaria la stessa successione melodica in movimento sincopato	scrittura dimostrativa
		r. ant. r. ant. r. P.

b) come appoggiatura, o ritardo ascendente, della prima metà della nota che segue:

successione melodica semplice

scrittura ordinaria
la stessa successione melodica in movimento sincopato

scrittura dimostrativa
app. r. app. r. app. r.

55. Movimento sincopato per grado congiunto discendente.

La nota prolungata sul tempo forte o sulla parte forte del tempo può essere considerata:

a) come nota reale e in tal caso la prima metà della nota che segue viene considerata come anticipazione:

successione melodica semplice

scrittura ordinaria
la stessa successione melodica in movimento sincopato

scrittura dimostrativa
r. ant. r. ant. r. ant.

b) come ritardo discendente della prima metà della nota che segue:

successione melodica semplice

scrittura ordinaria
la stessa successione melodica in movimento sincopato

scrittura dimostrativa
r. rit. r. rit. r. rit. r.

56. Movimento sincopato per grado disgiunto.

Nel movimento sincopato per grado disgiunto, tutte le note vanno considerate come reali:

successione melodica semplice

scrittura ordinaria
la stessa successione melodica in movimento sincopato

scrittura dimostrativa
r. r. r. r. r. r. r.

57. Movimento sincopato per grado congiunto e disgiunto.





Il movimento sincopato per grado congiunto e disgiunto partecipa delle regole prescritte per l'uno e per l'altro; basterà dividere mentalmente la melodia in frammenti per determinare quali di essi rientrano in un caso e quali nell'altro:

la stessa successione melodica in movimento sincopato divisa in frammenti

grado congiunto discendente	grado disgiunto	grado congiunto discendente	grado disgiunto	grado congiunto ascendente
-----------------------------	-----------------	-----------------------------	-----------------	----------------------------

successione melodica semplice


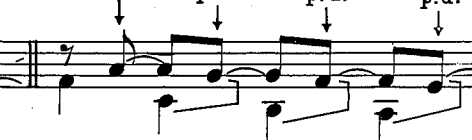







Il passo precedente può essere interpretato, e, quindi, armonizzato, in modi diversi, che corrispondono ai diversi casi già esposti separatamente:

<p>scrittura ordinaria successione melodica in movimento sincopato</p> 	<p>scrittura dimostrativa</p> <p>r. r. ant. r. ant. r. r. r. ant. r. r. r. r. ant. app. r.</p> 
<p>scrittura ordinaria successione melodica in movimento sincopato</p> 	<p>scrittura dimostrativa</p> <p>r. rit. r. rit. r. r. r. rit. r. r. r. r. r. app. r. app. r.</p> 

58. Regole riguardanti le successioni di quinte o di ottave derivanti dal movimento sincopato.

Per quanto riguarda le successioni di quinte e di ottave derivanti dal movimento sincopato, è necessario tener presente le seguenti norme:

a) sono proibite due quinte o due ottave, sia per moto retto che per moto contrario, quando queste hanno luogo *sulla parte debole* di due tempi successivi; sopprimendo, infatti, le sincopi si hanno quinte oppure ottave di seguito:

successioni di quinte per moto retto		
<p>scrittura ordinaria successione melodica in movimento sincopato</p> 	<p>scrittura dimostrativa</p> <p>p.d. p.d. p.d. p.d.</p> 	<p>la stessa successione senza le sincopi</p> 
successioni di quinte per moto contrario		
<p>scrittura ordinaria successione melodica in movimento sincopato</p> 	<p>scrittura dimostrativa</p> <p>p.d. p.d. p.d. p.d.</p> 	<p>la stessa successione senza le sincopi</p> 
successioni di ottave per moto retto		
<p>scrittura ordinaria successione melodica in movimento sincopato</p> 	<p>scrittura dimostrativa</p> <p>p.d. p.d. p.d. p.d.</p> 	<p>la stessa successione senza le sincopi</p> 

successioni di ottave per moto contrario

scrittura ordinaria successione melodica in movimento sincopato	scrittura dimostrativa p.d. p.d. p.d. p.d.	la stessa successione senza le sincopi
---	---	---

b) Quando la parte in sincopi si trova nella parte inferiore a quella con la quale forma le due quinte o le due ottave, queste vengono permesse solo nel caso che si abbia la sensazione di due accordi differenti:

scrittura ordinaria successione melodica in movimento sincopato	scrittura dimostrativa	accordi differenti di cui si ha la sensazione
---	------------------------	--

c) Sono permesse due quinte o due ottave per moto retto quando queste hanno luogo *sulla parte forte* di due tempi successivi perchè la nota sulla parte debole viene considerata come nota reale e quella sulla parte forte come un'appoggiatura o ritardo di quella che segue, anche se, nell'effetto, non è tale:

successioni di quinte per moto retto in senso ascendente

scrittura ordinaria successione melodica in movimento sincopato	scrittura dimostrativa app. r. app. r. app. r. p.f. p.d. p.f. p.d. p.f. p.d.	la stessa successione senza le sincopi
---	--	---

successioni di quinte per moto retto in senso discendente

scrittura ordinaria successione melodica in movimento sincopato	scrittura dimostrativa rit. r. rit. r. rit. r.	la stessa successione senza le sincopi
---	---	---

successioni di ottave per moto retto in senso ascendente

scrittura ordinaria successione melodica in movimento sincopato	scrittura dimostrativa	la stessa successione senza le sincopi
---	------------------------	---

successioni di ottave per moto retto in senso discendente

scrittura ordinaria successione melodica in movimento sincopato	scrittura dimostrativa	la stessa successione senza le sincopi
---	------------------------	---

d) Le successioni di quinte o di ottave, sia per moto retto che per moto contrario, fra la parte forte di un tempo e quella debole del tempo successivo *non costituiscono errore*:

successioni di quinte per moto retto e per moto contrario

successione melodica in movimento sincopato	quinte per moto retto	quinte per moto contrario
--	-----------------------	---------------------------

successioni di ottave per moto retto e per moto contrario

successione melodica in movimento sincopato	ottave per moto retto	ottave per moto contrario
--	-----------------------	---------------------------

RIASSUNTO DEL IX E X CAPITOLO

Quando una melodia viene accompagnata da accordi soltanto alcune delle note di cui la melodia stessa è formata vengono armonizzate, mentre altre rappresentano, rispetto agli accordi stessi, note estranee, le quali vengono a formare vere e proprie dissonanze melodiche. Tali note, le quali sono considerate come note ornamentali, a seconda dell'ufficio che sono destinate a compiere assumono i seguenti nomi: note di passaggio, note di volta, appoggiature, anticipazioni.

* * *

Per note di passaggio s'intendono quelle note, generalmente di piccolo valore, che uniscono, quasi sempre per grado congiunto e sia in senso ascendente che discendente, due suoni reali appartenenti allo stesso o a differenti accordi; si trovano, normalmente, sul tempo debole o sulla parte debole di qualsiasi tempo (forte o debole), possono essere diatoniche o cromatiche, e vengono adoperate sole o simultaneamente.

Le note di passaggio diatoniche vengono impiegate a preferenza nello stile rigoroso, ma anche in quello libero e nel genere vocale; quelle cromatiche, invece, nello stile libero e specialmente nel genere strumentale.

Le note di passaggio diatoniche collegano generalmente due suoni reali in distanza di 3^a; quando i suoni reali sono in distanza di 4^a possono essere collegati anche da due o più note di passaggio.

Le note di passaggio possono essere impiegate anche simultaneamente in due o più parti. Impiegate, generalmente, sul tempo debole, possono essere adoperate anche sul tempo forte, purchè non abbiano un valore maggiore di quello rappresentato dalle note reali da esse collegate.

Le note di passaggio non vengono numerate e la numerica viene segnata soltanto sulle note reali.

Le note di passaggio cromatiche collegano, generalmente, due note reali in distanza di 2^a maggiore; possono collegare anche una nota reale con una nota di passaggio diatonica o viceversa, oppure due note di passaggio diatoniche, oppure due note reali collegate da due note di passaggio diatoniche.

Le note di passaggio, sia diatoniche che cromatiche, e specialmente nello stile libero, possono, talvolta, essere introdotte di salto e prendono, in tal caso, il nome di « note cambiate ». Le note cambiate possono essere considerate anche come note di passaggio con l'elisione (soppressione) della nota intermedia.

Generalmente le note di passaggio sono di piccolo valore, ma se ne possono trovare anche di valore piuttosto grande.

Le note di passaggio fanno parte, generalmente, della tonalità alla quale appartengono gli accordi nei quali esse si trovano; alterando le note di passaggio si provoca una modulazione.

Quando vi sono note di passaggio diatoniche e cromatiche simultaneamente, bisogna evitarne gli urti mettendole in distanza, oppure affidando le une e le altre a voci oppure strumenti di timbro diverso.

Nei passaggi rapidi in forma di scala, diatonica o cromatica, quando la prima e l'ultima nota sono reali, tutte le altre note intermedie vengono considerate come note di passaggio e non è necessario osservare una rigorosa dipendenza armonica fra le note di passaggio e gli accordi che le accompagnano.

* * *

Mentre l'analisi delle note di passaggio rientra nel campo dell'armonia, il loro impiego rientra piuttosto in quello del contrappunto; tuttavia, dato lo sviluppo

attuale dell'armonia è necessario conoscere alcune regole che riguardano tale impiego.

È vietato giungere all'unisono con una nota di passaggio che formi un urto di 2^a, specialmente quando la nota di passaggio è di valore piuttosto grande; è permesso, invece, allontanarsi dall'unisono con l'urto di 2^a.

Nelle mescolanze di minime, semiminime e crome osservare le seguenti regole:

a) evitare nella prima misura che la parte in semiminime entri in distanza di 2^a con la parte in crome; è permessa, invece, l'entrata in distanza di 7^a (specialmente se la 7^a è minore);

b) fra la parte in semiminime e quella in crome sono permessi anche più intervalli dissonanti consecutivi, purchè le due parti procedano per moto contrario e per grado congiunto, o, almeno, proceda per grado congiunto la parte in crome.

Intervalli dissonanti consecutivi sono permessi anche se avvengono per moto retto purchè le due parti non si trovino in distanza di 2^a ma di 7^a o di 9^a e specialmente:

a) quando vi è una nota di volta nella parte in crome;

b) quando si torna sulla croma per arpeggio e per moto contrario; (è vietato tornare sulla croma per arpeggio e per moto retto);

c) quando le note che producono la dissonanza sono entrambe note di passaggio e procedono, quindi, per grado congiunto.

* * *

È necessario evitare che le note di passaggio producano quinte consecutive. Talvolta queste successioni errate hanno luogo a distanza, cioè divise l'una dall'altra da una o più note, le quali possono essere considerate come note reali o come note ornamentali. In tal caso osservare le seguenti regole, tenendo presente che le quinte permesse devono essere divise da almeno una nota:

a) sono permesse due quinte per moto retto fra la parte in minime e quella in semiminime la seconda delle quali sia una nota di passaggio o di volta;

b) sono permesse due quinte per moto retto fra la parte in minime e quella in semiminime quando entrambe le semiminime siano note di passaggio o di volta;

c) sono permesse due quinte per moto retto fra la parte in minime e quella in semiminime, queste ultime entrambe sui tempi deboli, quando una delle due quinte sia giusta e l'altra diminuita o viceversa;

d) sono permesse due quinte per moto retto fra la parte in minime e quella in crome quando queste ultime sono estranee all'accordo;

e) sono permesse due quinte per moto retto fra la parte in minime e quella in crome quando la prima delle due crome sia nota reale e la seconda estranea;

f) sono permesse due quinte per moto retto fra la parte in minime e quella in crome quando la prima delle due crome sia nota estranea all'accordo e la seconda reale, purchè la nota reale arrivi e prosegua per grado congiunto;

g) sono permesse due quinte per moto retto fra la parte in minime e quella in crome quando una delle due quinte sia giusta e l'altra diminuita;

h) sono permesse due quinte o due ottave per moto contrario fra la parte in minime e quella in crome purchè le due quinte o le due ottave siano divise da almeno una croma e la seconda quinta o la seconda ottava non cada sul tempo forte della misura.

* * *

Quando una nota appartenente a un accordo è seguita da altra nota estranea all'accordo stesso la quale si trovi con la prima in distanza di 2^a, maggiore o minore, se si ritorna su quella di partenza, la nota ornamentale in distanza di 2^a così ottenuta prende il nome di nota di volta.

Le note di volta si trovano, normalmente, come le note di passaggio, sul tempo debole o sulla parte debole del tempo (sia forte che debole), possono essere diatoniche o cromatiche e vengono adoperate sole o simultanee; queste ultime possono procedere sia per moto retto che per moto contrario fra loro.

La nota di volta superiore deve rientrare fra i suoni componenti la tonalità alla quale essa appartiene; la nota di volta inferiore fino a tutto il 18° secolo rientrava, come quella superiore, fra i suoni componenti la tonalità alla quale essa apparteneva, mentre i compositori moderni usano indifferente alterarla o non; tale alterazione, però, non provoca modulazione.

Spesso le note di volta simultanee producono un accordo appartenente ad altra tonalità.

Le note di volta che vengono a trovarsi, con una delle note reali dell'accordo, in rapporto di 8^a D., di 8^a A., oppure di semitono cromatico non producono falsa relazione.

È vietato fare la fioritura dell'unisono.

È possibile fare la nota di volta della nota di volta (fioritura della fioritura).

Le note di volta pur allontanandosi di una 2^a dalla nota reale, invece di tornare sulla nota da cui sono partite possono risolvere di salto, generalmente di 3^a, nel quale caso si considera come soppressa la nota di risoluzione (elisione). Le note di volta con l'elisione della nota di risoluzione erano chiamate dagli antichi « note sfuggite » e dai francesi « échappées ».

Le successioni di quinte o di ottave derivanti da fioriture della 7^a negli accordi di 4 suoni o da fioriture dei ritardi non costituiscono errore purchè le due quinte o le due ottave siano separate da almeno una nota.

Nella musica moderna il principio della fioritura costituito dalle note di volta viene preso in senso molto più lato e molto spesso avvengono sostituzioni di note fra quelle che formano la fioritura.

* * *

Per appoggiature s'intendono quelle note, generalmente di piccolo valore, che cadendo sul tempo forte o sulla parte forte del tempo (sia forte che debole) stanno a sostituire una delle note reali appartenenti all'accordo. Possono essere definite, in termini più semplici, ritardi senza la preparazione.

Considerate come ritardi, sia ascendenti che discendenti, alle appoggiature possono essere applicate, in linea di massima, tutte le regole prescritte nell'impiego dei ritardi.

L'appoggiatura può essere superiore o inferiore: quella superiore si trova una 2^a M. o m. sopra alla nota reale di cui occupa momentaneamente il posto; quella inferiore si trova, generalmente, un semitono diatonico sotto alla nota reale di cui occupa momentaneamente il posto.

Le appoggiature possono essere semplici o simultanee.

Evitare l'appoggiatura del 3° grado e della sensibile.

È permesso impiegare l'appoggiatura insieme con la nota reale purchè in distanza di 9^a o di 7^a; talvolta è permessa la distanza di 2^a purchè fra voci o strumenti di timbro diverso oppure fra voci e strumenti.

L'appoggiatura può arrivare sia per grado congiunto che disgiunto.

L'appoggiatura cade, in genere, sul tempo forte, ma può trovarsi talvolta, per eccezione, sul tempo debole o sulla parte debole del tempo sia forte che debole (« appoggiatura debole »).

Analogamente a quanto avviene per il ritardo è possibile fiorire l'appoggiatura.

A volte l'appoggiatura può risolvere sopra una nota diversa da quella sulla quale dovrebbe risolvere e in tal caso si considera l'elisione della nota di risoluzione; la nota sulla quale l'appoggiatura risolve può appartenere allo stesso o a differente accordo.

È possibile fare l'appoggiatura dell'appoggiatura.

Le appoggiature si dicono « successive » quando ve ne sono due di seguito prima della nota reale e possono arrivare sia per grado congiunto che disgiunto.

L'appoggiatura, facendo presentare la nota reale di risoluzione, permette di compiere alcuni salti che scolarmente non sarebbero permessi per le voci a causa della loro difficile intonazione.

Come le note di volta, anche le appoggiature che vengono a trovarsi con una delle note reali dell'accordo in rapporto di 8^a D., di 8^a A., oppure di semitono cromatico non determinano falsa relazione.

Per quanto riguarda le successioni di quinte derivanti dalle appoggiature, tener presente quanto segue:

a) due quinte formate dall'appoggiatura e da una nota reale dell'accordo non costituiscono errore; sopprimendo, infatti, l'appoggiatura e mettendo al suo posto la nota reale le 5^e non esistono più;

b) due quinte formate dalla nota di risoluzione dell'appoggiatura (nota reale) e da altra nota reale dell'accordo costituiscono errore; sopprimendo, infatti, l'appoggiatura e mettendo al suo posto la nota reale le 5^e esistono.

* * *

L'anticipazione consiste nel far sentire sul tempo debole, o sulla parte debole del tempo, una o più note che sono estranee all'accordo nel quale si trovano ma fanno parte dell'accordo che segue.

Le anticipazioni sono generalmente di breve durata, si usano nello stile libero, specialmente nelle cadenze finali quando la sensibile o il 2° grado risolvono sulla tonica, e si distinguono in semplici e simultanee, dirette e indirette.

Si dicono semplici quando si trovano in una sola parte; simultanee quando ve ne sono due o più contemporaneamente in parti diverse.

L'anticipazione si dice diretta quando nell'accordo successivo viene ripetuta la stessa nota che è stata anticipata; si dice indiretta quando nell'accordo successivo non viene ripetuta la stessa nota che è stata anticipata, ma una delle altre note dell'accordo di cui l'anticipazione stessa fa parte.

Se l'accordo nel quale ha luogo l'anticipazione differisce in tutte le note da quello che segue, qualsiasi nota del secondo accordo può essere anticipata nel primo; se, invece, i due accordi hanno una o più note in comune, l'anticipazione non può essere fatta che con quelle note che non sono in comune.

L'anticipazione indiretta può essere considerata anche come nota di volta con l'elisione della nota di risoluzione e questo specialmente quando la nota anticipata non fa parte dell'accordo che segue.

È possibile anticipare un intero accordo.

Le anticipazioni, sia nel basso che nella melodia, non vengono numerate, segnando la numerica soltanto sulle note reali.

Nella disposizione delle parti, solo nell'anticipazione discendente, è da evitare che l'anticipazione e una delle note dell'accordo nel quale essa si trova urtino in distanza di 2^a, specialmente se la 2^a è minore.

Per quanto riguarda le successioni di quinte e di ottave divise da una anticipazione, oppure da una anticipazione e una o più note, reali o di passaggio, osservare le seguenti norme:

a) due quinte o due ottave, sia per moto retto che per moto contrario, fra note reali di due accordi successivi, anche se divise da una anticipazione costituiscono errore se delle due quinte o delle due ottave la prima cade sul tempo debole e la seconda su quello forte di due misure successive;

b) due quinte o due ottave, sia per moto retto che per moto contrario, fra note reali di due accordi successivi, divise oltre che da una anticipazione anche da una nota reale, costituiscono errore se entrambe le quinte o le ottave cadono sui tempi forti di due battute successive; le successioni di quinte o di ottave per moto contrario sui tempi deboli sono, invece, permesse;

c) due quinte o due ottave, sia per moto retto che per moto contrario, fra note reali di due accordi successivi, anche se divise, oltre che da una anticipazione, da due o più note reali o di passaggio, costituiscono errore se entrambe le quinte o le ottave cadono sui tempi forti; sono proibite su quelli deboli per moto retto e sono permesse per moto contrario fra tempo debole e tempo debole;

d) due quinte o due ottave, sia per moto retto che per moto contrario, fra note reali di due accordi successivi, divise oltre che da una anticipazione anche da due o più note, reali o di passaggio, non costituiscono errore se la prima quinta o la prima ottava cade sul tempo forte della prima misura e la seconda quinta o la seconda ottava cade sul tempo debole della misura successiva.

* * *

Con la tradizionale teoria delle note ornamentali alcune formule melodiche non possono essere agevolmente spiegate se non pensandole come derivate dalla combinazione di due o più formule in una sola.

Combinando ciascuna formula melodica con tutte le altre, nascono numerose combinazioni, tra cui le più importanti sono:

la nota di passaggio della nota di volta;
la nota di volta della nota di passaggio;
la nota di passaggio dell'appoggiatura,
l'appoggiatura della nota di passaggio,
la nota di passaggio dell'anticipazione,
l'anticipazione della nota di passaggio,
la nota di volta dell'appoggiatura,
l'appoggiatura della nota di volta,
la nota di volta dell'anticipazione,
l'anticipazione della nota di volta,
l'appoggiatura dell'anticipazione,
l'anticipazione dell'appoggiatura.

* * *

Per « sincope » s'intende un procedimento mediante il quale un suono iniziato sul tempo debole o sulla parte debole del tempo, viene prolungato rispettivamente sul tempo forte o sulla parte forte del tempo successivo.

Con tale procedimento il suono riceve un'accento maggiore sul tempo debole, o sulla parte debole del tempo, e un'accento minore sul suo prolungamento che

è sul tempo forte o sulla parte forte del tempo. Si determina, così, una inversione di accenti che conferisce alla composizione musicale quel senso di angosciosa agitazione che si prova nell'ascoltare tale genere di figurazione.

Una successione di più sincopi concatenate l'una all'altra forma il cosiddetto « movimento » o « andamento » sincopato.

Nella sincope o nel movimento sincopato ogni nota può essere scritta con due note legate, di cui una sul tempo debole e l'altra su quello forte, oppure una sulla parte debole e l'altra su quella forte del tempo (scrittura dimostrativa).

Per quanto riguarda l'armonizzazione, le due note possono essere considerate in vari modi:

Nel movimento sincopato per grado congiunto ascendente:

La nota prolungata sul tempo forte o sulla parte forte del tempo può essere considerata:

a) come nota reale e la prima metà della nota che segue come anticipazione;

b) come appoggiatura, o ritardo ascendente, della prima metà della nota che segue.

Nel movimento sincopato per grado congiunto discendente:

La nota prolungata sul tempo forte o sulla parte forte del tempo può essere considerata:

a) come nota reale e la prima metà della nota che segue come anticipazione;

b) come ritardo discendente della prima metà della nota che segue.

Nel movimento sincopato per grado disgiunto:

Tutte le note vanno considerate come note reali.

Nel movimento sincopato per grado congiunto e disgiunto:

Il movimento sincopato per grado congiunto e disgiunto partecipa delle regole prescritte per l'uno e per l'altro; basterà dividere mentalmente la melodia in frammenti per determinare quali di essi rientrino in un caso e quali nell'altro.

* * *

Per quanto riguarda le successioni di quinte e di ottave derivanti dal movimento sincopato, osservare le seguenti norme:

a) Sono proibite due quinte o due ottave, sia per moto retto che per moto contrario, quando queste hanno luogo sulla parte debole di due tempi successivi;

b) quando la parte in sincopi si trova nella parte inferiore a quella con la quale forma le due quinte o le due ottave, queste vengono permesse solo nel caso che si abbia la sensazione di due accordi diversi;

c) sono permesse due quinte o due ottave per moto retto quando queste hanno luogo sulla parte forte di due tempi successivi, perchè la nota sulla parte debole viene considerata come nota reale e quella sulla parte forte come un'appoggiatura o ritardo di quella che segue, anche se, nell'effetto non è tale;

d) le successioni di quinte o di ottave, sia per moto retto che per moto contrario, tra la parte forte di un tempo e quella debole del tempo successivo non costituiscono errore.

XI.

IL PEDALE

59. Generalità.

Il Pedale consiste in uno o più suoni, che, prolungati in mezzo ad accordi ai quali possono essere estranei, mantengono con la loro persistenza la sensazione della tonalità iniziale.

« La voce formante pedale » scrive il Gentili (1), « resta come isolata dalle altre, le quali realizzano da sole una completa successione imitativa con vita a sè, con collegamenti che, appunto per ciò, devono essere corretti, astrazione fatta dal pedale e per meglio isolarlo il pedale è posto nel grave o nell'acuto, per contro assai più raro nel mezzo. E se nel mezzo, i teorici, ad evitare urti acustici, sconsigliano di appressarvi altro suono a distanza di semitono ».

Di questo procedimento — impiegato in origine nell'organo e in seguito nelle voci e al quale fu dato il nome di pedale probabilmente perchè veniva eseguito sulla pedaliera di quello strumento mentre le mani suonavano sulla tastiera — si trovano numerosi esempi nelle composizioni antiche e moderne.

Il Platania (2) afferma che « il pedale è un fenomeno armonioso di cui si trova la ragione nella forza di stabilità della nota ferma e col considerare che anche quegli accordi che passano su di esso e che in apparenza sembrano estranei o dissonanti, pure hanno una relazione talvolta intima, talvolta lontana colla nota che fa da pedale. Tale relazione bisogna ricercarla nello sviluppo di tutte le triadi minori, maggiori, diminuite ed eccedenti producentisi dalla nota fondamentale, le quali triadi prese isolatamente poi formano ben altre tonalità a sè stesse e nondimeno rimangono assorbite dalla virtuale stabilità della nota ferma fondamentale colla quale hanno relazione ».

Il Pedale è uno degli artifici più adoperati, sia nella musica vocale che in quella strumentale e tanto nello stile libero che in quello rigoroso; adoperato con criterio produce ottimi effetti e rappresenta una della parti più importanti nella Fuga.

« Scopo del pedale », dice il Fétis (3), « è in origine, una sospensione più o meno prolungata della cadenza mediante una fermata sulla dominante, o una consolidazione della tonalità per mezzo di una fermata sulla tonica, in seguito a successioni di armonia che ne abbiano indebolita o fatta perdere la memoria ».

Come ho detto nel 1° Volume a proposito degli accordi di 11^a e di 13^a, questi furono, in origine, considerati da alcuni teorici (fra cui il Dubois) accordi di 7^a e di 9^a di 1^a o di 2^a specie su pedale di tonica, dato che venivano adoperati incompleti.

I gradi della scala comunemente usati in funzione di pedale sono la dominante, la tonica e la medianta.

« L'attribuire in via imitativa ad altri gradi che l'ottavo una funzione di tonica », dice il Gentili (op. cit.), « lascia inalterato in essi, sotto la scorza della funzione imitativa, il substrato tonale, contraddicente a tale funzione e consistente nella loro permanente dipendenza dalla tonica tipica. Ciò è confermato dal fatto che ad uno o più gruppi imitativi susseguentisi può accompagnarsi il continuato risuonare o della vera tonica tipica (sola o colla sua quinta amplificativa) oppure dal suono che ad essa tonica richiama cioè il suono dominante. Se tale suono continuativo è la sola tonica, esso dicesi pedale di tonica; se la tonica con quinta amplificativa, dicesi pedale doppio; se la sola dominante, pedale di dominante ».

Quando il pedale di dominante è impiegato nel basso, oltre che mantenere a tutti gli accordi dissonanti che lo sovrastano il loro carattere di movimento, sottrae all'accordo di tonica il suo carattere di riposo facendo desiderare la cadenza finale. Impiegato nelle parti medie o acute, mentre fa parte degli accordi di dominante e di tonica, in dissonanza con gli altri accordi ne accentua il senso di moto.

Il pedale di tonica accresce il carattere di movimento degli accordi di dominante e del 2° grado e conferma il carattere di riposo dell'accordo di tonica.

