

# LONGO

## 32 LEZIONI PRATICHE

SELL'ARMONIZZAZIONE DEL CANTO DATO

(nuova edizione riveduta e ampliata)

32 LECONS PRATIQUES

sur l'harmonisation des chœurs donnés

32 PRACTICAL LESSONS

on the harmonizing of given melody

32 PRAKTISCHE LEKTIONEN

für die Harmonisierung Gesangsstimmen

32 LECCIONES PRÁCTICAS

sobre armonización de canto dado

## RICORDI

# LONGO

## 32 LEZIONI PRATICHE

*SULL'ARMONIZZAZIONE DEL CANTO DATO*

(nuova edizione riveduta e ampliata)

32 LEÇONS PRATIQUES  
*sur l'harmonisation du chant donné*

32 PRACTICAL LESSONS  
*on the harmonising of a given melody*

32 PRAKTISCHE LEKTIONEN  
*für die Harmonisierung Gegebener  
Melodien*

32 LECCIONES PRACTICAS  
*sobre armonización de canto dado*

RICORDI

E.R. 1648

# PREFAZIONE

Queste lezioni non vogliono apparire opera dotta e originale; nè, potrebbero esserlo, mirando esclusivamente ad ottenere pratici risultati nell'allievo di buon istinto musicale. C'è, del resto, pochissimo da teorizzare in questo campo. Dopo 500 pagine d'un trattato teorico d'armonia, l'alunno conoscerà tutte le combinazioni armoniche possibili; ma, alle prese con una melodia da accompagnare, e per cui occorrono bassi appropriati, egli resterà in serio imbarazzo, se non si è già convenientemente e praticamente allenato in tale esercizio.

Non è escluso che, agli inizi, possa giovare l'esercitarsi ad armonizzare dei *corali*. Queste lezioni però tenderanno particolarmente alla melodia modulante e fiorita. Di questo tipo esistono raccolte (con realizzazioni a 4 parti reali) del Dubois, Lavignac, Barthé, le quali raccolte, pur mirabili, non seguono però un criterio progressivo di difficoltà, e principalmente non illustrano gli esempi dati, sì che l'alunno non può da solo trovare il metodo e i mezzi idonei per raggiungere quei risultati.

Questo piccolo trattato invece modestamente partirà dagli esempi e dalle combinazioni più semplici. Saranno aggiunte, qua e là, delle norme, dei consigli, soprattutto si cercherà di illuminare l'alunno sulle difficoltà da superare, sugli errori da evitare. Molto di meglio si potrà certo fare, da altri, in seguito. Questo è soprattutto un tentativo, in una specializzazione non ancora sfruttata.

Non si promettono quindi ricette miracolose, nè si spera di riuscire a far immaginare armonie delicate e preziose ad alunni tozzi e duri come macigni. Forse le fredde teorie avranno là più presa; ma io mi lusingo che, sugli allievi ben dotati, daranno migliori risultati pochi e brevi empirismi. Dato che l'armonizzazione a 4 parti reali richiede un'abilità (anche contrappuntistica) non indifferente, adotterò il sistema di far armonizzare di preferenza su 3 righe, cioè per canto e pianoforte. Gioverà all'alunno l'addestrarsi man mano a rendere dapprima indipendente come disegno, e poi sempre più interessante questo accompagnamento.

# INDICE

|   |  |        |
|---|--|--------|
| Prefazione  |  |        |
| Lezione   | I - Armonizzazione con i soli accordi perfetti del I, IV, V grado  | pag. 2 |
| »   | II - <i>idem</i> (seguito)   | 5      |
| »   | III - <i>idem</i> , più accordi del VI e II grado  | 6      |
| »   | IV - Sempre sulle Triadi allo stato fondamentale   | 8      |
| »   | V - Uso degli accordi di 3 <sup>a</sup> e 6 <sup>a</sup>   | 10     |
| »   | VI - Uso dell'accordo di 4 <sup>a</sup> e 6 <sup>a</sup>   | 14     |
| »   | VII - Uso del modo minore e dell'accordo di 5 <sup>a</sup> dim. in entrambi i modi   | 15     |
| »   | VIII - Uso alternativo delle varie cadenze   | 16     |
| Riepilogo delle lezioni da 1 a 8                          |  | 18     |
| Lezione   | IX - Armonia dissonante in generale  | 21     |
| »   | X - Uso dell'accordo di 7 <sup>a</sup> di dominante  | 22     |
| »   | XI - Accordo di 7 <sup>a</sup> del II grado  | 24     |
| »   | XII - Accordi di 7 <sup>a</sup> su tutti i gradi. Progressioni   | 26     |
| »   | XIII - Accenno alle modulazioni  | 28     |
| »   | XIV - Uso degli accordi di 5 suoni nell'armonizzazione dei canti   | 30     |
| »   | XV - Altri accordi di nona.  | 33     |
| »   | XVI - Figurazione melodica. - Note di passaggio  | 34     |
| »   | XVII - L'appoggiatura  | 37     |
| »   | XVIII - Ritardi  | 41     |
| »   | XIX - Fioritura a 4 parti reali  | 43     |
| »   | XIX <i>bis</i> - Accompagnamento pianistico del canto dato   | 44     |
| »   | XX - { Accordi del modo min. usati nel modo magg.<br>Accordo perf. magg. sul II gr. abbassato<br>Accordi con 3 <sup>a</sup> magg. sul II grado } | 46     |
| »   | XXI - Uso esteso dell'accordo di 7 <sup>a</sup> diminuita  | 48     |
| »   | XXII - Modulazioni in generale   | 50     |
| »   | XXIII - Modulazioni essenziali   | 52     |
| »   | XXIV - Modulazioni possibili, ma non necessarie  | 53     |
| »   | XXV - Modulazioni aggiunte   | 54     |
| »   | XXVI - Transizioni   | 56     |
| »   | XXVII - Modulazioni d'inganno  | 57     |
| »   | XXVIII - Modulazioni a mezzo di risoluzioni eccezionali  | 59     |
| »   | XXIX - Modulazioni a mezzo dell'enarmonia  | 60     |
| »   | XXX - Movimenti cromatici al canto dato  | 63     |
| »   | XXXI - Anticipazione - Elisione  | 65     |
| »   | XXXII - Accordi di undecima e tredicesima - Pedale   | 67     |
| Canti dati da armonizzare al termine del corso di lezioni |  | 69     |
| Esempio di melodia con accompagnamento                    |  | 82     |
| Note riassuntive  |  | 84     |



# 32 LEZIONI PRATICHE

sull'armonizzazione del Canto dato

## LEZIONE I.


**PREMESSA.** Occorre che l'allievo si renda subito conto, quali siano precisamente le difficoltà che si incontrano nell'armonizzazione del canto dato. In che cosa essa differisce dall'armonizzazione del basso?


Ecco: il basso è in sè stesso il fondamento su cui può costruirsi l'armonia, direttamente; mentre il canto non potrà essere armonizzato se prima non è stabilita la base, il *sostegno* che gli compete. Una volta trovato, tutto si riduce ad armonizzare questo basso.

Questa ricerca del fondamento è tutt'altro che facile. In generale diciamo che: *sono buio, ni quei bassi che comportano un'armonia, la quale a sua volta contenga la nota del canto che va accompagnata*. Sarà spiegato con un esempio.

Poniamo al canto la nota *mi* (isolandola da ogni tonalità). Le si addicono quei bassi la cui armonia contenga il *mi*. Limitandoci (per momento) all'armonia consonante, fanno al caso i seguenti accordi fondamentali:



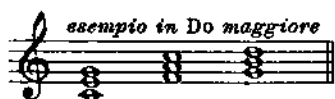
Se volessimo dare al basso altra nota, per esempio *sol*, è chiaro come non sia possibile con armonie di 3<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup>, perchè  non contiene la nota *mi*. Peraltro, potrem-

mo ben dare la nota *sol* al basso con armonie derivate, così , ma questi sono appunto rivolti di accordi compresi fra i sei prima enunciati.


Accennato questo di sfuggita, precisiamo che dell'uso dei rivolti ci occuperemo solo a partire dalla V. lezione. Ora è opportuno cominciare dall'armonizzazione con soli accordi di 3<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup>.


## ARMONIZZAZIONE CON I SOLI ACCORDI PERFETTI DEL I. IV. V. GRADO

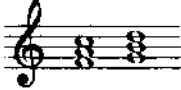
L'alunno osservi che i tre accordi fondamentali (I, IV, V) di un qualsiasi tono contengono tutti i suoni della scala di detto tono.



Ne risulta che:

a) mentre con i due soli accordi perfetti di tonica e dominante,  sarebbe impossibile accompagnare la nota *fa* e la nota *la* quando appartengono alla melodia come note reali;

b) e ugualmente con i due soli accordi di tonica e sottodominante  sarebbe impossibile accompagnare le note *si* e *re*;

c) e ugualmente con i due soli accordi di IV. e V. grado  sarebbe impossibile armonizzare la nota *mi*,

d) invece finalmente con la totalità di quei tre accordi è possibile accompagnare qualunque nota di un canto, e in conseguenza, sia pure senza varietà, qualsiasi melodia di tonica.

Canto Dato 

(L'allievo noti che sotto le due note tonica e dominante egli potrà scegliere fra l'uso di due accordi.)

Con queste premesse l'alunno può ora tentare l'armonizzazione dell'esempio più elementare di canto dato.



L'alunno dovrà scegliere i bassi fra le note *sol, do, re*, (I. IV. V. di *Sol* magg.) evitando di dare due volte la stessa nota al basso, come potrebbe esser tentato a fare nella 3<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> misura.

