

Appunti di Teoria dell'Armonia
A. A. 2014-2015

Docente - Giorgio Guerra

Capitolo 1. Intervalli - Scale

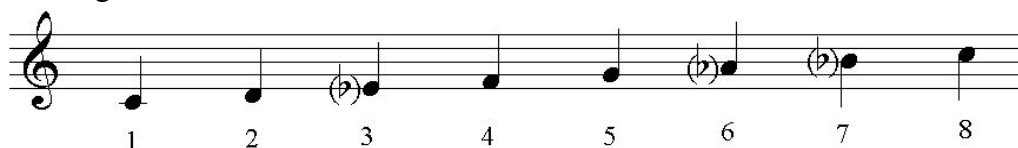
Il punto di partenza determinante per un proficuo studio dell'armonia è una perfetta conoscenza degli intervalli e delle scale.

Sappiamo che le definizioni di intervalli e scale derivano da un medesimo ambito lessicale; i nomi moderni dei modi (*maggiore, minore*) si trasferiscono nella denominazione degli intervalli, con l'aggiunta di termini che designano i suoni comuni ai due modi (*giusti* si dicono i gradi che non variano nelle due scale) oppure a suoni cromatici (*eccedenti, diminuiti, più che eccedenti, più che diminuiti* sono termini che si riferiscono a suoni non appartenenti ai due modi).

La definizione evoluta dell'intervallo si riferisce quindi al *grado e all'affinità di un suono rispetto a una tonica di riferimento*.

Allo scopo di chiarire e rendere più semplice l'analisi dei diversi intervalli, sarà opportuno analizzare i cambiamenti che avvengono in una scala maggiore se sovrapposta alla stessa scala minore:

Alcuni suoni vengono abbassati di semitono, altri non subiscono variazioni:



Dall'esempio si deduce che nella trasformazione del modo, il *terzo*, il *sesto* e il *settimo* grado subiscono l'abbassamento di semitono (intervalli mobili), mentre il *primo*, il *secondo*, il *quarto* e il *quinto* rimangono invariati (intervalli giusti, con l'eccezione del *secondo*, che si considera maggiore se formato da un tono o minore se formato da un semitono [*eccezione che si spiega con lo studio degli intervalli rivoltati*]).

Naturalmente il procedimento analizzato può essere applicato anche all'inverso, dal modo minore al maggiore.

Una corretta analisi dell'intervallo risponderà alle seguenti domande:

- Che posto occupa nella scala? (elemento numerico, grado della scala)
- Appartiene alla scala maggiore o minore? (elemento qualificativo: *maggiore, minore*)
- Appartiene contemporaneamente ai due modi? (intervalli *giusti*)
- Non appartiene a nessuno dei due modi? (intervalli cromatici *eccedenti, diminuiti, più che eccedenti, più che diminuiti*).

Intervalli rivoltati

L'intervallo fondamentale può essere rivoltato spostando di ottava il suono inferiore.

Il questo scambio di note avvengono due fenomeni:

1- la somma numerica dei due intervalli dà nove (3+6; 5+4; 2+7, ecc.)

2 – la qualità dell'intervallo rivoltato è reciproca a quella originale (un intervallo maggiore darà un rivolto minore, un intervallo eccedente darà un rivolto diminuito, un intervallo giusto darà un rivolto giusto, ecc.).

Il questo modo si spiega l'eccezione che abbiamo notato nell'analisi dell'intervallo di seconda; esso non può essere giusto in quanto deriva, come rivolto, da un intervallo 'mobile', cioè la settima.

Intervalli semplici e composti

Se l'intervallo è limitato all'ottava si definisce semplice, se supera l'ottava si definisce composto.

A questa regola fa eccezione l'intervallo di nona che viene considerato semplice (più avanti, analizzando l'accordo di nona, vedremo il perché).

L'analisi degli intervalli composti può presentare qualche difficoltà, soprattutto se i suoni sono molto distanti tra loro; in questo caso si può semplificare l'intervallo e avvicinare i suoni entro l'ottava.

L'operazione consiste nel sottrarre *sette* fino a ottenere un intervallo semplice:

es.) intervallo composto di 15° diventa, semplificato, un'ottava più un'ottava (15-7).

Intervalli melodici e intervalli armonici

La distinzione è evidente: un intervallo melodico fa parte di una linea melodica (ha quindi un ritmo), l'intervallo armonico è parte di un accordo.

Intervalli omofoni o enarmonici

Nel sistema temperato vi è la possibilità di designare con nomi diversi uno stesso suono (do diesis-re bemolle, mi-fa bemolle, ecc).

L'enarmonia è un campo di studio e di sviluppo nel campo del linguaggio musicale di estremo interesse. In questo momento ci limitiamo ad osservarla come fenomeno legato ai singoli suoni e agli intervalli.

I gradi della scala vengono indicati con il termine che designa la loro funzione:

I	II	III	IV	V	VI	VII
Tonica	Sopratonica	Mediante, Caratteristica o Modale	Sottodominante, Controsensibile o Dominante inferiore	Dominante	Sopradominante	Sensibile (solo se si trova a un semitono dalla Tonica)

Capitolo 2. Accordo di tre suoni

Si definisce accordo l'insieme di almeno tre suoni che si trovano tra loro a intervalli dispari. L'accordo più semplice è formato da una nota fondamentale, la sua terza e la sua quinta.

Tutti i gradi della scala maggiore e minore possono essere fondamentali di un accordo.

L'analisi degli intervalli che compongono gli accordi costruiti sui gradi della scala ci permette di distinguere quattro tipi di triade:

- Triade Maggiore – terza maggiore e quinta giusta
- Triade minore – terza minore quinta giusta
- Triade Eccedente – terza maggiore e quinta eccedente
- Triade Diminuita – terza minore e quinta diminuita

Scala Maggiore

I	II	III	IV	V	VI	VII
M	m	m	M	M	m	dim.

Nel modo minore gli accordi si formano sulla scala *armonica e melodica*.

Scala minore (armonica)

I	II	III	IV	V	VI	VII
m	dim	ecc.	m	M	M	dim

Notiamo che l'accordo più complesso è formato da sette suoni (tanti quanti sono i gradi della scala); è l'accordo di tredicesima; esso si forma con la sovrapposizione di intervalli dispari fino ad esaurimento dei gradi (3-5-7-9-11-13)

Fondamentale 3 5 7 9 11 13

la prosecuzione oltre alla tredicesima riporta al suono fondamentale.

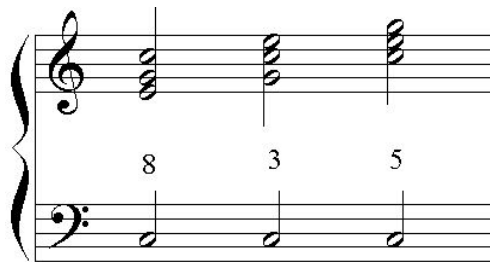
Capitolo 3. Posizioni e rivolti dell'accordo di triade

L'analisi degli accordi viene sempre effettuata partendo dal basso; si analizzano gli intervalli che intercorrono tra il basso e le voci superiori.

La presenza di un intervallo *pari* tra il basso e le altre voci indica che l'accordo non si trova allo stato fondamentale, ma allo stato di rivolto.

L'accordo di triade può presentarsi in tre posizioni:

Allo stato fondamentale, in questo caso è costituito da soli intervalli dispari (terza e quinta rispetto al basso)



Nell'esempio si noterà una diversa distribuzione delle voci superiori (I°, II° e III° posizione), tuttavia gli intervalli con il basso sono dispari, quindi l'accordo è allo stato fondamentale.

Allo stato di primo rivolto

è formato da una terza e una sesta rispetto al basso,



Nell'esempio notiamo solo alcuni modi per distribuire le voci superiori.

In linea di massima è bene evitare il raddoppio del basso, perché esso rappresenta la terza dell'accordo e la sonorità dell'armonia ne risulterebbe sbilanciata. Il raddoppio migliore è quello della sesta, fondamentale dell'accordo.

Allo stato di secondo rivolto

formato da un intervallo di quarta e uno di sesta rispetto al basso.



Nel secondo rivolto di triade si raddoppia sempre il basso, quinta dell'accordo.

La presenza di almeno un intervallo pari rispetto al basso fa sì che la nota del basso non sia la fondamentale dell'accordo.