Il pedale sul 3° grado è in consonanza con l'accordo di tonica e in relazione tonale dissonante con gli accordi del 5° e del 2° grado. Come pedale ha minore efficacia tonale che non quello di dominante o di tonica; tuttavia, usato a proposito, può produrre ottimi effetti e se ne trovano alcuni esempi nelle opere di Bach, di Boccherini e di Schumann.

Generalmente la nota con la quale ha inizio il pedale rientra fra i suoni componenti il primo e l'ultimo accordo, siano questi, uno o entrambi, consonanti o dissonanti. È necessario, inoltre, che il pedale rientri ogni tanto fra i suoni componenti gli accordi nei quali si trova, allo scopo di mantenere un rapporto con la tonalità iniziale.

(1) A. Gentili - *Nuova tecnica dell'Armonia* - Ed. Bocca, Torino.

(2) P. Platania - *Trattato d'Armonia seguito da un corso di Contrappunto, dal Corale al Fugato e Partimenti analoghi* - Ed. Ricordi, Milano.

(3) F. J. Fétis - *Trattato completo della teoria e della pratica dell'Armonia* (Trad. del Prof. A. Mazzucato) - Ed. Ricordi, Milano.

Il Fétis, (Op. cit.), afferma che il pedale deve aver inizio « in rapporto di tonalità coll'armonia e questo rapporto si ristabilisca tratto tratto fino al momento del suo terminarsi, imperciocchè un pedale che fosse totalmente estraneo agli accordi che lo accompagnano sarebbe un'assurdità armonica ».

Nell'ultima misura il pedale può essere interpretato anche come dissonanza o ritardo che risolve.

Il pedale può essere concluso con una modulazione e in tal caso l'ultimo accordo nel quale esso è contenuto viene risolto come appartenente ad altra tonalità.

Spesso, e questo si trova anche nella musica antica, il pedale di tonica assume la funzione di pedale di dominante mediante una modulazione transitoria:

(Andante solenne)

J. S. Bach - Clavicembalo ben temperato - Libro I - Fuga I - Ed. Curci - Milano

60. Varie specie di pedale.

Il pedale può essere di tre specie: inferiore o grave, medio o interno, superiore o acuto. Può essere, inoltre, semplice o doppio e può essere fiorito con note ornamentali.

Nello stile rigoroso viene usato soltanto il pedale inferiore, mentre le altre specie di pedale possono essere usate indifferentemente nello stile libero.

a) Pedale inferiore o grave.

Sia nello stile libero che in quello rigoroso, sia nel genere vocale che in quello strumentale, il pedale inferiore è il più usato per la sua grande attrazione tonale; attrazione esercitata con molto minore efficacia dalle altre due specie di pedale. Le armonie che lo sovrastano, infatti, per quanto si allontanino dalla tonalità principale, sono attratte, dalla sua persistenza, a riprendere con quella la primitiva relazione armonica e tonale.

Nel pedale inferiore, salvo che nel primo e nell'ultimo accordo nel quale, come ho detto, il pedale rappresenta il vero basso, la parte immediatamente sopra il pedale viene ad assumere la funzione di basso di tutto l'edificio armonico e, quindi, deve essere composta in modo da sostenere correttamente tutte le altre parti come se il pedale non esistesse.

Il pedale inferiore può essere rappresentato dalla tonica o dalla dominante, o anche, come vedremo, dall'una e dall'altra usate simultaneamente.

Moderato

G. Verdi - Aida - Ed. Ricordi - Milano

Andante (♩ = 76) Molto allegro (♩ = 116)

D. Scarlatti - Pastorale - Ed. Curci - Milano

Spesso, sia nella musica vocale che in quella strumentale, il pedale inferiore può essere raddoppiato (all'ottava superiore o inferiore) da un'altra parte. Questo artificio non deve essere confuso con il pedale doppio, formato dall'unione simultanea del pedale di tonica con quello di dominante, ma consiste unicamente nel raddoppio di una parte; necessario, questo, specialmente in orchestra quando il pedale affidato ai contrabbassi viene raddoppiato dai violoncelli, o dalle viole, oppure da altri strumenti anche in più ottave.

Sul pedale inferiore di dominante gli antichi compositori si limitavano a una modulazione alla sopradominante; i moderni, invece, usano sul pedale inferiore di dominante qualsiasi successione di accordi di ogni specie, anche in tonalità molto lontane e qualsiasi procedimento armonico e melodico, come progressioni, imitazioni, ritardi, alterazioni, note ornamentali, ecc.

b) Pedale medio.

Anche il pedale medio, come quello grave, è rappresentato, in generale, dalla tonica o dalla dominante e durante il suo svolgimento possono aver luogo le stesse successioni di cui ho parlato a proposito del pedale inferiore.

Largo

G. Puccini - Madama Butterfly - Ed. Ricordi - Milano

Alcuni teorici non ammettono che il pedale inferiore e a quello superiore danno il nome di « note tenute » o « note ostinate » e chiamano « accordi di passaggio » le successioni armoniche estranee a quello. A me sembra che tale distinzione sia inutile, perchè è evidente che, trasferendo la nota pedale dal basso nelle parti superiori, il rapporto armonico che passa fra quella nota e le successioni di accordi che l'accompagnano non cambia. Semmai, ma solo sotto l'aspetto glottologico, si potrebbe dire che il termine « pedale » usato per quello medio e superiore, è improprio e va, quindi, usato solo per estensione. Quello che è certo, però, è che il pedale superiore, e specialmente quello medio, sono più difficili a trattare e vanno usati, quindi, con un certo discernimento.

c) Pedale superiore.

Quanto è stato detto per il pedale medio vale anche per quello superiore o acuto.

(Mosso)

G. Bianchi - Tre liriche per voce e orchestra - I ranocchi e la luna - Ed. Ricordi - Milano

d) Pedale doppio.

Il pedale doppio è costituito, generalmente, dall'unione simultanea del pedale di tonica con quello di dominante; nel pedale doppio la tonica è posta, quasi sempre, nella parte più grave; meno usata, invece, è la disposi-

zione inversa, cioè la dominante sotto la tonica.

Andantino (♩ = 58)
BUTTERFLY

PINKERTON BUTT.

Io vor-re-i pochi oggetti da don-na... Do-ve so-no? Sono

f *p* *più piano*

G. Puccini - *Madama Butterfly* - Ed. Ricordi - Milano

Lentamente
FERNANDO

Io nacqui dove l'a-ria è te-pida e cor-te-se; do-ve la terra è

pp *ppp* *p*

pie-na di can-ti-cie di fio-ri dove in-grem-bo alle mu-se sor-ri-do-noglia.

pp *pp*

A. De Ninno - *Leggenda Medioevale*

e) Pedale fiorito.

Le note costituenti il pedale possono essere fiorite con note di passaggio, con note di volta e con appoggiature:

Assai mosso

con una sonorità fusa e fluttuante

Più calmo

p cantando

M. Castelnuovo-Tedesco - *La sirenetta e il pesce turchino* - Ed. Forlivesi e C. - Firenze

61. Norme per l'impostazione armonica di un pedale.

Seppure non è difficile, ascoltando o analizzando una composizione, riconoscere un pedale, non è altrettanto facile stabilire il punto preciso in cui introdurlo in modo che produca un certo effetto. Nella Fuga vengono impiegati, in genere, il pedale inferiore di dominante e quello inferiore di tonica, i quali occupano, quasi sempre, un posto fisso: quello di dominante, in genere, prima dello Stretto e quello di tonica alla fine. Fuori della Fuga, invece, non esistono norme precise circa l'impiego del pedale, perchè tale impiego è subordinato, più che a ragioni tecniche, a imponderabili fattori estetici, i quali dipendono, quasi esclusivamente, dal gusto e dalla sensibilità musicale dell'artista.

« L'importante, dal punto di vista musicale » dice lo Gedalge parlando del pedale nella Fuga (1) — « è che si giunga al pedale con naturalezza: la sua venuta deve essere come presentita; il musicista deve provocare nell'uditore quella sensazione speciale, impossibile a definirsi, che può essere suscitata solo dall'entrata d'un pedale ben preparato, sia esso sulla dominante per portare alla conclusione della fuga, sia sulla tonica per esporre questa conclusione stessa ». Parole giustissime, ma l'illustre Autore non dice in qual modo un pedale debba essere « ben preparato », nè, tanto meno, come e dove possa essere provocata nell'uditore « quella sensazione speciale »; e questo, appunto, perchè trattandosi di questioni di estetica e non di tecnica, è quasi impossibile dettare regole in proposito.

Non rientrando nelle finalità della presente opera trattare l'impiego del pedale dal punto di vista estetico, ne parlerò soltanto sotto l'aspetto armonico. Per quanto riguarda gli elementi melodici che sul pedale vengono introdotti, rientrando tale argomento nello studio della composizione, l'allievo lo apprenderà più tardi in altra sede. Sarà bene, tuttavia, che per avere un'idea di quanto è possibile fare in proposito, analizzi attentamente quelle composizioni nelle quali il pedale è introdotto.

Dice il Durand (2) che « in genere l'attacco del pedale ha luogo sin dall'inizio della frase che esso accompagna, se non addirittura dalla fine della frase precedente. È bene che le frasi poste sui pedali siano nello stesso carattere del resto del pezzo. Molto spesso sono uno o più frammenti dei motivi già intesi nel pezzo che si fanno passare sopra o sotto il pedale ».

Tutti i migliori teorici che hanno trattato sia l'armonia che la Fuga, mentre spiegano che cosa sia un pedale, non danno alcuna norma circa l'impostazione armonica dello stesso.

Il De Sanctis (Op. cit.) dice che « sul pedale grave si ha facoltà d'impiegare qualsiasi accordo, note accidentali armoniche e melodiche, modulazioni, progressioni, ecc. Peraltro le modulazioni, in specie ai toni lontani, debbono essere passeggerie per evitare l'impressione penosa che produrrebbe il rimanere lungamente in un tono estraneo alla tonalità principale ».

« Nella realizzazione degli accordi sul pedale » scrive il Pedron (3), « si debbono osservare le buone regole di concatenazione, la preparazione delle parti dissonanti e, in complesso, tutto ciò che regge un buon andamento armonico e melodico delle parti; vi si può effettuare anche la modulazione ».

« Le regole applicabili al pedale, dal punto di vista puramente armonico » osserva lo Gedalge (Op. cit.) « sono le stesse per la fuga e per l'armonia, cioè il pedale deve cominciare e finire con una consonanza: entrando deve essere nota costitutiva consonante dell'armonia e terminando deve essere consonanza o basso consonante di un accordo dissonante. In certi casi, il pedale si può terminare nel momento in cui forma dissonanza preparata che risolve poi normalmente. Subito dopo l'attacco, esso diventa in un certo modo estraneo a tutte le armonie determinate dal cammino delle altre parti e può, in conseguenza, formare con esse una qualsiasi dissonanza non preparata ».

Il Koechlin (4) scrive che « gli accordi su pedale sono molto liberi nella musica moderna. Molto lontani, spesso, dal tono del pedale »; e più avanti afferma che « lo studio completo dei pedali esigerebbe soprattutto di cercarli nella musica moderna. Si vedrebbe allora tutto il partito che ne hanno tratto i compositori di oggi e già quelli di ieri ».

Dato che non esistono regole scritte circa l'impostazione armonica di un pedale, sarà opportuno analizzare sotto l'aspetto armonico quanto, in proposito, hanno fatto i migliori compositori, primo fra tutti G. S. Bach, che della Fuga è stato artefice sovrano.

I pedali più impiegati sono quello inferiore di dominante e quello inferiore di tonica; prenderemo, quindi, in esame soltanto questi due; per quanto riguarda quelli medio e superiore potrà valere, sia pure in parte, con i dovuti accorgimenti, quanto andrò esponendo per i primi due.

Dato che le cadenze rappresentano la punteggiatura di un discorso musicale, è evidente che il pedale, il quale deve essere una logica conseguenza di quanto è stato esposto precedentemente, debba essere introdotto con una adeguata punteggiatura cioè con una cadenza.

Dall'analisi, infatti, di tutti i pedali composti dal Bach e dai migliori compositori si rileva che al pedale in-

(1) A. Gedalge - *Trattato della Fuga* (Versione italiana di R. Parodi) - Ed. Curci, Milano.

(2) E. Durand - *Traité complet d'Harmonie* - Ed. A. Leduc, Parigi.

(3) C. Pedron - *Corso d'Armonia per gli alunni di strumenti e di canto dei Conservatori di Musica* - Ed. Ricordi, Milano.

(4) C. Koechlin - *Traité de l'Harmonie* - Ed. Max Eschig, Parigi.

feriore di dominante si giunge sempre con una qualsiasi semicadenza (II-V; IV-V;VI-V) e a quello di tonica con una cadenza di chiusa (V-I;IV-I).

« Un pedale qualunque », scrive il Durand (Op. cit.), « può esser posto nel mezzo del pezzo, ma i pedali di dominante e di tonica sono molto usati soprattutto alla fine. In quest'ultimo caso, il pedale di dominante precede la cadenza perfetta, alla quale esso conduce; mentre, al contrario, il pedale di tonica succede a questa cadenza e termina il pezzo con una specie di coda ».

Preparazione del pedale di dominante con una semicadenza.

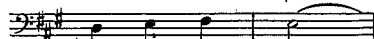
Tonalità di Do # m.



IV V

Bach - Il Clavicembalo ben temperato - Fuga IV del 2° Volume

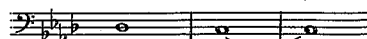
Tonalità di La M.



VI V

Bach - Fughe per Organo - Fuga III del 2° Volume

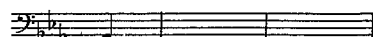
Tonalità di Fa m.



VI V

Bach - Clavicembalo - Preludio XII del 1° Volume

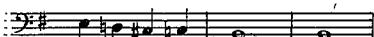
Tonalità di Do m.



VI V

Bach - Fughe per Organo - Fuga VI del 2° Volume

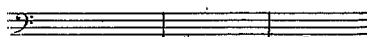
Tonalità di Mi m.



VI V

Bach - Fughe per Organo - Fuga IX del 2° Volume

Tonalità di Do M.

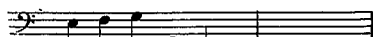


IV IV alter. V

Bach - Clavicembalo - Preludio I del 1° Volume

Preparazione del pedale di tonica con una cadenza di chiusa.

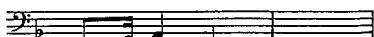
Tonalità di Do M.



V I

Bach - Fughe per Organo - Fuga VII del 2° Volume

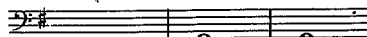
Tonalità di Re m.



V I

Bach - Fughe per Organo - Toccata e Fuga del 3° Volume

Tonalità di Sol M.



IV I

Bach - Fughe per Organo - Fuga VIII del 2° Volume

Esempio di pedale di dominante.

(Andante)

f molto espress.

cresc. più

sost. ampiamente

f molto

Schema armonico dell'esempio precedente.

Tonalità di Fa m.

Dallo schema precedente si rileva che sul pedale di dominante della composizione presa in esame il Bach ha impostato una successione di formule di cadenza:

I - II - V - VI alterato = II di Do

IV alterato - V - I

VII - I

IV alterato - V - I

IV alterato - V

IV alterato - V - I

nelle quali i singoli accordi sono talvolta allo stato fondamentale ma più spesso sotto forma di rivolto e il 4° grado alterato è armonizzato con un accordo di 7^a diminuita.

Altro esempio di pedale di dominante.

Schema armonico dell'esempio precedente.

Tonalità di Do m.

Dallo schema precedente si rileva che sul pedale di dominante della composizione presa in esame il Bach ha impostato una successione di formule di cadenza:

- V - I
- IV alterato - V - I
- IV alterato - V - I
- IV alterato - V - I

nelle quali i singoli accordi sono talvolta allo stato fondamentale ma più spesso sotto forma di rivolto.

Esempio di pedale di tonica.

Schema armonico dell'esempio precedente.

Tonalità di Do M.

Bassi fondamentali degli accordi

Do maggiore Fa maggiore Do maggiore

Dallo schema precedente si rileva che nel pedale di tonica della composizione presa in esame la tonica è stata armonizzata, dal Bach, prima con una triade e poi, nella stessa misura, con un accordo di 7^a di dominante il quale provoca una modulazione alla tonalità della sottodominante (Fa M.) e che questa tonalità predomina dalla 1^a alla 6^a misura. Tale procedimento è molto usato dal Bach, il quale, lungi dal far apparire il ritorno della tonica come dominante (v. Vol. 1°, pag. 153) ristabilisce la tonalità iniziale mediante un accordo di 7^a di sensibile o di 7^a diminuita.

Anche sul pedale di tonica, come su quello di dominante, il Bach ha impostato una successione di formule di cadenza che, come ho detto, si svolgono in maggioranza nella tonalità della sottodominante:

nella tonalità della sottodominante (Fa M.)	}	V - I
		V - I
		VII - I
		IV alterato - V - I
		II - V - I
		IV alterato - VII - V - I
		IV alterato - V - I
nella tonalità iniziale (Do M.)		II - V - I

Anche nel pedale di tonica i singoli accordi delle formule di cadenza sono talvolta allo stato fondamentale ma più spesso sotto forma di rivolto.

Altro esempio di pedale di tonica.



J. S. Bach - Fughe per organo - Volume III - Toccata e Fuga N. 3

Schema armonico dell'esempio precedente.

Tonalità di Re m.

Bassi fondamentali degli accordi.

I V I VI V VI-II VII I = V VI-II VII I

Sol minore Re minore Sol minore Re minore Re maggiore

Anche dallo schema precedente si rileva che la tonica è stata armonizzata, dal Bach, prima con una triade e poi, nella stessa misura, con un accordo di 7^a di dominante il quale provoca una modulazione alla tonalità della sottodominante (Sol m.) e che questa tonalità si alterna con quella di Re minore. Anche su questo pedale di tonica è impostata, come nell'esempio precedente, una successione di formule di cadenza che si svolgono nella tonalità della sottodominante e in quella iniziale:

- nella tonalità della sottodominante (Sol m.) { V - I
- VI - V - VI (= II di Re m.)
- nella tonalità iniziale (Re m.) II - VII - I (= V di Sol m.)
- nella tonalità della sottodominante (Sol m.) V - VI (= II di Re m.)
- nella tonalità iniziale (Re m.) II - VII - I

Come sempre la tonalità iniziale viene ristabilita con un accordo di 7^a diminuita, ma la composizione, come è consuetudine dell'Autore, termina nella tonalità maggiore omonima.

* * *

Accertato dall'analisi che sia sul pedale di dominante che su quello di tonica il Bach e altri compositori hanno svolto una serie di formule di cadenza, le operazioni da compiere per l'impostazione armonica di un pedale si possono riassumere nelle seguenti:

Per il pedale di dominante

- a) Giungere al pedale con una semicadenza qualsiasi: I-V; II-V; IV-V; VI-V;
- b) impostare, sul pedale, uno schema armonico basato su una serie di formule di cadenza del tipo di quelle analizzate precedentemente:

$$\begin{array}{l} \begin{array}{c} 6 \\ 4 \end{array} \begin{array}{c} 5 \\ 7 \end{array} \begin{array}{c} 7 \\ 5 \end{array} \\ \text{V} - \text{II} - \text{V} - \text{VI} \\ \text{♯} \quad \quad \quad \begin{array}{c} 7 \\ 5 \end{array} \\ \text{IV alter.} - \text{V} - \text{I} \\ \\ \begin{array}{c} 7 \\ 5 \end{array} \\ \text{VII} - \text{I} \\ \text{♯} \quad \quad \quad \begin{array}{c} 7 \\ 5 \end{array} \\ \text{IV alter.} - \text{V} - \text{I} \\ \text{♯} \quad \quad \quad \begin{array}{c} 7 \\ 5 \end{array} \\ \text{IV alter.} - \text{V} \\ \text{♯} \quad \quad \quad \begin{array}{c} 7 \\ 5 \end{array} \\ \text{IV alter.} - \text{V} - \text{I} \end{array}$$

oppure:

$$\begin{array}{l} \begin{array}{c} 7 \\ 5 \end{array} \\ \text{V} - \text{I} \\ \text{♯} \quad \quad \quad \begin{array}{c} 5 \\ 5 \end{array} \\ \text{IV alter.} - \text{V} - \text{I} \\ \text{♯} \quad \quad \quad \begin{array}{c} 5-7 \\ 5 \end{array} \\ \text{IV alter.} - \text{V} - \text{I} \\ \\ \begin{array}{c} 6 \ 5 \\ 4 \ 3 \end{array} \begin{array}{c} 5 \\ 5 \end{array} \\ \text{IV alter.} - \text{V} - \text{I} \end{array}$$

Il pedale di dominante ha termine con una triade oppure con un accordo di 7^a di dominante.

c) Stabiliti i fondamentali degli accordi che costituiscono le formule di cadenza, formare, sul pedale, un basso rappresentato dai rivolti degli accordi, allo scopo di dare al basso stesso un andamento più melodico.

Per il pedale di tonica

a) Giungere al pedale con una cadenza di chiusa: V-I; IV-I;

b) il pedale avrà inizio con la tonica, armonizzata prima con una triade e poi con un accordo di 7^a di 1^a specie nella tonalità della sottodominante. Varie formule di cadenza del tipo di quelle precedentemente analizzate si alterneranno fra la tonalità della sottodominante e quella iniziale:

nella tonalità iniziale		$\begin{array}{l} \begin{array}{c} 5 \\ 5 \end{array} \\ \text{I} (= \text{V nella tonalità della sottodominante}) \\ \\ \begin{array}{c} 7 \\ 7 \end{array} \\ \text{V} - \text{I} \\ \\ \begin{array}{c} 5 \\ 5 \end{array} \\ \text{VII} - \text{I} \\ \\ \text{♯} \quad \quad \quad \begin{array}{c} 7 \\ 5 \end{array} \\ \text{IV alter.} - \text{V} - \text{I} \\ \\ \begin{array}{c} 7 \\ 7 \end{array} \begin{array}{c} 5 \\ 5 \end{array} \\ \text{II} - \text{V} - \text{I} \\ \\ \text{♯} \quad \quad \quad \begin{array}{c} 7 \\ 7 \end{array} \begin{array}{c} 7 \\ 5 \end{array} \\ \text{IV alter.} - \text{VII} - \text{V} - \text{I} \\ \\ \text{♯} \quad \quad \quad \begin{array}{c} 7 \\ 5 \end{array} \\ \text{IV alter.} - \text{V} - \text{I} \end{array}$
nella tonalità della sottodominante	}	
nella tonalità iniziale		$\begin{array}{l} \begin{array}{c} 5 \\ 7 \\ 5 \end{array} \\ \text{II} - \text{V} - \text{I} \end{array}$

oppure:

nella tonalità iniziale	$\overset{5}{I}$ (=V nella tonalità della sottodominante)
nella tonalità della sottodominante	$\left\{ \begin{array}{l} \overset{7}{V} - \overset{5}{I} \\ \overset{7}{VI} - \overset{5-7}{V} - \overset{5}{VI} \text{ (= II della tonalità iniziale)} \end{array} \right.$
nella tonalità iniziale	$\overset{5}{II} - \overset{7}{VII} - \overset{5}{I}$ (= V della tonalità della sottodominante)
nella tonalità della sottodominante	$\overset{7}{V} - \overset{5}{VI}$ (= II della tonalità iniziale)
nella tonalità iniziale	$\overset{5}{II} - \overset{7}{VII} - \overset{5}{I}$

c) Stabiliti i fondamentali degli accordi che costituiscono le formule di cadenza, formare, sul pedale, un basso rappresentato dai rivolti degli accordi, allo scopo di dare al basso stesso un andamento più melodico.

Alla fine del pedale di tonica la tonalità iniziale verrà ristabilita mediante un accordo di 7^a di sensibile o di 7^a diminuita che risolverà sulla triade di tonica.

RIASSUNTO DELL'XI CAPITOLO

Il pedale consiste in uno o più suoni, che, prolungati in mezzo ad accordi ai quali possono essere estranei, mantengono con la loro persistenza la sensazione della tonalità iniziale.

Il pedale può essere di 3 specie: inferiore o grave, medio o interno, superiore o acuto; può essere semplice o doppio e può essere fiorito con note ornamentali.

Nel pedale inferiore, salvo che nel primo e nell'ultimo accordo, la parte immediatamente sopra il pedale viene ad assumere la funzione di basso di tutto l'edificio armonico e, quindi, deve essere composta in modo da sostenere correttamente tutte le altre parti come se il pedale stesso non esistesse.

Il pedale inferiore può essere rappresentato dalla tonica o dalla dominante, o anche dall'una e dall'altra usate simultaneamente.

Anche il pedale medio, come quello grave, è rappresentato, in generale, dalla tonica o dalla dominante.

Quanto è stato detto per il pedale medio vale anche per quello superiore.

Il pedale doppio è costituito, generalmente, dall'unione simultanea del pedale di tonica con quello di dominante; nel pedale doppio la tonica è posta nella parte più grave.

* * *

Le operazioni da compiere per l'impostazione armonica di un pedale si possono riassumere nelle seguenti:

Per il pedale di dominante:

a) giungere al pedale mediante una semicadenza qualsiasi: I-V; II-V; IV-V; VI-V;

b) impostare, sul pedale, uno schema armonico basato su una serie di formule di cadenza del tipo di quelle seguenti:

$\overset{6}{V} - \overset{4}{II} - \overset{7}{V} - \overset{5}{VI}$
$\overset{7}{IV} \text{ alter.} - \overset{7}{V} - \overset{5}{I}$
$\overset{7}{VII} - \overset{5}{I}$
$\overset{7}{IV} \text{ alter.} - \overset{7}{V} - \overset{5}{I}$
$\overset{7}{IV} \text{ alter.} - \overset{7}{V}$
$\overset{7}{IV} \text{ alter.} - \overset{7}{V} - \overset{5}{I}$

oppure:

$\overset{7}{V} - \overset{5}{I}$
$\overset{7}{IV} \text{ alter.} - \overset{5}{V} - \overset{5}{I}$
$\overset{7}{IV} \text{ alter.} - \overset{5-7}{V} - \overset{5}{I}$
$\overset{7}{IV} \text{ alter.} - \overset{6}{V} - \overset{5}{I}$
$\overset{7}{IV} \text{ alter.} - \overset{4}{V} - \overset{3}{V} - \overset{5}{I}$

Il pedale di dominante ha termine con una triade oppure con un accordo di 7^a di dominante.

c) Stabiliti i fondamentali degli accordi che costituiscono le formule di cadenza, formare, sul pedale, un basso rappresentato dai rivolti degli accordi, allo scopo di dare al basso stesso un andamento più melodico.