Trovati i bassi, costruirà l'armonia, naturalmente di tutti accordi di 3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup>

Per la posizione in cui presentare questi accordi, si lascerà guidare dal gusto.

Accenniamo gli inizi consigliabili volendo armonizzare per canto e pianoforte la melodia sopra segnata:

Canto

Pianoforte

Come criterii generali da adottarsi anche in séguito:

a) La condotta delle parti reali nelle due righe del pianoforte sarà regolata come nei bassi d'armonia, e potrà essere quindi in posizione stretta o lata.

b) Il rigo del canto non costituisce una 5<sup>a</sup> parte reale.

c) La parte dell'accompagnamento deve essere completa *armonicamente*; sarebbe errore omettere (per esempio) la 3<sup>a</sup> di un accordo per il solo fatto che il canto la fa ascoltare in quel momento.

d) Occorre che la parte del canto non formi mai successioni di 5<sup>e</sup> e 8<sup>e</sup> di moto retto col basso. Ugualmente da evitare le 5<sup>e</sup> e 8<sup>e</sup> di moto contrario nelle stesse condizioni.

Invece è ammesso che il canto dato proceda in 8<sup>e</sup> di moto retto (non in 5<sup>e</sup>) con una delle parti superiori dell'armonia.

✗ Non è escluso che la parte superiore dell'armonia possa essere in unisono, e anche possa essere più alta dello stesso canto dato. Ma questi casi vanno bene evitati a note ferme, mentre sono possibili e consigliabili solo se l'accompagnamento avviene in forma arpeggiata.

da evitare

ammissibile

### CANTI DATI DA ARMONIZZARE CON I TRE ACCORDI FONDAMENTALI

*(può essere sufficiente che l'alunno, senza realizzare, cerchi e segni i soli bassi corrispondenti ad ogni nota)*

- 1.
- 2.
- 3.
- 4.
- 5.



## LEZIONE II.

(*Séguito della lezione precedente*)

Nell'esercizio seguente, per il fatto che le due semiminime di ciascuna battuta si distanziano fra loro di 3<sup>a</sup> o 4<sup>a</sup> o 5<sup>a</sup> o 6<sup>a</sup>, si potrà trovare sempre un accordo che le comprenda e possa accompagnarle ambedue. L'alunno darà quindi un accordo d'accompagnamento ad ogni battuta (due note del canto contro una del basso) tenendo conto che a volte sarà impossibile evitare, fra basso e canto, le 5<sup>e</sup> e le 8<sup>e</sup> di moto contrario.

**A**

*Si min.*      *La magg.*      un solo accordo

a) 5° di moto contr.

Dopo aver armonizzato a note ferme, l'alunno provi a usare le stesse armonie arpeggiate, con uno dei disegni seguenti:

**B** L'esercizio seguente lo si armonizzerà con un accordo per ogni battuta.

*Mi b*      *Do min.*

Movimenti consigliabili all'allievo per accompagnare il canto precedente (egli avrà cercate e fissate in precedenza le armonie.):

ccc.

## LEZIONE III.

### ACCORDI DEL VI. E DEL II. GRADO

Negli esercizi di questa lezione si usino gli accordi dei gradi fondamentali (I, IV, V), più l'accordo perfetto del VI. grado e l'accordo di 3<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> del II. grado.

L'uso di questi gradi e accordi dà varietà al basso e quindi all'armonia. Per provare questo vantaggio, armonizzeremo due volte lo stesso canto, prima come nelle due lezioni precedenti, cioè con soli accordi dei gradi fondamentali:

(Questo è un brutto basso, e brutta sarebbe l'armonia che esso comporta. Notisi che nella seconda misura non possiamo dare *Fa* sotto il *Do* perchè si creerebbe la successione di quinte  $\frac{Do|Re}{Fa|Sol}$  nonchè un pessimo collegamento con l'accordo precedente).

Poi armonizzeremo lo stesso canto usando anche gli accordi del VI. e II. grado:

È indubbio che l'armonia ora ottenuta è infinitamente superiore a quella precedente di soli accordi dei gradi fondamentali.

Un nuovo specchietto sarà qui utile per indicare, di ogni grado della scala, l'armonizzazione ora possibile:

Sviluppando lo specchietto precedente possiamo avere:

dove ciascuna nota della scala è accompagnata successivamente con tutte le armonie consonanti (stato fondamentale) possibili.

Prima di assegnare i canti dati di questa lezione, vogliamo notare che l'esperienza insegna come difficile sia all'alunno percepire appunto l'opportunità dell'armonia del VI. grado e del II. grado. Sarà bene dunque che proprio a questa utilizzazione egli sia addestrato.

L'alunno tenga presente che:

- a) L'accordo del VI. grado di solito segue quello del V., come cadenza d'inganno. Quindi, sempre che non si sia all'ultima battuta del canto dato, sarà bene considerare l'opportunità di questa cadenza d'inganno, appunto per evitare i frequenti ritorni alla tonica.  
 b) L'accordo del II. grado invece di solito precede quello del V., in funzione di sottodominante. Appunto l'alunno vedrà la possibilità e l'opportunità di usare questo accordo; e anche a preferenza dell'accordo del IV. grado nei casi in cui l'uno e l'altro fossero ammissibili.

1.

Armonizzare questo canto prima con accordi fermi a quattro parti reali per solo pianoforte, così:

Poi, conservando gli stessi bassi e armonie, accompagnare così:

C. D.

2. Nel canto seguente si curerà ancora di usare il più possibile gli accordi del II. e VI. grado; poi si terrà presente di dare solo due armonie per ogni battuta; in terzo luogo si curerà che il movimento di crome al pianoforte proceda di moto contrario col canto.

*ecc. simile*

*Sol min.*      *Do min.*      *Fa magg.*

## LEZIONE IV.

(SEMPRE SULLE TRIADI ALLO STATO FONDAMENTALE)

Resta a parlare dell'uso dell'accordo del III. grado, e di quello del VII. Essi si riscontrano specialmente nel corso delle progressioni.

Diamo ad armonizzare alcuni esempi di canti a progressione:

*ecc.*


*ecc.*

Per addestrare l'allievo ad escogitare varietà di accordi, daremo da completare le armonie negli esempi seguenti, dove per ogni nota della melodia sono segnate due o tre note al basso. Naturalmente l'allievo armonizzerà con sole triadi fondamentali.

C. D.

C. D.

Armonizzare le seguenti melodie, accompagnandole possibilmente con due o tre accordi per ogni nota del canto :

Nel seguente esercizio l'alunno userà tutte le triadi fondamentali. Le crocette + + indicano cambiamento d'accordo; le graffette  indicano permanenza dello stesso accordo (queste convenzioni varranno anche in séguito).

C. D.







a) la pausa sul tempo forte si armonizza con la nota che segue.

## LEZIONE V.

### USO DEGLI ACCORDI DI 3<sup>a</sup> E 6<sup>a</sup>

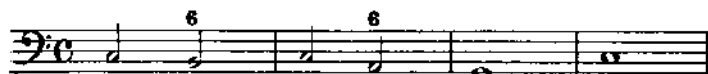
Finora abbiamo voluto addestrare l'allievo ad armonizzare con soli accordi di triadi fondamentali, il che presenta speciali difficoltà, oltre a limitare il campo della ricerca.

Spieghiamo ora che all'accordo fondamentale si potrà a volte sostituire utilmente il suo primo rivolto.

Praticamente, invece di un basso siffatto:



potremo dare:



L'alunno vede che l'armonia sostanzialmente resta la stessa; ma musicalmente migliora l'andamento del basso, eliminando gli intervalli grandi.

Molti errori che esisterebbero dando tutti accordi fondamentali, scompaiono con l'utilizzazione dei rispettivi primi rivolti.

Si potranno così evitare delle insistenze prima insuperabili e in generale la realizzazione risulterà più corretta.

Si noti ad esempio il seguente canto, con l'accento dei bassi fondamentali.

C. D.

Abbiamo segnati gli errori in cui incorreremmo dando questo basso come definito. Tutti questi errori verranno ora evitati, pur conservando precisamente lo stesso schema armonico.

Solo che non tutti gli accordi resteranno allo stato fondamentale; bensì di alcuni useremo invece il primo rivolto.

C. D.

Altre melodie da armonizzare con accordi di 3<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> alternati con accordi di 3<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>

1. 

2. 

Varie armonizzazioni sono spesso possibili. Per esempio l'inizio dell'esercizio precedente potrà armonizzarsi con:



oppure:



Le seguenti tre sono progressioni che l'allievo armonizzerà alternando accordi di 3<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> ed accordi di 3<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>



1. 

2. 

3. 



## ESERCIZII DI CANTO DATO

I segni  indicano (come già convenuto) la permanenza dello stesso accordo; ma nulla impedisce, anzi è consigliabile, che l'alunno faccia sentire esso accordo prima a fondamentale poi a rivolto, o viceversa, nella durata delle stesse ; per esempio:

Diamo un altro esempio, in cui si vedrà attuato lo scambio dell'accordo fondamentale col primo rivolto.

## LEZIONE VI.

USO DELL'ACCORDO DI 4<sup>a</sup> E 6<sup>a</sup>

Anche quest'accordo può prendere il posto del suo fondamentale, ma con discrezione. Lo si usa specialmente come antecedente dell'accordo di 3<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup>.

Nell'esempio che segue appariranno i tre accordi di 4<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> comunemente usati: che sono i secondi rivolti degli accordi fondamentali del I., IV. e V. grado.