Nei rivolti la fondamentale dell'accordo è rappresentata dall'intervallo pari più piccolo rispetto al basso.

Capitolo 4. Impiego del primo e secondo rivolto di triade

Il primo rivolto di triade, cifrato con $\overset{6}{3}$ o semplicemente \mathfrak{s} , ha come basso la terza dell'accordo.

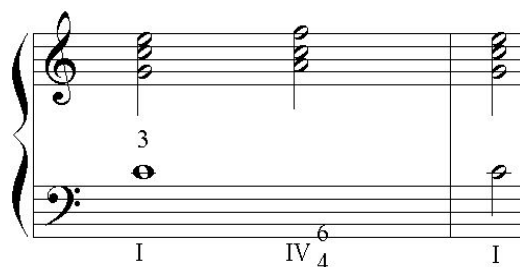
I raddoppi preferibili sono quelli della sesta (rispetto al basso), e della terza; da evitare il raddoppio del basso, soprattutto quando è un grado caratteristico della scala (sensibile, terzo grado maggiore). Gli altri gradi possono essere raddoppiati senza limitazioni.

Viene impiegato su note del basso reale che procedono per grado congiunto, ad eccezione del I⁶ (III grado reale).

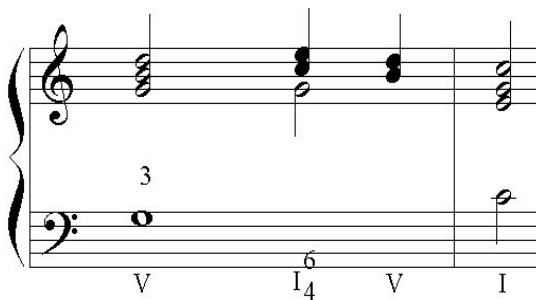
Il secondo rivolto di triade (accordo di quarta e sesta) è cifrato con $\overset{6}{4}$; si raddoppia sempre il basso (quinta dell'accordo).

L'uso di questo accordo può essere interpretato in vari modi:

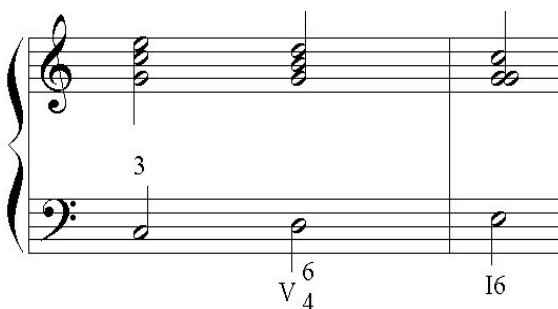
quarta e sesta di volta
(su un tempo debole della battuta)



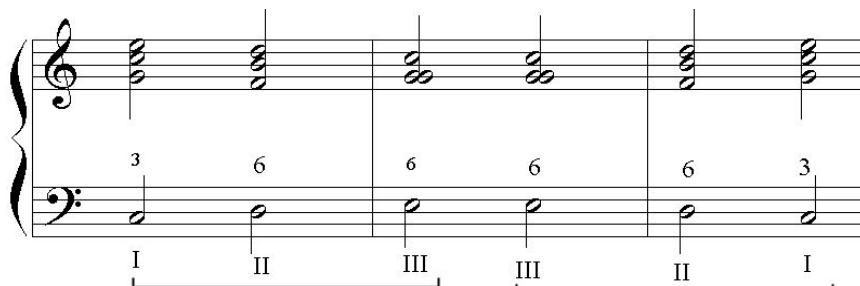
quarta e sesta di cadenza
o doppia appoggiatura
(sul quinto grado di più tempi)



quarta e sesta di passaggio
(per creare movimento congiunto
tra le voci, su un tempo debole)



Formula del 3 2 1 – 1 2 3
*Quest'ultimo passaggio può
essere efficacemente
armonizzato con l'accordo
di sesta (primo rivolto)
sul secondo grado*



Capitolo 5. Conduzione delle parti

Risoluzione della sensibile

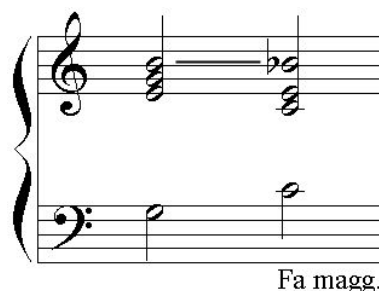
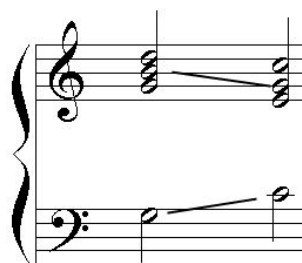
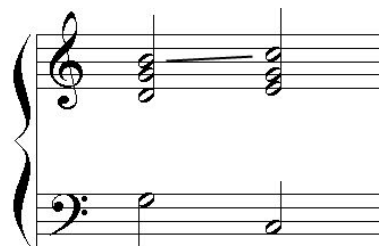
La sensibile, ricordiamolo, è il settimo grado della scala che si trova a un semitono dalla tonica. E' un grado sensibile (come dice il nome stesso) e ha bisogno di una attenzione particolare.

Il movimento melodico della sensibile prevede tre soluzioni possibili:
sale di semitono verso la tonica,

scende di terza e si porta sul quinto grado,

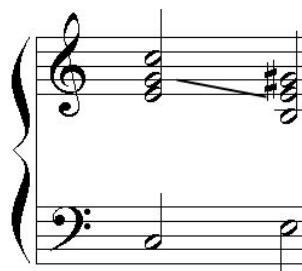
se è in moto contrario con il basso
e si trova in una voce interna,

viene alterata cromaticamente
(in questo caso ha luogo una modulazione).

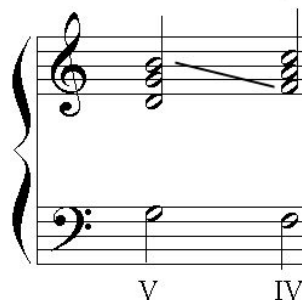


Falsa relazione cromatica e di tritono

La *falsa relazione cromatica* è un errore che capita quando viene alterato un suono in una voce diversa da quella che l'ha cantato senza alterazione.



La *falsa relazione di tritono* si verifica quando due voci diverse cantano in successione le due sensibili della scala, quarto e settimo grado.



Capitolo 6. Regole per il collegamento delle parti

Le voci di un accordo, considerate a coppie, possono muoversi per:

Moto retto: le voci procedono nella stessa direzione

Moto contrario: una voce sale, l'altra scende (o viceversa)

Moto obliquo: una voce sale o scende, l'altra rimane ferma



Nel collegamento delle voci possono verificarsi errori di due tipi:

ERRORI MELODICICI - ERRORI ARMONICI

Nella condotta melodica sono da evitare intervalli superiori alla sesta minore, ad eccezione dell'ottava, intervalli eccedenti e diminuiti, ad eccezione della seconda eccedente che si trova tra il sesto e il settimo grado della scala minore armonica (se possibile, evitare anche quello).

Sono ammessi gli intervalli di quarta e quinta diminuita purché siano discendenti e successivamente salgano di semitono diatonico (la nota centrale è la sensibile della scala).



Da un punto di vista armonico si possono verificare : **Errori gravi e Errori meno gravi** (relazioni di Quinta e Ottava o, ancora, Quinte e Ottave nascoste)

Sono errori gravi le successioni di due intervalli di quinta e di ottava (quinte e ottave dirette) sia per moto retto che per moto contrario tra qualsiasi coppia di voci (in particolare in quelle estreme).

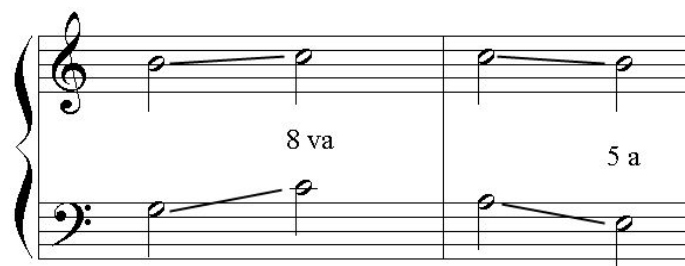
Eccezioni: sono ammesse due quinte consecutive, purché una delle due sia diminuita e si muovano per grado congiunto.