Per il pedale di tonica:

a) Giungere al pedale con una cadenza di chiusa:
V-I; IV-I.

b) Il pedale avrà inizio con la tonica, armonizzata prima con una triade e subito dopo con un accordo di 7^a di 1^a specie nella tonalità della sottodominante. Varie formule di cadenza si alterneranno fra la tonalità della sottodominante a quella iniziale:

nella tonalità iniziale	$\left\{ \begin{array}{l} 5 \\ I (= V \text{ della tonalità della sottodominante}) \end{array} \right.$
nella tonalità della sottodominante	$\left\{ \begin{array}{l} 7 \\ V - I \\ 5 \quad 5 \\ VII - I \\ \sharp \quad \quad \quad 7 \quad 5 \\ IV \text{ alter.} - V - I \\ 7 \quad 7 \quad 5 \\ II - V - I \\ \sharp \quad \quad \quad 7 \quad 7 \quad 5 \\ IV \text{ alter.} - VII - V - I \\ \sharp \quad \quad \quad 7 \quad 5 \\ IV \text{ alter.} - V - I \end{array} \right.$
nella tonalità iniziale	$\left\{ \begin{array}{l} 5 \quad 7 \quad 5 \\ II - V - I \end{array} \right.$

oppure:

nella tonalità iniziale	$\left\{ \begin{array}{l} 5 \\ I (= V \text{ nella tonalità della sottodominante}) \end{array} \right.$
nella tonalità della sottodominante	$\left\{ \begin{array}{l} 7 \quad 5 \\ V - I \\ 7 \quad 5-7 \quad 5 \\ VI - V - VI (= II \text{ della tonalità iniziale}) \end{array} \right.$
nella tonalità iniziale	$\left\{ \begin{array}{l} 5 \quad \sharp \quad 5 \\ II - VII - I (= V \text{ della tonalità della sottodominante}) \end{array} \right.$
nella tonalità della sottodominante	$\left\{ \begin{array}{l} 7 \quad 5 \quad 5 \\ V - VI (= II \text{ della tonalità iniziale}) \end{array} \right.$
nella tonalità iniziale	$\left\{ \begin{array}{l} 5 \quad \sharp \quad 5 \\ II - VII - I \end{array} \right.$

c) Stabiliti i fondamentali degli accordi che costituiscono le formule di cadenza, formare, sul pedale, un basso rappresentato dai rivolti degli accordi, allo scopo di dare al basso stesso un andamento più melodico.
Alla fine del pedale di tonica la tonalità iniziale verrà ristabilita mediante un accordo di 7^a di sensibile o di 7^a diminuita che risolverà sulla triade di tonica.

XII.


L'ANALISI ARMONICA, MELODICA E RITMICA


Di grandissima importanza è analizzare le opere dei grandi autori sotto l'aspetto armonico, ritmico, melodico e della forma: è con l'analisi, infatti, che si penetra nello spirito di una composizione musicale e se ne scoprono i più reconditi significati; è l'analisi che affina l'ingegno dell'allievo, perchè mette in evidenza quei mezzi tecnico-estetici di cui l'artista si è valso per manifestare il suo pensiero ed esprimere i propri sentimenti. Per quanto riguarda la forma, rientrando tale argomento nello studio della composizione piuttosto che in quello dell'armonia, non ritengo opportuno parlarne in questa sede; per quanto riguarda l'analisi armonica, ritmica e melodica, indicherò le operazioni da compiere da parte dell'allievo:


- a) Individuare la tonalità e il modo iniziali;
- b) analizzare i singoli accordi, classificandoli nella specie a cui appartengono e determinarne la forma (fondamentale o rivolto);
- c) individuare nella melodia le note ornamentali melodiche e quelle armoniche, tenendo presente che negli andamenti lenti quelle che potrebbero sembrare note di passaggio vanno considerate spesso come appoggiature quando cadono sulla parte forte di qualsiasi tempo;
- d) ricercare le cadenze determinate dai diversi accordi e le eventuali modulazioni, sia passeggere che definitive;
- e) identificare i disegni ritmici e classificarli per quanto riguarda l'inizio e la fine (tètici, anacrùsici, acèfali, tronchi, piani, ecc.);
- f) riscontrare se vi è concordanza fra la misura e il disegno ritmico e in caso di gruppi irregolari cercarne le cause.

Come dimostrazione pratica di quanto ho accennato, prenderemo in esame un brano dell'Adagio della Sonata K. V. 576 di W. A. Mozart.

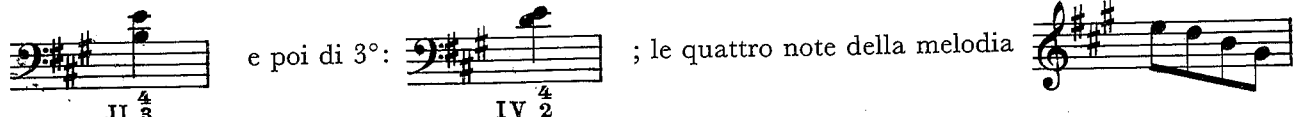


L'Adagio ha inizio nella tonalità di La maggiore.

Misura **1** — Sul 1° tempo della misura vi è l'accordo maggiore di tonica allo stato fondamentale:  I.

il  nella melodia è nota reale, appartenente, cioè, all'accordo di tonica, e il successivo gruppetto



 **v. r. v. r.** è formato di note di volta (il Re e il Si) e di una nota reale (il Do #).



Il 2° e il 3° tempo portano, nell'insieme, l'accordo di 7^a di dominante, prima sotto forma di 2° rivolto:

Il 2° e il 3° tempo portano, nell'insieme, l'accordo di 7^a di dominante, prima sotto forma di 2° rivolto:  e poi di 3°: ; le quattro note della melodia  sono tutte note reali, appartenenti, cioè, all'accordo di 7^a di dominante.

L'accordo di tonica iniziale e quello successivo di 7^a di dominante (1° e 2° tempo) determinano una semicadenza (I-V) nella quale il 2° accordo è sotto forma di rivolto.

Misura [2] — Questa misura ha inizio nuovamente con l'accordo di tonica, ma questa volta sotto forma

di 1° rivolto: . Mentre le quattro note della melodia  sono note reali dell'accordo di tonica, l'ultima (il Mi) fa parte anche del successivo accordo di 7^a di dominante, che è sotto forma

di 1° rivolto:  e che occupa il 2° e il 3° tempo. 


Il 1° disegno ritmico, con due ictus, occupa l'intero spazio delle due prime misure; ha l'inizio tètico e la fine piana:


1° disegno ritmico




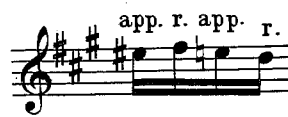
e l'ultima minima (il Mi) è, nello stesso tempo, la fine del 1° disegno e l'inizio di quello successivo, come se fosse, cioè:

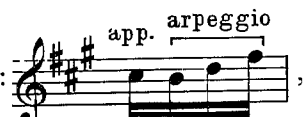


Misura [3] — Questa misura ha inizio con l'accordo di tonica allo stato fondamentale: 


Delle quattro note della melodia  , le prime due (il Mi e il La) sono note reali, appartenenti, cioè, all'accordo di tonica, mentre il Sol # è nota di passaggio diatonica e il Sol ♭ nota di passaggio cromatico.

Sul 2° tempo della misura vi è l'accordo maggiore della sottodominante allo stato fondamentale: 


Delle quattro note della melodia  , la 2^a e la 4^a (il Fa # e il Re) sono note reali, appartenenti, cioè, all'accordo della sottodominante, mentre il Mi # è un'appoggiatura ascendente del Fa # e il Mi ♭ un'appoggiatura discendente del Re.


Nel 3° tempo manca l'accordo nell'accompagnamento, ma l'arpeggio che è nella melodia: 

nella quale il Do # può essere considerato come un'appoggiatura discendente del Si, determina l'accordo minore

del 6° grado  ; sia l'accordo del 4° grado che quello del 6° determinano una semicadenza alla dominante.


Misura 4 — In questa misura, la dominante che è nel basso, con l'accordo di tonica sotto forma di 2°


rivolto seguito da quello di dominante allo stato fondamentale  determina una cadenza composta.

Delle tre note della melodia contenute nel 1° tempo  , la 1ª e la 3ª (i due La) sono

note reali, appartenenti, cioè, all'accordo di tonica, mentre la 2ª (il Si) è nota di volta. Delle otto semicrome della


melodia contenute nel 2° e nel 3° tempo  , impostate sull'accordo maggiore di

dominante  , la 1ª (il Sol #), che come vedremo, fa parte del 2° disegno ritmico, è nota reale,

appartenente, cioè, all'accordo di dominante e le ultime sette  , impostate anche

esse sull'accordo maggiore di dominante, sono « note di collegamento », aventi cioè la funzione di riallacciare la ripresa del tema; il Mi, il Sol # e il Si sono note reali, appartenenti, cioè, all'accordo di dominante, il Fa # è una appoggiatura del Sol #, il La e il La # appoggiature del Si e il Si # nota di passaggio cromatica.


Il 2° disegno ritmico occupa lo spazio dell'intera 3ª misura più il 1° tempo e la prima semicroma del 2° tempo di quella successiva (la 4ª); ha inizio con una anacrusi sincopata, per cui il 1° ictus è dato dalle due note dell'ac-



compagnamento  che sono all'inizio della 3ª misura, e termina con fine piana:


2° disegno ritmico




Misura 5 — Questa misura, sia melodicamente che armonicamente, è uguale alla 1ª e così il 1° tempo della 6ª.

Misura 6 — Nel 2° tempo di questa misura, il  della melodia con le due note dell'ac-

compagnamento  forma un accordo di 7ª diminuita senza la 3ª:  , accordo che fa presentire una modulazione, che poi non ha luogo, nella tonalità di Fa # minore.

L'accordo sul 3° tempo  è un accordo di 7^a diminuita sul 4° grado alterato (il Re #) che

risolve, nella 7^a misura, sulla dominante armonizzata con $\frac{6}{4}$ e $\frac{5}{3}$ (cadenza composta). Il Do \flat nell'accordo  va considerato come un Si # che risolve sul successivo Do #. Delle ultime quattro note della melodia



, la 2^a e la 4^a (il Fa # e il La) sono note reali, appartenenti, cioè, all'accordo di 7^a diminuita, e la 1^a e la 3^a (il Mi # e il Sol #) sono appoggiature ascendenti, rispettivamente del Fa # e del La.

Il 3° disegno ritmico occupa lo spazio dell'intera 5^a misura, più i primi due tempi della 6^a. Ha l'inizio tètico e la fine piana:






e l'ultima nota (il Mi #), restando legata, è, nello stesso tempo, la fine del 3° disegno ritmico e l'inizio di quello successivo, come se fosse, cioè:

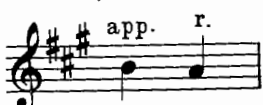


Misura [7] — In questa misura, basata, nei primi due tempi e nella prima metà del 3°, sull'accordo di tonica, sotto forma di 2° rivolto, il La e il Do # del 1° tempo, nella melodia, sono note reali, appartenenti, cioè,

all'accordo di tonica, e il Si è nota di passaggio: ; il Mi, il La e il Do # del 2° tempo sono note reali, appartenenti, cioè, all'accordo di tonica, e il Fa # è un'appoggiatura debole del Mi col quale ha inizio

il 3° tempo: ; delle ultime quattro note della melodia, nel 3° tempo, 

la 1^a (il Mi) è nota reale, la 2^a (il Re #) è nota di passaggio cromatica e le ultime due  appartenendo all'accordo di 7^a di dominante, sono note reali di quest'ultimo accordo.

Misura [8] — Questa misura è impostata tutto sull'accordo di tonica allo stato fondamentale, sul quale si arriva, dalla 7^a misura, con una cadenza perfetta. Delle due note della melodia  il Si è una

4° disegno ritmico. 5° disegno ritmico

1° ictus (tètico) 2° ictus (piano) 1° ictus (tètico) 2° ictus (piano)

f) *g)* *h)* *i)* *l)* *m)* *n)* *o)* *p)*

VII⁷ I⁵ IV⁴/₃ III⁶ II⁶/₅ III⁶=IV⁴ di La M. V⁶/₄ V⁷ I⁹/₄ I⁸/₃

modulazione in Si m. modulazione in La M. modulazione in Si m. modulazione in La maggiore

cad. imperf. cad. imperf. semicadenza cad. comp. cad. perf.

- f)* accordo di 7^a diminuita nella tonalità di Si m.
g) accordo minore di tonica nella tonalità di Si m.
h) accordo di 7^a diminuita nella tonalità di La M.
i) accordo maggiore di tonica nella tonalità di La M.
l) accordo di 7^a diminuita nella tonalità di Si m.
m) accordo di Si minore senza la fondamentale
n) accordo di tonica sotto forma di 2° rivolto nella tonalità di La M.
o) accordo di 7^a di dominante nella tonalità di La M.
p) accordo di tonica nella tonalità di La M.

XIII.

L'ARMONIZZAZIONE DEL BASSO

62. Generalità.

Per *Basso*, in senso scolastico, s'intende una successione di suoni differenti per altezza e durata, precedenti per grado congiunto o disgiunto; successione che viene eseguita dalla parte più grave di un complesso di voci o di strumenti e sulla quale, a scopo di esercitazione scolastica, vengono applicati, secondo determinate norme, accordi e artifici armonici di vario genere (ritardi, imitazioni, ecc.).

Come vedremo meglio nel prossimo capitolo, *Basso* e *Melodia* si identificano a quasi tutti gli effetti: e tanto è vera questa identità, che non mancano composizioni musicali nelle quali la linea melodica è affidata alla parte più grave mentre quelle più acute eseguono una semplice armonizzazione oppure elaborati contrappunti. Come è possibile, quindi, considerare un basso come una melodia posta nella parte grave, così è possibile, reciprocamente, considerare una melodia come un basso posto in una parte acuta o centrale. Stabilita questa identità fra basso e melodia, viene di conseguenza che quanto dirò per l'armonizzazione del primo potrà applicarsi, con i dovuti accorgimenti, all'armonizzazione della seconda.

Nella polifonia vocale del Quattrocento e del Cinquecento ogni parte aveva la stessa importanza e la voce di basso non era considerata, come avverrà in seguito, quale sostegno armonico dell'intera composizione, ma come parte di un tutto polifonico. Con le scoperte e le innovazioni di musicisti e teorici si compie, verso la fine del Cinquecento, un orientamento nuovo, un passaggio graduale dal contrappunto all'armonia e il basso, quindi, non sarà più una voce avente nel grave un compito uguale a quello che le altre voci avevano nell'acuto, ma verrà ad assumere una funzione nuova, quella cioè, di generatore delle armonie, di fondamento, sul quale si basa e dal quale ha origine tutto l'edificio musicale. Nacque così il « basso continuo », denominato in tal modo perchè durava ininterrottamente dal principio alla fine del pezzo. In seguito, il basso continuo oltre che sull'organo fu impiegato su altri strumenti atti ad accompagnare le voci, come il liuto e il cembalo; a mano a mano le voci intermedie spariranno e resterà soltanto quella più importante, sostenuta dal basso e dagli accordi che ne formavano l'accompagnamento.

L'invenzione del basso continuo viene attribuita a torto a Ludovico Grossi (1564-1645), detto il Viadana, il quale, però, non inventò nulla di nuovo perchè il basso continuo esisteva nella pratica molto prima che egli lo adoperasse nei suoi Concerti (1) e questa forma di accompagnamento era derivata non dalla scoperta di questo o quel musicista, ma piuttosto dalle circostanze che ne avevano quasi imposta la pratica. Quello che può avere indotto nell'errore è il fatto che il Viadana nei suoi Concerti spiega le ragioni per cui adottò il basso continuo; ma a parte questo, quasi unico merito di lui fu quello di aver dato il nome alla nuova forma; forma che già prima avevano impiegato il Banchieri nei suoi Concerti ecclesiastici pubblicati nel 1605 e il Peri nella sua Euridice pubblicata nel 1600.

Per « basso albertino » s'intende una forma di accompagnamento, usata più che altro sul pianoforte, nella quale i suoni di un accordo, sia allo stato fondamentale che sotto forma di rivolto, venivano eseguiti in forma di arpeggio piuttosto che simultaneamente. Fu detto albertino da Domenico Alberti (1710-1740) che ne fu l'inventore.

Per « basso ostinato » s'intende una melodia che viene ripetuta reiteratamente nella parte più grave e che può dar luogo, ogni volta che si ripresenta, a una differente elaborazione armonica o melodica.

63. Nozioni preliminari.

L'armonizzazione di un basso numerato non presenta eccessive difficoltà, perchè, dato che i numeri indicano gli accordi, l'allievo non avrà altro compito che quello di realizzare l'armonia secondo le leggi del legame armonico e della risoluzione degli accordi dissonanti, evitando errori di moto retto e contrario (5° e 8°), false relazioni, ecc., impiegando, ove se ne presenti l'occasione, gli artifici armonici studiati (ritardi, imitazioni, ecc.). Non altrettanto può dirsi, invece, per quanto riguarda l'armonizzazione di un basso senza numeri, perchè l'allievo si troverà dinanzi al problema di stabilire da solo la numerica da applicare al basso stesso. Sebbene tale compito possa sembrare difficile, non presenta, tuttavia, quelle difficoltà che si potrebbero immaginare.

È necessario, innanzi tutto, distinguere i Bassi in due categorie: quelli formati esclusivamente di note reali e quelli fioriti con note ornamentali melodiche; mentre i primi non rappresentano che l'applicazione e la risoluzione pura e semplice di accordi studiati, gli altri, invece, possono diventare, specialmente in virtù delle note ornamentali che li fioriscono, veri e propri brani di musica viva.

Cominciare gli studi di armonia armonizzando bassi del secondo tipo è, a mio parere, piuttosto dannoso per il principiante; peggio ancora, come vorrebbero alcuni, che l'allievo tentasse di « far cantare le varie parti » quando non ha ancora la più lontana idea di quello che sia il Contrappunto. Penso, quindi, che le prime esercitazioni debbano aver luogo armonizzando bassi del primo tipo, per poi passare gradatamente a quelli del secondo.

(1) Ludovico Grossi da Viadana - *Cento Concerti ecclesiastici a 1, 2, 3, e a 4 voci con il basso continuo per suonar nell'organo. Nova inventione commoda per ogni sorte di cantori e per gli organisti.* In 5 Vol. - Venezia, 1602.

Come abbiamo già visto nel 1° Volume, qualsiasi successione armonica può essere ridotta a una cadenza o a una formula di cadenza, sia allo stato fondamentale che sotto forma di rivolto e le cadenze rappresentano la punteggiatura del discorso musicale; punteggiatura che va tenuta presente nella armonizzazione di un basso, ma ancora più, come vedremo, nella armonizzazione della melodia. Un basso e specialmente una melodia, armonizzati senza tener conto delle cadenze, darebbero la stessa impressione di un discorso verbale nel quale la completa assenza di punteggiatura verrebbe a determinare una successione di parole ma non di proposizioni cioè di pensieri. Nel basso il cadenzare è sempre molto più chiaro che non in una melodia ed è, quindi, molto più semplice individuarne le modulazioni e il relativo fraseggio.

Dopo quanto ho detto, è evidente che prima di procedere alla numerazione del basso è della massima importanza farne l'analisi per quanto riguarda il fraseggio, le modulazioni e la determinazione delle note reali e di quelle ornamentali melodiche.

64. Analisi del basso per quanto riguarda le modulazioni e il fraseggio.

Per quanto nei Trattati di Armonia vengano espone regole sul meccanismo della modulazione, cioè sulla maniera di modulare da una tonalità a un'altra, non si parla, invece, dei procedimenti da seguire per individuare i passaggi di tonalità esistenti in un basso o in una melodia; per tal ragione l'allievo si trova, molto spesso, dinanzi a vere e proprie difficoltà di interpretazione.

Non sempre è facile individuare una modulazione in un basso o in una melodia e non è, quindi, cosa agevole dettare regole tassative in proposito; quanto esporrò, pur avendo carattere indicativo, servirà, tuttavia, a spianare il cammino all'allievo in questo difficile e delicato argomento.

Sebbene in un basso non sia sempre possibile parlare di disegni ritmici o di gruppi ritmici, o, sia pure, di semifrasi e di frasi, come, invece, è quasi sempre possibile fare in una melodia, tuttavia anch'esso è soggetto a un certo fraseggio, determinato, più che altro, da cadenze e da modulazioni.

Come abbiamo già visto nel 1° Volume, la modulazione può essere caratterizzata:

1°) dal solo movimento cadenzale del basso e dal relativo fraseggio;

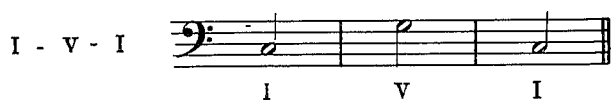
2°) da transizioni, cioè dal passaggio istantaneo da una tonalità a un'altra, vicina o lontana, senza accordi intermedi che facciano presentire la modulazione;

3°) dal sopraggiungere di una o più alterazioni estranee alla tonalità di partenza, coadiuvate sempre, però, da un movimento cadenzale del basso, spesso ben deciso, ma talvolta non molto chiaro perchè gli accordi che costituiscono tali cadenze invece che allo stato fondamentale sono sotto forma di rivolto.

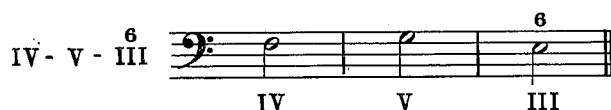
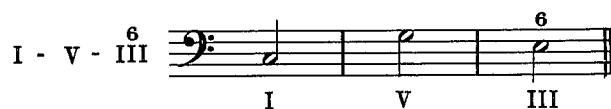
a) Modulazione caratterizzata dal solo movimento cadenzale del basso e dal relativo fraseggio.

La chiusa di un basso, o di un frammento di basso, oltre che, più raramente, con una cadenza plagale, ha luogo, generalmente, con una delle seguenti formule di cadenza:

Formule di cadenza perfetta
(nella tonalità di Do M.)



Formule di cadenza imperfetta
(nella tonalità di Do M.)



Formule di cadenza evitata
(nella tonalità di Do M.)

V - VI

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

V - III

- I - V - III⁵
- II - V - III⁵
- IV - V - III⁵
- VI - V - III⁵

V - II

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

V - IV

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

Per estensione del precedente enunciato, si può stabilire senz'altro che quando nel corso di un basso si riscontrano, sia pure con altri gradi, movimenti cadenzali similari, questi possono essere considerati come altrettante formule di cadenza in altra tonalità. È necessario, però, precisare che la nuova tonalità non ha inizio soltanto nel momento che sopraggiunge la formula di cadenza, ma, piuttosto, subito dopo la chiusa del discorso (cadenza) precedente:

Do M. Mi m. Sol M. La m.

1 2 3 4 5 6 7 8

IV V III, VI V I, IV V III, VI V I, VI V III, IV V I, VI V I, IV V

Fa M. Re m. Do M.

9 10 11 12 13 14 15 16

III, VI V I, V I, VII I, VI V I, V III, II V I, IV V VI, II V — I

Il basso precedente non ha bisogno di molte spiegazioni, dato che i movimenti cadenzali che determinano le varie modulazioni sono chiaramente indicati. È da osservare, tuttavia, che la mancanza di alterazioni è solo apparente, perchè nella tonalità di Sol maggiore (5^a e 6^a misura) il Fa # seppure non si trova nel basso è, evidentemente, nella armonizzazione, per cui nella 7^a misura il Fa sebbene bequadro rappresenterà una alterazione.

Altro movimento cadenzale del basso è quello determinato da una nota di durata piuttosto lunga che scendendo di un tono oppure salendo di un grado (tono o semitono) può essere considerata, rispettivamente, come un 2° grado che scende al 1° oppure come un 2° che sale al 3°. Tale procedimento non rappresenta altro che la formula di cadenza II-V-I sotto forma di rivolto:

Anche in questo caso, per estensione della regola precedente, si può stabilire senz'altro che quando nel corso di un basso si riscontra un movimento cadenzale simile, ossia una nota piuttosto lunga che scende di un tono o sale di un grado, il procedimento può essere considerato come una formula di cadenza in altra tonalità:

b) Modulazione per transizione.

La modulazione per transizione ha luogo quando un tema musicale, generalmente di più misure, viene ripetuto integralmente senza accordi intermedi nè movimenti cadenzali del basso che facciano presentare la nuova tonalità:

c) Modulazione caratterizzata da una o più alterazioni nel basso.

Più che da soli movimenti cadenzali del basso, la modulazione è generalmente caratterizzata dal sopraggiungere di una o più alterazioni estranee alla tonalità, coadiuvate sempre, però, da movimenti cadenzali del basso stesso che ne precisano la tonalità e il modo.

È necessario, innanzi tutto, tener presente che non tutte le alterazioni che s'incontrano in un basso provocano una modulazione: basta rammentare, infatti, che la nota di volta inferiore alterata non produce cambiamenti di tonalità:

e che la nota di passaggio cromatica, sia in senso ascendente che discendente, specialmente se è di piccolo valore, non produce cambiamento di tonalità.

* * *

Prenderemo in esame il caso in cui nel basso sopraggiunga una sola alterazione e poi quello in cui ne sopraggiungano due o più di due.

Per comodità dell'allievo, riassumo le regole esposte nel 1° Volume circa il modo di individuare una modulazione, sia a toni vicini che lontani, quando interviene un'alterazione estranea alla tonalità base:

1°) Una nota alterata in senso ascendente (col \sharp se la nota è naturale, col \times se la nota è già alterata col \sharp , col \natural se la nota è già alterata col \flat) può essere considerata in due modi:

come VII grado di una scala maggiore o minore;

come II grado di una scala minore.

2°) Una nota alterata in senso discendente (col \flat se la nota è naturale, col $\flat\flat$ se la nota è già alterata col \flat , col \natural se la nota è già alterata col \sharp) può essere considerata in due modi:

come IV grado di una scala maggiore o minore;

come VI grado di una scala minore.

Sia nel primo caso che nel secondo, il movimento cadenzale del basso preciserà la tonalità e il modo.

Primo caso:

Analizziamo il seguente basso, nel quale la nota alterata in senso ascendente verrà considerata come 7° grado di una scala maggiore:

Moderato
Do M. Sol M.

1 2 3 4 5 6

IV V
semicadenza

V I
cad. perf.

7 8 9 10 11 12 13 ecc.

IV V
semicadenza

V I
cad. perf.

Zingarelli

È evidente che la semicadenza (IV-V) fra la 4^a e la 5^a misura e la successiva cadenza perfetta (V-I) fra la 5^a e la 6^a, determinano senz'altro la chiusa del discorso nella tonalità di Do maggiore.

Alla 9^a misura il Fa \sharp , che giunge di salto, determina una modulazione. Rammentando che una nota alterata in senso ascendente può essere considerata come 7° grado di una scala maggiore o minore, oppure come 2° grado di una scala minore, il Fa \sharp potrebbe essere considerato sia come 7° grado nella tonalità di Sol maggiore che come 2° in quella di Mi minore.

La semicadenza (IV-V) tra l'11^a e la 12^a misura e la successiva cadenza perfetta (V-I) fra la 12^a e la 13^a indicano senza alcun dubbio che il Fa \sharp va considerato come 7° grado e che, quindi, la nuova tonalità è quella di Sol maggiore. Per quanto riguarda il fraseggio è necessario osservare che la tonalità di Sol maggiore non ha inizio dal Fa \sharp della 9^a misura, ma dal 2° Do della 6^a, nella quale il 1° Do rappresenta la chiusa del discorso precedente. Ecco, dunque, che se la modulazione in Sol maggiore venisse considerata soltanto dal momento dell'arrivo del Fa \sharp , se, cioè, il basso venisse considerato in Do maggiore fino all'arrivo della nota alterata, e non prima, si incorrerebbe, più che in un errore di armonizzazione, in un vero e proprio errore di sintassi musicale.

Analizziamo ora il seguente basso, nel quale la nota alterata in senso ascendente verrà considerata come 2° grado di una scala minore:

Andante mosso

Sib M. Re m.

1 2 3 4 5

II V I
semica- cad. perf.
denza

6 7 8 9 10 11

II V I
semica- cad. perf.
denza

De. Nardis

È evidente che la semicadenza (II-V) nella 4^a misura e la successiva cadenza perfetta (V-I) fra la 4^a e la 5^a, determinano senz'altro la chiusa del discorso nella tonalità di Si \flat maggiore.