C. D.

Diamo dei frammenti di canto dato, nell'armonizzazione di ciascuno dei quali potrà essere usato un accordo di 4<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> (lo indicheremo con \*):

2<sup>o</sup> rivolto dell'accordo fondamentale del I. grado

idem del V. grado

idem del IV. grado

Gli esercizi che seguono si prestano a frequenti applicazioni dell'accordo di 4<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>.

## LEZIONE VII.

DEL MODO MINORE E DELL'ACCORDO DI 5ª DIMINUITA  
IN ENTRAMBI I MODI

L'armonizzazione della melodia di modo minore non presenta difficoltà speciali.

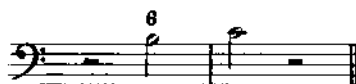
Notiamo pertanto che all'accordo perfetto minore del II. grado maggiore corrisponde, sul II. grado minore, l'accordo di 5ª diminuita, risolvete al V., con i suoi rivolti.

L'alunno userà quest'accordo (di 5ª diminuita sul II. grado minore) preferibilmente in primo rivolto, quindi dando al basso il IV. grado che sale al V.

A riguardo dell'accordo di 5ª diminuita sul VII. di entrambi i modi, diciamo che è meglio non usarlo, per il momento. (Esso è niente altro che un accordo di 7ª dominante privo della nota fondamentale). Per ora può essere quasi sempre sostituito dell'accordo di 3ª e 6ª (1º rivolto dell'accordo perfetto del V. grado).

Insomma invece di:

sarà bene dare:



Allegro moderato



(Nell'accompagnamento di questo canto dare accordi leggeri, con delle pause, anche sui tempi forti, ma naturalmente con discrezione, e in modo che il senso e la stabilità armonica non ne soffrano). *I numeri romani indicano i gradi da dare al basso.*

## LEZIONE VIII.

## USO ALTERNATIVO DELLE VARIE CADENZE

L'alunno osservi che dei disegni siffatti al canto :



possono risolvere in:



È chiaro che l'alunno dovrà ben considerare l'opportunità di una cadenza a preferenza di un'altra.

La cadenza perfetta sarà riservata possibilmente per la conclusione del periodo.

Le altre due (imperfetta e d'inganno) per le conclusioni delle frasi o mezze frasi.

E, dovendosi usare due volte la stessa cadenza, si curi almeno che le due percezioni siano distanziate e intercalate.



Chiameremo *cadenza composta* quella per cui sul V. grado si dà prima  $\frac{6}{4}$  poi  $\frac{5}{3}$ . La cadenza composta può servire ottimamente ad evitare il movimento verso il I. grado che va riservato per la conclusione.



Musical exercise 1: A four-staff piece in G major, 3/4 time. The first staff contains the notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with labels "c.comp." and "c.imperf.". The second staff contains G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a label "Si min.". The third staff contains G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with labels "Re magg.", "cad. composta", "c.d'ing.", and "La magg.". The fourth staff contains G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with labels "progressione", "c.comp.", "c.d'ing.", and "plag.".

Nei seguenti esercizi non segneremo l'uso delle singole cadenze, lasciando perciò all'alunno di alternarle convenientemente, così da evitare ogni monotonia.

Musical exercise 2: A seven-staff piece in G major, common time. The first staff contains G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a label "Mi min.". The second staff contains G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with labels "Re magg." and "Sol magg.". The third staff contains G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with labels "Mi min." and "Re magg.". The fourth staff contains G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a label "c.comp.". The fifth staff contains G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a label "Fa magg.". The sixth staff contains G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with labels "Sol min." and "Fa magg.". The seventh staff contains G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with labels "Si b", "Do min", and "Si b".



Dopo aver armonizzata la precedente melodia con accordi tenuti al pianoforte, rifare

la parte pianistica con un movimento di questo tipo

2.

3.

## Tempo di Minuetto

4.

*N.B.* Accompagnare questo *Minuetto* con una parte pianistica leggera e appena un po' movimentata, con qualche pausa sui tempi forti, e qualche imitazione quando il canto ha disegni ritmici marcati.



## LEZIONE IX.

## ARMONIA DISSONANTE IN GENERALE

Con l'uso degli accordi di quattro e più suoni, si accrescono di gran lunga le possibilità di armonizzazione del canto dato.

Ricordiamo quanto già detto a pag. 1: *Sono buoni quei bassi che comportino un'armonia la quale a sua volta contenga la nota del canto che va accompagnata.*

Ora, con lo specchietto seguente, dimostreremo che qualsiasi nota, in sè, può fare da basso a qualsiasi altra, perchè su di essa si potrà sempre costruire un accordo (dissonante) che contenga la nota che si vuole accompagnare armonicamente.

Prendiamo, a caso, la nota *mi*. E diamo ad essa dodici bassi corrispondenti ai dodici suoni della scala cromatica.

The image shows a musical staff with twelve chords. Each chord is a triad or dyad in the bass clef, with the note 'mi' (F#) as the lowest note. The chords are labeled with Roman numerals: (V), (II), (V), (V), (V), (I), (II), (V), (V), (V), (II), (V). Below the numerals are the corresponding scale degrees: (VII), (IV), (III), (VII).

Tutti questi accordi comprendono la nota *mi*, quindi tutti possono accompagnarla armonicamente. Certo, però, l'uso di questi accordi dissonanti deve, almeno nella scuola, essere limitato ad alcuni casi ed essere sottoposto ad alcune regole. Quindi:

1° Si richiede che l'accordo prescelto possa essere giustificato in rapporto alla tonalità del momento, e che cioè sia precisa la sua funzione tonale.

2° Si richiede la possibilità di corretta risoluzione di detto accordo dissonante - (non sono da escludere, col tempo e la pratica, le risoluzioni eccezionali).

Spieghiamo con un esempio:

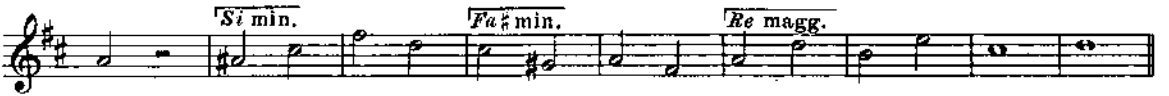
La nota *mi*, già presa per riferimento, potrà essere accompagnata con l'armonia di dominante del tono di *Fa* magg. quando detto *mi* va al *fa* perchè è tale la risoluzione che detta nota, come sensibile, comporta in tale accordo.

Ma se il *mi* del canto va, poniamo, alla nota *do* #, non c'è risoluzione regolare o eccezionale che possa giustificare l'uso dell'armonia suddetta (che era del tono di *Fa*).

Tutto questo abbiamo esposto, in linea generale e schematica, per prevenire l'allievo della maggiore cautela che deve porre in atto nell'usare le armonie dissonanti.

Ora, di ciascuna di esse parleremo separatamente e gradatamente cominciando dall'accordo di 7.<sup>a</sup> dominante.





A progressione



## LEZIONE XI.

### ACCORDO DI 7<sup>a</sup> DEL II. GRADO

(Diamo l'esempio in modo maggiore, ma s'intende che tutte le applicazioni seguenti valgono anche per l'accordo di 7<sup>a</sup> del II. grado minore.)

Come già è stato fatto per l'accordo di 7<sup>a</sup> di dominante, possiamo separare i movimenti delle singole parti, le quali sono:

Anche qui possiamo dire che, trovando al canto uno qualsiasi di questi movimenti, potremo dare per armonia la 7<sup>a</sup> del II. grado, e al basso uno a scelta fra gli altri movimenti enunciati: - Secondo lo specchietto seguente:

C. D.

Specialmente vogliamo richiamare l'attenzione dell'alunno sulla possibilità che le due note (in tono di *Do*) *re* e *fa* (in generale il II. e IV. grado) hanno di accompagnarsi successivamente con le due 7<sup>e</sup>, di sopratonica e dominante. (Vedi le colonne A, B, quadro.)

Diamo ora delle brevi melodie che l'alunno armonizzerà usando (a scopo di esercizio e senza curarsi della inevitabile monotonia) l'accordo di 7<sup>a</sup> di sopratonica, sempre che sia possibile.

## LEZIONE XII.

### ACCORDI DI 7° SU TUTTI I GRADI

Dato che è raro l'uso isolato di questi accordi, e invece lo è più frequente nelle progressioni, diamo all'allievo degli esempi di queste.



Si deduce che un frammento siffatto:



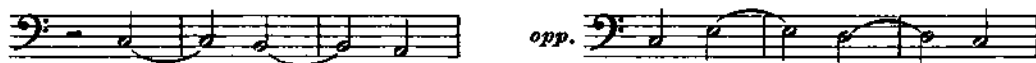
potrà prendere uno dei seguenti bassi:



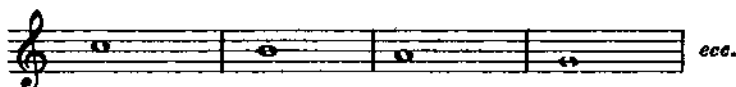
2. Un canto dato in questa progressione:



potrà avere come bassi:



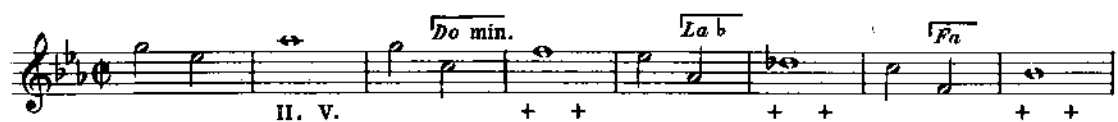
3. Un canto dato in scala discendente:



potrà prendere come bassi:



Armonizzare con progressioni i seguenti canti:



## LEZIONE XIII.

## ACCENNO ALLE MODULAZIONI

Ci riserviamo di parlare delle modulazioni nel canto dato dopo aver esaurito altri capitoli che riguardano la realizzazione.