Gli errori meno gravi (che sono tuttavia da evitare con cura) riguardano il movimento per moto retto di due voci verso un intervallo di ottava o di quinta, in particolare:

° Quando si procede per moto retto verso un'ottava è necessario che la voce superiore proceda per grado congiunto (se in moto ascendente meglio di semitono) e quella inferiore compia un intervallo non inferiore alla quarta.

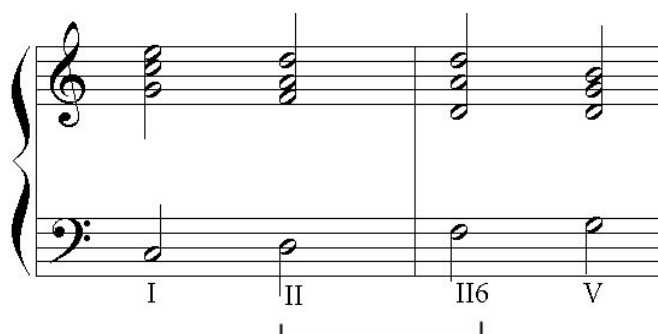
° Quando si procede per moto retto verso una quinta è necessario che una voce proceda per grado congiunto e l'altra compia un intervallo non inferiore alla terza



Questi errori non si verificano se le voci procedono per moto contrario.

Sincope armonica

E' un errore che capita quando un' armonia inizia su un tempo debole della battuta e si prolunga sul tempo forte successivo.



Norme generali per la conduzione delle parti

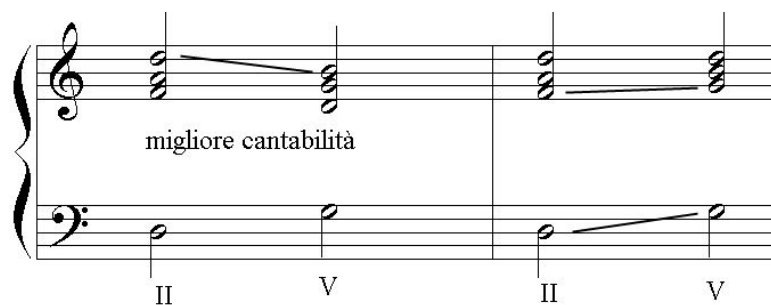
La realizzazione del basso numerato (o basso continuo) prevede quattro parti o voci: Basso, Tenore, Contralto e Soprano.

° Nel collegamento degli accordi è buona norma legare le note comuni, mantenendole ferme nella stessa voce.

Questo suggerimento serve a evitare la gran parte degli errori di collegamento e a garantire una buona condotta delle voci.

Superamento:

Nel collegamento fra secondo e quinto grado si preferisce trascurare la nota comune e procedere per moto contrario, allo scopo di migliorare la cantabilità del soprano.



° Per evitare la monotonia nel Soprano è consigliabile effettuare cambi di posizione (questo vale anche per compensare tessiture troppo acute o troppo gravi).

° Nel basso a parti strette (basso e tre voci superiori) la distanza tra le voci superiori non deve superare l'ottava, tra basso e tenore si può attivare fino a due ottave.

° Il soprano può spingersi fino al Sib3.

° Una nota del basso che vale più tempi può appartenere a tonalità diverse; il movimento finale ci suggerirà a quale tono farla appartenere.

° Il basso che compie un salto di settima minore ascendente, si porta sul quarto grado della scala. E' l'equivalente del movimento discendente di grado: V – IV.

° Una successione di accordi paralleli allo stato di Primo Rivolto (anticamente chiamato *Falso Bordone*) non presenta funzioni tonali ben definite, ma assume il carattere di Progressione.

Capitolo 7. Funzioni tonali - Cadenze

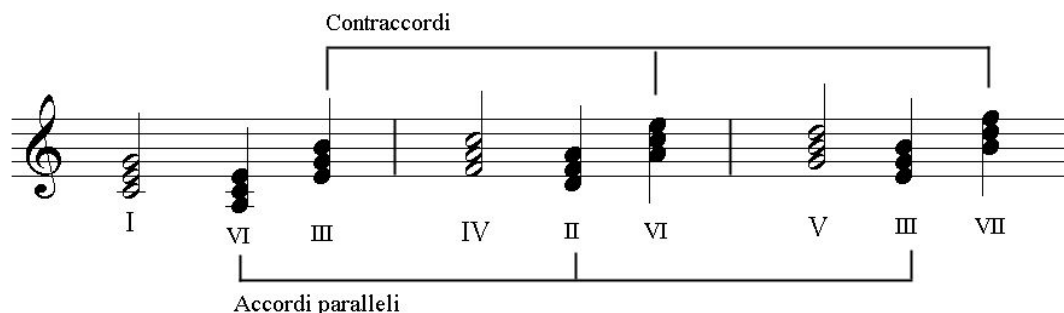
Gli accordi sui diversi gradi della scala sono suddivisi in tre gruppi funzionali:

Accordi di tonica: primo grado, sesto grado in cadenza d'inganno

Accordi di dominante: quinto grado, settimo grado

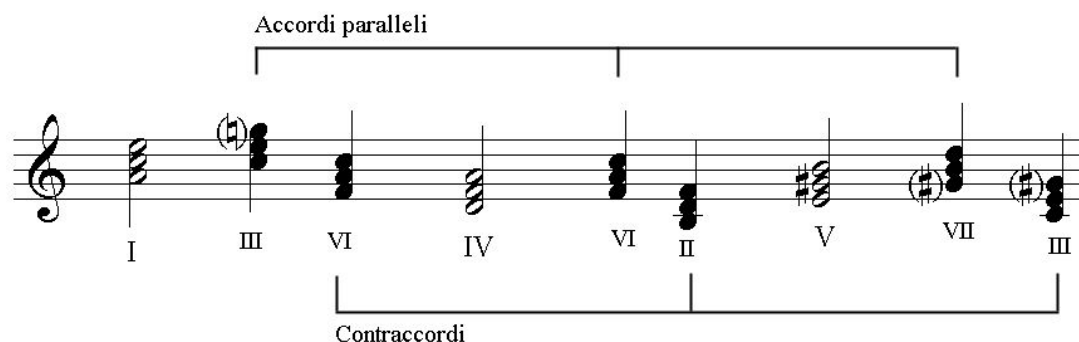
Accordi di sottodominante: secondo, quarto e sesto grado (non in cadenza d'inganno)

Gli accordi paralleli dei gradi fondamentali nella scala maggiore (I – IV e V) si trovano una terza minore sotto, i contraccordi una terza maggiore sopra



Gli accordi paralleli e i contraccordi hanno una affinità molto accentuata con i rispettivi gradi fondamentali (due suoni in comune), si può parlare quindi di Toniche parallele, Sottodominanti parallele e Dominanti parallele.

Nella scala minore gli accordi paralleli si trovano una terza minore sopra e i contraccordi una terza maggiore sotto i rispettivi accordi fondamentali



Cadenze

Nell'ambito dell'armonia, con il termine *cadenza* si intende la successione di determinati gradi della scala, armonizzati con i relativi accordi; in altri ambiti, lo stesso termine può assumere significati diversi.

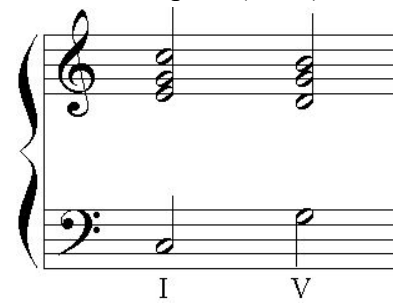
Le cadenze si analizzano in base alla successione dei gradi *reali* del basso.