Alla 6^a misura il Mi \natural , che giunge per grado e poi salta, determina una modulazione. Rammentando che una nota alterata in senso ascendente può essere considerata come 7° grado di una scala maggiore o minore, oppure come 2° di una scala minore, il Mi \natural potrebbe essere considerato sia come 7° grado nella tonalità di Fa maggiore che come 2° in quella di Re minore.

La semicadenza (II-V) nella 6^a misura e la successiva cadenza perfetta (V-I) fra la 6^a e la 7^a indicano senza alcun dubbio che il Mi \natural va considerato come 2° grado e che, quindi, la nuova tonalità è quella di Re minore. Per quanto riguarda il fraseggio, è necessario osservare che la tonalità di Re minore non ha inizio dal Mi \natural della 6^a misura ma dal 2° Si \flat della 5^a, nella quale il 1° Si \flat rappresenta la chiusa del discorso precedente. Ecco, dunque, che se la modulazione in Re minore venisse considerata soltanto al momento dell'arrivo del Mi \natural , se, cioè il basso venisse considerato in Si \flat maggiore fino all'arrivo della nota alterata, e non prima, si incorrerebbe, più che in un errore di armonizzazione, in un vero e proprio errore di sintassi musicale.

Secondo caso:

Analizziamo il seguente basso, nel quale la nota alterata in senso discendente verrà considerata come 4° grado di una scala maggiore:

Mi \flat M. Sib M.

1 2 3 4 5 6

II V I
semica- cad. perf.
denza

IV V I
semica- cad. perf.
denza

7 8 9 10 11 12 13 14

II V I
semica- cad. perf.
denza

IV III

IV V I
semica- cad. perf.
denza

IV III

IV V I
semica- cad. perf.
denza

J. Napoli

Da quanto ho esposto finora risulta evidente che dalla 1^a alla 3^a misura il basso è nella tonalità di Mi \flat maggiore e che dalla 3^a all'8^a vi è una modulazione nella tonalità di Si \flat maggiore mediante il La \natural (4^a misura) che viene considerato come 7^o grado di quest'ultima tonalità.

All'8^a misura il La \flat che giunge per grado determina una modulazione. Rammentando che una nota alterata in senso discendente può essere considerata come 4^o grado di una scala maggiore o minore, oppure come 6^o di una scala minore, il La \flat potrebbe essere considerato sia come 4^o grado nella tonalità di Mi \flat maggiore che come 6^o in quella di Do minore. La semicadenza (IV-V) nella 10^a misura e la successiva cadenza perfetta (V-I) fra la 10^a e l'11^a indicano senza alcun dubbio che il La \flat va considerato come 4^o grado e che, quindi, la nuova tonalità è quella di Mi \flat maggiore. Per quanto riguarda il fraseggio è necessario osservare che la tonalità di Mi \flat maggiore non ha inizio dal La \flat dell'8^a misura, ma dal 2^o Si \flat della stessa misura, nella quale il 1^o Si \flat rappresenta la chiusa del discorso precedente. Ecco, dunque, che se la modulazione in Mi \flat maggiore venisse considerata soltanto dal momento dell'arrivo del La \flat , se, cioè, il basso venisse considerato in Si \flat maggiore fino all'arrivo della nota alterata, e non prima, si incorrerebbe, più che in un errore di armonizzazione, in un vero e proprio errore di sintassi musicale.

Per le ragioni esposte precedentemente il Re \flat della 11^a misura viene considerato come 4^o grado nella tonalità di La \flat maggiore.



* * *

Analizziamo ora il seguente basso nel quale la nota alterata in senso discendente verrà considerata come 6^o grado di una scala minore:


Dopo quanto ho spiegato precedentemente, è evidente che la 1^a, 2^a e 3^a misura sono nella tonalità di Sol maggiore e che dal 2^o Sol della 3^a misura fino al Re della 6^a ha luogo una modulazione nella tonalità di Re maggiore.

Alla 6^a misura il Do \natural determina una modulazione. Rammentando che una nota alterata in senso discendente può essere considerata come 4^o grado di una scala maggiore o minore oppure come 6^o di una scala minore, il Do \natural potrebbe essere considerato sia come 4^o grado nella tonalità di Sol maggiore che come 6^o in quella di Mi minore. Il salto del Si nella 7^a misura, salto usato, più che per altri gradi, per la dominante o per la tonica, e le due note alterate Do \sharp e Re \sharp (8^a misura) che procedono per grado congiunto ascendente formando scala, indicano senza alcun dubbio che il Do \natural va considerato come 6^o grado e che, quindi, la nuova tonalità è quella di Mi minore.

Per quanto riguarda il fraseggio, è necessario osservare che terminando la tonalità precedente (Re M.) col Re della 6^a misura, la nuova tonalità (Mi m.) ha inizio nella stessa misura col Do \natural . Le quattro crome della 9^a

misura , le quali richiedono un unico accordo , fanno parte sintatticamente

della tonalità di Mi minore, di cui rappresentano la chiusa, e, nello stesso tempo, di quella successiva di Sol maggiore che è determinata dalla semicadenza (II-V) nella 9^a misura e dalla successiva cadenza perfetta (V-I) fra la 9^a e

la 10^a. Analogamente le quattro crome  (10^a misura), le quali richiedono un unico accordo



, fanno parte sintatticamente della tonalità di Sol maggiore, di cui rappresentano la chiusa, e, nello stesso tempo, di quella successiva di Si minore che è determinata dalla semicadenza (IV-V) contenuta nella 10^a misura e dalla successiva cadenza perfetta (V-I) fra la 10^a e la 11^a.

Alla 12^a misura, il Do \sharp , nota alterata in senso discendente rispetto alla tonalità di Si minore, sempre in forza della semicadenza (II-V) e della successiva cadenza perfetta (V-I) contenute entrambe nella 13^a misura, è da considerare come 4^o grado nella tonalità di Sol maggiore nella quale termina il basso.

* * *

Può avvenire il caso che invece di una sola alterazione se ne incontrino due o più successive, della stessa o di diversa specie, e questo specialmente in tonalità con più diesis o bemolli in chiave.

ALTERAZIONI DELLA STESSA SPECIE

Pur restando ferme tutte le regole date precedentemente, è necessario aggiungere che, delle due o più note alterate, una sola, e fra poco vedremo quale, deve essere presa in maggiore considerazione rispetto alle altre, per poter individuare agevolmente la tonalità e il modo.

Tonalità con i diesis.

Rammentando che i diesis procedono per quinte ascendenti secondo l'ordine seguente:

Fa \sharp - Do \sharp - Sol \sharp - Re \sharp - La \sharp - Mi \sharp - Si \sharp ,

contrassegneremo ciascun diesis con un numero progressivo da 1 a 7:

Fa \sharp - Do \sharp - Sol \sharp - Re \sharp - La \sharp - Mi \sharp - Si \sharp
 1 2 3 4 5 6 7

facendo precedere il numero 1 dallo zero che indicherà la tonalità di Do maggiore:

(Do M.) - Fa \sharp - Do \sharp - Sol \sharp - Re \sharp - La \sharp - Mi \sharp - Si \sharp
 0 1 2 3 4 5 6 7

Se le due o più note sono alterate in senso ascendente, l'alterazione da prendere in maggiore considerazione, rispetto alle altre, sarà quella che dista un *maggior numero* di unità dallo zero.

Per esempio, se in un basso in Re maggiore vedremo apparire un Re \sharp , un Sol \sharp e un La \sharp , l'alterazione da prendere in maggiore considerazione, fra le tre, sarà il La \sharp , perchè nell'ordine dei diesis (- Fa \sharp - Do \sharp - Sol \sharp - Re \sharp - La \sharp - Mi \sharp - Si \sharp) il La \sharp dista cinque unità dallo zero, mentre il Sol \sharp ne dista tre e il Re \sharp quattro.

Nel caso suesposto, quindi, il La \sharp essendo un'alterazione ascendente rispetto alla tonalità di Re maggiore, verrà considerato come 7^o grado nella tonalità di Si maggiore, oppure come 2^o in quella di Sol \sharp minore. La scelta dell'una o dell'altra tonalità sarà determinata dal movimento cadenzale del basso:



Se le due o più note sono alterate in senso discendente, l'alterazione da prendere in maggiore considerazione, rispetto alle altre, sarà quella che dista un *minor numero* di unità dallo zero.

Per esempio, se in un basso in Do \sharp maggiore vedremo apparire un La \flat , un Sol \flat , un Si \flat e un Mi \flat , l'alterazione da prendere in maggiore considerazione, fra le quattro, sarà il Sol \flat , perchè nell'ordine dei diesis (- Fa \sharp - Do \sharp - Sol \sharp - Re \sharp - La \sharp - Mi \sharp - Si \sharp) il Sol \flat dista tre unità dallo zero, mentre il La \sharp ne dista cinque, il Mi \sharp sei e il Si \sharp sette.

Nel caso suesposto, quindi, il Sol \flat essendo un'alterazione discendente rispetto alla tonalità di Do \sharp maggiore, verrà considerato come 4° grado nella tonalità di Re maggiore oppure come 6° in quella di Si minore. La scelta dell'una o dell'altra tonalità sarà determinata dal movimento cadenzale del basso:



Tonalità con i bemolli.

Rammentando che i bemolli procedono per quinte discendenti secondo l'ordine seguente:

Si \flat - Mi \flat - La \flat - Re \flat - Sol \flat - Do \flat - Fa \flat ,

contrassegneremo ciascun bemolle con un numero progressivo da 1 a 7:

Si \flat - Mi \flat - La \flat - Re \flat - Sol \flat - Do \flat - Fa \flat
 1 2 3 4 5 6 7

facendo precedere il numero 1 dallo zero col quale indicheremo la tonalità di Do maggiore:

(Do M.) - Si \flat - Mi \flat - La \flat - Re \flat - Sol \flat - Do \flat - Fa \flat
 0 1 2 3 4 5 6 7

Se le due o più note sono alterate in senso ascendente, l'alterazione da prendere in maggior considerazione, rispetto alle altre, sarà quella che dista un *minor numero* di unità dallo zero.

Per esempio, se in un basso in Re \flat maggiore vedremo apparire un Sol \sharp , un La \sharp e un Mi \sharp , l'alterazione da prendere in maggiore considerazione, fra le tre, sarà il Mi \sharp , perchè nell'ordine dei bemolli (- Si \flat - Mi \flat - La \flat - Re \flat - Sol \flat - Do \flat - Fa \flat) il Mi \flat dista due unità dallo zero, mentre il La \flat ne dista tre e il Sol \flat cinque.

Nel caso suesposto, quindi, il Mi \sharp essendo un'alterazione ascendente rispetto alla tonalità di Re \flat maggiore, verrà considerato come 7° grado nella tonalità di Fa maggiore oppure come 2° in quella di Re minore. La scelta, dell'una o dell'altra tonalità sarà determinata dal movimento cadenzale del basso:



Se le due o più note sono alterate in senso discendente, l'alterazione da prendere in maggiore considerazione, rispetto alla altre, sarà quella che dista un *maggior numero* di unità dallo zero.

Per esempio, se in un basso in Si \flat maggiore vedremo apparire in Re \flat , un Do \flat e un Sol \flat , l'alterazione da prendere in maggiore considerazione, fra le tre, sarà il Do \flat , perchè nell'ordine dei bemolli (-Si \flat - Mi \flat - La \flat - Re \flat - Sol \flat - Do \flat - Fa \flat) il Do \flat dista sei unità dallo zero, mentre il Re \flat ne dista quattro e il Sol \flat cinque.

Nel caso suesposto, quindi, il Do \flat essendo un'alterazione discendente rispetto alla tonalità di Si \flat maggiore, verrà considerato come 4° grado nella tonalità di Sol \flat maggiore oppure come 6° in quella di Mi \flat minore. La scelta dell'una o dell'altra tonalità sarà determinata dal movimento cadenzale del basso:



ALTERAZIONI DI SPECIE DIVERSA

Un caso molto più complesso è quello in cui s'incontrino in un basso due o più alterazioni generalmente consecutive, ma di specie diversa. Pur essendo difficile formulare regole per casi di tal genere, propongo il seguente sistema.

La successione di alterazioni di varia specie determina, in genere, salti aumentati o diminuiti; se pensiamo che salti di tal genere non mancano fra i suoni che formano la scala maggiore e i vari tipi di scala minore, possiamo, per analogia, attribuire salti del genere a frammenti di scala maggiore o minore in tonalità diverse da quella

di partenza. Dagli schemi seguenti si rileva, infatti, che fra un suono e l'altro delle varie scale esistono salti di 2^a A. e, quindi, di 7^a D.; di 4^a A. e, quindi, di 5^a D.; di 5^a A. e, quindi, di 4^a D.:

Scala maggiore:

4^a A. 5^a D.
IV VII VII IV

Scala maggiore armonica:

5^a D. 4^a A. 4^a D. 5^a A. 4^a A. 5^a D. 2^a A. 7^a D.
II VI VI II III VI VI III IV VII VII IV VI VII VII VI

Scala minore naturale:

5^a D. 4^a A.
II VI VI II

Scala minore melodica ascendente:

4^a A. 5^a D. 5^a A. 4^a D. 4^a A. 5^a D.
III VI VI III III VII VII III IV VII VII IV

Scala minore melodica discendente:

5^a D. 4^a A.
II VI VI II

Scala minore armonica:

5^a D. 4^a A. 5^a A. 4^a D. 4^a A. 5^a D. 2^a A. 7^a D.
II VI VI II III VII VII III IV VII VII IV VI VII VII VI

Scala minore bachiana:

4^a A. 5^a D. 5^a A. 4^a D. 4^a A. 5^a D.
III VI VI III III VII VII III IV VII VII IV

Se in una scala minore armonica alteriamo in senso ascendente il 4^o grado, procedimento molto usato anche nell'armonia tradizionale, otterremo altri intervalli aumentati e diminuiti:

2^a A. 7^a D. 3^a D. 6^a A.
IV III IV alter. alter. III IV alter. VI alter. VI alter. IV

In definitiva, tutti i salti cromatici che scaturiscono dalla scala maggiore e dai vari tipi di scala minore si possono ridurre ai seguenti:

Riassumendo quanto ho esposto si osserva che:

il salto di 4^a A. e il suo rivolto 5^a D. si trovano:

- fra il 2° e il 6° grado (5^a D.) e viceversa (4^a A.) {
 - nella Scala maggiore armonica
 - nella Scala minore naturale
 - nella Scala minore melodica discendente
 - nella Scala minore armonica
- fra il 3° e il 6° grado (4^a A.) e viceversa (5^a D.) {
 - nella Scala minore melodica ascendente
 - nella Scala minore bachiana
- fra il 4° e il 7° grado (4^a A.) e viceversa (5^a D.) {
 - nella Scala maggiore
 - nella Scala minore melodica ascendente
 - nella Scala minore armonica
 - nella Scala minore bachiana

il salto di 4^a D. e il suo rivolto 5^a A. si trovano:

- fra il 3° e il 6° grado (4^a D.) e viceversa (5^a A.) {
 - nella Scala maggiore armonica
- fra il 3° e il 7° grado (5^a A.) e viceversa (4^a D.) {
 - nella Scala minore melodica ascendente
 - nella Scala minore armonica
 - nella Scala minore bachiana

il salto di 2^a A. e il suo rivolto 7^a D. si trovano:

- fra il 3° grado e il 4° alterato (2^a A.) e viceversa (7^a D.) {
 - nella Scala minore armonica con l'alterazione ascendente del 4° grado
- fra il 6° e il 7° grado (2^a A.) e viceversa (7^a D.) {
 - nella Scala maggiore armonica
 - nella Scala minore armonica

il salto di 3^a D. e il suo rivolto 6^a A. si trovano:

- fra il 4° grado alterato e il 6° (3^a D.) e viceversa (6^a A.) {
 - nella Scala minore o maggiore armonica con l'alterazione ascendente del 4° grado

Da quanto ho esposto si può dedurre che quando in un basso s'incontrano alterazioni successive di varia specie, esaminando i salti che passano fra i vari suoni alterati, tutti quelli che rientrano in una delle categorie prese in esame, cioè 2^a A. e 7^a D.; 3^a D. e 6^a A.; 4^a A. e 5^a D.; 4^a D. e 5^a A., possono essere interpretati come appartenenti ad altra tonalità:

Per qualsiasi altro salto al di fuori di quelli succitati, dato che non è possibile formulare regole che abbiano una base razionale, l'allievo cercherà di individuare le modulazioni applicando nel modo più logico quanto è stato ampiamente svolto intorno alla modulazione. In ogni modo è opportuno dichiarare che difficilmente s'incontrano bassi dei quali non sia possibile individuare le modulazioni, perchè, come già ho detto, il basso non è soltanto una successione di suoni messi a caso, ma un tutto organico, sorretto, quasi sempre, da movimenti cadenzali che facilitano la giusta interpretazione.

d) Interpretazione di frammenti del basso in altra tonalità.

Alcuni frammenti del basso possono essere interpretati come appartenenti ad altra tonalità, generalmente vicina; si vengono così a determinare modulazioni passeggere, le quali servono, più che altro a ravvivare e colorire il basso stesso.

Per poter impiegare tale procedimento è necessario tener presente quanto segue:

Come abbiamo già visto a proposito dell'Armonizzazione della Scala, una nota *che sale di un tono* può essere considerata:

- come un 1° grado che sale al 2° in modo maggiore o minore;
- come un 2° grado che sale al 3° in modo maggiore;
- come un 3° grado che sale al 4° in modo minore;
- come un 4° grado che sale al 5° in modo maggiore o minore e così di seguito;

una nota *che sale di un semitono* può essere considerata:

- come un 7° grado che sale al 1° in modo maggiore o minore;
- come un 2° grado che sale al 3° in modo minore e così di seguito;

una nota *che scende di un tono* può essere considerata:

- come un 2° grado che scende al 1° in modo maggiore o minore;
- come un 6° grado che scende al 5° in modo maggiore e così di seguito;

una nota *che scende di un semitono* può essere considerata:

- come un 4° grado che scende al 3° in modo maggiore;
- come un 6° grado che scende al 5° in modo minore e così di seguito.

Viene di conseguenza che quando in un basso s'incontrano movimenti simili, possono essere interpretati come appartenenti ad altra tonalità.

È necessario, inoltre, tener presente quei movimenti del basso che possono rassomigliare a cadenze o a formule di cadenza, ma che nel discorso musicale non determinano modulazioni obbligatorie, come, per esempio:

6 un salto discendente di 3^a maggiore o minore, che può essere interpretato come una cadenza imperfetta (V-III) in altra tonalità;

un salto di 4^a giusta ascendente oppure di 5^a giusta discendente, che può essere interpretato come una cadenza perfetta (V-I), oppure come una semicadenza (II-V) in altra tonalità e così di seguito.

65. Determinazione delle note ornamentali melodiche.

Di grandissima importanza, prima di iniziare l'armonizzazione di un basso, è il determinare con precisione quali siano le note reali, le quali vanno armonizzate, e quali le note ornamentali, che, invece, non vanno armonizzate.

Sebbene, dopo quanto è stato ampiamente svolto a proposito delle note ornamentali melodiche, l'allievo debba essere in grado di saper fare tale ricerca darò, tuttavia, in forma schematica, alcune norme di carattere indicativo.

1°) Quando fra due note, ciascuna delle quali può avere il valore di uno o più tempi



vi è un salto di 3^a, di 4^a, di 5^a, di 6^a o di 7^a, sia in senso ascendente che discendente



entrambe le note fra le quali è il salto vanno considerate come note reali e, in tal caso, possono essere armonizzate:

a) ciascuna con un accordo diverso dall'altro:

Allegretto

Tritto

b) entrambe con un accordo se possono far parte di un unico accordo; questo, in genere, quando fra le due note vi è un salto di 3^a o di 6^a, sia in senso ascendente che discendente:

opp. *opp.*

La regola precedente può essere estesa anche a più di due note che abbiano il valore di un tempo ciascuna, quando tali note possono rappresentare l'arpeggio di un unico accordo:

Allegretto

Tritto

2°) Due note in distanza di 3^a o di 6^a che rientrano nel valore di un tempo


vengono considerate come note reali e armonizzate con un solo accordo:

opp. *opp.*

La regola precedente può essere estesa anche a più di due note, le quali rientrino nel valore di due o più tempi, quando tali note rappresentano l'arpeggio di un unico accordo:

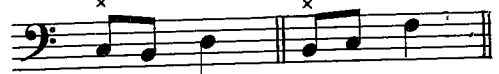

Moderato assai

Sala

3°) Quando due note procedono per grado congiunto in un solo tempo e fra la seconda, quella, cioè, sulla parte debole , e la nota che è sulla parte forte del tempo successivo vi è un salto di 3^a, di 4^a, di 5^a o di 6^a:



le due note possono essere considerate, e, quindi, armonizzate, in due maniere diverse:

a) la prima, cioè quella sulla parte forte del tempo , come nota reale e viene, quindi, armonizzata; la seconda, cioè quella sulla parte debole , come nota di volta con l'elisione o nota sfuggita e non viene armonizzata:



Allegro vivo

note sfuggite

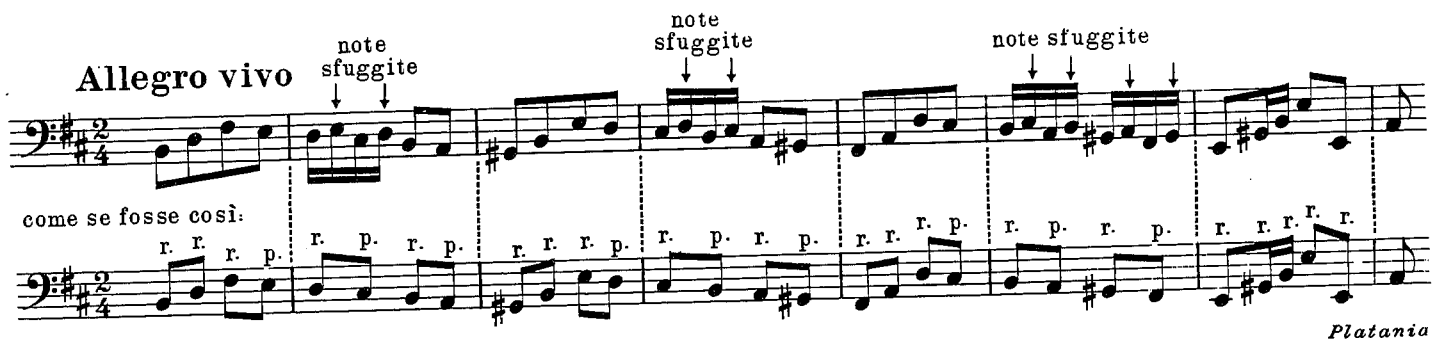
note sfuggite



note sfuggite

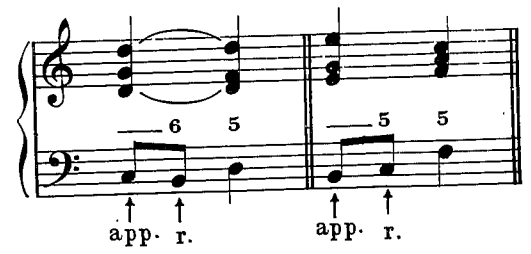
come se fosse così.

r. r. r. p. r. p. r. p. r. p. r. p. r. p. r. p. r. p. r. p. r. r. r. r.


Platania



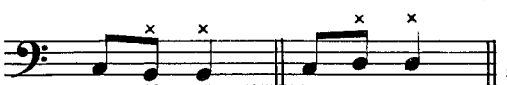
b) la prima, cioè quella sulla parte forte del tempo , come appoggiatura di quella successiva e non viene, quindi, armonizzata; la seconda, cioè quella sulla parte debole , come nota reale e viene, quindi, armonizzata:





In una successione di più note, generalmente di piccolo valore, le quali possono essere armonizzate con un solo accordo, quelle note che cadono sulla parte forte dei tempi deboli e che procedono per grado congiunto, possono essere considerate come appoggiature e, quindi, non armonizzate:

4°) Quando due note procedono per grado congiunto in un solo tempo 

e la seconda, quella, cioè, sulla parte debole , viene ripetuta sulla parte forte del tempo

successivo , le due note possono essere considerate e, quindi, armonizzate, in due maniere diverse:


a) la prima, cioè quella sulla parte forte del tempo , come nota

reale e viene, quindi, armonizzata; la seconda, cioè quella sulla parte debole 

come anticipazione di quella che è sulla parte forte del tempo successivo e non viene, quindi, armonizzata:

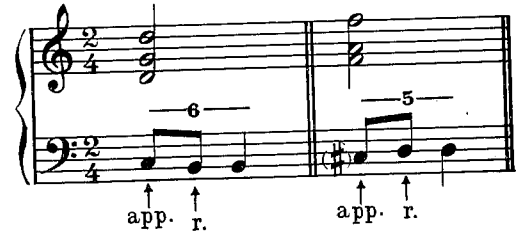
Moderato assai

Andante

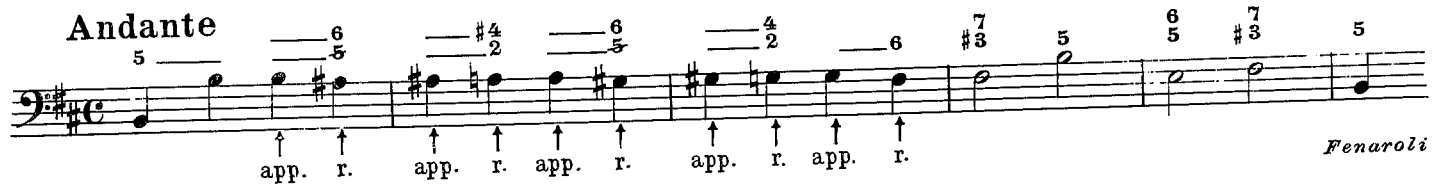
b) la prima, cioè quella sulla parte forte del tempo  , come appoggiatura di quella successiva e non viene, quindi, armonizzata; la seconda, cioè quella sulla parte debole come nota reale e viene, quindi, armonizzata:




come nota reale e viene, quindi, armonizzata:



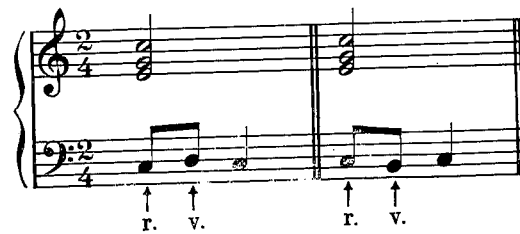
Andante





Fenaroli

5°) Quando di due note che procedono per grado congiunto in un solo tempo 

la seconda può essere considerata come nota di volta, questa non viene armonizzata e si armonizza la prima delle due, cioè quella reale:



6°) Quando due note, entrambe sulla parte forte di due tempi vicini (1°-2°; 2°-3°; 3°-4°) si trovano in distanza di 3^a:  oppure di 4^a:  e sono collegate, rispettivamente, da una o più note le quali colmano il salto:



tali note di collegamento, considerate di passaggio, non vengono armonizzate e si armonizzano soltanto le note sulle parti forti dei due tempi vicini, sia considerandole in un unico accordo, soltanto se il salto è di 3^a, che in due accordi diversi:

armonizzazione con un solo accordo	armonizzazione con due accordi diversi
	

Mattei

66. Numerazione e armonizzazione del basso.

Dopo aver individuato le modulazioni, il fraseggio, le note ornamentali melodiche e le progressioni, prima di iniziare la numerazione del basso, è necessario tener presente le seguenti norme:

1°) Gli accordi vanno posti, generalmente, sulla parte forte dei tempi e non su quella debole:

Fenaroli

È possibile, tuttavia, porre gli accordi sulla parte debole dei tempi quando si vuole conferire alle parti superiori un andamento sincopato oppure a contrattempo; s'intende che in quest'ultimo caso è necessario tener conto delle leggi riguardanti il legame armonico, cioè come se gli accordi non fossero interrotti da pause:

Fenaroli

Nelle misure semplici, sia pari che dispari, l'accordo prende, in generale, il valore di tutta l'unità di tempo: per esempio, in una misura $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, ecc. prende il valore di una semiminima. Tuttavia nelle misure semplici di andamento piuttosto lento (Adagio, Lento, Moderato, Andante, Andantino) è possibile armonizzare la suddivisione dell'unità di tempo: per esempio, in una misura $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, ecc., è possibile armonizzare una o più crome.