Ma, come preliminare, e per abituare già da ora a riconoscere i cambiamenti di tono più semplici, diamo qui alcune melodie in cui l'allievo troverà da solo le modulazioni ai toni del IV. e del V. grado e loro rispettivi minori (per esempio da *Do* magg. modulazione in *Fa* magg. o *Sol* magg., *La* min., *Re* min. o *Mi* min. toni vicini di *Do* magg.), modulazioni che tutte renderemo evidenti a mezzo di alterazioni nel corso della parte data. Riconosciuto il preciso punto in cui il nuovo tono comincia, l'alunno curerà di perfezionarne la percezione immettendo nell'armonia l'accordo della dominante di questo nuovo tono.

Se l'alunno userà l'accordo di dominante di tre suoni (perfetto magg.), questo conterrà la sensibile tonale, già sufficiente nella maggior parte dei casi a darci la perfetta sensazione del nuovo tono.

V. *Sol* magg. I.

Tanto meglio se, per stabilire il nuovo tono, l'alunno ne userà l'accordo di 7<sup>a</sup> di dominante. Quest'accordo, contenendo le due sensibili modale e tonale, o, come altri dicono, il bicordo sensibile,

V. I.  
*Sol* magg.

IV. III.  
*Fa* magg.

varrà ad affermare inequivocabilmente la nuova tonalità.

Allo scopo di rendere evidenti le modulazioni, faremo sì, per il momento, che esse avvengano precisamente nel punto dove si fa sentire la nota alterata che è naturalmente la nota caratteristica di essa modulazione.

Nelle due melodie che seguono (1.e 2.) la nota elevata di semitono (per es. *Sol* # venendo da *Re* magg.) è sempre VII. grado per la nuova tonalità; la nota abbassata è sempre IV. grado.

1.

VI + +



2.

Nella melodia che segue (N.3), la nota elevata di semitono è sempre II. grado di modo minore; la nota abbassata di semitono è sempre IV. grado.

3.

Nella melodia che segue (N.4), la nota elevata di semitono diventa VII. grado per il nuovo tono; la nota abbassata diventa VI. grado (minore).

4.

modul. facolt.  
in *Da magg.*

Nella melodia che segue si toccano tutti i cinque toni vicini del tono iniziale. Tutte queste modulazioni sono rese evidenti dalla presenza, nella melodia, di alterazioni che costituiscono le note caratteristiche delle modulazioni stesse.

VI II V + + +

VI

## LEZIONE XIV.

### USO DEGLI ACCORDI DI 5 SUONI NELL' ARMONIZZAZIONE DEI CANTI

Diamo lo specchio dell'accordo di 9<sup>a</sup> dominante.

con la risoluzione anticipata:

V. V.

RIVOLTI

VII. II. IV.

Ricordiamo che sono scolasticamente da evitare tutte le disposizioni di accordi di 9<sup>a</sup> in cui la 9<sup>a</sup> non sia a distanza di 9<sup>a</sup> dalla fondamentale e di 7<sup>a</sup> dalla sensibile. - (Nel modo minore non è necessaria la distanza di 7<sup>a</sup> dalla sensibile.)

Riportandoci agli inizi, osserveremo che, quando limitavamo l'armonizzazione alle sole triadi, ci era possibile dare l'armonia di dominante soltanto sotto le note II, VII, e V del tono.

C. D.

II. VII. V.

V. V. V.

E queste erano le sole formule melodiche che comportassero delle cadenze perfette. Con l'uso dell'accordo di 7<sup>a</sup> (abbiamo già visto) ci è stato possibile dare l'armonia della dominante pur quando al canto sia il IV. grado che scende al III.

IV. III.  
V. I.

Con l'accordo di 9<sup>a</sup> sarà ancora possibile accompagnare con l'accordo di dominante, suoi rivolti e derivati, il VI. grado che scende al V.

VI. V.  
V. I.

Inoltre la 9<sup>a</sup> potrà ora essere immessa con vantaggio nell'armonia, in quei casi dove prima avremmo usato il semplice accordo di 7<sup>a</sup>.

Ecco l'esempio:

C. D. (risoluzione anticipata delle 9°)  
V. VII. II.

In genere però va detto che, all'uso dell'accordo di 9<sup>a</sup> completo, va preferito quello incompleto, cioè in forma di accordo di 7<sup>a</sup> sensibile o 7<sup>a</sup> diminuita.

C. D. VII. I. VI. V. II. III. IV. III.  
II. VII. IV. VII.

E, a preferenza della 7<sup>a</sup> sensibile, va usato l'accordo di 7<sup>a</sup> diminuita, che (come l'allunno certamente saprà) risolve benissimo anche sulla tonica del modo maggiore.

## ESERCIZI

- 1° Da armonizzare con accordi di 9<sup>a</sup> di dominante completi, allo stato fondamentale.
- 2° Da armonizzare con accordi di 9<sup>a</sup> di dominante completi, allo stato di rivolto.
- 3° Da armonizzare con accordi di 9<sup>a</sup> incompleti (allo stato fondamentale e di rivolto).
- 4° Da armonizzare in uno dei modi precedenti, ma facendo la risoluzione anticipata della 9<sup>a</sup>.

Re magg.      Si min.      Sol magg.

Nelle 2 melodie che seguono l'alunno userà, al massimo possibile, gli accordi di 9<sup>a</sup>.

a)

Re

in Mi

in Si      in Sol

Do min.

Fa      Mi b      Re b      in Fa

in Fa

in Si b

Mi b      Si b

a) Abbiamo segnato con + tutte le note che vanno armonizzate con accordi di 9<sup>a</sup> dominante, o suoi rivolti o suoi derivati. - Abbiamo segnato con \* le risoluzioni anticipate di esse 9<sup>e</sup>.

Quando l'alunno vedrà i segni + e \* superiormente alle note del canto, vorrà dire che la 9<sup>a</sup> e la risoluzione anticipata sono nella linea melodica. - Al contrario, quando i segni convenzionali + e \* sono inferiormente alle note del canto, ciò vorrà dire che sia la 9<sup>a</sup>, sia la risoluzione anticipata vanno immesse nell'armonia, cioè in una delle parti di accompagnamento.

## LEZIONE XV.

ACCORDO DI 9<sup>a</sup> DEL II. GRADO

II. completo      V.      IV. incompleto      II. *Opp.*

Volendo usare questo accordo senza preparazione, gli si dia la 3<sup>a</sup> maggiore, e allora sarà in funzione di dominante della dominante:

incompleto      *Opp. (incompl.)*

V.      I.      V.      I.

La principale applicazione che può farsi di quest'accordo è per accompagnare il III. grado del tono con armonie del II. grado:

Finora avremmo armonizzato:

Ora potremo:

II.      V.

*N.B.* Nell'esercizio che segue l'allunno usi di preferenza la forma incompleta (IV grado con 3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>).

*Sì min.*      *Re magg.*

*Sì min.*      *Sol magg.*      *Re magg.*

TUTTE LE SPECIE DI ACCORDI DI 9<sup>a</sup> NELLE PROGRESSIONI

L'alunno completi le armonie nel seguente esempio:

## LEZIONE XVI.

## FIGURAZIONE MELODICA

## NOTE DI PASSAGGIO AL CANTO DATO (+)

Note di passaggio sono quelle che, stando per gradi congiunti fra note reali e capitando in tempo debole, possono non armonizzarsi.

C.D.

Le note di passaggio a nessun effetto si considerano appartenenti all'accordo. - Ma non per questo potremmo permettere fra le parti reali dei procedimenti come i seguenti:

## CANTI DATI CON NOTE DI PASSAGGIO

1.  *Do magg.* *Sol magg.*

 *Re min.*

 *La min.*

2.  *La min.* *Sol magg.*





3.  *Si b min.*

 *La b*

 *Re b* *Si b min.* *Re b*

Per rendersi conto della libertà con cui l'armonizzatore può calcolare a suo criterio le note di passaggio e quelle reali, l'alunno armonizzerà due volte il seguente esercizio. La prima volta come se la melodia sia composta di sole note reali, seguendo il basso del rigo *a*).

La seconda volta la stessa melodia sarà considerata contenente molte note di passaggio, quindi armonizzata secondo il basso segnato nel rigo *b*).

*a)*

*b)*



## LEZIONE XVII.

## L' APPOGGIATURA

È una nota estranea sita nel tempo forte; non ha bisogno di preparazione, risolve a distanza di semitono o di tono.

Può essere superiore o inferiore - Quella inferiore è di solito a distanza di semitono dalla nota reale su cui risolve.



## ESERCIZIO

In questo canto tutti i tempi forti sono appoggiature:



(Fare attenzione a non interpretare come indici di modulazione le alterazioni cromatiche (per esempio il primo *Do* #) che sono invece semplici appoggiature ascendenti.)

È chiaro che esse note sono alterate solo in quanto l'appoggiatura inferiore ama essere a semitono dalla nota reale.)

Si armonizzi il breve canto dato, per solo Pianoforte, a 4 parti reali, tenendo presente che bisogna evitare che al momento dell'appoggiatura un'altra parte faccia sentire la nota reale - Però se questa nota è la fondamentale dell'accordo, (tanto meglio se sta al basso) questa simultaneità è tollerata.



L'appoggiatura del canto dato la si può accompagnare con buon effetto dando contemporaneamente l'appoggiatura della stessa nota, ma per moto contrario, ad un'altra parte.