Le principali cadenze sono:

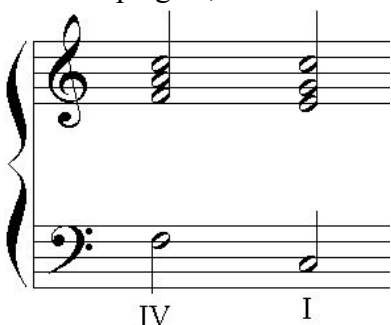
Cadenza perfetta (V – I)



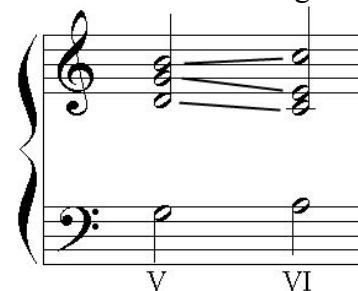
Cadenza sospesa (I – V)



Cadenza plagale, o ecclesiastica (IV – I)



Cadenza evitata o d'inganno (V – VI)



Cadenza imperfetta (V – I in primo rivolto)



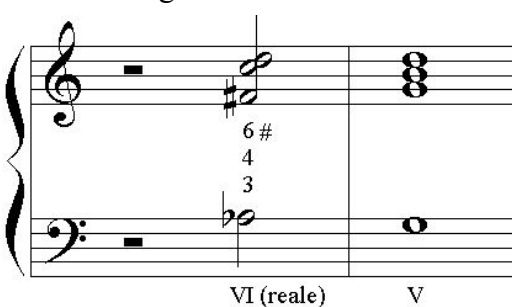
Cadenza composta, primo tipo



Cadenza composta, secondo tipo



Cadenza frigia



Capitolo 8. Armonia dissonante naturale - Tritono

Il termine *naturale* riferito alle dissonanze, indica accordi dissonanti che possono essere impiegati senza particolari precauzioni (senza preparazione), se non la risoluzione della dissonanza.

A questa categoria appartengono i seguenti accordi:

Settima di Dominante, Nona di Dominante e Settima di Sensibile dei due modi.

Tritono

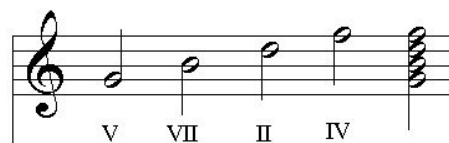
La sensibile tonale ha la naturale tendenza a muoversi verso la tonica (da cui il nome), la sensibile modale, quarto grado, tende a scendere sulla modale (terzo grado); il movimento combinato delle due sensibili rappresenta uno dei momenti caratterizzanti più importanti nell'ambito del linguaggio tonale



Accordo di settima di dominante

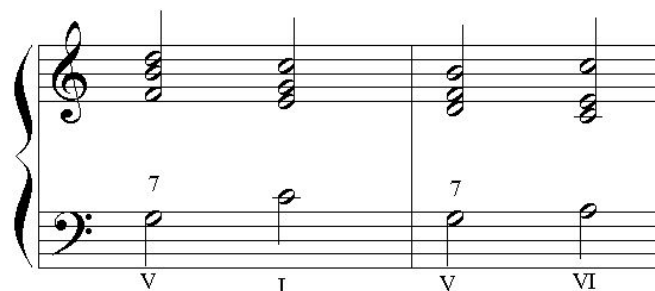
L'accordo più importante appartenente a questa sezione è la Settima di Dominante (I° specie).

L'accordo di settima di dominante, come dice il nome, ha come fondamentale il quinto grado dei due modi (è, cioè identica sia nella scala maggiore che in quella minore), è formato da: terza maggiore, quinta giusta e settima minore.



L'importanza di questo accordo, nella musica tonale, risiede nel fatto che esso comprende le due sensibili della scala, quarto e settimo grado (tritone), che, in combinazione tra loro, determinano senza possibilità di equivoco la tonalità del brano (non il modo, solo il tono).

L'accordo di settima di dominante può essere impiegato solo in due circostanze: sul quinto grado in cadenza perfetta (V-I), sul quinto grado in cadenza d'inganno (V-VI).



Su movimenti diversi del basso, può creare errori di collegamento.

La sensibile tonale risolve nei modi che abbiamo già visto precedentemente.

La settima risolve scendendo per grado congiunto.

Rivolti dell'accordo di settima di dominante

La duttilità dell'accordo di settima di dominante è evidenziata, in particolare, nei rivolti.

Analizzando l'accordo rispetto ai gradi della scala che lo compongono, noteremo che è formato da:

dominante (quinto grado e fondamentale dell'accordo), **sensibile tonale** (settimo grado), **sopratonica** (secondo grado) e **sensibile modale** (quarto grado).

Questi sono i gradi della scala che è possibile armonizzare con uno dei rivolti dell'accordo di dominante.

Il **primo rivolto** ha come basso il settimo grado, è formato da:

terza, quinta e sesta;

il **secondo rivolto** è sul secondo grado, formato da:

terza, quarta e sesta;

il **terzo rivolto** è sul quarto grado, formato da:

seconda, quarta e sesta.

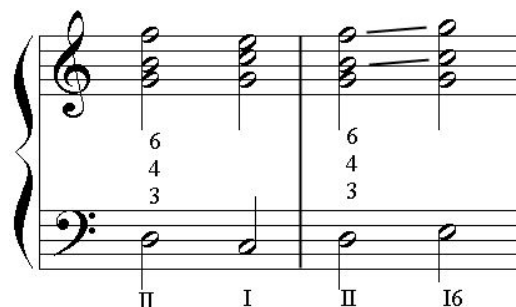


Gli obblighi di risoluzione già visti per l'accordo allo stato fondamentale, si applicano anche nei rivolti, in particolare:

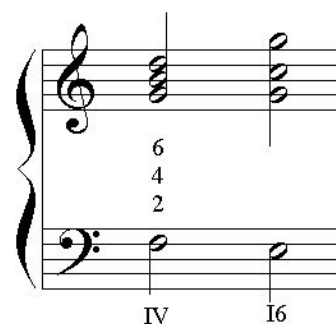
il primo rivolto si dà sulla sensibile che risolve alla tonica (o viene alterata cromaticamente),



il secondo rivolto si dà sul secondo grado che sale o scende per grado congiunto, (Ammesse le due quinte, perché una è diminuita e si muovono per grado congiunto, e per la rilevanza sonora del III grado al basso)



il terzo rivolto si dà sulla contro-sensibile (quarto grado e settima dell'accordo) che scende per grado congiunto.



Forma incompleta dell'accordo di settima di dominante

La forma incompleta dell'accordo di settima di dominante è impiegata nella cadenza perfetta quando la sensibile deve risolvere forzatamente sulla tonica.

Si ottiene sopprimendo la quinta e raddoppiando il basso.

La forma incompleta della settima permette di ottenere una triade completa sul primo grado

The diagram shows a sequence of three chords in a grand staff. The first chord is a complete seventh chord (7 completa) with notes G4, B4, D5, and F5 in the treble and G3 in the bass, labeled 'V'. The second chord is an incomplete seventh chord (7 incompleta) with notes G4, B4, and D5 in the treble and G3, B3 in the bass, labeled 'I'. The third chord is a complete triad (I) with notes G4, B4, and D5 in the treble and G3 in the bass, labeled 'I'.

Capitolo 9. Accordo di nona di dominante

E' un accordo di cinque suoni costruito sul quinto grado dei due modi.

Nel modo maggiore è formato da:
terza maggiore, quinta giusta, settima minore e nona maggiore (*settima di prima specie, più nona maggiore*)

Nel modo minore è formato da:
terza maggiore, quinta giusta, settima minore e nona minore (*settima di prima specie, più nona minore*)

The diagram shows two versions of the dominant ninth chord. The first is the 9° Maggiore (dominant ninth major) with notes G4, B4, D5, F5, and A5 in the treble and G3 in the bass, labeled 'V'. The second is the 9° minore (dominant ninth minor) with notes G4, B4, D5, F#5, and A5 in the treble and G3 in the bass, labeled 'V'.

Questo accordo può essere interpretato in vari modi:

la nona può essere considerata appoggiatura del quinto grado (con risoluzione anticipata),

The diagram shows the dominant ninth chord with the ninth (A5) marked as an appoggiatura (b) to the fifth (D5). The bass line shows the resolution from G3 to F3, labeled 'V' and 'I'.

la nona può muoversi su altri intervalli dell'accordo (cambio di posizione), non praticabile nella pratica scolastica,

The diagram shows the dominant ninth chord with the ninth (A5) moving to the eighth (G5), labeled 'V' and 'I'.

oppure può essere trattato come accordo vero e proprio in cadenza perfetta.

The diagram shows the dominant ninth chord with the ninth (A5) marked as a true chord (b) in a perfect cadence, labeled 'V' and 'I'.