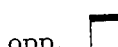

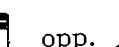

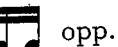


Nelle misure composte, sia pari che dispari, l'accordo prende, in generale, il valore di tutta l'unità di tempo: per esempio, in una misura $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{9}{8}$, ecc. prende il valore di una semiminima puntata. Tuttavia nelle misure composte di andamento piuttosto lento (Adagio, Lento, Moderato, Andante, Andantino) è possibile armonizzare la suddivisione dell'unità di tempo: per esempio, in una misura $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{9}{8}$, ecc., è possibile armonizzare una o più crome.



2°) Quando un basso ha inizio con una pausa, generalmente di breve durata, l'accordo che si riferisce alla prima nota del basso viene posto sulla pausa e la parte che è immediatamente sopra il basso deve far sentire la fondamentale dell'accordo cioè la tonica:

Allegro giusto

Platania

Se la pausa s'incontra nel corso del basso, l'accordo va posto sempre sulla pausa, ma non è più necessario che la parte sopra il basso faccia sentire la fondamentale dell'accordo:

3°) Quando in un basso s'incontrano gruppi, sia regolari che irregolari, di 3 ( opp. ), di 4 ( opp. ), di 5 ( opp. ), di 6 ( opp. ), di 7 ( opp. ) o più note, se la prima e l'ultima nota di ciascun gruppo sono di uguale altezza, tutto il gruppo, sia che prenda un solo tempo, sia che ne prenda più di uno, viene armonizzato, in genere, con un solo accordo:

4°) Quando in un basso s'incontra un andamento sincopato  , bisogna pensare tale figurazione nella scrittura dimostrativa  , tenendo presente, per l'armonizzazione, quanto è stato ampiamente svolto in precedenza circa il modo di interpretare le note che sono sulla parte forte o su quella debole dei singoli tempi.

Se in un movimento sincopato s'incontrano figurazioni formate di note, in genere di piccolo valore, le quali presentano il carattere di fioriture, bisogna sfrondate, mentalmente, il basso stesso, riducendolo al suo schema semplice.

5°) Quando, in un basso, s'incontrano, nella stessa misura, più note di seguito della stessa altezza, aventi ciascuna il valore di un tempo, bisogna armonizzarle, possibilmente, con accordi diversi, allo scopo di conferire una maggiore varietà al basso stesso:

Moderato

Se, invece, le note ripetute rientrano tutte in un solo tempo della misura (note ribattute) vanno armonizzate con un solo accordo.

Se le note ripetute hanno una speciale fisionomia, se, cioè, rappresentano l'inizio di un tema o di un frammento,

o, comunque, possono essere considerate come un frazionamento di un'unica nota, vengono armonizzate tutte con un solo accordo:

Allegro giusto

6°) Se nel basso s'incontrano due disegni melodici vicini aventi le stesse note, sarà bene variare l'armonizzazione del secondo, considerando la ripetizione come se fosse in altra tonalità, generalmente vicina:

7°) Se un basso è formato di note di valore un po' grande, ogni nota può essere armonizzata con più accordi, allo scopo di conferire al basso stesso un maggiore interesse:

* * *

Oltre quanto ho esposto, è necessario rammentare:

1°) la numerica assegnata a ciascun grado della scala;

2°) i gradi sui quali si basano il fondamentale e i rivolti di tutti gli accordi dissonanti studiati (v. Quadri sinottici nel 1° Volume). È evidente che, nella armonizzazione di un basso, è della massima importanza considerare ciascun suono non isolato, ma in rapporto a quello che immediatamente lo segue. Sapere, infatti, che una certa nota del basso è, per esempio, un 4° grado, non ha alcun significato se tale nota viene considerata isolatamente, mentre, invece, ne assume uno grandissimo se si considera il rapporto che la collega alla nota seguente: se cioè dal 4° grado si scende al 3°, oppure si sale al 5°, oppure si salta.

A titolo di esempio, per quanto riguarda l'accordo di 7^a di dominante, rammentare i movimenti del basso come risultano dal seguente quadro sinottico:

	7	
fondamentale	V - I	
	6	
1° rivolto	VII - I	
	4	4
	3	3 6
2° rivolto	II - I opp. II - III	
	4	
	2	6
3° rivolto	IV - III	

Per quanto riguarda l'accordo di 7^a di 2^a specie sul 2° grado della scala maggiore rammentare i movimenti del basso come risultano dal seguente quadro sinottico:

fondamentale	$\left. \begin{array}{l} 7 \quad 7 \\ \text{II} - \text{V} - \text{I} \\ 7 \quad 4 \quad 6 \\ \text{II} - \text{II} - \text{I opp. III} \\ 7 \quad 4 \quad 6 \\ \text{II} - \text{IV} - \text{III} \end{array} \right\}$
1° rivolto	$\left. \begin{array}{l} 6 \quad 7 \\ \text{IV} - \text{V} - \text{I} \\ 6 \quad 4 \quad 6 \\ \text{IV} - \text{II} - \text{I opp. III} \\ 6 \quad 4 \quad 6 \\ \text{IV} - \text{IV} - \text{III} \end{array} \right\}$
2° rivolto	$\left. \begin{array}{l} 4 \quad 7 \\ \text{VI} - \text{V} - \text{I} \\ 4 \quad 4 \quad 6 \\ \text{VI} - \text{II} - \text{I opp. III} \\ 4 \quad 4 \quad 6 \\ \text{VI} - \text{IV} - \text{III} \end{array} \right\}$
3° rivolto	$\left. \begin{array}{l} 5 \quad 4 \quad 6 \\ \text{I} - \text{I} - \text{VII} - \text{I} \end{array} \right\}$

e in modo analogo per tutti gli altri accordi dall'allievo studiati;

3°) che una nota legata che scende di grado può essere considerata:

a) come 7^a in un accordo di 4 o di 5 suoni e, quindi, armonizzata, rispettivamente con $\begin{matrix} 6 & 3 \\ 4 & 2 \end{matrix}$ oppure con $\begin{matrix} 4 \\ 2 \end{matrix}$;

b) come 5^a in un accordo di 4 o di 5 suoni e, quindi, armonizzata, rispettivamente, con $\begin{matrix} 6 & 5 \\ 4 & 3 \end{matrix}$ oppure con $\begin{matrix} 5 \\ 4 \end{matrix}$;

c) come ritardo discendente della fondamentale o della 5^a in un accordo di 3 suoni, oppure come ritardo discendente della fondamentale, della 3^a o della 5^a in un accordo di 4 o di 5 suoni;

4°) che un basso nel quale vi è un salto di 4^a ascendente o di 5^a discendente e tale modello viene ripetuto una 2^a sotto, rappresenta una progressione tonale di accordi di 7^a o di 9^a allo stato fondamentale e che se i salti sono tutti di 4^a o di 5^a giuste rappresenta una progressione modulante (circolare) di accordi di 7^a o di 9^a sempre allo stato fondamentale;

5°) che un basso che procede per grado congiunto, toni e semitoni, in senso discendente con andamento sincopato, rappresenta o un 1° o un 2° o un 3° rivolto di una progressione tonale di accordi di 7^a o di 9^a;

6°) che un basso che procede per grado congiunto in senso discendente con andamento sincopato ma per intervalli di un tono, rappresenta un 2° rivolto di una progressione modulante (circolare) di accordi di 7^a o di 9^a;

7°) che un basso che procede in senso discendente per semitoni, diatonici e cromatici, rappresenta o il 1° o il 3° rivolto di una progressione modulante (circolare) di accordi di 7^a o di 9^a;

8°) che un basso che procede per grado congiunto, toni e semitoni, in senso ascendente, con andamento sincopato, rappresenta una progressione ascendente nella quale il modello, allo stato fondamentale, è rappresentato da un salto discendente di 3^a e il modello stesso si ripete una 2^a sopra.

Tenuto presente quanto è stato svolto nel presente capitolo, si procederà prima alla numerazione del basso e poi alla relativa armonizzazione, introducendo, ove se ne presenti l'occasione, gli artifici armonici precedentemente studiati, cercando, inoltre, di fiorire le varie parti con note ornamentali, in modo da conferire a ciascuna parte un andamento melodico.

Un basso può essere armonizzato per solo pianoforte, oppure per quartetto o quintetto vocale o strumentale; nelle esercitazioni scolastiche viene armonizzato, in genere, per sole voci, le quali, quasi sempre, sono in numero di quattro.

Esempio di armonizzazione di un basso per pianoforte.

5 — 7 #6 #3 5 — 5 6 5 4 6 5 2 5 9 6 — 7 7 5 — 7 4 #6 5 4 3 4 2 5

— Mi m. — Sol M.

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

— Si m. —

#5 #3 5 5 — 5 6 5 4 6 5 #2 5 #9 8 #2 5 4 2 5 #2 6 — 7 #6 4 3 5

— Re M. —

7 4 #6 5 #3 #4 6 7 #3 6 — 5 5 5 4 #3 5 5 #3 6 5 #3

— Mi m. —

J. Napoli - Bassi per lo studio dell'armonia complementare - Ed. Curci - Milano (realizzazione di A. De Ninno)

Esempio di armonizzazione di un basso a 4 parti vocali.

5 — 6 5 4 2 6 4 2 6 5 — 3 7 6 9 8 7 6 9 8 #4 6 4 2 6

System 1 of the musical score. It consists of four staves. The top three staves are treble clefs, and the bottom staff is a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The bass staff contains a melodic line with various intervals and includes the following fingering numbers: 5 4 7 3 7 6 3 4 2 6 5 4 2 6 5 6 3 5 6 6 5 4 2 6 7.

System 2 of the musical score. It consists of four staves. The top three staves are treble clefs, and the bottom staff is a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The bass staff contains a melodic line with various intervals and includes the following fingering numbers: 4 2 6 7 4 2 6 3 6 4 2 6 7 6 5 2 6 7 6 5 2 6 7 3 3 9 6 5.

System 3 of the musical score. It consists of four staves. The top three staves are treble clefs, and the bottom staff is a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The bass staff contains a melodic line with various intervals and includes the following fingering numbers: 4 2 6 7 7 7 7 7 4 2 6 5 9 8 9 8.

System 4 of the musical score. It consists of four staves. The top three staves are treble clefs, and the bottom staff is a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The bass staff contains a melodic line with various intervals and includes the following fingering numbers: 9 8 7 6 5 9 6 4 4 3 5 6 5 4 2 6 4 2 6 5 4 3.

RIASSUNTO DEL XIII CAPITOLO

Per basso, in senso scolastico, s'intende una successione di suoni differenti per altezza e durata, procedenti per grado congiunto o disgiunto; successione che viene eseguita dalla parte più grave di un complesso di voci o di strumenti e sulla quale, a scopo di esercitazione scolastica, vengono applicati, secondo determinate norme, accordi e artifici armonici di vario genere (ritardi, imitazioni, ecc.).

Nella polifonia vocale del Quattrocento e del Cinquecento ogni parte aveva la stessa importanza e la voce di basso era considerata come parte di un tutto polifonico. Col passaggio graduale dal contrappunto all'armonia, il basso assumerà, in seguito, la funzione di generatore delle armonie, di fondamento, dal quale avrà origine tutto l'edificio musicale, Nasce, così, il « basso continuo » sul quale gli accordi vengono indicati con numeri (basso cifrato o numerato). L'invenzione del basso continuo viene attribuita, a torto, a Ludovico Grossi da Viadana (1564-1645).

Per « basso albertino » s'intende una forma di accompagnamento, usata sul pianoforte, nella quale i suoni di un accordo, sia allo stato fondamentale che sotto forma di rivolto, vengono eseguiti in forma di arpeggio piuttosto che simultaneamente. Fu detto « albertino » da Domenico Alberti (1710-1740) che ne fu l'inventore.

Per « basso ostinato » s'intende una melodia che viene ripetuta reiteratamente nella parte più grave e che può dar luogo, ogni volta che si ripresenta, a una differente elaborazione armonica o melodica.

* * *

Il basso è soggetto a un certo fraseggio, determinato, più che altro, da cadenze e da modulazioni.

La modulazione può essere caratterizzata:

1) dal solo movimento cadenzale del basso e dal relativo fraseggio;

2) da transizioni, cioè dal passaggio istantaneo da una tonalità a un'altra, vicina o lontana, senza accordi intermedi che facciano presentire la modulazione;

3) dal sopraggiungere di una o più alterazioni estranee alla tonalità di partenza, coadiuvate sempre, però, da un movimento cadenzale del basso.

La chiusa di un basso, o di un frammento di basso, ha luogo, generalmente, con una delle seguenti formule di cadenza:

formule di cadenza perfetta { I - V - I
II - V - I
- IV - V - I
VI - V - I

formule di cadenza imperfetta { 6
I - V - III
6
II - V - III
6
IV - V - III
6
VI - V - III

formule di cadenza evitata { V - VI { I - V - VI
II - V - VI
IV - V - VI
VI - V - VI
V - IV { I - V - IV
II - V - IV
IV - V - IV
VI - V - IV
V - III { 5
I - V - III
5
II - V - III
5
IV - V - III
5
VI - V - III
V - II { I - V - II
II - V - II
IV - V - II
VI - V - II

Per estensione del presente enunciato, si può stabilire che quando nel corso di un basso si riscontrano movimenti cadenzali similari, questi possono essere considerati come altrettante formule di cadenza in altra tonalità, la quale ha inizio subito dopo la chiusa del discorso, cioè la cadenza, della precedente tonalità.

Altro movimento cadenzale del basso è quello determinato da una nota di durata piuttosto lunga che scende di un tono o sale di grado (tono o semitono) e che può essere considerata, rispettivamente, come un

6
II-I o II-III (formula di cadenza II-V-I sotto forma di rivolto).

Per estensione della regola precedente si può stabilire che quando nel corso di un basso si riscontra un movimento cadenzale similare, può essere considerato come una formula di cadenza in altra tonalità.

La modulazione per transizione ha luogo quando un tema musicale viene ripetuto senza accordi intermedi né movimenti cadenzali che facciano presentire la nuova tonalità.

Le alterazioni che s'incontrano in un basso non provocano modulazioni

a) quando la nota alterata è una nota di volta inferiore;

b) quando le note alterate sono note di passaggio cromatiche, sia in senso ascendente che discendente.

Una nota alterata in senso ascendente (col # se la nota è naturale, col * se già alterata col #, col ♯ se già alterata col ♯) può essere considerata:

a) come 7° grado di una scala maggiore o minore;

b) come 2° grado di una scala minore.

Una nota alterata in senso discendente (col ♭ se la nota è naturale, col bb se già alterata col ♭, col ♭ se già alterata col ♭) può essere considerata:

a) come 4° grado di una scala maggiore o minore;

b) come 6° grado di una scala minore.

Sia in un caso che nell'altro, il movimento cadenzale del basso preciserà la tonalità e il modo.

Per quanto riguarda le tonalità con i diesis, quando nel corso di un basso s'incontrano due o più alterazioni successive della stessa specie, pur restando ferme le regole precedenti, bisogna aggiungere le seguenti norme:

a) se le due o più note sono alterate in senso ascendente, l'alterazione da prendere in maggiore considerazione, rispetto alle altre, sarà quella che dista un maggior numero di quinte dalla tonalità di Do M.;

b) se le due o più note sono alterate in senso discendente, l'alterazione da prendere in maggiore considerazione, rispetto alle altre, sarà quella che dista un minor numero di quinte dalla tonalità di Do M.

Per quanto riguarda le tonalità con i bemolli, quando nel corso di un basso s'incontrano due o più alterazioni successive della stessa specie, pur restando ferme le regole precedenti, bisogna aggiungere le seguenti norme:

a) se le due o più note sono alterate in senso ascendente, l'alterazione da prendere in maggiore considerazione, rispetto alle altre, sarà quella che dista un minor numero di quinte dalla tonalità di Do M.;

b) se le due o più note sono alterate in senso discendente, l'alterazione da prendere in maggiore considerazione, rispetto alle altre, sarà quella che dista un maggior numero di quinte dalla tonalità di Do M.

Quando nel corso di un basso s'incontrano due o più alterazioni consecutive ma di specie diversa, queste vengono, in genere, a determinare salti aumentati o diminuiti che si trovano fra i vari suoni della scala maggiore e di quella minore.

Il salto di 4^a A. ed il suo rivolto 5^a D. si trovano:

tra il 2° e il 6° grado	}	nella Scala M. armonica
		nella Scala m. naturale
		nella Scala m. mel. discendente
		nella Scala m. armonica

fra il 3° e il 6° grado	}	nella Scala m. mel. ascendente
		nella Scala m. bachiana

fra il 4° e il 7° grado	}	nella Scala M.
		nella Scala m. mel. ascendente
		nella Scala m. armonica
		nella Scala m. bachiana

Il salto di 4^a D. e il suo rivolto 5^a A. si trovano:

fra il 3° e il 6° grado	}	nella Scala M. armonica

fra il 3° e il 7° grado	}	nella Scala m. mel. ascendente
		nella Scala m. armonica
		nella Scala m. bachiana

Il salto di 2^a A. e il suo rivolto 7^a D. si trovano:

fra il 3° grado e il 4° alterato	}	nella Scala m. arm. con l'alterazione ascendente del 4° grado

fra il 6° e il 7° grado	}	nella Scala M. armonica
		nella Scala m. armonica

Il salto di 3^a D. e il suo rivolto 6^a A. si trovano:

fra il 4° grado alterato e il 6°	}	nella scala m. o M. arm. con l'alterazione ascendente del 4° grado

I salti sopra elencati (2^a A. e 7^a D., 3^a D. e 6^a A., 4^a A. e 5^a D., 4^a D. e 5^a A.) prodotti da alterazioni di specie diversa possono essere interpretati come appartenenti ad altra tonalità.

Per qualsiasi altro salto fuori di quelli presi in esame si cercherà di individuare le modulazioni applicando nel modo più logico quanto è stato svolto intor-

no alla modulazione, tenendo conto dei movimenti cadenzali del basso.

Alcuni frammenti del basso possono essere interpretati come appartenenti ad altra tonalità.

* * *

Per individuare le note ornamentali:

a) due note fra le quali vi è un salto sono considerate come note reali e possono rientrare entrambe in un unico accordo oppure in accordi diversi;

b) due note che in un tempo procedono per grado congiunto possono essere considerate:

1) reale la prima e di passaggio la seconda se questa non salta;

2) reale la prima e sfuggita la seconda se questa salta;

3) appoggiatura la prima e reale la seconda, specialmente quando questa salta;

c) una nota fatta sentire sulla parte debole di un tempo e ripetuta sulla parte forte di quello successivo viene considerata come anticipazione;

d) considerare gli andamenti sincopati con la scrittura dimostrativa;

e) ridurre mentalmente allo schema semplice le figurazioni che presentano il carattere di fioriture.

* * *

Gli accordi vanno posti, generalmente, sulla parte forte dei tempi e non su quella debole; tuttavia è possibile porre gli accordi anche sulla parte debole dei tempi quando si vuol conferire alle parti superiori un andamento sincopato oppure a contrattempo.

Ogni accordo può prendere la durata di un solo tempo o di più tempi.

Nelle misure semplici, sia pari che dispari, l'accordo prende, in generale, il valore di tutta l'unità di tempo; nelle misure semplici di andamento piuttosto lento si può armonizzare la suddivisione dell'unità di tempo.

Nelle misure composte, sia pari che dispari, l'accordo prende, in generale, il valore di tutta l'unità di tempo, nelle misure composte di andamento piuttosto lento si può armonizzare la suddivisione dell'unità di tempo.

Quando un basso ha inizio con una pausa, generalmente di breve durata, l'accordo che si riferisce alla prima nota del basso viene posto sulla pausa e la parte che è immediatamente sopra il basso deve far sentire la fondamentale dell'accordo, cioè la tonica: se la pausa è nel corso del basso, l'accordo va sempre posto sulla pausa, ma non è più necessario che la parte sopra il basso faccia sentire la fondamentale dell'accordo.

Quando in un basso s'incontrano gruppi, sia regolari che irregolari, di 3, di 4, di 5, di 6, di 7 o più note, se la prima e l'ultima nota di ciascun gruppo sono di uguale altezza, tutto il gruppo, sia che prenda un solo tempo, sia che ne prenda più di uno, viene armonizzato, in genere, con un solo accordo.

Due o più note di piccolo valore in forma di arpeggio contenute in un solo tempo vengono armonizzate con un solo accordo.

Due o più note in forma di arpeggio contenute in due o più tempi possono essere armonizzate sia con un solo accordo, sia ciascuna con un accordo diverso.

Una nota ripetuta più volte di seguito sui vari tempi della misura va, possibilmente, armonizzata ogni volta in modo diverso; se, invece, le note ripetute rientrano tutte in un solo tempo della misura (note ribattute) vanno armonizzate con un solo accordo. Se

la nota ripetuta più volte di seguito rappresenta l'inizio di un tema o di un frammento, o comunque, può essere considerata come un frazionamento di un'unica nota, le note ripetute vengono armonizzate tutte con un solo accordo.

Un disegno melodico ripetuto con le stesse note va armonizzato, generalmente, in modo diverso, considerando la ripetizione come se fosse in altra tonalità, generalmente vicina.

Una nota di valore un po' grande può essere armonizzata con più accordi.

* * *

Nella armonizzazione di un basso è della massima importanza considerare ciascun grado della scala non isolato ma in rapporto a quello che immediatamente lo segue.

Per numerare il basso rammentare:

1) la numerica assegnata a ciascun grado della scala;

2) i gradi su cui si basano il fondamentale e i rivolti di tutti gli accordi studiati (vedi i « Quadri sinottici » nel I° Volume);

3) che una nota legata che scende di grado può essere considerata:

a) come 7^a in un accordo di 4 o di 5 suoni

$$\begin{pmatrix} 6 & 3 \\ 4 & 4 \\ 2 & 2 \end{pmatrix};$$

b) come 5^a in un accordo di 4 o di 5 suoni

$$\begin{pmatrix} 6 & 5 \\ 4 & 6 \\ 3 & 4 \end{pmatrix};$$

c) come ritardo discendente della fondamentale o della 3^a in un accordo di 3 suoni, oppure come ritardo discendente della fondamentale, della 3^a o della 5^a in un accordo di 4 o di 5 suoni;

4) che un basso nel quale vi è un salto di 4^a

uscendente o di 5^a discendente e tale modello viene ripetuto una 2^a sotto, rappresenta una progressione tonale di accordi di 7^a o di 9^a allo stato fondamentale e che se i salti sono tutti di 4^a o di 5^a giuste rappresenta una progressione modulante (circolare) di accordi di 7^a o di 9^a sempre allo stato fondamentale;

5) che un basso che procede per grado congiunto (toni o semitoni) in senso discendente con un andamento sincopato, rappresenta o un 1° o un 2° o un 3° rivolto di una progressione tonale di accordi di 7^a o di 9^a;

6) che un basso che procede per grado congiunto in senso discendente con andamento sincopato ma per intervalli di un tono, rappresenta un 2° rivolto di una progressione modulante (circolare) di accordi di 7^a o di 9^a;

7) che un basso che procede in senso discendente per semitoni, diatonici e cromatici, rappresenta o il 1° o il 3° rivolto di una progressione modulante (circolare) di accordi di 7^a o di 9^a;

8) che un basso che procede per grado congiunto, toni e semitoni, in senso ascendente con andamento sincopato, rappresenta una progressione ascendente nella quale il modello, allo stato fondamentale, è rappresentato da un salto discendente di 3^a e il modello si ripete una 2^a sopra.

Tenuto presente quanto è stato svolto nel presente capitolo, si procederà prima alla numerazione del basso e poi alla relativa armonizzazione introducendo, ove se ne presenti l'occasione, gli artifici armonici studiati, cercando, inoltre, di fiorire le varie parti con note ornamentali, in modo da conferire a ciascuna parte un andamento melodico.

Un basso può essere armonizzato per solo pianoforte, oppure per quartetto o quintetto vocale o strumentale; nelle esercitazioni scolastiche viene armonizzato, in genere, per sole voci, le quali, quasi sempre, sono in numero di quattro,

XIV.

L'ARMONIZZAZIONE DELLA MELODIA

67. Generalità.

Per melodia s'intende una successione di suoni, differenti per altezza e durata, che procedono per grado congiunto o disgiunto e i cui rapporti sono regolati da leggi di ritmica e di metrica musicali; successione che può essere eseguita da una qualsiasi delle parti che formano un complesso di voci o di strumenti.

Dalle definizioni di basso e di melodia, risulta evidente che l'uno e l'altra hanno moltissimi punti di contatto; per cui si può affermare senz'altro che quanto è stato detto per l'armonizzazione del basso potrà applicarsi, con i dovuti accorgimenti, all'armonizzazione della melodia; aggiungendo che mentre per quanto riguarda il primo, l'armonia va distribuita fra le parti superiori, per quanto riguarda la seconda l'armonia va distribuita fra tutte le altre parti. Ma perchè tutto l'edificio armonico - melodico possa stare saldamente in piedi è assolutamente necessario costruirne innanzi tutto la base, cioè il basso, il quale deve essere formato con note che facciano parte di quegli accordi con i quali la melodia dovrà essere armonizzata. Come vedremo meglio più avanti, tale scelta è cosa molto delicata e della massima importanza, perchè la melodia, oltre che essere più varia e mutevole del basso, perchè viva espressione di un pensiero musicale, è soggetta a leggi di ritmica e di metrica che regolano i rapporti fra suono e suono. La melodia, infatti, è formata di una successione di disegni ritmici concatenati gli uni agli altri secondo un certo rapporto di logica e di sintassi musicali: di due o più disegni, il primo rappresenta una proposta, il secondo una risposta al primo e, se ve ne sono altri, il terzo una risposta al secondo e una proposta al quarto e così via, finchè l'ultimo sarà di risposta a quello precedente e, nello stesso tempo, di conclusione a tutto il discorso musicale.

È evidente che se un disegno ritmico è di proposta non potrà terminare che sopra una cadenza sospesa (cadenza imperfetta, semicadenza, cadenza evitata), la quale gli manterrà il carattere di proposta, cioè un senso di moto; mentre se un disegno ritmico è conclusivo non potrà terminare che sopra una cadenza di chiusa, la quale gli conferirà un senso di riposo definitivo. Queste caratteristiche di moto o di riposo, che ciascun disegno ritmico, in genere, racchiude e che coincidono con le rispettive funzioni tonali, rappresentano i punti cadenzali della melodia, che è quanto dire la punteggiatura dell'intero discorso musicale.