Ancor meglio: appoggiare tutto l'accordo tranne il basso.

Nella seguente melodia si dia costantemente in ogni battuta un accordo di 4<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> come appoggiatura d'un accordo di 3<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup>.

The musical score is divided into four systems. The piano accompaniment is shown in the left hand, and the vocal melody is in the right hand. The piano part consists of four systems of staves, each with a grand staff (treble and bass clefs). The vocal part consists of four systems of a single staff. The piano part features a constant accompaniment of a 4th and 6th interval, while the vocal part features a melody with a 3rd and 5th interval. The key signature is B-flat major, and the time signature is 3/4. The piano part is in the left hand, and the vocal part is in the right hand.

Chord labels for the piano part:

- System 1: *Fa magg.*
- System 2: *Do min.*, *Sol min.*
- System 3: *Si b min.*, *Fa min.*, *Mi b min.*, *Si b min.*, *Si b magg.*
- System 4: *Sol min.*, *Si b magg.*

Un accordo che si presta assai bene a valere di antecedente alla triade consonante è l'accordo di 7<sup>a</sup> diminuita - L' alunno vi si eserciti, riarmonizzando lo stesso esercizio, così:

The musical score is divided into four systems. The piano accompaniment is shown in the left hand, and the vocal melody is in the right hand. The piano part consists of four systems of staves, each with a grand staff (treble and bass clefs). The vocal part consists of four systems of a single staff. The piano part features a constant accompaniment of a 7th diminished interval, while the vocal part features a melody with a 3rd and 5th interval. The key signature is B-flat major, and the time signature is 3/4. The piano part is in the left hand, and the voice part is in the right hand.

Chord labels for the piano part:

- System 1: *ecc.*
- System 2: *ecc.*
- System 3: *ecc.*
- System 4: *ecc.*

Specialmente è consigliabile l'appoggiatura dell'intero accordo di 7<sup>a</sup> diminuita, nei casi in cui quella che trovasi nel canto dato è cromatica ascendente.

The image shows a short musical excerpt. The top staff is a vocal line in treble clef with a common time signature. It contains a chromatic ascending line of notes: G4, A4, B4, C5. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, also in common time. It features a diminished seventh chord (Bb7) with an appoggiatura (a half note) on the Bb5. The word "ecc." is written to the right of the piano staff.

Diamo un esempio intensivo di quel che può essere l'uso e l'abuso dell'accordo di 7<sup>a</sup> diminuita nell'accompagnare armonicamente le appoggiature melodiche.

**Andante espressivo**

The image shows a large musical score for piano, titled "Andante espressivo". It consists of three systems of staves. The top staff is a vocal line in treble clef, and the bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is common time. The score is characterized by complex harmonic and melodic relationships between the vocal line and the piano accompaniment. The piano accompaniment features a diminished seventh chord (Bb7) with an appoggiatura (a half note) on the Bb5. The score includes a trill in the bass line and a ritardando (rit.) marking. The piece concludes with a final chord in the piano staff.

Diamo ora ad esempio una melodia in cui, calcolando o no l'esistenza di appoggiature, cambia del tutto la realizzazione armonica. I due bassi a) e b) ne sono la prova: essi serviranno all'alunno per due diverse successive armonizzazioni.

C. D.

Melodie per lo studio ed interpretazione dell'appoggiatura.

## LEZIONE XVIII.

## RITARDI

Nelle melodie che seguono tutte le note legate sono ritardi.

1.

2.

Altro modo di accompagnare le precedenti note legate, sarebbe di considerarle tutte come settime, appartenenti a veri accordi di settima.

Il N° 1. potremo dunque iniziarlo così:

Ora l'alunno impari a usare dei ritardi nelle armonie e nel basso, così:

C. D.

Diamo qualche semplice melodia per l'esercizio di cui sopra.

L'alunno cercherà in tutte le misure (o quasi) creare un ritardo o al basso o nelle parti armoniche.

## LEZIONE XIX.

### FIORITURA A QUATTRO PARTI REALI

Per fiorire le parti armoniche l'alunno potrà:

- 1° Aggiungere il grado intermedio quando nel movimento melodico delle parti di ac. compagnamento c'è un salto di 3<sup>a</sup>.
- 2° Aggiungere più note intermedie dove c'è salto di 4<sup>a</sup>.
- 3° Dare la nota di volta, attorno a una nota reale.



L' alunno eviterà errori come i seguenti:



Dove la parte armonica procede a intervallo di tono, si potrà aggiungere il semi. tono intermedio, diesato o bemollizzato a seconda che esso verrà a salire oppure a scendere. (Evitare gli urti di 3<sup>a</sup> diminuita.)



Esercizio da completare coi semitoni intermedi (cromatismo).



(I semitoni intermedi qui agevoleranno i concatenamenti armonici, migliorando il senso della modulazione.)

# LEZIONE XIX. bis

## ACCOMPAGNAMENTO PIANISTICO DEL CANTO DATO

Quanto detto nella lezione precedente vale specialmente per le armonizzazioni a quattro parti reali.

Ora studieremo invece le possibilità che offre l'accompagnamento pianistico, il quale non occorre sia a un numero fisso di parti.

Le parti potranno variare di numero da misura a misura. Potranno essere tre, quattro o cinque secondo il bisogno. Sono ammessi riempitivi e surrogati armonici, come gli *arpeggi*.

Come abbiamo già detto a pag. 3 (ma giova ripeterlo) l'accompagnamento deve essere completo armonicamente, quindi non deve fondarsi sulla nota del canto per completare gli accordi.

È pesante, assai cattiva una disposizione stretta di accordi (fermi o arpeggiati) nel registro grave, lì dove invece è prescritto distanziare gli accordi, per analogia ad un fenomeno acustico: si ricordi per l'appunto il dispositivo dei suoni armonici naturali, che anch'essi sono distanziati nei bassi e vanno poi serrando man mano dal grave verso gli acuti.

Quando l'accompagnamento è ad arpeggi, sarà bene che segua uno schema armonico corretto.

C. D.

Lo schema armonico è il seguente:

Sarebbe sbagliato un accompagnamento siffatto:

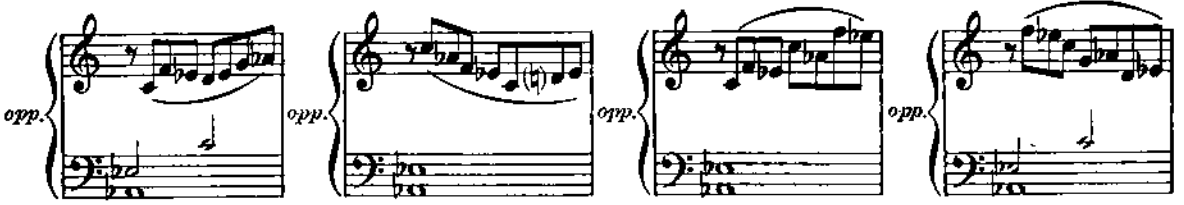
perchè corrisponde a

Sarà anche bene che l'allievo impari a fiorire l'arpeggio con note di passaggio e appoggiature. (Le appoggiature inferiori vanno fatte preferibilmente a distanza di semitono).

Piuttosto che

sarà preferibile opp.





Nel dare forma arpeggiata agli accordi si cade facilmente nell'errore di cattivi raddoppi di note. Oltre ai casi ben conosciuti di raddoppi di nota sensibile e di nota dissonante, bisogna ricordare che: *Nei rivolti di 7<sup>a</sup> di dominante il suono che è al basso (anche se è la 5<sup>a</sup> dell'accordo) non può essere incluso nelle parti superiori e quindi neanche fra le note di un arpeggio comunque disposto.*

Idem nelle altre specie di settime.

da evitare      correggere così:      da evitare      correggere così:      erratissimo      correggere così:

L'alunno eviti di insistere lungamente sullo stesso tipo di arpeggiato; l'accompagnamento deve riuscire vario e interessante.

La parte superiore sarà, il più possibile, indipendente dalla linea melodica. A volte farà sentire un breve controcanto.

Diamo un esempio:

## LEZIONE XX.

Prima di riprendere lo studio della modulazione nei rapporti con la melodia, e di estenderlo nei limiti consentiti dalla nostra materia (che certo sfugge a una trattazione teorica), desideriamo segnalare all' alunno l' uso di alcuni accordi eccezionali che certamente possono donare varietà all' armonizzazione. Essi sono:

- 1° L' accordo di 7<sup>a</sup> diminuita sul IV. grado alterato.
- 2° L' accordo perfetto maggiore, la 7<sup>a</sup> di dominante e 9<sup>a</sup> di dominante usati sul II. grado maggiore.
- 3° L' accordo perfetto maggiore sul II. grado abbassato (il cui primo rivolto costituisce la così detta 6<sup>a</sup> napoletana).
- 4° In genere tutti gli accordi del modo minore usati nel modo maggiore.
- 5° L' accordo di 3<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>, e quello di 3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> usati come accordi di riposo, sul I. grado.

a) Tutti gli accordi propri del modo minore:



possono usarsi nel modo maggiore e risulteranno di un effetto ben più dolce (specie quando poi di essi vorremo trar partito per cambiamenti di tono) a paragone dei corrispondenti accordi propri del modo maggiore.

Diamo qui due melodie su questa utilizzazione:

La min. Sol magg.

La min. Fa min. Re b magg. Fa min.

Do magg.

Re magg. Mi magg. La magg.