Nel basso armonizzato viene generalmente omessa la quinta, poiché gli altri intervalli sono caratterizzanti l'accordo e hanno obbligo di risoluzione.

I rivolti dell'accordo di nona sono quattro, capitano sugli stessi gradi che la compongono:

- 1° rivolto sul settimo grado
- 2° rivolto sul secondo grado
- 3° rivolto sul quarto grado
- 4° rivolto sul sesto grado

Il quarto rivolto è impraticabile, in quanto la fondamentale verrebbe a trovarsi più in basso della nona, e ciò snaturerebbe l'accordo.

In genere i rivolti della nona sono scarsamente impiegati nell'armonia del periodo classico, se non con movimenti melodici delle voci e, generalmente, su tempi deboli della battuta.

Capitolo 10. Settima di sensibile

Appartiene all'armonia dissonante naturale (la settima non ha bisogno di preparazione)

Può essere interpretato come accordo di nona di dominante senza fondamentale.

Per il momento lo analizziamo come settima vera e propria.

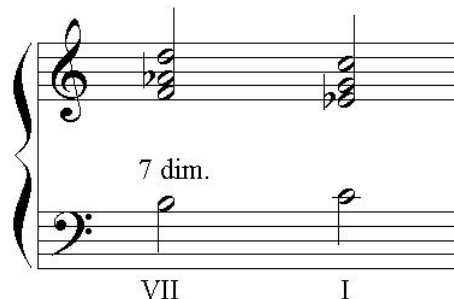
E' costruito sulla sensibile della scala, e si presenta con intervalli diversi nei due modi.

Nel **modo maggiore** è formata da: fondamentale (sensibile), terza minore, quinta diminuita e settima minore, appartiene alla terza specie (vedi il quadro completo delle specie di settime a pag. 16), nella terminologia moderna è anche chiamata *settima semi-diminuita*.



L'obbligo di risoluzione riguarda due intervalli: la settima (che deve scendere) e la quinta che, essendo diminuita, ha anch'essa l'obbligo a scendere.

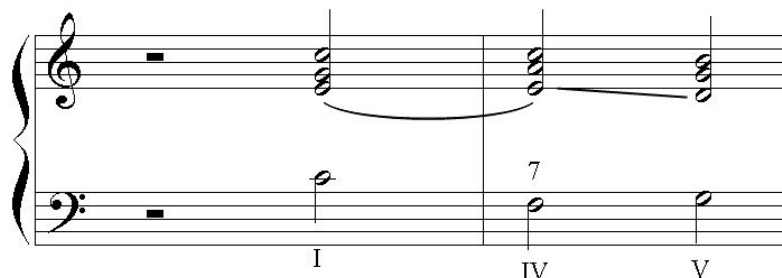
Nel **modo minore** è formata da: sensibile, terza minore, quinta diminuita e settima diminuita, appartiene alla quinta specie ed è detto anche accordo di *settima diminuita*. Anche in questo caso l'obbligo di risoluzione riguarda la quinta (diminuita) e la settima.



Capitolo 11. Armonia dissonante artificiale

Preparazione e risoluzione della dissonanza

La *preparazione* consiste nel fare in modo che il suono dissonante si trovi nell'accordo precedente, nella stessa voce, abbia almeno pari valore e sia consonante.



° La preparazione della dissonanza viene applicata agli accordi dell'armonia dissonante artificiale e ai ritardi (*per i ritardi vedi il capitolo 14 – pag. 18*).

° La risoluzione di una dissonanza si ha, nel caso degli accordi dissonanti (settime, none, ecc.), con movimento discendente di grado.

° In alcuni casi la dissonanza risolve salendo: appoggiature inferiori, ritardi ascendenti (*ritardi al capitolo 14 – pag. 18*).

Settime secondarie

Sono le settime che capitano sui diversi gradi della scala maggiore e minore, servono da sottodominanti oppure sono usate per realizzare le progressioni.

Appartengono all'armonia dissonante artificiale, la dissonanza deve essere preparata.

Le sette specie di settima

prima specie: <i>Naturale</i>	(Settima di Dominante) terza maggiore, quinta giusta e settima minore. Capita sul V grado dei due modi
seconda specie: <i>Artificiale</i>	terza minore, quinta giusta e settima minore. Capita sul II, III e VI grado del modo maggiore e sul IV del modo minore
terza specie: <i>Naturale / Artificiale</i>	(Semi-diminuita) terza minore, quinta diminuita e settima minore. Capita sul VII grado del modo maggiore (naturale) e sul II del modo minore (artificiale)
quarta specie: <i>Artificiale</i>	(Grandi settime) terza maggiore, quinta giusta e settima maggiore. Capita sul I e IV grado del modo maggiore e sul VI del modo minore
quinta specie: <i>Naturale</i>	(Settima diminuita) formata da terza minore, quinta diminuita e settima diminuita. Capita sulla sensibile del modo minore e sui diversi gradi alterati
sesta specie: <i>Artificiale</i>	formata da terza minore, quinta giusta e settima maggiore Capita sul I grado del modo minore
settima specie:	formata da terza maggiore, quinta eccedente e settima maggiore

Artificiale

Capita sul III grado del modo minore

Le settime sui gradi della scala maggiore:

Specie: 4° 2° 2° 4° 1° 2° 3°

Le settime sui gradi della scala minore armonica:

Specie: 6° 3° 7° 2° 1° 4° 5°

Capitolo 12. Accordi alterati

Accordo di sesta napoletana

E' un accordo di triade che ha come nota fondamentale il secondo grado abbassato nel modo minore, viene impiegato allo stato di primo rivolto (anche nel modo maggiore) sul quarto grado che sale al quinto (Bassi reali).

IV V I

Accordi di sesta eccedente

Contengono i due gradi della scala che più frequentemente vengono alterati: IV innalzato (sensibile della Dominante) e VI abbassato (Sesto grado della scala minore).

Sesta eccedente italiana

E' un primo rivolto di triade sul sesto grado minore, è formato da: terza maggiore (raddoppiata) e sesta eccedente

VI V

Sesta eccedente francese

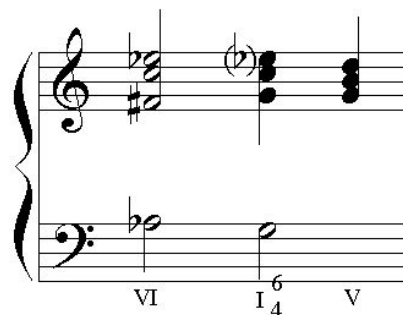
E' un secondo rivolto di settima sul sesto grado minore, è formato da terza maggiore, quarta eccedente e sesta eccedente

VI V

Sesta eccedente tedesca

E' un primo rivolto di settima sul sesto grado minore, è formato da: terza maggiore, quinta giusta e sesta eccedente

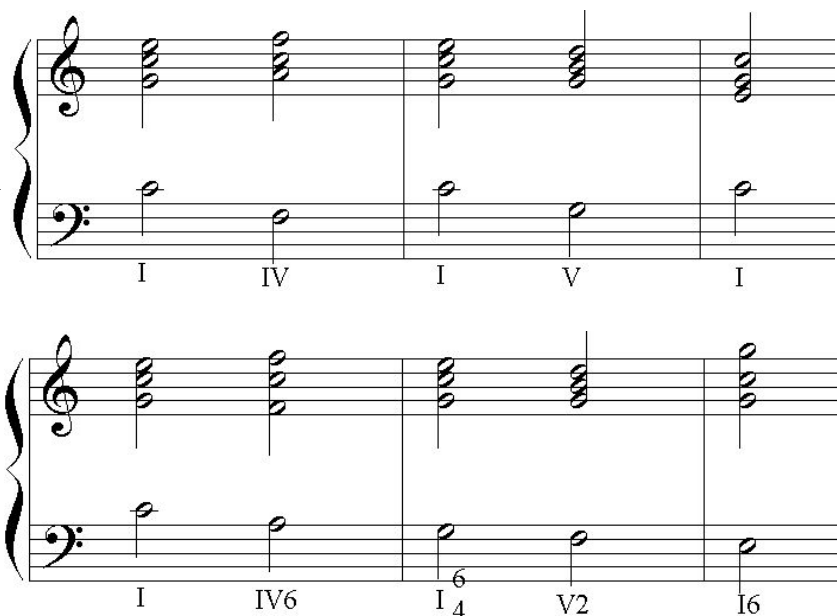
La soluzione corretta della sesta eccedente tedesca è sul I grado in stato di secondo rivolto, la triade sul quinto grado provocherebbe due quinte dirette.