Nella scuola si realizzano molti, anche moltissimi bassi (che non sono, però, mai troppi), ma lo studio dell'armonizzazione della melodia non viene intrapreso su basi razionali e molto spesso l'allievo, in mancanza di regole, armonizza a orecchio e, quasi sempre con l'ausilio del pianoforte. Mentre esistono numerose *Raccolte* di melodie già armonizzate, le quali potranno essere consultate e studiate con profitto, si può affermare senz'altro che nessun Trattato di armonia, neppure quei pochissimi che trattano esclusivamente dell'armonizzazione della melodia, contiene norme razionali atte ad avviare l'allievo in questo difficile cammino. Per tal ragione ritengo opportuno, esporre il sistema da me già accennato, sia pure non ancora nella forma attuale, molti anni or sono in altra mia pubblicazione ⁽¹⁾; sistema che è frutto di una lunga esperienza nell'insegnamento e che è sorretto da basi razionali, le quali non rappresentano che l'applicazione di principi già largamente svolti nella presente opera.

Il mio sistema si basa su due principî fondamentali:

1°) stabilire le funzioni tonali dell'inizio e della fine di ciascuno dei disegni ritmici che formano una melodia, allo scopo di ricercarne i punti cadenzali;

2°) considerare la melodia come se fosse un basso, allo scopo di poterla numerare e ricavare, dagli accordi con i quali dovrà essere armonizzata, il basso che tali accordi dovrà sostenere.

Premessi tali principî, le operazioni da compiere per armonizzare una melodia sono le seguenti:

a) ricercare la tonalità e il modo iniziali;

b) individuare i cambiamenti di tonalità che possono intervenire nel corso della melodia, rammentando che le modulazioni possono essere caratterizzate o da movimenti melodici simili a cadenze, o da transizioni o da una o più alterazioni che sopraggiungano nel corso della melodia stessa. A tal proposito, rammentare che alcuni frammenti di melodia possono essere interpretati come appartenenti ad altra tonalità generalmente vicina;

c) individuare i vari disegni ritmici di cui la melodia stessa è formata;

(1) A. De Ninno - *Manuale di Cultura musicale generale* - Ed. Lestini, Roma.

d) determinare le note ornamentali melodiche (note di passaggio, note di volta, appoggiature, anticipazioni) e i ritardi;

e) stabilire le funzioni tonali dell'inizio e della fine di ciascun disegno ritmico, collocando i fondamentali di tali accordi nei punti cadenzali;

f) numerare la melodia come se fosse un basso;

g) scegliere fra le note degli accordi risultanti dalla numerazione quelle più appropriate per formare il basso che dovrà sostenere tutto il complesso melodico - armonico;

h) armonizzare la melodia (a sole voci, per voce e strumento, per solo pianoforte, ecc.) introducendo, nella realizzazione, tutti gli artifici armonici e melodici precedentemente studiati (ritardi, imitazioni, note ornamentali melodiche, ecc.).

68. Ricerca della tonalità e del modo iniziali.

Non sempre è facile individuare la tonalità e il modo iniziali di una melodia: sia perchè spesso, come si usa modernamente, la tonalità non è contrassegnata da alterazioni in chiave; sia perchè, mentre un basso ha inizio e fine, generalmente, con la tonica, una melodia può aver inizio con una nota qualsiasi, naturale o alterata, e può terminare, modernamente, con una nota che non appartiene all'accordo di tonica. L'orecchio può essere un buon giudice, ma solo per chi ne è dotato; in caso contrario è necessario supplire, a tale mancanza, con l'analisi e con un serrato ragionamento.

Se le alterazioni sono segnate in chiave, il compito è più facile: due diesis in chiave, per esempio, indicano senz'altro che la melodia può essere nella tonalità di Re maggiore o in quella di Si minore. Tuttavia, cosa che in genere avviene, se l'allievo osserva che mancano le alterazioni caratteristiche della tonalità minore, armonica o melodica, opta senz'altro, per la tonalità di Re maggiore. Tale scelta, però, può essere errata, perchè una melodia può essere basata sulla scala minore naturale, la quale ha le stesse alterazioni di quella maggiore relativa.

Le funzioni tonali possono essere di ausilio, ma fino a un certo punto: infatti, l'accordo di tonica, per esempio, di Re maggiore ha due suoni in comune, Re e Fa #, con quello di Si minore:



e, quindi, una melodia che incominci con un Re o con un Fa # può far pensare tanto alla tonalità di Re maggiore che a quella di Si minore. Molto importante, però, è il fatto che i due accordi suddetti differiscono per il La, che è la 5ª dell'accordo di tonica di Re maggiore, e per il Si che è la fondamentale dell'accordo di tonica di Si minore:



Da quanto ho detto si possono desumere due principî fondamentali:

a) se il 1° disegno ritmico comincia o finisce con la 5ª dell'accordo di tonica della tonalità maggiore (5° grado) la melodia sarà, generalmente in modo maggiore:

Tonalità Mi b M.

Larghetto con espressione

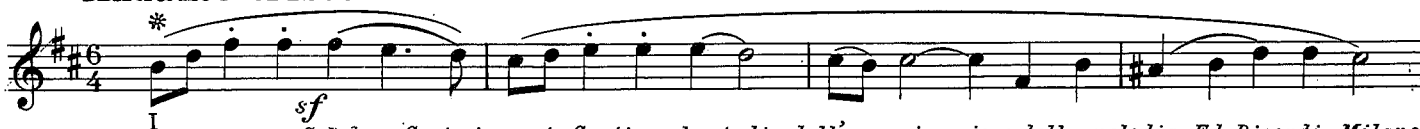


P. Delachi - Trentatré lezioni d'armonia (Bassi e Canti) - Ed. Ricordi - Milano

b) se il 1° disegno ritmico comincia o finisce con la fondamentale dell'accordo di tonica della tonalità minore (1° grado), la melodia sarà, generalmente in modo minore:

Tonalità Si m.

Andante triste



C. Pedron - Centocinquanta Canti per lo studio dell'armonizzazione della melodia - Ed. Ricordi - Milano

Se tali principî possono avere una certa importanza, non sono, tuttavia, sufficienti per poter riconoscere la tonalità e il modo iniziali di qualsiasi melodia, per cui ritengo opportuno aggiungere le seguenti norme:

1°) se il 1° disegno ritmico comincia con note che rappresentano l'arpeggio dell'accordo di tonica del modo maggiore o di quello minore la melodia sarà, rispettivamente, in modo maggiore o minore:

Tonalità Re M.

1° disegno 2° disegno 3° disegno 4° disegno

accordo di Re M.

Ach. Longo - Melodie numerate - Ed. Carisch - Milano

Tonalità La m.

Adagio molto

1° disegno 2° disegno 3° disegno 4° disegno

accordo di La m.

C. Pedron - Op. citata

La regola precedente, tuttavia, non è tassativa come si può rilevare dal seguente esempio:

1° disegno 2° disegno

rit.

accordo di Mi b M.

II V

Ach. Longo - Op. citata

il quale, pur avendo inizio con l'arpeggio dell'accordo di Do minore, è invece, in Mi \flat maggiore. Considerando, infatti, il 2° Do della 1ª misura come ritardo del Si \flat , che è una delle note che formano l'accordo di Mi \flat

maggiore , e terminando il 1° disegno ritmico col 2° grado, cioè il Fa, 5ª dell'accordo

di dominante del modo maggiore, risulterà evidente che la melodia è nella tonalità di Mi \flat maggiore, sebbene col Sol \flat si determini una inflessione in quella di Mi \flat minore.

Da quanto ho detto risulta evidente che è necessario analizzare una melodia con molta attenzione prima di stabilire la tonalità e il modo, per la ricerca dei quali contribuiscono molti fattori melodici e armonici.

2°) se il 1° disegno ritmico comincia con note che rappresentano l'arpeggio dell'accordo di dominante del modo maggiore o di quello minore, la melodia sarà, rispettivamente, in modo maggiore o minore.

3°) se il 1° disegno ritmico finisce con la 5ª dell'accordo di dominante del modo maggiore (2° grado), la melodia sarà in modo maggiore:

Tonalità Si \flat M.

Andante un poco sostenuto

1° disegno 2° disegno

V II V

G. Napoli - Bassi - Melodie - Temi ecc. - Ed. Ricordi - Milano

Nell'esempio precedente la tonalità è ancora più evidente perchè il disegno comincia con la dominante del modo maggiore.

4°) se il 1° disegno ritmico comincia con la 5ª dell'accordo di dominante del modo maggiore (2° grado), la melodia sarà in modo maggiore:

Tonalità: Re ♭ M.

Allegretto giocoso

1° disegno 2° disegno

II

C. Pedron - Op. citata

5°) se il 2° disegno ritmico finisce con la 5ª dell'accordo di dominante del modo maggiore o di quello minore (2° grado), la melodia sarà, rispettivamente in modo maggiore o minore; caso, questo, che si trova in gran numero di melodie:

Tonalità Sol M.

Allegretto.

1° disegno 2° disegno

II

Bandini - Canti dati - Ed. Ricordi - Milano

6°) se il 1° disegno ritmico comincia o finisce con la sensibile del modo minore la melodia sarà in modo minore:

Tonalità Sol m.

Un poco mosso

VII

Ach. Longo - Op. citata

Tonalità Re m.

Andantino mosso

1° disegno 2° disegno

VII

C. Pedron - Op. citata

7°) se le note che precedono l'ultima del 2° disegno ritmico formano, nel loro insieme, l'accordo di dominante del modo maggiore o di quello minore, la melodia sarà, rispettivamente, in modo maggiore o minore:

Tonalità Fa M.

Andantino con moto

1° disegno 2° disegno

accordo di dominante di Fa M.

C. Pedron - Op. citata

8°) se nel corso del 1° disegno ritmico si trovano note le quali formano un arpeggio dell'accordo di 7ª o di 9ª di dominante, oppure di quello di 7ª di sensibile o diminuita, del modo maggiore o di quello minore,

la melodia sarà, rispettivamente, nel modo maggiore o minore:

Tonalità Mi \flat M.

Presto con fuoco

1° disegno

2° disegno

accordo di 7ª di dominante di Mi \flat M.

accordo di 7ª di dominante di Mi \flat M.

L. Beethoven - Sonata Op. 31 N.º 3

* * *

Fuori di quelli elencati, esistono casi speciali, determinati da melodie che non cominciano con l'accordo di tonica nè con quello di dominante; non essendo possibile dettare regole tassative in proposito, ci limiteremo a esaminare gli inizi di alcune melodie di tal genere. Dopo quanto è stato svolto su tale argomento, l'allievo, applicando razionalmente le norme studiate, analizzando, cioè, una melodia nei vari punti, iniziale, centrale e finale, di ciascun disegno, si eserciterà assiduamente nella ricerca della tonalità e del modo del maggior numero possibile di melodie.

Tonalità La \flat M.

Calmo e melodico

1° disegno


2° disegno

VI

II

accordo di La \flat M.

Ach. Longo - Op. citata

Dato che la melodia precedente ha inizio col 6° grado, si potrebbe pensare che sia nella tonalità di Fa minore; ma il salto  che è nella 2ª misura, e che determina l'accordo di tonica di La \flat maggiore, e, inoltre, il Si \flat , 5ª dell'accordo di dominante di La \flat maggiore (2° grado), col quale termina il 1° disegno, indicano, senz'altro, che la melodia è nella tonalità di La \flat maggiore e non in quella di Fa minore.

Tonalità Re m.

Sostenuto

1° disegno

2° disegno

VI

#VII

I

7ª D.

Bandini - Op. citata

La melodia precedente è di facile interpretazione: pur cominciando col 6° grado, il salto iniziale di 7ª D., caratteristico della scala minore armonica, e la fine del 1° disegno sulla tonica (Re) indicano, senz'altro, che la tonalità è quella di Re minore.

Tonalità Mi \flat M.

Andante molto


1° ritmo


2° ritmo

VI

V

C. Pedron - Op. citata

La melodia precedente, iniziando col salto  potrebbe far pensare tanto alla tonalità

di Mi \flat maggiore che a quella di Do minore, nelle quali l'accordo  rappresenta, rispettivamente, le funzioni di sopratonica e di sottodominante; tuttavia la fine del 2° disegno sulla dominante del modo maggiore, indica, senz'altro, che la melodia è nella tonalità di Mi \flat maggiore.

Casi più difficili sono quelli nei quali la melodia ha inizio con una nota alterata rispetto alla tonalità indicata in chiave: in tal caso bisogna tener presente che tale nota rappresenta, il più delle volte, un'appoggiatura della nota che segue.

Se, come si usa modernamente, le alterazioni non sono segnate in chiave ma nel corso della melodia, individuati i vari disegni ritmici e le alterazioni che essi contengono, non sarà difficile, applicando quanto è stato svolto finora, individuare la tonalità e il modo, rammentando, inoltre, quanto è stato detto a proposito della armonizzazione del basso: che, cioè, alcuni salti caratteristici della scala maggiore, ma specialmente di quella minore (2^a A. e 7^a D.; 3^a D. e 6^a A.; 4^a D. e 5^a A.), possono essere di valido aiuto per individuare la tonalità e il modo.

69. Modulazioni nel corso della melodia.

Per quanto riguarda la ricerca delle modulazioni nel corso della melodia, pur rimandando l'allievo a quanto è stato ampiamente svolto nel capitolo precedente, ritengo opportuno riassumere tutte le operazioni da compiere per individuare i cambiamenti di tonalità che, eventualmente, possono intervenire nel corso di una melodia.

La modulazione può essere caratterizzata:

- 1°) da movimenti, nella linea melodica, che possono essere paragonati a cadenze o a formule di cadenza;
- 2°) da transizioni, ossia dalla ripetizione immediata di un disegno melodico da una tonalità in un'altra, vicina o lontana, senza passaggi melodici intermedi che facciano presentire la nuova tonalità;
- 3°) dal sopraggiungere di una o più alterazioni estranee alla tonalità di partenza, le quali non abbiano il carattere di note ornamentali melodiche, specialmente appoggiature; tutto questo, però, coadiuvato da movimenti cadenzali melodici.

70. Determinazione dei vari disegni ritmici di cui la melodia è formata.

Di grandissima importanza, come vedremo, è saper individuare i vari disegni ritmici di cui è formata una melodia. Trattandosi di un importantissimo argomento, rimando l'allievo a un'altro mio lavoro ⁽¹⁾ dal quale stralcio alcune regole che per tale individuazione saranno d'ausilio:

- 1°) osservare se di due in due, di tre in tre, di quattro in quattro misure, si presentano gruppi di note che formano disegni simmetrici: ogni gruppo di cui è evidente la somiglianza o la differenza col gruppo che lo precede o con quello che lo segue, costituisce senza dubbio, una entità ritmica. Se, per esempio, il 1° disegno ritmico comincia in levare sopra un qualsiasi tempo o parte di tempo, è molto probabile che il 2° disegno abbia inizio, in altra misura, sullo stesso tempo o parte di tempo del primo;
- 2°) dare la massima importanza ai grandi valori o alle pause che ricorrono a distanze regolari e che, in genere, caratterizzano la fine di un disegno ritmico;
- 3°) saper afferrare, ma non è facile, quella tendenza al riposo che l'ultima nota di un disegno racchiude: riposo che può essere incompleto, che lascia, cioè, desiderare una continuazione, oppure definitivo.

71. Determinazione delle note ornamentali melodiche.

Prima di passare alla ricerca delle funzioni tonali di ciascun disegno ritmico di cui è formata la melodia e dei relativi punti cadenzali, è necessario individuare le note ornamentali melodiche che arricchiscono la melodia stessa; per tale compito rimando l'allievo a quanto è stato ampiamente svolto precedentemente.

(1) A. De Ninno - *Ritmica e metrica musicali*. (Di prossima pubblicazione).

72. Ricerca delle funzioni tonali di ciascun disegno ritmico di cui è formata la melodia e dei punti cadenzali.

Si chiama funzione tonale di un accordo quel carattere speciale che l'accordo può assumere a seconda che si presenti come punto di partenza o di arrivo alla tonica, alla sottodominante o alla dominante. Le più importanti funzioni tonali, infatti, sono quelle di tonica, di sottodominante e di dominante, le quali compendiano, nel nostro sistema musicale, tutta la tonalità.

È necessario precisare che quando si dice funzione di tonica, di sottodominante o di dominante, tale funzione si deve intendere estesa a tutte le note che formano, rispettivamente, le triadi di tonica, di sottodominante e di dominante:

Funzioni tonali nella tonalità di Do M.

funzione di sottodominante (5 ^a inferiore)	funzione di tonica	funzione di dominante (5 ^a superiore)
IV	I	V
IV VI I	I III V	V VII II
note che formano l'accordo di sottodominante	note che formano l'accordo di tonica	note che formano l'accordo di dominante

Un'altra funzione tonale da tener talvolta presente è quella di « dominante della dominante »:

① Nella tonalità di Do M.

funzione di sottodominante (5 ^a inferiore)	funzione di tonica	funzione di dominante (5 ^a superiore)
IV	I	V

② Nella tonalità di Sol M.

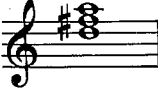



funzione di tonica	funzione di dominante
I	V
I III V	V VII II

Nella tonalità di Sol M.

③ Nella tonalità di Do M.

funzione di sottodominante (5 ^a inferiore)	funzione di tonica	funzione di dominante (5 ^a superiore)	funzione di dominante della dominante nella tonalità di Do M.
IV	I	V	II

Dagli schemi precedenti si rileva chiaramente che mentre l'accordo nella tonalità di Do maggiore rappresenta la funzione di dominante ①, nella tonalità di Sol maggiore, che si trova una 5^a sopra alla prima, rappresenta, invece, la funzione di tonica ②; analogamente nella tonalità di Sol maggiore l'accordo

rappresenta la funzione di dominante. Viene di conseguenza che l'accordo , essendo in funzione di dominante rispetto all'accordo  e questo, a sua volta, essendo in funzione di dominante rispetto all'accordo , rappresenterà la funzione di « dominante della dominante » rispetto all'accordo .

Altre funzioni tonali di minore importanza, ma da tenere in considerazione nell'armonizzazione della melodia, sono quelle di sopratonica (S.T.) e di sopradominante (Sopra D.).

A parte la funzione di dominante della dominante, le funzioni tonali nella tonalità di Do M. sono, quindi, le seguenti:

funzione di sottodominante (S.D.)	funzione di tonica (T.)	funzione di sopratonica (S.T.)	funzione di dominante (D.)	funzione di sopradominante (sopraD.)
				
IV	I	II	V	VI
IV VI I	I III V	II IV VI	V VII II	VI I III

Dall'esame dello schema precedente si rileva che ciascuno dei vari gradi della scala può far parte di più funzioni tonali:

- a) il 1° grado oltre che appartenere alla funzione di tonica, può far parte anche di quelle di sottodominante e di sopradominante;
- b) il 2° grado oltre che appartenere alla funzione di dominante, può far parte anche di quella di sopratonica;
- c) il 3° grado oltre che appartenere alla funzione di tonica, può far parte anche di quella di sopradominante;
- d) il 4° grado oltre che appartenere alla funzione di sottodominante, può far parte anche di quella di sopratonica;
- e) il 5° grado oltre che appartenere alla funzione di dominante, può far parte anche di quella di tonica;
- f) il 6° grado oltre che appartenere alla funzione di sottodominante può far parte anche di quella di sopratonica e di sopradominante;
- g) il 7° grado appartiene soltanto alla funzione di dominante.

Da quanto ho esposto viene di conseguenza, in linea di massima, che ciascun suono della melodia, meno il 7° grado, può essere armonizzato con più di un accordo ($\frac{5}{3}, \frac{6}{3}, \frac{6}{4}$), la scelta del quale è subordinata, più che altro, alle cadenze. In altri termini se, per esempio, un disegno ritmico termina col 2° grado e quello successivo ha inizio con una nota che è in funzione di dominante, per esempio col 7° grado, per cui tanto il 2° grado che il 7° potrebbero appartenere entrambi a uno stesso accordo, cioè quello di dominante, è preferibile, per ottenere maggiore varietà, ma specialmente per stabilire una semicadenza, armonizzare il 2° grado con l'accordo di sopratonica e il 7° con quello di dominante:

1° disegno

2° disegno

I IV app. S.T. app. app. T.

(II) accordo di sopratonica V accordo di dominante I

Per ricercare le funzioni tonali dell'inizio e della fine di ciascun disegno ritmico di cui è formata una melodia e per stabilire i punti cadenzali è necessario procedere nel modo seguente:

- a) stabilire innanzi tutto se la misura è quella giusta e dividere la melodia nei disegni ritmici di cui è formata;
- b) ricercare le funzioni tonali dell'inizio e della fine di ciascun disegno.




Sia il brano seguente da armonizzare:




Adagio


1° disegno
2° disegno
3° disegno
4° disegno




L. Beethoven - Sonata Op. 2 N.º 1

Dall'esame della precedente melodia si rileva:

1°) il 1° disegno ritmico comincia in funzione di dominante , passa alla funzione di tonica  e termina col 7° grado, cioè in funzione di dominante  ;

2°) il 2° disegno ritmico comincia in funzione di dominante , passa alla funzione di tonica  e termina col 2° grado, cioè in funzione di dominante  ;

Il Sol col quale termina il 2° disegno non può essere considerato in funzione di sopratonica, perchè il Do col quale comincia il 3° disegno è in funzione di dominante; rientrando entrambe le note (Sol e Do) in un unico tempo, dovranno essere armonizzate con un solo accordo  che è in funzione di dominante.

3°) il 3° disegno ritmico comincia in funzione di dominante , passa alla funzione di tonica  e termina col 7° grado, cioè in funzione di dominante  ;

4°) il 4° disegno, considerando il Sol come appoggiatura del Fa, comincia in funzione di tonica

me appoggiatura del Re, e termina, con la formula di cadenza perfetta

in funzione di tonica.

Stabilite, così, le funzioni tonali dell'inizio e della fine di ciascun disegno ritmico, non rimane che porre i bassi fondamentali di tali accordi nei punti cadenzali, cioè all'inizio e alla fine dei vari disegni:

Adagio

73. Numerazione della melodia.

Ricercati la tonalità e il modo iniziali, stabiliti i cambiamenti di tonalità nel corso della melodia, individuati i vari disegni ritmici, determinate le note ornamentali melodiche e quelle armoniche, ricercate le funzioni tonali di ciascun disegno ritmico e posti nei punti cadenzali i bassi fondamentali degli accordi che tali funzioni rappresentano, si procede alla numerazione della melodia, la quale, come ho già detto, va considerata alla stregua di un basso.

Per comodità dell'allievo riassumo le regole esposte nel capitolo precedente, corredandole di alcuni esempi adatti alla melodia:

1°) gli accordi vanno posti, in genere, sulla parte forte dei tempi; tuttavia nella melodia, più che nel basso, è possibile porre gli accordi anche sulla parte debole e ogni accordo può prendere la durata di uno o più tempi;

2°) gli inizi anacrusici non vengono, in genere, armonizzati:

RONDÒ
Allegro

mentre quelli acéfali sono preceduti, quasi sempre, da un accordo, il quale, in generale, si riferisce alla nota che è dopo la pausa; l'accordo può, come nell'esempio seguente, essere rappresentato anche dal solo basso:

Chopin - Notturmo Op. 48 N.º 1 - Ed. Curci - Milano

3°) i gruppi, regolari o irregolari, di 3, di 4, di 5, di 6, di 7 o più note, nei quali la prima e l'ultima nota sono della stessa altezza, vengono armonizzati, in genere, con un solo accordo;

4°) quando due o più note, ciascuna del valore di un tempo, procedono per grado congiunto, tener presente, per la numerazione, la scala armonizzata (v. Regola dell'Ottava, ecc.) e le varie risoluzioni di tutti gli accordi dissonanti studiati (v. Quadri sinottici nel 1° volume);

5°) quando due o più note procedono per salto da un tempo all'altro della stessa misura, posson essere armonizzate sia facendole rientrare in un unico accordo:

Tonalità di Do M.

Pedron - Op. citata

e in tal caso non si tiene conto dei gradi che tali note rappresentano, sia facendo entrare ciascuna nota in due accordi diversi:

e in tal caso si tiene conto dei gradi che tali note rappresentano.

La regola precedente è possibile solo per la numerazione della melodia, perchè per quanto riguarda la numerazione del basso è possibile, come abbiamo già visto, far rientrare le due note in un solo accordo soltanto se il salto è di 3^a o di 6^a sia in senso ascendente che discendente:

perchè altri salti darebbero l'accordo sotto forma di 2° rivolto:

forma che, come è noto, viene usata soltanto sulla dominante nella cadenza composta ($\frac{6}{4} - \frac{5}{3}$);

6°) due o più note di piccolo valore disposte in forma di arpeggio e contenute in un solo tempo vengono armonizzate con un unico accordo; se, invece, sono contenute in due o più tempi possono essere armonizzate sia con un solo accordo che ciascuna con un accordo diverso:

SCHERZO

Allegro vivace

L. Beethoven - Sonata Op. 28 - Ed. Curci - Milano

7°) una nota ripetuta più volte di seguito su ciascuno dei vari tempi della misura può essere armonizzata ogni volta in un modo diverso:

Adagio

p sempre legato

F. Schubert - Sonata Op. post.

Se, invece, le note ripetute rientrano tutte in un solo tempo della misura (note ribattute) vanno armonizzate con un solo accordo.

Nell'esempio seguente, data la rapidità del tempo (Presto, in uno) ogni misura può essere considerata come se formasse un tempo solo:

TOCCATA

Presto (♩ = 80)

f

fp

D. Scarlatti - 25 Sonate per Clavicembalo - rivedute da Alessandro Longo - Ed. Ricordi - Milano

Se le note ripetute più volte di seguito rappresentano l'inizio di un tema o di un frammento, in modo da poter essere considerate come frazionamento di una unica nota, possono non essere armonizzate, allo scopo di dar maggior risalto alla testa del tema; volendo, tuttavia, armonizzarle, possono rientrare tutte in un solo o in diversi accordi:

FINALE

Presto

p

J. Haydn - Sonata N.º 1

8°) quando in una melodia si trova un disegno ritmico ripetuto con le stesse note è bene variarne l'armonizzazione, considerando la ripetizione come se fosse in una tonalità vicina:

Mosso ma non troppo e molto vagamente (♩ = 54)

pp molto espress.

R. Pick-Mungiagalli - Il Carillon magico - Ed. Ricordi - Milano

9°) Quando una melodia è formata di note di valore un po' grande, ogni nota può essere armonizzata con più accordi.

74. Formazione del basso sotto la melodia.

Numerata la melodia, si procede alla formazione del basso da sottoporre alla melodia stessa.

Il basso va scelto fra le note che formano i diversi accordi derivati dalla numerazione, tenendo presente che:

1°) il 2° rivolto delle triadi consonanti va impiegato, in genere, soltanto sulla dominante, nella cadenza composta, seguito da $\frac{5}{3} (\frac{6}{4} - \frac{5}{3})$;

2°) nel formare il basso si deve procedere più che sia possibile per moto contrario oppure obliquo con la melodia; tuttavia il moto retto fra basso e melodia può esser impiegato purchè non s'incorra in errori di quinte o di ottave, non solo reali ma neppure nascoste, dato che queste ultime, avrebbero luogo fra parti estreme; in ogni caso usando il moto retto, evitare più di due terze o due seste di seguito fra la melodia e il basso;

3°) il basso sotto la melodia deve avere, generalmente, un andamento melodico, ma tale da non soverchiare la melodia stessa, la quale deve sempre risaltare su quello; per ottenere tale andamento melodico è necessario far procedere il basso più che sia possibile per grado congiunto o per piccoli salti, impiegando, a tale scopo, piuttosto i rivolti degli accordi che non i fondamentali.