Fa Sol b La b Sol

## b) Accordo perfetto maggiore sul II. grado abbassato (dei due modi)

Il 1° rivolto costituisce la 6ª napoletana

## Melodia da armonizzare:

*Mi min.* *Si min.*  
*Sol* *Fa*  
*Mi b* *Re magg.*  
*Mi min.* *Re*

a) Usare qui l'accordo di 9ª di dominante in Mi b minore.

## c) Accordi con 3ª maggiore sul II. grado maggiore.

Come derivato

## Canti da armonizzare (per solo pianoforte, a 4. parti).

*Si min.* *Sol*  
*Re magg.*  
*Do magg.* (VI)(III)(II) V  
*Fa magg.*

## LEZIONE XXI.

USO ESTESO DELL' ACCORDO DI 7<sup>a</sup> DIMINUITA

Abbiamo visto che l'accordo di 7<sup>a</sup> diminuita è fra quelli che possono venire impiegati indifferentemente nei due modi.

Negli esercizi che seguono l'allievo cercherà di utilizzare al massimo quest'accordo, allo stato fondamentale o di rivolto, sui settimi gradi e derivati.

Accordo di 7<sup>a</sup> diminuita sul IV. grado alterato.

a) Quando risolve in armonia di dominante:

b) Lo stesso accordo (7<sup>a</sup> dimin. sul IV. grado alterato) quando risolve in accordo di tonica lo si scrive in modo diverso: la 7<sup>a</sup> diminuita diventa enarmonicamente 6<sup>a</sup> maggiore.

IV. (a)

Come vedesi, sul II. grado alterato la disposizione viene ad essere in 3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>; ragione per cui alcuni trattati (come quello del Rimski Korsakow) parlano di un falso accordo di 7<sup>a</sup> diminuita sul II. grado alterato. Vediamo invece che è un rivolto (enarmonico) dell'accordo di 7<sup>a</sup> diminuita del IV. grado alterato.

Fa magg.

Sol magg.

Do magg.

rit.

Do magg.

Sol magg.

Assai cantabile

## LEZIONE XXII.

## MODULAZIONI NEL CANTO DATO

Finora abbiamo segnato tutte le modulazioni nei canti dati per esempio o come esercizio; vogliamo ora gradatamente guidare l'allievo a riconoscere i cambiamenti di tono insiti nella melodia, e a creare lui stesso delle armonie modulanti nei casi in cui la melodia lascia possibile, ma non richiede necessariamente la modulazione.

È questo un gran vantaggio che il canto dato ha sui bassi da armonizzare; nei bassi le possibilità di armonizzazione sono circoscritte, poi che l'andamento della parte data stabilisce di massima i rapporti tonali; ma il canto dato ha un carattere tonale spesso non preciso; lo avrà solo quando sarà trovato il basso, o i bassi che gli si confanno; ed è chiaro dunque che le varietà di armonizzazione saranno tante quanti sono i bassi possibili.

In questa possibilità di varie interpretazioni, hanno speciale influenza le note di passaggio e appoggiature. A seconda dell'attribuzione diversa delle note reali, può cambiare completamente il senso tonale della melodia.

Poniamo ad esempio questo breve frammento:



L'alunno lo armonizzi anzitutto in *Do magg.* ma poi rifletta che è possibilissima l'armonizzazione in tutto *La min.*; solo che si consideri il *sol* come appoggiatura del *fa*, e il secondo *fa* come appoggiatura del *mi*.



è possibile armonizzarlo in *Re magg.* o *Si min.* (In *Re magg.* la nota *la #* sarà considerata appoggiatura del *si*.)



in *Si b magg. opp. Sol min.*



in *La b magg. opp. Fa min.*



in *Do magg. opp. La min.*

6.  in *Do magg. o La min. o Fa magg.*

7.  in *Sol magg. o Do magg. o La magg. o La min. o Re magg.*

8.  1) in *La♭ magg.* (calcolando *Si* co-  
me alterazione del *Si♭*).  
2) in *Do magg.* (con l'uso dell'ac-  
cordo di 6<sup>a</sup> napoletana)  
3) in *Fa min.*

9. Armonizzare due volte il seguente esercizio, la prima volta considerando solo i toni di *Re magg. Fa# min. Re magg. La* seconda volta: *Si min. La magg. Si min.*



Fin qui per dimostrare la coesistenza di varie interpretazioni tonali per la maggior parte dei frammenti di canto dato.

Ora verremo allo studio dei cambiamenti di tono.

A scopo didattico, e per il solo insegnamento dell'armonizzazione del canto dato, distingueremo in più capitoli:

- a) modulazioni essenziali e necessarie, cioè rese evidenti da formule cadenzali insite nella melodia.
- b) modulazioni possibili, di cui c'è traccia nelle note della melodia.
- c) modulazioni aggiunte, cioè di cui non c'è traccia nella melodia.
- d) transizioni.
- e) modulazioni d'inganno.
- f) modulazioni a mezzo di risoluzioni eccezionali.
- g) modulazioni a mezzo dell'enanarmonia.

## LEZIONE XXIII.

### MODULAZIONI ESSENZIALI

Diamo qui delle melodie i cui cambiamenti di tono sono evidentissimi, per la presenza delle note caratteristiche della modulazione.

Il nuovo tono comincerà (in questi esercizi) all'incirca là dove è la prima nota alterata: qualche dubbio potrà sorgere nell'alunno, se convenga andare nel tono magg. o nel suo rispettivo minore.

L'alunno cercherà di risolvere queste difficoltà; e talvolta farà anzi in modo di toccare e il tono magg. e il suo rispettivo min. successivamente.

Andante

Cantabile



## LEZIONE XXIV.

## MODULAZIONI POSSIBILI, MA NON NECESSARIE

Sono quelle di cui c'è traccia nella melodia, con note alterate che possono, è vero, significare il nuovo tono, ma possono anche essere interpretate come appoggiature cromatiche; e in questo caso non avviene alcuna modulazione.



O tutto in *Si b.*  
O passando per il tono di *Do min.*



O tutto in *Do magg.*  
O in *Sol* a partire dalla 2<sup>a</sup> battuta.  
O in *Mi min.* a partire dalla 3<sup>a</sup> battuta.



I quattro esempi (3-4-5-6) potranno essere armonizzati o tutti nel tono originario, o con delle modulazioni *facoltative*.

## LEZIONE XXV.

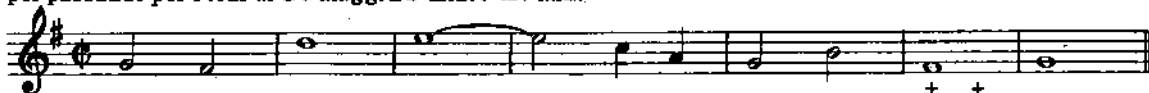
### MODULAZIONI AGGIUNTE

Pur non apparendo con alterazioni nel testo della melodia, delle modulazioni ai toni vicini magg. e min. sono spesso possibili.

Armonizzare prima tutto in *La min.*  
poi passando per i toni di *Do* e *Fa*



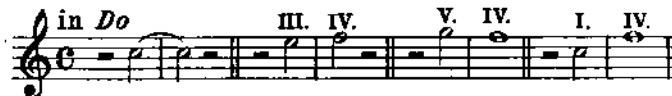
Armonizzare prima tutto in *Sol*  
poi passando per i toni di *Do magg.* *La min.* e *Mi min.*



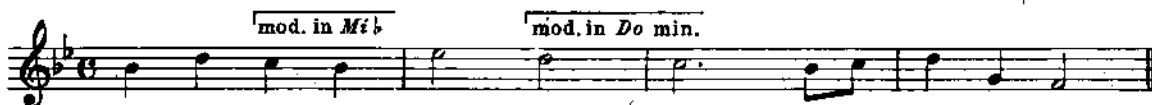
Armonizzare prima tutto in *Sib*  
poi passando per i toni di *Sol min.* *Mib magg.* e *Do min.*



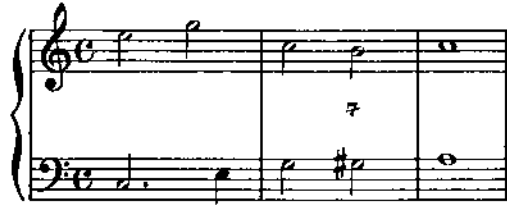
Brevi modulazioni al tono della sottodominante possono farsi nei seguenti casi, quando nel corso della melodia incontriamo:



Per ottenere questa modulazione basta dare di passaggio la 7<sup>a</sup> min. (nei casi accennati, la nota *Sib*)



Breve modulazione dal tono magg. al relativo min. può farsi dando al basso la nota cromatica fra il V. e VI. grado e armonizzandole con 7<sup>a</sup> dimin. (e questo invece della semplice cadenza d'inganno diatonica.)



Altra modulazione aggiunta: la cadenza evitata, con cui si va alla 4<sup>a</sup> del tono, e ci si può anche indugiare (ottima da usare verso la fine della melodia, prima cioè della cadenza conclusiva).



## LEZIONE XXVI.

## TRANSIZIONI

La transizione differisce dalle modulazioni propriamente dette, in quanto la modulazione è un cammino graduale e logico verso il nuovo tono e culmina in una formula cadenzale, avendo fatto sentire le note caratteristiche; invece la transizione è un'entrata del nuovo tono *di colpo*; non con un procedimento, ma con un semplice collegamento di accordi perfetti, aventi fra loro uno o due suoni comuni.

Do magg.  
o La magg.

La magg.

Mi b magg.

La b magg.

## Moderato

1.

a) a) a)

a) Usare l'acc. di 9<sup>a</sup> con la 5<sup>a</sup> aumentata.