Capitolo 13. Armonizzare con accordi rivoltati – Numerazione del basso

L'introduzione dei rivolti permette un movimento del basso più lineare e una scelta armonica più varia.

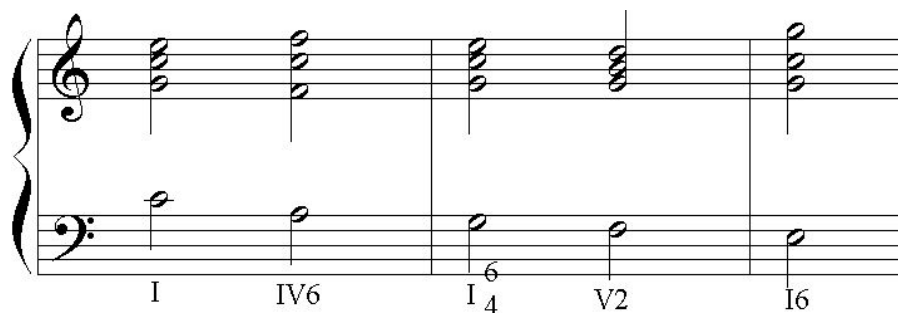
Un passaggio come il seguente dimostra come la conduzioni delle voci subisca un netto miglioramento sostituendo alcuni accordi fondamentali con i suoi rivolti:



L'uso degli accordi rivoltati è da riservare a note del basso che si muovono per grado congiunto; le note del basso che saltano devono essere armonizzate con accordi allo stato fondamentale (eccezione: nella cadenza plagale si usano talvolta accordi rivoltati).

Numerazione del basso

Ai fini di una analisi armonica efficace, è consigliabile adottare la numerazione del basso attraverso l'individuazione della *nota fondamentale*, indicata in numeri romani accompagnati dalla cifratura dell'accordo in numeri arabi



Capitolo 14. Ritardo - Appoggiatura - Anticipazione

Il ritardo consiste nel ritardare la comparsa di un suono, lasciando l'accordo incompleto per uno o più tempi.

La tecnica del ritardo prevede tre fasi:

Preparazione:

la nota che ritarda si trova in consonanza nell'accordo precedente; deve avere almeno pari valore rispetto alla durata della percussione.

Percussione:

la nota preparata diviene dissonante nell'accordo sul tempo forte della battuta.

In questa fase la nota che viene ritardata non si deve sentire in nessun'altra voce.

L'unico ritardo che permette di sentire la nota ritardata sulla percussione, è quello della fondamentale (ritardo 9 - 8)

Risoluzione:

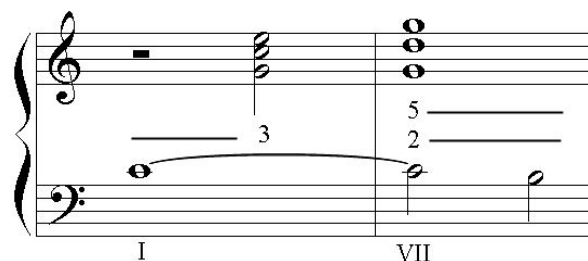
la dissonanza risolve sul tempo debole, generalmente discendendo di grado.

E' possibile effettuare anche ritardi ascendenti (sensibile verso la tonica, gradi alterati).

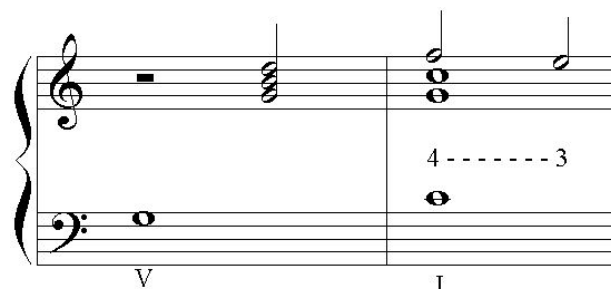
Il ritardo può essere applicato a una sola nota, a più note, o a tutto l'accordo, se le condizioni sopradette sono rispettate.

Ritardo dell'accordo intero

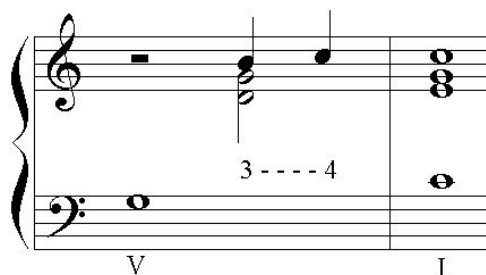
E' possibile ritardare anche il basso



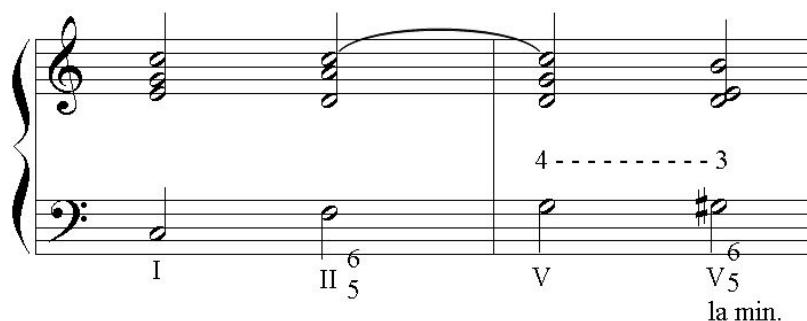
Con il termine *appoggiatura* si indica un ritardo non preparato.



L'*anticipazione* consiste nell'anticipare, sul tempo debole, la percussione di un intervallo.



La nota ritardata può risolvere su un accordo diverso rispetto a quello sulla percussione



Capitolo 15. Tonicizzazione - Modulazione - Transizione

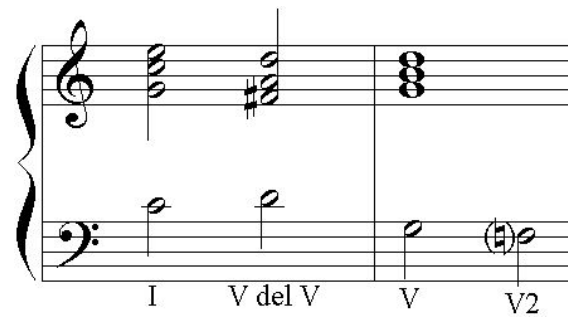
Con il termine tonicizzazione si intende un breve passaggio a un tono vicino, attraverso una dominante secondaria; se il passaggio a una nuova tonalità si prolunga o è definitivo, si parla anche di Transizione (modulazione senza accordo-perno).

Tutti i gradi della scala possono diventare 'toniche momentanee'.

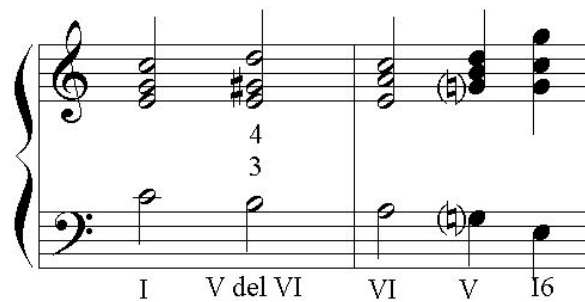
Particolare attenzione va posta per la tonicizzazione del settimo grado del modo maggiore (sensibile), per le difficoltà di collegamento delle voci.