* * *

Per la scelta delle note del basso fra quelle dell'accordo, procedere per eliminazione. Per esempio, se nella melodia c'è la fondamentale (x) di un accordo mettere nel basso la fondamentale (x) o la 3^a (*):

se nella melodia c'è la 3^a di un accordo (*), mettere nel basso la fondamentale (x):

se nella melodia c'è la 5^a mettere nel basso la fondamentale o la 3^a:

e così di seguito, anche quando si tratta di accordi di 4 e di 5 suoni; per i quali tener presente che quando vi è nella melodia la 7^a è preferibile mettere nel basso la fondamentale.

Da quanto è stato detto, risulta che il basso da sottoporre alla melodia dell'Adagio della Sonata Op. 2 N. 1 del Beethoven, che è il seguente, corrisponde perfettamente a quello impiegato dall'Autore:

75. Armonizzazione della melodia per sole voci.

L'armonizzazione della melodia per sole voci non presenta eccessive difficoltà: basterà formare il basso e poi affidare alle altre voci le note dei rispettivi accordi, introducendo, ove se ne presenti la possibilità, gli artifici armonici e melodici dall'allievo in precedenza studiati (ritardi, fioriture, imitazioni, ecc.).

76. Armonizzazione della melodia per voce o strumento con accompagnamento di pianoforte.

a) Generalità.

L'armonizzazione di una melodia con accompagnamento di pianoforte presenta difficoltà maggiori di quelle che presenta l'armonizzazione di una melodia per sole voci: l'accompagnamento pianistico deve essere inteso, a mio parere, come un commento e un commento non può essere precisato da regole perchè deve cambiare a seconda del carattere della melodia; quanto dirò, quindi, avrà, più che altro, valore indicativo piuttosto che tassativo.

Esaminando molte melodie per voce o strumento con accompagnamento di pianoforte, si desume che tutte le formule di accompagnamento si possono ridurre, in definitiva, a tre tipi fondamentali, i quali possono essere impiegati separatamente, o che più spesso, per ottenere una maggiore varietà, possono avvicinarsi in una stessa melodia:

- 1°) accompagnamento con accordi;
- 2°) accompagnamento con arpeggi;
- 3°) accompagnamento nello stile contrappuntistico.

Prima di passare all'esame dei suddetti tipi di accompagnamento, ritengo opportuno dare alcune norme di carattere generale.

Le parti impiegate nella realizzazione degli accordi al pianoforte possono variare di numero nel corso della melodia: le quattro parti reali potrebbero generare, a lungo, una certa monotonia; mentre in un *piano* anche una sola nota di un accordo può bastare, talvolta, per iniziare un accompagnamento, in un *forte*, invece, il numero delle parti dovrà essere aumentato per ottenere una maggiore sonorità.

L'accompagnamento pianistico deve essere armonicamente completo in ogni sua parte; salvo se si volessero ottenere speciali sonorità, sarebbe errore omettere, per esempio, la 3^a di un accordo soltanto perchè questa è nella melodia; un accompagnamento pianistico sarà efficiente soltanto quando eseguito anche senza la melodia darà l'impressione di un pezzo completo per pianoforte solo.

Per quanto riguarda le successioni di quinte e di ottave è necessario tener presente quanto segue:

Le successioni di quinte o di ottave reali fra la melodia, eseguita da una voce o da uno strumento solista, e il basso dell'accompagnamento sono vietate; sono vietate, altresì, le quinte e le ottave reali fra la parte più alta dell'accompagnamento pianistico e il relativo basso. Sono consentite, tuttavia, due ottave reali fra la melodia e il basso, soltanto nella cadenza perfetta, quando, cioè, la melodia compie un salto dal 5° grado al 1°; in tal caso anche il basso può compiere lo stesso salto, preferibilmente per moto contrario, allo scopo precipuo di non sminuire l'effetto della cadenza.

Le successioni di quinte reali, sia per moto retto che per moto contrario fra parti interne, cioè fra la melodia, eseguita dalla voce o dal pianoforte e una qualsiasi delle parti interne dell'accompagnamento pianistico oppure fra le varie parti interne dell'accompagnamento stesso, oppure fra il basso e una parte interna dell'accompagnamento, sono permesse.

Le successioni di ottave o di unisoni fra la melodia eseguita dalla voce o dallo strumento solista e una qualsiasi delle parti, interne o esterne, dell'accompagnamento pianistico sono permesse, perchè vengono considerate come un rinforzo della melodia stessa.

Quando nella melodia vi sono appoggiature è bene che queste siano fatte sentire anche nell'accompagnamento pianistico, perchè l'appoggiatura nella sola melodia non avrebbe grande efficacia. A tal proposito bisogna rammentare che l'appoggiatura nella melodia, eseguita dalla voce o dallo strumento solista, non deve trovarsi che per eccezione in distanza di 2ª con la nota reale se questa è nell'accompagnamento.

Come ho già detto, è bene non insistere sopra un unico tipo di accompagnamento per tutta la durata della melodia: perchè l'armonizzazione riesca più interessante è necessario variare le formule di accompagnamento; cosa, certamene non facile, perchè dipende, più che altro, dal gusto e dalla sensibilità musicale di chi armonizza; l'analisi accurata delle migliori composizioni, antiche e moderne, guiderà l'allievo in questo difficile compito.

In generale l'accompagnamento deve essere semplice all'inizio: sovraccaricare la melodia con i cosiddetti «*controcanti*» nell'accompagnamento può dare la stessa impressione che darebbero due persone che iniziassero, contemporaneamente, ciascuna un discorso diverso. L'inizio del tema deve essere accompagnato semplicemente, allo scopo di affermarne saldamente la fisionomia; durante lo svolgimento, poi, si colorirà il quadro in modo più variato, raddoppiando la melodia, all'unisono o in ottava, nell'accompagnamento, specialmente nel *crescendo* e nel *forte*. Se in una melodia s'incontrano progressioni, sarà bene affidare le imitazioni al pianoforte, in modo che risultino una specie di dialogo di differente colore, fra la voce e il pianoforte o fra i due strumenti se la melodia è per strumento solista e pianoforte. Anche se non vi siano progressioni, sarà opportuno colorire l'accompagnamento con imitazioni di qualche frammento caratteristico inteso immediatamente prima nella melodia, ma in genere, come ho già detto, mai all'inizio.

Qualsiasi strumento differisce nel timbro a seconda del registro nel quale suona: è ben noto, per esempio, l'effetto diverso che produce un violino quando suona sulla 4ª corda piuttosto che sopra un'altra. Di questo importante fattore bisogna tener conto anche nel pianoforte, portando l'accompagnamento sulle varie ottave a seconda del carattere che assume in quel dato momento la melodia: è evidente che le stesse note, gli stessi accordi, gli stessi arpeggi, avranno un colore diverso a seconda che verranno eseguiti al centro della tastiera, oppure nella parte acuta o in quella grave.

b) *Accompagnamento con accordi.*

Questa forma di accompagnamento, impiegata, generalmente, nelle opere vocali dell'Ottocento e specialmente nei *recitativi*, è la più semplice: la melodia viene accompagnata da accordi, di lunga o di breve durata, mentre la voce canta la melodia. Gli accordi possono essere impiegati senza un intento melodico, oppure in modo che la parte superiore degli stessi venga a raddoppiare la linea melodica del canto.

Nell'esempio seguente gli accordi sono impiegati senza un intento melodico:

Allegro (♩ = 152)

Son bella pastorel-la, che scende ogni mat-ti-no, ed offre un cestelli-no di fresche frutta e fior.

Nell'esempio seguente l'accompagnamento, per sole ottave, raddoppia la melodia del canto:

(Poco allegro)

F. Schubert - Il mattino tempestoso

Nell'esempio seguente la parte superiore degli accordi raddoppia la parte del canto:

Allegretto (♩ = 84)

A. Falconieri da: Arie antiche raccolte per cura di Alessandro Parisotti - Ed. Ricordi, Milano.

Nell'esempio seguente la parte del canto è raddoppiata da una delle parti interne degli accordi:

(Lento assai)

F. Schubert - Alla riva del mare

c) Accompagnamento con arpeggi.

Un tipo di accompagnamento molto diffuso nell'Ottocento, anche nella musica teatrale con accompagnamento di orchestra, è quello degli arpeggi di accordi. Anche questo tipo di accompagnamento può essere usato utilmente dall'allievo, purchè non venga impiegato dal principio alla fine della composizione, perchè, a lungo andare, verrebbe a ingenerare una certa monotonia.

Perchè tale forma di accompagnamento produca buon effetto, è necessario che, sia pure mentalmente, venga prima stabilito lo schema armonico degli accordi secondo le regole del legame armonico:

accompagnamento in arpeggi | schema armonico | accompagnamento in arpeggi | schema armonico

errato | corretto

Gli accordi possono essere svolti in arpeggi secondo un gran numero di formule, le quali dipendono, più che altro, dalla fantasia e dal gusto del compositore. Non essendo possibile riportare tutte le combinazioni esistenti, presenterò soltanto alcuni dei tanti esempi, facendoli precedere, per maggiore comprensione, dal relativo schema armonico che, per maggior chiarezza, ho impostato su formule cadenzali.

schema armonico lo schema precedente svolto in arpeggi variante variante

Allegro con brio $\text{♩} = 152$

Già la lu - na è in mez - zo al ma - re, mam - ma mia, si sal - te - rà; l'o - ra è

G. Rossini - La danza (Tarantella napoletana)

schema armonico lo schema precedente svolto in arpeggi variante

Non tanto presto, con passione

D'a - prir, ti il co - re ho gran - de - si - o;

R. Schumann - 26 Melodie scelte - Op. 51. N° 5 - Ed. Ricordi - Milano

schema armonico lo schema precedente svolto in arpeggi

Tranquillo - dolce

Sa - lu - ti in - vio, se la mi - aro - sa o - lez - za,

R. Schumann - 14 Melodie da I Mirti - Op. 25 N° 25 - Ed. Ricordi - Milano

schema armonico

lo schema precedente svolto in arpeggi

variante

variante

Presto e assai marcato

Sfi - dan - do l'ire del mar, del ciel, in mezzo al vel di

R. Schumann - 26 Melodie scelte - Op. 33 N° 23 - Ed. Ricordi - Milano

Nell'esempio seguente l'arpeggio è in due parti simultaneamente:

(Lento assai)

A - ve Ma - ri - a! Ver - gin - del -

F. Schubert - Ave Maria - Ed. Curci - Milano

Negli esempi seguenti le varie note che formano l'arpeggio sono collegate con note di passaggio:

Moderato

Ad - di - o bei so - gni del vi - - ver

pp

F. Schubert - Margherita

Lentamente Andante $\text{♩} = 60$

Canta una vec - chia il men - to sul - la ma - no

m.d.

A. De Ninno - Orfano - Ed. Pellegrino - Roma

d) Accompagnamento nello stile contrappuntistico.

Dato che questo tipo di accompagnamento è il più difficile, perchè occorre essere allenati alla tecnica del contrappunto e della fuga, non è possibile dettare regole in proposito; l'allievo potrà usare tale forma soltanto quando la sua tecnica contrappuntistica glielo permetterà. Presento, tuttavia, qualche esempio, per dare un'idea di quanto è possibile ottenere quando la tecnica è impiegata con intento artistico.

Allegro vivo $\text{♩} = 104$

Fuo - ri lu - cer - to le... e mosce - ri - ni, bruchilar - vuc - ce e far - fal - luc - ce

ppp

A. De Ninno - Serenata alla luna - Ed. Pellegrino - Roma

Adagio, ma non troppo
mp espressivo

BARITONO

Io qui va - gando al li - mi - ta - re in - tor - no in - van la pioggia in - vo - co - e la tem -

inteso

cresc.

G. Petrusci - Io qui vagando - Ed. Suvini - Zerboni - Milano

Lento ♩ = 56

Il no stro vec chio Dni - pro.

p
espress.

La stessa melodia diversamente armonizzata:

Lento ♩ = 56

Il no stro vec chio Dni - pro.

pp
cresc.

B. Giuranna - Il nostro vecchio Dni pro'

77. Armonizzazione della melodia per solo pianoforte.

Quanto è stato detto per l'armonizzazione della melodia per voce o strumento con accompagnamento di pianoforte può essere applicato all'armonizzazione della melodia per solo pianoforte; si possono avere, quindi, gli stessi tre tipi di accompagnamento: con accordi e con la melodia in una qualsiasi delle parti; con arpeggi e nello stile contrappuntistico.

La letteratura pianistica è talmente vasta che l'allievo troverà esempi del genere in infinite composizioni per pianoforte; riporterò, tuttavia, soltanto alcuni esempi, fra i tanti, relativi ai tre tipi elencati.

Accompagnamento con accordi.

Allegro non troppo

f
ten.
sf

F. Mendelssohn - Romanza senza parole Op. 53 N.º 2 - Ed. Curci - Milano

Accompagnamento con arpeggi.

(Andante con moto)

F. Mendelssohn - Romanza senza parole Op. 19 N.º 1 - Ed. Curci - Milano

Accompagnamento nello stile contrappuntistico.

Lento (♩ = 54 circa)

V. Mortari - Notturmo (dai tre pezzi per orchestra) - Ed. Carisch - Milano

Allegro vivo (♩ = 63)

A. De Ninno - Scherzo per pianoforte - Ed. Pellegrino - Roma

Gli esempi seguenti del Masetti, pur essendo scritti per orchestra, sono molto interessanti per l'allievo perchè mostrano il vario modo di armonizzare uno stesso frammento tematico in modi diversi:

E. Masetti - Contrasti - Ed. Ricordi - Milano

RIASSUNTO DEL XIV CAPITOLO

Per melodia s'intende una successione di suoni, differenti per altezza e durata, che procedono per grado congiunto o disgiunto e i cui rapporti sono regolati da leggi di ritmica e di metrica musicali; successione che può essere eseguita da una qualsiasi delle parti che formano un complesso di voci o di strumenti.

Dalle definizioni di basso e di melodia, risulta evidente che l'uno e l'altra hanno moltissimi punti di contatto; per cui si può affermare che quanto è stato detto per l'armonizzazione del basso potrà applicarsi, con i dovuti accorgimenti, alla armonizzazione della melodia.

Perchè tutto l'edificio armonico-melodico possa stare saldamente in piedi è necessario costruirne innanzi tutto la base cioè il basso: questo sarà formato con note che facciano parte di quegli accordi con i quali la melodia dovrà essere armonizzata.

La melodia è formata di una successione di disegni ritmici concatenati gli uni agli altri secondo un certo rapporto di logica e di sintassi musicali: di due o più disegni, il primo rappresenta una proposta, il secondo una risposta al primo e, se ve ne sono altri, il terzo una risposta al secondo e una proposta al quarto e così via, finchè l'ultimo sarà di risposta a quello precedente e, nello stesso tempo, di conclusione a tutto il discorso musicale.

Le caratteristiche di moto o di riposo che ciascun disegno ritmico racchiude, e che coincidono con le rispettive funzioni tonali, rappresentano i punti cadenzali della melodia, che è quanto dire la punteggiatura dell'intero discorso musicale.

Il mio sistema per armonizzare una melodia si basa su due principi fondamentali:

1) stabilire le funzioni tonali dell'inizio e della fine di ciascuno dei disegni ritmici che formano una melodia, allo scopo di ricercarne i punti cadenzali;

2) considerare la melodia come se fosse un basso, allo scopo di poterla numerare e ricavare dagli accordi con i quali dovrà essere armonizzata il basso che tali accordi dovrà sostenere. Le operazioni da compiere per armonizzare una melodia sono le seguenti:

a) ricercare la tonalità e il modo iniziali;

b) individuare i cambiamenti di tonalità che possono intervenire nel corso della melodia;

c) individuare i vari disegni ritmici di cui la melodia è formata;

d) determinare le note ornamentali melodiche (note di passaggio, note di volta, appoggiature, anticipazioni);

e) stabilire le funzioni tonali dell'inizio e della fine di ciascun disegno ritmico, collocando i fondamentali di tali accordi nei punti cadenzali;

f) numerare la melodia come se fosse un basso;

g) scegliere fra le note degli accordi risultanti dalla numerazione quelle più appropriate per formare il basso che dovrà essere il sostegno di tutto il complesso melodico-armonico;

h) armonizzare la melodia (a sole voci, per voce e strumento, per solo pianoforte, ecc.) introducendo, nella realizzazione, tutti gli artifici armonici e melodici studiati (ritardi, imitazioni, note ornamentali melodiche, ecc.).

* * *

Norme per la ricerca della tonalità e del modo iniziali.

a) se il 1° disegno ritmico comincia o finisce con la 5ª dell'accordo di tonica della tonalità maggiore (5° grado), la melodia sarà, generalmente, in modo maggiore;

b) se il 1° disegno ritmico comincia o finisce con la fondamentale dell'accordo di tonica della tonalità minore (1° grado), la melodia sarà, generalmente, in modo minore;

c) se il 1° disegno ritmico comincia con note che rappresentano l'arpeggio dell'accordo di tonica o di quello di dominante del modo maggiore o di quello minore, la melodia sarà rispettivamente in modo maggiore o minore;

d) se il 1° disegno ritmico finisce con la 5ª dell'accordo di dominante del modo maggiore (2° grado), la melodia sarà in modo maggiore;

e) se il 1° disegno ritmico comincia con la 5ª dell'accordo di dominante del modo maggiore (2° grado), la melodia sarà in modo maggiore;

f) se il 2° disegno ritmico finisce con la 5ª dell'accordo di dominante del modo maggiore o di quello minore (2° grado), la melodia sarà rispettivamente in modo maggiore o minore (caso molto frequente);

g) se il 1° disegno ritmico comincia o finisce con la sensibile del modo minore, la melodia sarà in modo minore;

h) se le note che precedono l'ultima del 2° disegno ritmico formano, nel loro insieme, l'accordo di dominante del modo maggiore o di quello minore, la melodia sarà, rispettivamente, in modo maggiore o minore;

i) se nel corso del 1° disegno ritmico si trovano note le quali formano un arpeggio dell'accordo di 7ª o di 9ª di dominante, oppure di quello di 7ª di sensibile o diminuita, del modo maggiore o di quello minore, la melodia sarà rispettivamente in modo maggiore o minore.

In casi speciali, fuori di quelli elencati, applicare razionalmente le norme studiate, analizzando la melodia nei vari punti, iniziale, centrale e finale, di ciascun disegno ritmico.

Tener presente che quando una melodia ha inizio con una nota alterata rispetto alla tonalità indicata in chiave, tale nota rappresenta, il più delle volte, una appoggiatura della nota che segue.

Se, come si usa modernamente, le alterazioni non sono segnate in chiave ma nel corso della melodia, individuati i vari disegni ritmici e le alterazioni che essi contengono, tener presente quanto è stato detto a proposito della armonizzazione del basso: che, cioè, alcuni salti, caratteristici della scala maggiore, ma specialmente di quella minore (2ª A e 7ª D., 3ª D. e 6ª A, 4ª D. e 5ª A.), possono essere di valido aiuto per individuare la tonalità e il modo.

* * *

La modulazione può essere caratterizzata:

a) da movimenti nella linea melodica che possono essere paragonati a cadenze o a formule di cadenza;

b) da transizioni, ossia dalla ripetizione immediata di un disegno melodico da una tonalità a un'altra, vicina o lontana, senza passaggi melodici intermedi che facciano presentire la nuova tonalità.

c) dal sopraggiungere di una o più alterazioni estranee alla tonalità di partenza, le quali non abbiano il carattere di note ornamentali melodiche, specialmente appoggiate; tutto questo, però, coadiuvato da movimenti melodici cadenzali.

* * *

Per individuare i vari disegni ritmici di cui la melodia è formata osservare se di due in due, di tre in tre, di quattro in quattro misure, si presentano gruppi di note che formano disegni simmetrici: ogni gruppo di cui è evidente la somiglianza o la differenza col gruppo che lo precede o con quello che lo segue, costituisce, senza dubbio, una entità ritmica.

Dare la massima importanza ai grandi valori o alle pause che ricorrono a distanze regolari e che, in genere, caratterizzano la fine di un disegno ritmico.

Saper afferrare quella tendenza al riposo che l'ultima nota di un disegno racchiude; riposo che può essere incompleto oppure definitivo.

* * *

Si chiama funzione tonale di un accordo quel carattere speciale che l'accordo può assumere a seconda che si presenti come punto di partenza o di arrivo alla tonica, alla sottodominante o alla dominante. Le più importanti funzioni tonali sono quelle di tonica, di sottodominante e di dominante; altra funzione tonale da tener presente è quella di « dominante della dominante ».

Altre funzioni tonali importanti, per l'armonizzazione della melodia, sono quelle di sopratonica (S.T.) e di sopradominante (Sopra D.).

In linea di massima, ciascun suono della melodia, meno il 7° grado, può essere armonizzato con più di un accordo, la scelta del quale è subordinata, più che altro, alle leggi delle cadenze.

Per ricercare le funzioni tonali dell'inizio e della fine di ciascun disegno ritmico di cui è formata una melodia e per stabilirne i punti cadenzali, procedere nel modo seguente:

stabilire, innanzi tutto se la misura è quella giusta e dividere la melodia nei disegni ritmici di cui è formata;

ricercare le funzioni tonali dell'inizio e della fine di ciascun disegno.

Stabilite le funzioni tonali dell'inizio e della fine di ciascun disegno ritmico, porre i bassi fondamentali di tali accordi nei punti cadenzali.

* * *

Ricercati la tonalità e il modo iniziali, stabiliti i cambiamenti di tonalità nel corso della melodia, individuati i vari disegni ritmici, determinate le note ornamentali melodiche e armoniche, stabilite le funzioni tonali di ciascun disegno ritmico e posti nei punti cadenzali i fondamentali degli accordi che tali funzioni rappresentano, si procede alla numerazione della melodia, la quale va considerata alla stregua di

un basso, seguendo le norme già esposte a proposito della numerazione del basso e che qui brevemente riassumiamo:

1) gli accordi vanno posti, in genere, sulla parte forte dei tempi; tuttavia nella melodia è possibile porre gli accordi anche sulla parte debole e ogni accordo può prendere la durata di uno o più tempi;

2) gli inizi anacrusici non vengono, in genere, armonizzati, mentre quelli acefali sono preceduti, quasi sempre, da un accordo, il quale, in generale, si riferisce alla nota che è dopo la pausa;

3) i gruppi, regolari o irregolari, di 3, di 4, di 5, di 6, di 7 o più note, nei quali la prima e l'ultima nota sono della stessa altezza; vengono armonizzati, in genere, con un solo accordo;

4) quando due o più note, ciascuna del valore d'un tempo, procedono per grado congiunto, tener presente, per la numerazione, la scala armonizzata (Regola dell'8ª, ecc.) e le varie risoluzioni di tutti gli accordi dissonanti studiati;

5) quando due o più note procedono per salto da un tempo all'altro della stessa misura, possono essere armonizzate sia facendole rientrare in un unico accordo che in due accordi diversi; questa regola è possibile solo per l'armonizzazione della melodia, perchè per quanto riguarda la numerazione del basso è possibile far rientrare le due note in un solo accordo soltanto se il salto è di 3ª o di 6ª, sia in senso ascendente che discendente, perchè altri salti darebbero l'accordo sotto forma di 2º rivolto, forma che viene usata soltanto sulla dominante nella cadenza composta $\begin{matrix} 6 & 5 \\ 4 & 3 \end{matrix}$;

6) due o più note di piccolo valore disposte in forma di arpeggio e contenute in un solo tempo vengono armonizzate con un unico accordo; se, invece, sono contenute in due o più tempi possono essere armonizzate sia con un solo accordo sia ciascuna con un accordo diverso;

7) una nota ripetuta più volte di seguito su ciascuno dei vari tempi della misura va armonizzata, possibilmente, ogni volta in un modo diverso; se, invece, le note ripetute rientrano tutte in un solo tempo della misura (« note ribattute »), vanno armonizzate con un solo accordo; se le note ripetute più volte di seguito rappresentano l'inizio di un tema o di un frammento, in modo da poter essere considerate come frazionamento di un'unica nota, in genere non vengono armonizzate;

8) quando in una melodia si trova un disegno ritmico ripetuto con le stesse note è bene variarne l'armonizzazione, considerando la ripetizione come se fosse in una tonalità vicina;

9) quando una melodia è formata di note di valore un po' grande ogni nota può essere armonizzata con più accordi.

* * *

Numerata la melodia si procede alla formazione del basso da sottoporre alla melodia stessa.

Norme da seguire:

a) il 2º rivolto delle triadi consonanti va impiegato, in genere, soltanto sulla dominante nella cadenza composta $\begin{matrix} 6 & 5 \\ 4 & 3 \end{matrix}$;

b) il basso deve procedere più che sia possibile per moto contrario oppure obliquo con la melodia; quando procede per moto retto, evitare di incorrere in errori di 5ª e di 8ª reali o nascoste con la melodia ed evitare, inoltre, più di due terze o due seste di seguito per moto retto fra melodia e basso;

c) il basso deve avere un'andamento piuttosto melodico; deve procedere, quindi, più che sia possibile per grado congiunto, adoperando piuttosto i rivolti degli accordi che non i fondamentali.

Per la scelta delle note del basso fra quelle dell'accordo procedere per eliminazione:

se nella melodia c'è la fondamentale di un accordo, mettere nel basso la fondamentale o la 3^a;

se c'è la 3^a, mettere nel basso la fondamentale;

se c'è la 5^a, mettere nel basso la fondamentale o la 3^a;

se c'è la 7^a, mettere nel basso la fondamentale.

* * *

Le norme da seguire nell'armonizzazione della melodia per voce o strumento con accompagnamento di pianoforte sono le seguenti:

a) le parti impiegate nella realizzazione degli accordi al pianoforte possono variare di numero nel corso della melodia;

b) l'accompagnamento pianistico deve essere armonicamente completo in ogni sua parte;

c) evitare le successioni di quinte e di ottave reali fra la melodia e il basso e fra la parte più alta dell'accompagnamento pianistico e il relativo basso;

d) sono consentite due ottave reali fra la melodia e il basso nella cadenza perfetta quando la melodia compie un salto dal 5° grado al 1°;

e) sono consentite le successioni di quinte reali, sia per moto retto che per moto contrario, fra parti interne o fra una parte interna e una esterna;

f) sono consentite le successioni di ottave o di unisoni fra la melodia e una qualsiasi delle parti dell'accompagnamento (raddoppio della melodia);

g) far sentire anche nell'accompagnamento le appoggiature che sono nella melodia;

h) non insistere sopra un unico tipo di accompagnamento;

i) l'accompagnamento deve essere semplice all'inizio;

l) se nella melodia vi sono progressioni, affidare le imitazioni al pianoforte; anche se non vi sono progressioni sarà opportuno colorire l'accompagnamento con imitazioni di qualche frammento caratteristico inteso immediatamente prima nella melodia;

m) nell'accompagnamento per arpeggi stabilire prima lo schema armonico degli accordi da arpeggiare, secondo le regole del legame armonico.

XV.

IL BASSO E LA MELODIA DI STILE FUGATO

78. Il basso di stile fugato.

Lo studio del basso di stile fugato dovrebbe aver inizio non prima che l'allievo abbia acquistato una certa padronanza del contrappunto a quattro voci e qualche nozione, sia pure soltanto teorica, della fuga; tuttavia, dato che, per antica prassi, in alcuni Conservatori di Musica di Stato, fra i quali, in modo particolare, quello di Roma, agli esami di Compimento medio di Composizione vengono assegnati bassi di tale stile, ho ritenuto opportuno trattare in questa sede tale argomento, che, pur essendo di grandissima importanza, non è stato preso finora in considerazione da alcun teorico.