Nel seguente canto la transizione la si faccia, talvolta, dando il nuovo accordo di tonica allo stato di 2<sup>o</sup> rivolto (4<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>). Questo è un addolcimento di assai buon effetto, in tutti i cambiamenti di tono.

## Andante espressivo

2.



Moderatamente mosso

3.

## LEZIONE XXVII

### MODULAZIONI D'INGANNO

Sono quelle per cui un VI. grado, dato come cadenza d'inganno, diventa all'istante la nuova tonica.

Da un tono maggiore si modula così al relativo minore, oppure al tono maggiore del VI. grado abbassato.

Da un tono minore si modula così al tono maggiore del VI. grado.

## Andante molto sostenuto (quasi Berceuse)

1. 

a) usare l'accordo di nona con la 5<sup>a</sup> eccedente.

b) usare qui l'accordo di 7<sup>a</sup> dominante e farlo risolvere con evidenza nella parte di accompagnamento pianistico.

2. 

3. 

## LEZIONE XXVIII.

## MODULAZIONI A MEZZO DI RISOLUZIONI ECCEZIONALI

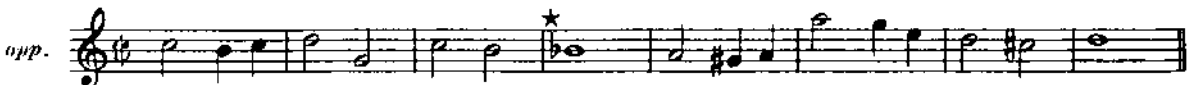
I seguenti esercizi sono tutti da armonizzare, modulando da *Do* al tono indicato, e sempre a mezzo di risoluzioni eccezionali dell'accordo di 7<sup>a</sup> dominante.

Abbiamo segnato con **\*** il punto esatto in cui avviene la modulazione.

Da *Do* a *Reb*



Da *Do* a *Re*



Da *Do* a *Mib*



Da *Do* a *Mi*



Da *Do* a *Fa*



Da *Do* a *Fa#*



Da *Do* a *Lab*



Da *Do* a *La*



Da *Do* a *Sib*



Da *Do* a *Si*



## LEZIONE XXIX.

### MODULAZIONI A MEZZO DELL' ENARMONIA

Gli accordi che si prestano a trasformazioni enarmoniche sono:

- a) l'accordo di 5<sup>a</sup> eccedente.
- b) l'accordo di 7<sup>a</sup> di dominante (si trasforma in 3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> eccedente).
- c) l'accordo di 7<sup>a</sup> diminuita.

Vogliamo specialmente soffermarci sulle trasformazioni dell'accordo di 7<sup>a</sup> diminuita.

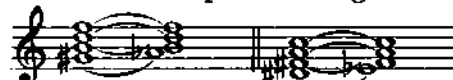


Per esse sappiamo che i dodici accordi di 7<sup>a</sup> diminuita, corrispondenti alle dodici note, si riducono praticamente a tre soli, di cui gli altri sono rivolti enarmonici.

Se decidiamo di calcolare che questi accordi siano proprio quelli segnati con la crocetta +, vediamo che ben facilmente essi risolvono in *Do*, dato che vengono a trovarsi un semitono sotto dei tre gradi fondamentali del tono di *Do* (I, IV, V).



Ma siccome qualsiasi degli altri nove accordi di 7<sup>a</sup> diminuita per esempio:

 si riduce ad uno dei tre precedenti, ne concludiamo che qualsiasi accordo di 7<sup>a</sup> diminuita può esser condotto a risolvere nel tono di *Do*.







Come abbiamo fatto risolvere in *Do*, potremmo in qualsiasi altro tono. L'alunno può constatare quali risorse offre dunque l'enanarmonia degli accordi di 7<sup>a</sup> diminuita.

Per essa potremo modulare facilmente da un tono a un altro qualsiasi. Diamo l'esempio.

Le seguenti modulazioni ci conducono dal tono di *Do* agli altri undici toni. (magg. o min.)



Nei seguenti esercizi l'alunno trovi e applichi le modulazioni per mezzo dell'enaarmonia dell'accordo di 7<sup>a</sup> diminuita (la crocetta indica l'uso di tale accordo).

Nella melodia che segue l'alunno avrà modo di usare svariatamente l'accordo di 7<sup>a</sup> diminuita, specie per modulazioni con enarmonia e anche in forma progressiva di successione discendente cromatica.

Andante

## LEZIONE XXX

## MOVIMENTI CROMATICI AL CANTO DATO

Svariate sono le possibilità di armonizzazione quando al canto troviamo procedimenti cromatici come il seguente :



Una è di accompagnare con 3<sup>e</sup> e 5<sup>e</sup> tutte le note del canto :



Un'altra è di considerare la prima nota come appoggiatura di ogni seconda:



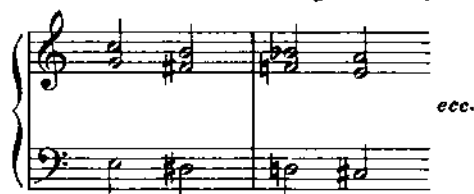
O di considerare di passaggio la seconda nota d'ogni misura :



O di creare un movimento contrario (cromatico) al basso :



O di creare dei movimenti paralleli, armonizzati in  $\frac{6}{3}$  opp.  $\frac{7}{3}$ .



Quando il canto dato conterrà dei movimenti cromatici in figurazioni piuttosto rapide, sarà il caso di eliminare quelle note che possono considerarsi estranee all'armonia, rendendo così schematicamente diatonica la linea del canto.



ridotta schematicamente



ridotta schematicamente



Certo, a volte, possono darsi varie interpretazioni; ragion per cui può anche cambiare la tonalità e tutta la realizzazione.

Il seguente frammento:



potrà prendere un basso in *Do*:



O anche un altro in *Sol*, modulante in *La min.*, *Mi min.* e *Do*:



Diamo varii esercizi sul genere cromatico. L'alunno cercherà di interpretarli in modo da ridurre al minimo gli accordi necessari.

Seven musical staves illustrating chromatic exercises. The first three staves are in treble clef with a common time signature (C). The first staff starts with a key signature of one sharp (F#). The second and third staves continue the chromatic exercise. The last four staves are in treble clef with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). The exercises consist of melodic lines with chromatic intervals, often involving ledger lines.

## LEZIONE XXXI

### ANTICIPAZIONE

A musical score for 'ANTICIPAZIONE'. It features a vocal line in treble clef and piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The piano accompaniment consists of chords that change before the vocal line enters, illustrating the concept of anticipation.

L'esempio dato illustra praticamente l'*anticipazione*. In simili casi, l'armonia non tiene conto delle note che il canto fa sentire in levare; e così il nuovo accordo è stabilito ed ottenuto solo sul tempo forte che segue.

Melodia da armonizzare per esercizio sulle anticipazioni.

Moderato

rit. assai

### ELISIONE

Si ha l'elisione quando di 2 note, di cui la prima è l'appoggiatura e l'altra è la risoluzione, scompare la seconda. (Quella che resta si può considerare anche come nota di sostituzione). Per effetto dell'elisione la nota di sostituzione prende l'accordo che sarebbe stato proprio della nota elisa.

senza elisione

con elisione

Esercizii per l'elisione :

## LEZIONE XXXII

ACCORDO DI UNDECIMA<sup>(1)</sup>

*preferibile con la nona  
minore perchè più dolce*

Melodia da armonizzare con accordi di undecima (★)

(accordo di 7<sup>a</sup>  
di sopratonica)

ACCORDO DI TREDICESIMA<sup>(2)</sup>

*preferibile con la nona minore*

Melodia da armonizzare con accordi di tredicesima (★)

(1) Non è questo il luogo di discutere circa l'esistenza o meno degli accordi di *undecima* e di *tredicesima*, i quali per molti teorici sono accordi di sostituzione.

## PEDALE

Nel corso dell'armonizzazione d'un canto, e ancor più a termine di esso, quasi a conclusione, l'alunno potrà usare, con buon rendimento il *pedale*, sia di *dominante* che di *tonica*, o anche ambedue successivamente.

Il *pedale* può reggere tutte le armonie, anche di toni lontani, purchè collegate convenientemente fra loro.

Andando sul *pedale* di *tonica*, potrà essere di buon effetto il fare, sempre che possibile, la cadenza evitata (7<sup>a</sup> minore sul I. grado).

Frammenti di Melodie, da armonizzare per esercizio di *Pedale*.

*Re magg.*

Ped. di Dominante

Ped di Tonica

Ped. Dom.

Ped. Ton.

*rit.*

Ped. Dom.

(b)

Cad. evit.

Ped. Ton.

*La min.*

Ped. Dom.

(*La magg.*)

Ped. Ton.

Detailed description: This block contains seven musical staves for exercise. The first staff is in Re major (two sharps) and shows a melody with two pedal markings: 'Ped. di Dominante' and 'Ped di Tonica'. The second staff continues the melody with 'Ped. Dom.'. The third staff has 'Ped. Ton.' and 'rit.' markings, ending with a fermata. The fourth staff is in C major (one sharp) and has 'Ped. Dom.' and '(b)' markings. The fifth staff has 'Cad. evit.' and 'Ped. Ton.' markings. The sixth staff is in La minor (two sharps) and has 'Ped. Dom.' marking. The seventh staff is in La major (two sharps) and has '(La magg.)' and 'Ped. Ton.' markings.



da armonizzare a termine del corso di lezioni. (1) (2)

## Moderato

1.

III IV V VI

## Andante

2.

## Tempo di Minuetto

3.

(imit.)

rit.