Alcuni esempi:

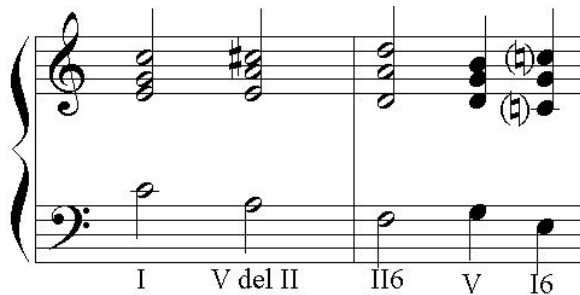
Quinto del quinto, o doppia dominante:



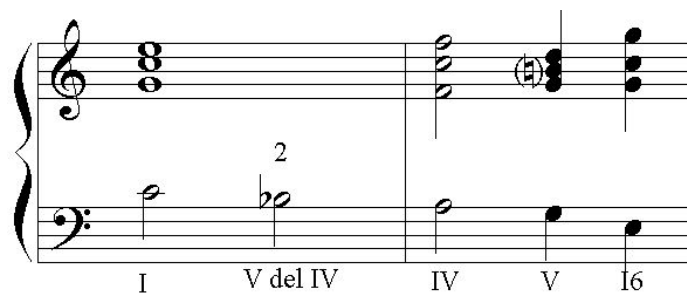
Tonicizzazione del sesto grado:



Tonicizzazione del secondo grado:



Tonicizzazione del quarto grado:



La modulazione

è un procedimento che sposta la tonalità del brano verso una nuova tonica attraverso un *accordo comune* alle due tonalità interessate.

Scolasticamente la modulazione è composta da tre momenti:

- affermazione della tonalità d'impianto
- passaggio modulante
- conferma della nuova tonalità

I IV I₄ V I VI-II V I II I₄ V I

La modulazione è effettuata:

a) Con accordo comune (o accordo-perno)

In questo caso, un accordo presente nella tonalità di partenza viene reinterpretato in un'altra tonalità, generalmente una sottodominante, che prepara la cadenza sulla nuova tonica.

Nell'esempio, il sesto grado di Do viene interpretato come secondo di Sol.

I VI-II V I

In quest'altro esempio il primo grado viene interpretato come quarto di Sol.

I I-IV I₄ V I

b) Con cambio di Modo

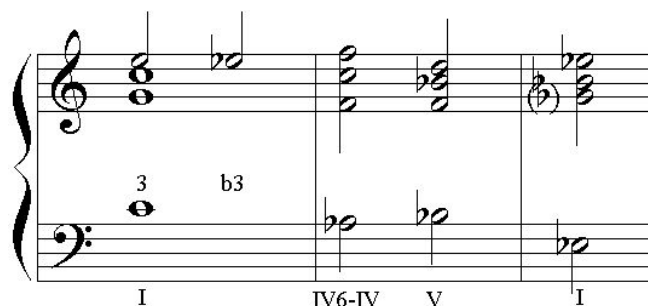
La medesima modulazione può portare a una scala vicina considerata nei due modi.

Raggiunta la nuova Dominante attraverso un accordo comune, è possibile introdurre sia il Modo Maggiore che quello Minore della nuova tonalità.

Nel modo maggiore e in quello minore, della stessa tonalità, le funzioni tonali dei gradi e degli accordi rimangono uguali, per cui lo schema delle scale vicine può ampliarsi notevolmente.

I VI-II I₄ V I

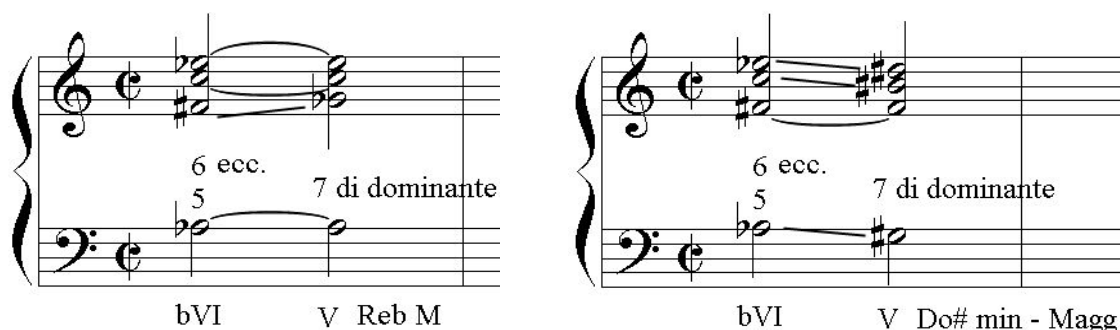
Un'altra possibilità è nel cambio di modo della tonalità di partenza.



Con il cambio di Modo viene ampliata la possibilità di raggiungere anche tonalità lontane.

c) Attraverso accordi alterati

L'accordo di sesta napoletana e gli accordi di sesta eccedente si prestano a effettuare modulazioni a tonalità che abbiano suoni in comune anche enarmonicamente

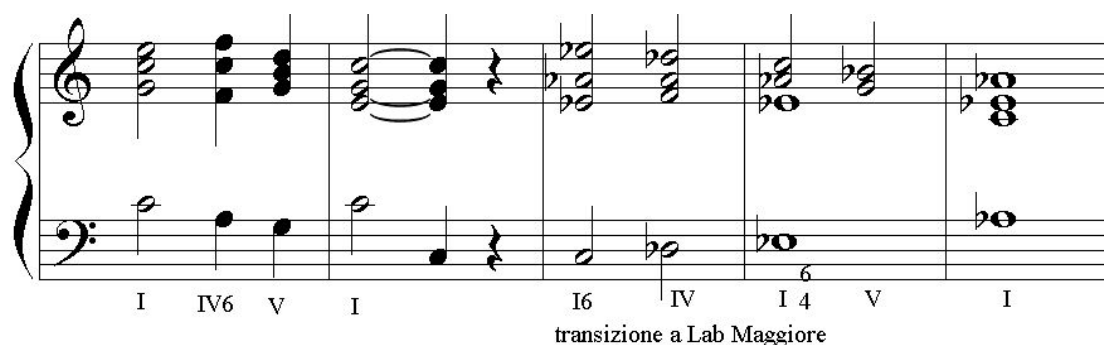


La transizione

può essere intesa come una modulazione tramite la dominante della nuova tonalità (senza accordo comune), oppure come semplice accostamento di due toniche (modulazione sottintesa).

In questo secondo caso l'unica condizione da rispettare è che i due accordi di tonica abbiano almeno un suono in comune (anche enarmonicamente).

es.) transizione da Do maggiore a Lab maggiore



E' comune trovare una transizione di questo tipo nel passaggio tra una sezione e l'altra di un brano.

Capitolo 16. Progressioni

Con il termine *progressione* si indica un movimento del basso che riproduce più volte, ad altezze diverse, lo stesso modello melodico.

La progressione può essere modulante o non-modulante.

Nel primo caso il modello si ripete in tonalità diverse, occorre quindi introdurre, di volta in volta, le alterazioni necessarie.

Nella progressione non-modulante il modello è ripetuto su diversi gradi della stessa tonalità.

E' importante notare che le riproposizioni del modello ripropongono non solo i collegamenti armonici, ma anche le stesse posizioni dei diversi accordi.

Nelle progressioni non-modulanti il primo elemento è basato generalmente sui gradi tonali della scala (I – IV – V allo stato fondamentale o rivoltato), mentre le riproposizioni avvengono su gradi diversi della medesima tonalità.

Alcuni esempi:

Basso che sale di quarta e scende di terza (fondamentali I - IV):

Basso che scende di terza e sale di grado (fondamentali I - IV):

Basso che scende di quarta e sale di grado (movimento della Tonica verso la Dominante):

Basso che sale di quarta e scende di quinta:

In quest'ultima progressione viene utilizzato il movimento caratteristico della dominante che risolve (scende di quinta o sale di quarta).

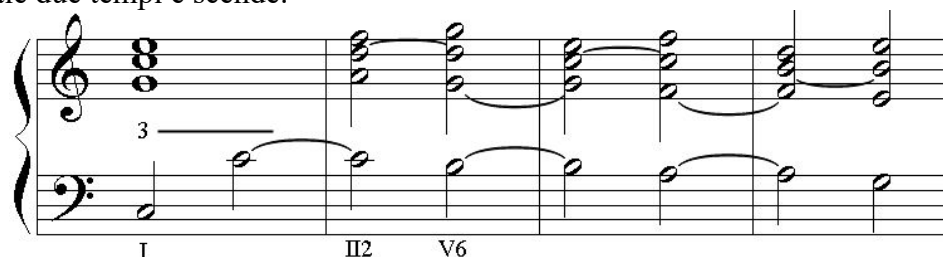
Nell'esempio la progressione proposta non è modulante, per cui gli intervalli del basso sono diversi tra loro e le settime che intervengono sono di diverse specie.