Il basso di stile fugato pur avendo tutti i caratteri della fuga, non ne ha, tuttavia, la rigida costruzione; gli elementi (*soggetto, risposta, contrassoggetto, divertimenti, stretto, pedale, ecc.*) sono gli stessi, ma vengono impiegati con una maggiore libertà. La fuga ha inizio sempre col soggetto, il quale per il semplice fatto di presentarsi per primo è facilmente riconoscibile come tale; il contrassoggetto, che viene eseguito immediatamente dopo, dalla voce che ha esposto il soggetto, lo accompagna sempre ogni volta che questo riappare. Nei bassi di stile fugato, invece, il soggetto può presentarsi anche più tardi e in un tonalità che non è quella iniziale e analogamente, anche il contrassoggetto può fare la sua apparizione nei punti più impensati del basso. A tal proposito, esamineremo particolareggiatamente i casi principali che possono presentarsi all'inizio di un basso di tal genere:

1°) il basso può aver inizio col soggetto (S.), al quale può seguire, immediatamente, nella stessa voce, il contrassoggetto (C. S.):

Moderato

The first musical example shows a treble clef staff with a melodic line labeled 'C.S.' and a bass clef staff with a melodic line labeled 'S.'. The second example shows a treble clef staff with a melodic line labeled 'S.' and a bass clef staff with a melodic line labeled 'C.S.'. Both examples are in 4/4 time and feature a key signature of one flat.

G. Napoli - Bassi - Melodie - Temi - Ed. Ricordi - Milano

2°) il basso può aver inizio col soggetto, ma il contrassoggetto può trovarsi a distanza, talvolta dopo un primo divertimento:

Sostenuto

The musical score is in 4/4 time with a key signature of two flats. It features a treble clef staff and a bass clef staff. The first counter-subject (C.S.) is in the treble, and the first subject (S.) is in the bass. A second counter-subject (C.S. ripetuto in altra tonalità) is in the treble, and the second subject (S. ripetuto in altra tonalità) is in the bass. Both the second subject and counter-subject are in a different key signature (one flat).

Divertimento

G. Napoli - Op. citata

3°) il basso può aver inizio con una o più misure di pausa, dopo le quali può entrare il soggetto, seguito o non immediatamente dal contrassoggetto:

Maestoso

G. Dobici - Partimenti - Ed. Ricordi - Milano

4°) il basso può aver inizio con più misure di pausa, dopo le quali può entrare la risposta, invece del soggetto, seguita o non immediatamente dal contrassoggetto:

Mosso ben misurato

G. Dobičić - Partimenti (Vol. II) - Ed. Ricordi - Milano

5°) Un caso molto più raro è quello nel quale il basso può avere inizio col contrassoggetto seguito o non immediatamente dalla risposta; in tal caso il contrassoggetto col quale ha inizio il basso sarà accompagnato, in altra voce, dal soggetto.

* * *

Come quasi tutti i bassi, anche quelli di stile fugato hanno inizio, in generale, con la tonica; ma talvolta, come nella fuga, il soggetto può cominciare con un altro grado che, in genere è la dominante; in tal caso è necessario introdurre, ove se ne presenti la necessità, una *mutazione*, ossia un cambiamento di intervallo, sia all'inizio che nel corso della risposta (1):

G. Dobičić - Op. citata

Quando il soggetto termina modulando nella tonalità della dominante è necessario tener presente il fatto che nella risposta, e di conseguenza nel contrassoggetto, avranno luogo mutazioni:

(1) A. De Ninno - La Risposta ai Soggetti di fuga - Ed. Pellegrino, Roma.

G. Dobici - Op. citata

Può avvenire, ma è più raro, che un soggetto abbia inizio con disegni melodici in forma di progressione:

G. Dobici - Trenta lezioni, ecc. - Ed. Ricordi - Milano

In tal caso, potendo nascere il dubbio che tali disegni possano costituire un divertimento, si potrebbe essere indotti, come vedremo, a considerare tale inizio non come soggetto. Tuttavia, premesso che, in genere, nessun basso di stile fugato, come nessuna fuga, ha inizio con un divertimento, tali disegni iniziali, specialmente se ripetuti nella stessa o in altre tonalità nel corso del basso stesso, non possono rappresentare che il soggetto o il contrasoggetto; tanto più se si tiene presente il fatto che, come nella fuga, un disegno melodico utilizzato per un divertimento non viene più impiegato, in genere, nei divertimenti successivi.

* * *

Nella fuga, dopo la cosiddetta esposizione, cioè dopo le quattro entrate successive del soggetto e della risposta, ha luogo un divertimento che porta alla ripercussione del soggetto nella tonalità relativa, maggiore o minore; nel basso di stile fugato, invece, il divertimento può portare a una tonalità qualsiasi, vicina o lontana.

Il divertimento, pur esistendo sia nella fuga che nei bassi di stile fugato, non ha sempre lo stesso carattere: nella fuga, le ripetizioni del modello, le quali vengono, nell'insieme, a formare una progressione, sono distribuite fra le varie parti e in tal modo tutto il divertimento perde il carattere di progressione; nel basso di stile fugato, invece, dato che le ripetizioni del modello di progressione vengono eseguite sempre dalla stessa parte, cioè dal basso, e le imitazioni, generalmente, in una sola parte, tutto il divertimento mantiene il carattere di progressione.

* * *

Mentre nello stretto della fuga si possono introdurre tutti gli artifici possibili, soggetto e risposta per diminuzione, per aumentazione, ecc., nello stretto del basso di stile fugato, quando c'è, non sempre è possibile impiegare gli stessi procedimenti, perchè nella fuga tutto è da costruire, mentre nel basso di stile fugato c'è una parte obbligata, che è quella data per l'esercitazione, la quale vincola tutte le altre.

* * *

Nella fuga il pedale di dominante viene introdotto, in genere, prima degli stretti e talvolta anche verso la fine e il pedale di tonica soltanto alla fine; entrambi i pedali sono sempre nella tonalità iniziale della fuga; nei bassi di stile fugato, invece, i pedali possono essere usati con la più grande libertà e anche in tonalità diverse da quella iniziale.

* * *

Premesso quanto sopra, le operazioni da compiere per armonizzare un basso di stile fugato sono le seguenti:

- a) ricercare la tonalità e il modo iniziali;
- b) individuare i cambiamenti di tonalità che possono intervenire nel corso del basso;

- c) determinare le note ornamentali melodiche (note di passaggio, note di volta, appoggiature, anticipazioni) e i ritardi;
- d) scartare mentalmente tutti quei frammenti di basso che hanno il carattere di progressioni o di formule cadenzali per modulare;
- e) ricercare, tra i frammenti rimasti, il soggetto, il contrassoggetto e le eventuali parti libere se ve ne sono;
- f) impostare le imitazioni nei vari divertimenti;
- g) abbozzare schematicamente la realizzazione dell'intero basso;
- h) numerare il basso in quei punti nei quali il soggetto e il contrassoggetto non sono insieme;
- i) armonizzare, infine, il basso (per Quartetto o Quintetto vocale o strumentale), introducendo, nella realizzazione, tutti gli artifici armonici e melodici precedentemente studiati (ritardi, imitazioni, note ornamentali melodiche, ecc.).

* * *

Per quanto riguarda la ricerca della tonalità e del modo iniziali, individuati i cambiamenti di tonalità che possono intervenire nel corso del basso e determinate le note ornamentali melodiche e armoniche, di cui alle lettere a), b), c), non vi è altro da aggiungere a quanto è stato ampiamente svolto in proposito nei precedenti capitoli; tratterò, invece, separatamente quanto riguarda quelle operazioni che sono particolari al genere di basso che mi accingo a trattare, cioè gli argomenti di cui alle lettere d), e), f), g), h).

* * *

Dopo aver analizzato attentamente un basso di stile fugato per quanto riguarda la tonalità iniziale, le successive modulazioni e le note ornamentali, si passa, prima di ogni altra cosa, alla ricerca del soggetto e del contrassoggetto.

Dato che nel basso di stile fugato il soggetto, come abbiamo già visto, può anche non presentarsi all'inizio e il contrassoggetto può sopraggiungere più tardi, non sempre è facile individuare sia l'uno che l'altro senza prima riconoscerne le rispettive caratteristiche.

Qualsiasi Tema musicale può essere formato, come si è detto, di due o più disegni ritmici, ma quello che maggiormente lo caratterizza è l'affermazione della tonalità iniziale, cioè una certa permanenza, sia pure con qualche modulazione passeggera, in una determinata tonalità. Tale presupposto, come vedremo, è della massima importanza per la ricerca del soggetto, del contrassoggetto e di tutti quei punti del basso nei quali soggetto e contrassoggetto potranno essere, in altra voce, introdotti.

Oltre la caratteristica dell'affermazione tonale, si può stabilire, in linea di massima, che soggetto e contrassoggetto hanno una fisionomia ritmica contrastante, hanno la stessa lunghezza e, cosa la più importante, possono essere eseguiti simultaneamente in modo che l'armonia che risulta dall'insieme sia corretta; il soggetto, inoltre, viene esposto più volte in diverse tonalità e spesso si ripresenta verso la fine nella tonalità iniziale.

Per la ricerca del soggetto e del contrassoggetto in un basso di stile fugato non esistono regole tassative; il sistema che propongo è di procedere per esclusione; eliminare, cioè, mentalmente tutti quei frammenti i quali abbiano carattere di progressione, e, quindi, di divertimento, e tutti quelli i quali abbiano carattere di formule cadenzali per modulare. Scartati tali frammenti, soggetto e contrassoggetto dovranno essere ricercati tra i frammenti residuali.

Sia il seguente basso:

Allegro non troppo

S. C. S.

Divertimento

G. Napoli - Op. citata

Dall'analisi del basso in oggetto si rileva che i frammenti i quali rivestono il carattere di progressioni o di formule cadenzali per modulare sono i seguenti:

Frammenti in forma di progressione:

Frammenti che hanno il carattere di formule cadenzali:

Eliminati, mentalmente, tutti i frammenti precedenti, non restano, nel basso in oggetto, che i seguenti:

Five numbered musical fragments (1-5) in bass clef, showing various melodic lines. Fragment 1 is a long line with many notes. Fragment 2 is a short line with a few notes. Fragment 3 is a long line with many notes. Fragment 4 is a short line with a few notes. Fragment 5 is a short line with a few notes.

Analizzando tali frammenti, si rileva che il frammento

Musical fragment 2 in bass clef, showing a short melodic line.

non è

altro che l'inizio del frammento

Musical fragment 1 in bass clef, showing a long melodic line.

in altra tonalità e che entrambi non rappresentano che un unico tema, il quale si ripresenta ancora, verso la fine del basso

Musical fragment 5 in bass clef, showing a short melodic line.

, nella tonalità iniziale; si può, quindi, dedurre, con tutta certezza, che tale frammento rappresenti il soggetto.

Stabilito che i frammenti **1**, **2** e **5** rappresentano il soggetto, non restano che i frammenti **3** e **4** fra i quali si dovrà cercare il contrasoggetto. Il frammento

Musical fragment 4 in bass clef, showing a short melodic line.

pur avendo carattere modulante, non ha le stesse caratteristiche tonali del soggetto e, inoltre, è troppo breve, due misure, perchè possa accompagnare il soggetto che è di cinque. Tale frammento rappresenta, quindi, una parte libera, la quale, tuttavia, ha una certa importanza, perchè si presta a una entrata del soggetto, in altra parte, nella tonalità di Re minore:

Musical score showing a 'parte libera' section in the bass clef, with a treble clef staff above it. The bass clef staff contains fragment 4, and the treble clef staff contains a melodic line starting with a fermata and a 'S' above it.

Stabilito che i frammenti [1], [2] e [5] rappresentano il soggetto e che il frammento [4] costituisce una parte libera, non resta altro che il frammento

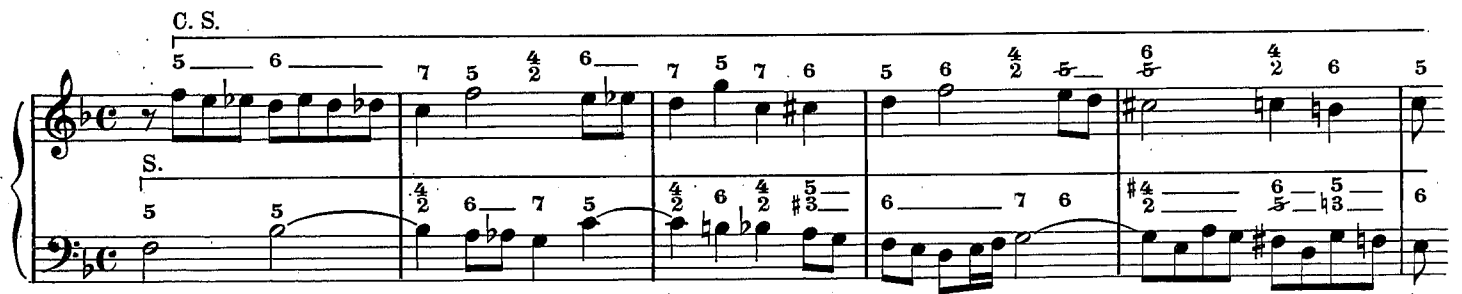


il quale non può essere che il contrassoggetto per quattro importanti motivi:

- 1° perchè eseguito simultaneamente al soggetto, l'armonia che ne risulta è corretta;
- 2° perchè avendo inizio in una tonalità (Do M.) e terminando in un'altra (Sol M.) che è una 5^a sopra alla prima, ha le stesse caratteristiche tonali del soggetto, il quale ha inizio in Fa maggiore e termina in Do maggiore;
- 3° perchè ha un ritmo in contrasto con quello del soggetto;
- 4° perchè è formato, come il soggetto, di cinque misure. Quest'ultimo motivo, però, non è probativo, perchè il contrassoggetto può, talvolta, essere anche più breve del soggetto.

È implicito che la prova di cui al n. 1 deve essere eseguita riportando soggetto e contrassoggetto a un'unica tonalità: nel basso in oggetto a quella di Fa maggiore o di Do maggiore.

A differenza dei bassi ordinari, nei quali è necessario stabilire la numerica, in quelli di stile fugato, dopo aver scritti simultaneamente soggetto e contrassoggetto, la numerica scaturirà dall'insieme e tale numerica sarà sempre la stessa a ogni ripercussione simultanea del soggetto e del contrassoggetto:



* * *

Individuati il soggetto e il contrassoggetto, si procede alla impostazione dei vari divertimenti, basati, come ho detto, su progressioni imitate.

Per quanto l'allievo, giunto a questo punto, debba sapere impostare l'imitazione di un disegno di progressione, non trovo inutile riparlare, sia pure brevemente, in questa sede.

Se il modello della progressione è preso da un frammento del soggetto o del contrassoggetto, la numerica dell'uno o dell'altro può avere un certo valore, almeno indicativo, per l'impostazione del divertimento. Nel 2°

divertimento del basso preso in esame:  , infatti, la

numerica del soggetto suggerirà facilmente il modello dell'imitazione:

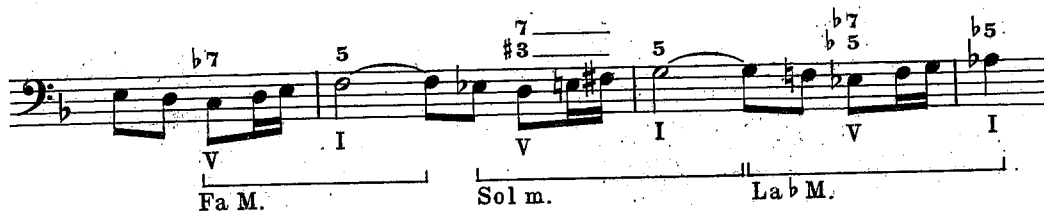


Qualora, però, il procedimento esposto non possa, per una ragione o per un'altra, aver luogo, si dovrà

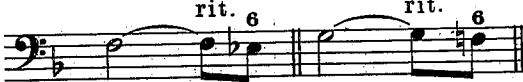
prescindere dalla numerica del soggetto o del contrasoggetto e numerare il modello della progressione secondo altri criteri. Nel 1° divertimento del basso in oggetto:



individuare, dalle alterazioni e dai movimenti cadenzali del basso, le modulazioni passeggera, non sarà difficile stabilire una prima numerazione nel modo seguente:



Considerando le crome legate come ritardi di quelle successive, e, più precisamente, come ritardi della 3^a in accordi

di tre suoni:  e sopprimendo, mentalmente, tutte le note di passaggio

e i ritardi la progressione originaria può essere ridotta al suo schema semplice, del quale non è difficile stabilire la numerica:



Del precedente schema non sarà difficile, secondo le norme già date, impostare l'imitazione a distanza di mezza misura:

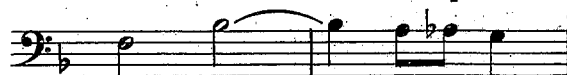


Riportando lo schema così ottenuto al disegno originario fiorito, ristabilendo, cioè, i ritardi e le note di passaggio, sia nel basso che nella parte che imita, si avrà il seguente divertimento:



Dell'ultimo divertimento è molto facile stabilire l'imitazione, rientrando il modello fra quelli già studiati in altra parte della presente opera:



Verso la fine del basso preso in esame s'incontra una ripresa delle due misure del soggetto
 , la seconda delle quali propone un modello di progressione:



Tale ripresa, essendo nella tonalità iniziale del basso, può far pensare a uno stretto: introducendo, infatti, in altra voce, la risposta, nella tonalità della dominante, a distanza di mezza misura dal soggetto, si ottiene uno stretto a canone:



* * *

Dopo analizzato il basso per quanto riguarda la tonalità e il modo iniziali e le modulazioni che s'incontrano durante il corso del basso stesso, dopo aver ricercato il soggetto e il contrassoggetto, dopo aver individuati o analizzati tutti gli altri elementi, si procede a una prima impostazione del basso secondo il seguente ordine:

- 1°) ogni volta che s'incontra, nel basso, il soggetto, unirgli il contrassoggetto, scrivendolo in quella voce che più si presta per la tessitura;
- 2°) ogni volta che s'incontra, nel basso, il contrassoggetto, unirgli il soggetto, scrivendolo in quella voce che più si presta per la tessitura;
- 3°) di ciascun divertimento accennare le imitazioni, scrivendole in quelle voci che più si prestano per la tessitura;
- 4°) nello stretto, se c'è, accennare le diverse entrate, scrivendole nelle varie voci che più si prestano per la tessitura:

Esempio di stretto.

(Allegro maestoso)



G. Dobici - Partimenti

5°) per quanto riguarda l'impostazione armonica del pedale rimando l'allievo a quanto ho ampiamente svolto in altra parte della presente opera, aggiungendo che per il pedale di dominante, distinguo due casi:

a) se è nel corso del basso, generalmente prima dello stretto, accennare, scrivendolo, un divertimento, formato possibilmente con frammenti del soggetto o della risposta che non siano già stati impiegati nei divertimenti dati;

Esempio di pedale di dominante nel corso di un basso.

(Andante)

G. Dobici - Trenta lezioni - Ed. Ricordi - Milano

b) se è verso la fine del basso, introdurre, scrivendoli in quelle voci che più si prestano per la tessitura, il soggetto e il contrasoggetto, sia pure la sola testa; oppure introdurre, scrivendole, le entrate più ravvicinate della testa del soggetto e della risposta;

Esempio di pedale di dominante verso la fine del basso.

G. Dobici - Trenta lezioni

6°) per quanto riguarda il pedale di tonica, che, in genere, è alla fine, accennare, scrivendole, le varie entrate della testa del soggetto, della risposta e del contrasoggetto molto più ravvicinate;

Esempio di pedale di tonica.

G. Dobici - Trenta lezioni

7°) sopra tutti i frammenti di basso che restano, fuori di quelli serviti per il soggetto, il contrasoggetto, i divertimenti, il pedale, le formule cadenzali, ecc., cioè sopra le cosiddette parti libere, mettere, se l'armonia lo consente, il soggetto o il contrasoggetto, sia pure la sola testa.

Abbozzato, in tal modo, schematicamente l'intero basso nei punti più importanti e numerati tutti i frammenti non utilizzati si completa l'armonizzazione, introducendo nelle varie parti tutti gli artifici armonici e melodici studiati.

Realizzazione del basso precedentemente analizzato.

Allegro non troppo

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature, containing a melodic line labeled "C.S." (Contrasoggetto). The third staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature, which is mostly empty. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat and a common time signature, containing a melodic line labeled "S." (Soggetto).

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature, containing a melodic line labeled "R." (Ritornello). The second staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat and a common time signature, containing a melodic line labeled "C.S." (Contrasoggetto).

The third system of the musical score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature, containing a melodic line labeled "Divertimento". The second staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat and a common time signature, containing a melodic line labeled "Divertimento".

First system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is marked with a large '13' and contains a melodic line with a 'C. S.' (Crescendo) marking. The second and third staves are accompaniment. The bottom staff is marked with a large '13' and contains a bass line with an 'S.' (Sforzando) marking. The system concludes with a 'parte libera' marking.

Second system of musical notation, continuing from the first. It features four staves with various musical notations, including slurs and dynamic markings like 'S.'.

Third system of musical notation. It includes the instruction 'Divertimento a canone' (Canon divertissement) above the top staff. The system contains four staves with musical notation, including 'S.' and 'R.' (Ritardando) markings, and the word 'STRETTO'.

Fourth system of musical notation, continuing the canon. It features four staves with musical notation, including 'S.' and 'R.' markings.

79. La melodia di stile fugato.

Considerando, come abbiamo già visto, la melodia come se fosse un basso, non resterà molto da aggiungere a quanto è stato ampiamente svolto; quanto è stato detto per il basso di stile fugato può essere applicato alla melodia dello stesso genere, usando per quest'ultima alcuni speciali accorgimenti.

Per quanto riguarda la melodia di stile fugato, le esercitazioni possono essere svolte, nella scuola, in due maniere diverse: affidando, cioè tutta la melodia a una sola voce, o, piuttosto, facendola passare dall'una all'altra delle quattro voci.

Se la melodia data per l'esercitazione è tutta in una sola parte, va trattata alla stessa stregua del basso di stile fugato; se, invece, è alternata fra le varie parti, tutti gli elementi da utilizzare andranno ricercati nelle varie parti date, tenendo presente che molto spesso quanto è dato non rappresenta una melodia continuativa, ma soltanto gli accenni di quanto una parte dovrà svolgere: è necessario, quindi, che ogni parte che presenta un disegno lo completi melodicamente.

Moderato

T. Dubois - 87 Leçons d'Harmonie-Basses et Chants-Paris, Ménestrel, Heugel e C.

Della precedente melodia di Th. Dubois presento la realizzazione dello stesso Autore perchè l'allievo abbia un'idea di quanto è possibile fare in tal genere.

La parte data per esercitazione è indicata con una linea punteggiata.

Moderato

A

First system of musical notation, featuring four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. The second and third staves are in alto clef with a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. The system contains several measures of music with various note values and rests.

Second system of musical notation, featuring four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. The second and third staves are in alto clef with a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. This system includes a section labeled 'A' in the top staff and a section labeled 'B' in the bottom staff.

Third system of musical notation, featuring four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. The second and third staves are in alto clef with a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. This system includes a section labeled 'C' in the top staff.

Fourth system of musical notation, featuring four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. The second and third staves are in alto clef with a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. This system includes a section labeled 'A' in the top staff.

RIASSUNTO DEL XV CAPITOLO

Per la realizzazione di un basso di stile fugato non vi è un piano prestabilito come nella fuga; gli elementi sono gli stessi (soggetto, contrassoggetto, divertimenti, stretto, pedale) ma vengono impiegati con la più grande libertà.

a) il basso può aver inizio col soggetto al quale può seguire immediatamente, nella stessa parte, il contrassoggetto;

b) il basso può aver inizio col soggetto, ma il contrassoggetto può trovarsi a distanza, talvolta dopo un primo divertimento;

c) il basso può aver inizio con una o più misure di pausa, dopo le quali può entrare il soggetto, seguito o non immediatamente dal contrassoggetto;

d) il basso può aver inizio con più misure di pausa, dopo le quali può entrare la risposta, invece del soggetto, seguita o non immediatamente dal contrassoggetto;

e) il basso può aver inizio col contrassoggetto, seguito o non immediatamente dalla risposta;

f) i bassi di stile fugato, come qualsiasi basso ordinario, hanno inizio, in generale, con la tonica, ma talvolta, come nella fuga, il soggetto può incominciare con un altro grado che in genere è la dominante. In tal caso introdurre, ove se ne presenti la necessità, le dovute «mutazioni» all'inizio o nel corso della risposta.

* * *

Le operazioni da compiere per armonizzare un basso di stile fugato sono le seguenti:

a) ricercare la tonalità e il modo iniziali;

b) individuare i cambiamenti di tonalità che possono intervenire nel corso del basso;

c) determinare le note ornamentali melodiche;

d) scartare mentalmente tutti quei frammenti di basso che hanno il carattere di progressioni o di formule cadenzali per modularle;

e) ricercare, tra i frammenti rimasti, il soggetto, il contrassoggetto e le eventuali parti libere se ve ne sono;

f) impostare le imitazioni nei vari divertimenti;

g) abbozzare schematicamente tutta la realizzazione;

h) numerare tutto il basso in quei punti nei quali soggetto e contrassoggetto non sono insieme;

i) armonizzare, infine, il basso, introducendo, nella realizzazione, tutti gli artifici armonici e melodici studiati.

* * *

Analizzato il basso, si procede a una prima impostazione secondo il seguente ordine:

a) ogni volta che s'incontra, nel basso, il soggetto, unirgli il contrassoggetto, scrivendolo in quella voce che più si presta per la tessitura;

b) ogni volta che s'incontra, nel basso, il contrassoggetto, unirgli il soggetto, scrivendolo in quella voce che più si presta per la tessitura;

c) di ciascun divertimento accennare le imitazioni, scrivendole in quelle voci che più si prestano per la tessitura;

d) nello stretto, se c'è, accennare le diverse entrate, scrivendole, in quelle voci che più si prestano per la tessitura;

e) se il pedale di dominante è nel corso del basso, generalmente prima dello stretto, accennare, scrivendolo, un divertimento, formato con quei frammenti del soggetto o della risposta che non siano già stati impiegati nei divertimenti precedenti. Se il pedale è verso la fine del basso, introdurre, scrivendoli in quelle voci che più si prestano per la tessitura, il soggetto e il contrassoggetto, oppure introdurre, scrivendole, le entrate più ravvicinate della testa del soggetto e della risposta;

f) per quanto riguarda il pedale di tonica, che, in genere, è alla fine, accennare, scrivendole, le varie entrate della testa del soggetto, della risposta e del contrassoggetto molto più ravvicinate;

g) su tutti i frammenti di basso che restano, cioè sulle cosiddette parti libere, scrivere, se l'armonia lo consente, il soggetto e il contrassoggetto, sia pure la sola testa.

* * *

Considerando la melodia come se fosse un basso, quanto è stato detto per quest'ultimo vale anche per la prima.

Se la melodia data per l'esercitazione è tutta in una sola parte, va trattata nello stesso modo che il basso di stile fugato; se, invece, è alternata fra le parti, tutti gli elementi andranno ricercati fra le parti date, tenendo presente che molto spesso quanto è dato per l'esercitazione non rappresenta una sola melodia, ma gli accenni di quanto una parte dovrà eseguire; è necessario quindi, che ogni voce che forma un frammento lo completi melodicamente.