(1) Questi canti dati vanno immaginati non per una voce, ma per un istrumento. (2) I numeri romani messi sotto al rigo della melodia stanno qui ad indicare i gradi da dare al basso.

## Moderato

4.

IV magg.  
III VI

*Do# min.*

*Si magg.* *La magg.* IV V VI

#VI V (con 4ª e 6ª) V (con 7ª) I (ped.)

## Tempo di Minuetto

5.

*tr*

(Pianoforte)

imit. imit.



a questo punto il pianoforte fa sentire il tema iniziale, per 4 misure



*Andante sostenuto, espressivo*



(Pianof. accenna il movimento iniziale,



resta pedale di *La b* con accordo di *La* magg., poi *Re* magg.



(arpeggio con accordo di 3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> sulla tonica)

## Cantabile

7.

*largamente*

Moderato, *espressivo*

8.

*rit. a tempo*

*poco animando*

*calmando*  
3  
*cresc.* 3  
*rit.*  
*a tempo*  
*animando*  
*calando*  
a)  
Ped. domin.  
imit.

a) nota di sostituzione, per do

Della precedente melodia N°8 indichiamo nell'ordine, per uso dell'alunno, tutti i bassi quali li ha immaginati l'autore. - Solo che delle singole note del basso non è segnata la corrispondenza con il canto, e neanche il valore. Sarà compito dell'allievo cercarne il valore e l'attribuzione precisa.

(Le note in parentesi sono bassi di passaggio)

Ped. 16/4 16/4  
Ped.

Non è escluso che, partendo da questa base, l'alunno possa anche interpretare, qua e là, diversamente la melodia e immaginare così altro basso, altri accordi.

## Moderatamente mosso

9.

I III IV II V IV

III II modul. facolt. in *mi b min.*

V  $\text{bbVI}$  V(con $\text{9}$ ) V VI IV I a)

a) a scanso di equivoci, questa melodia comincia e finisce in *re b magg.*

## Non lento

10.

11.  Ped. di tonica.....  
 (cad. evitata)  
  


Movimento di Bercuse

C. D.   
12.   
 (\*)  
\* (usare accordo di 9<sup>a</sup> sul VI grado)  
  
  
  
 (Pianoforte riprende come ad inizio)

## Andante, un poco mosso

13. 

a) *Accòrdo di tredicesima con nona minore.*

## Tempo di Berceuse.

14. 



Assai moderato ed espressivo

15.

Ped. \* Ped. \*

Mi magg. cresc.

rit.

a tempo Dob magg.

Ped. domin.

(anticip.) V La magg. I II Lab IV

III

## Un poco mosso

16.

rit. a tempo

## Quasi lento

17.

in *Do magg.*

*rit.*

18. **Arioso e cantabile**

*trillo*

3 3

19. *Largamente*

*in Sol min.*

*rit.*

*più lento*

**Arioso e cantato con larghezza**

20.

First system of musical notation, measures 20-22. The vocal line is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The piano accompaniment consists of a right-hand part with triplets and a left-hand part with eighth-note patterns.

Second system of musical notation, measures 23-25. The vocal line continues with melodic phrases. The piano accompaniment features prominent triplet figures in both hands.

Third system of musical notation, measures 26-28. The vocal line continues. The piano accompaniment includes a triplet in the left hand.

Fourth system of musical notation, measures 29-31. The vocal line continues. The piano accompaniment includes a triplet in the left hand.

Fifth system of musical notation, measures 32-34. The vocal line continues. The piano accompaniment includes a triplet in the left hand. Tempo markings *rit.* and *a tempo* are present.

Sixth system of musical notation, measures 35-37. The vocal line continues. The piano accompaniment includes a triplet in the left hand. Roman numerals *IV* and *#IV (con  $\frac{7}{3}$ )* are present.

Seventh system of musical notation, measures 38-40. The vocal line continues. The piano accompaniment includes a triplet in the left hand. The marking *v.* is present.

Andante sostenuto

21.

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of four systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff with treble and bass clefs). The tempo is marked 'Andante sostenuto'. The score features several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and various articulations such as slurs and accents. The piano accompaniment is characterized by rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. The overall mood is slow and expressive.

(a) La realizzazione armonica è del mio alunno Aldo Ciccolini (nota dell'A.)

This page of musical notation, numbered 83, contains eight systems of music. Each system consists of three staves: a top treble staff, a middle treble staff, and a bottom bass staff. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The notation is highly technical, featuring numerous triplets (indicated by a '3' above the notes) and complex rhythmic patterns. The first system begins with a melodic line in the top treble staff and a bass line in the bottom bass staff, with the middle treble staff providing harmonic accompaniment. The second system continues this pattern, with the middle treble staff showing more complex chordal textures. The third system features a melodic line in the top treble staff and a bass line in the bottom bass staff, with the middle treble staff providing harmonic accompaniment. The fourth system continues this pattern, with the middle treble staff showing more complex chordal textures. The fifth system features a melodic line in the top treble staff and a bass line in the bottom bass staff, with the middle treble staff providing harmonic accompaniment. The sixth system continues this pattern, with the middle treble staff showing more complex chordal textures. The seventh system features a melodic line in the top treble staff and a bass line in the bottom bass staff, with the middle treble staff providing harmonic accompaniment. The eighth system concludes the page with a melodic line in the top treble staff and a bass line in the bottom bass staff, with the middle treble staff providing harmonic accompaniment.

# NOTE RIASSUNTIVE

A chiusura di queste lezioni, consigliamo all'alunno, per l'armonizzazione del canto dato, il seguente ordine di lavoro :

- 1 - Anzitutto, penetrare bene la struttura della melodia e intuire i riposi principali che coincidono con la fine dei periodi e con le cadenze perfette.
- 2 - A seconda dello stile della melodia, decidere per una armonizzazione serrata o viceversa, cioè con molti o pochi accordi.
- 3 - Fissare le modulazioni principali.
- 4 - Cercare lentamente il basso. Tenere presente che è cattivo un basso che abbia tante note quante la melodia. Deve averne possibilmente meno ; e ciò è possibile in forza delle note del canto che gioverà calcolare come appoggiature e di passaggio.  
Tener presente che dall'interpretazione della figurazione melodica può dipendere l'intera realizzazione.
- 5 - L'alunno si abitui a dare l'accordo della sottodominante (II o IV grado) sempre che possibile, prima dell'accordo di dominante.
- 6 - Si diffidi delle alterazioni cromatiche che si incontrano nel corso della melodia. Assai spesso quelle note sono semplici appoggiature e così non sono affatto indici di modulazioni.
- 7 - Si ricerchi la possibilità di cadenze d'inganno (di buonissimo effetto quella sul VI grado abbassato, pur nel modo maggiore).
- 8 - In generale, si eviti l'insistenza della tonica al basso. Quasi sempre nel corso della melodia è da preferire senz'altro l'uso del I. rivolto.
- 9 - Di buonissimo effetto è l'accordo di 4<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>, specie per attaccare una nuova tonalità.



- 10 - Creare possibilmente delle modulazioni transitorie, che non siano strettamente richieste dalla linea melodica, ma che ad essa possano dare maggior risalto e varietà.
- 11 - L'uso di un pedale (specialmente di *tonica*) è consigliabile a termine. L'alunno considererà la possibilità di iniziarlo con una cadenza evitata (7<sup>a</sup> minore sul I. grado).
- 12 - È sempre preferibile stabilire bene, in precedenza e in ogni particolare, le armonie che vanno usate; creare tutti i collegamenti degli accordi, in forma piana e scolastica, come basso d'armonia.  
Poi man mano, partendo da questo schema, si potranno creare dei movimenti, delle fioriture nelle parti di accompagnamento. Evitare i cattivi raddoppi di nota, di cui a pag. 45.
- 13 - Il miglior accompagnamento pianistico non è quello che si indugia sopra una sola formula, sopra un solo tipo di arpeggio, ma è quello che alterna arpeggi con accordi.  
Nel disporre gli accordi si distanzi, nel registro grave, nota da nota.  
In generale è bene che la parte superiore dell'accompagnamento sia del tutto indipendente dalla linea della melodia; possibilmente si crei a volte, per qualche misura, un controcanto melodico.
- 14 - Assolutamente bisogna evitare che l'ultimo accordo di una misura anticipi la percezione armonica che sarà data sul primo movimento della battuta che segue; come sarebbe il finire una battuta con un III grado (in 3<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>) al basso, quando la seguente battuta attacca col I (in 3<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup>).
- 15 - Realizzato pianisticamente l'accompagnamento, l'alunno potrà ancora migliorare l'armonia, con l'uso di accordi più complessi, anche eccezionali.  
a) Per es., l'accordo di 7<sup>a</sup> diminuita, pur in modo maggiore, coi suoi rivolti, sostituisce benissimo, nella maggior parte dei casi, i rivolti di 7<sup>a</sup> dominante. Detto accordo di 7<sup>a</sup> diminuita si presta anche ottimamente per armonizzare l'appoggiatura (vedi pag. 38 e 39).  
b) In sostituzione dell'accordo di 3<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> sul I. grado, si può dare l'accordo 3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> (di tonica) sia in forma verticale che in arpeggio. In generale sarà di buon effetto l'uso moderato e prudente delle note aggiunte, nonchè delle alterazioni della 5<sup>a</sup> negli accordi aventi 3<sup>a</sup> maggiore.
- 16 - Ripetendosi lo stesso brano melodico, è bene che l'armonia sia (la 2<sup>a</sup> volta) più interessante e ricercata. - Anche l'accompagnamento sarà possibilmente diverso.