Notiamo che nell'uso di più accordi di settima consecutivi, è necessario alternare accordi completi e accordi incompleti, questo per evitare movimenti non consentiti e risolvere la settima.

L'accordo di settima incompleta si ottiene sopprimendo la quinta e raddoppiando il basso.

L'ordine in cui distribuire le settime complete e incomplete viene stabilito dalla funzione dell'ultimo accordo, cioè dalla necessità di collegamento con l'accordo successivo.

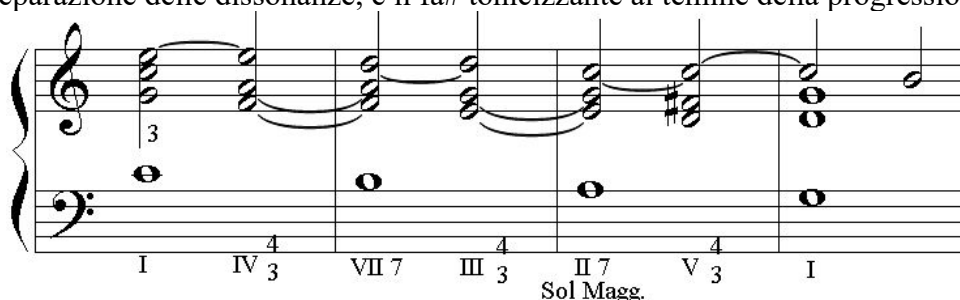
Basso che vale due tempi e scende:



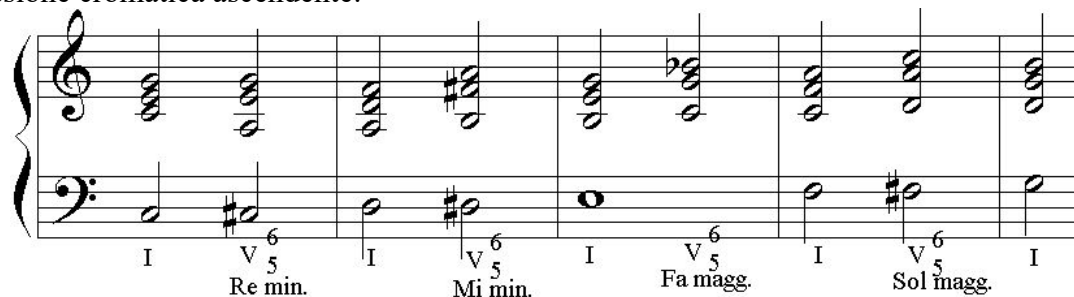
Anche in questa progressione, come in quella precedente, vengono usate le settime secondarie. Oltre all'accordo usato nell'esempio è possibile utilizzare anche il secondo rivolto di settima.

In alternativa: alternanza di settima e secondo rivolto di settima.

Notare la preparazione delle dissonanze, e il fa# tonicizzante al termine della progressione.



Progressione cromatica ascendente:

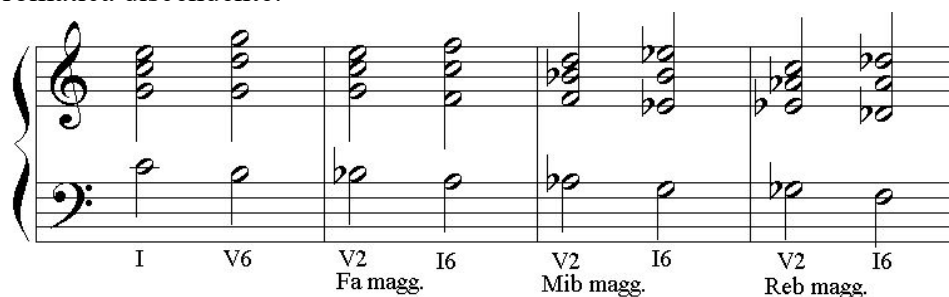


La nota del basso innalzata cromaticamente è considerata sensibile che risolve (v. tonicizzazione).

Gli accordi possibili sono tutti quelli adatti per l'armonizzazione della sensibile:

primo rivolto di triade, primo rivolto di settima, settima di sensibile.

Progressione cromatica discendente:

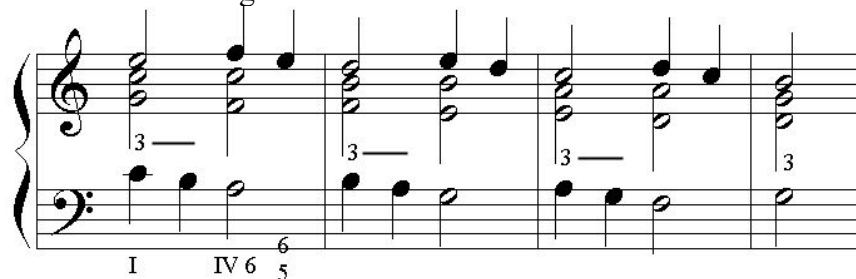


La nota del basso che scende di semitono diatonico è considerata quarto grado (reale) che scende al terzo. L'accordo tipico di questo movimento è il terzo rivolto di settima che risolve su un primo rivolto di triade.

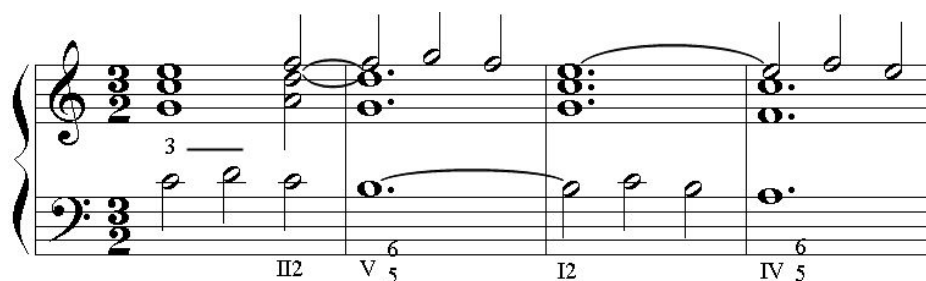
Progressioni con imitazioni

Quando il basso propone un elemento melodico, è spesso possibile imitarlo in una parte superiore (generalmente al soprano) :

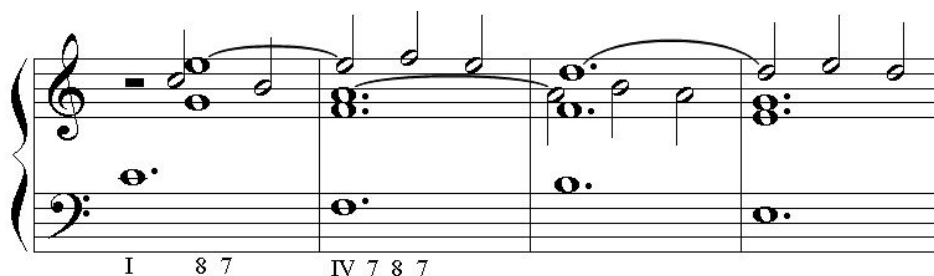
Basso che scende di terza e sale di grado



Basso che scende di grado con nota di volta



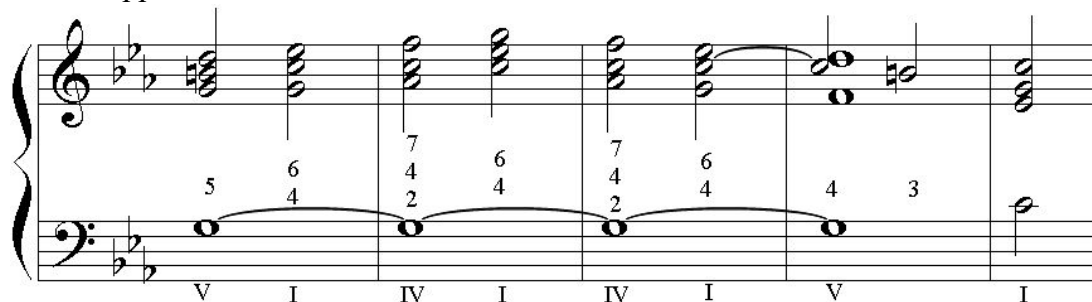
Le imitazioni possono trovarsi nelle parti superiori:



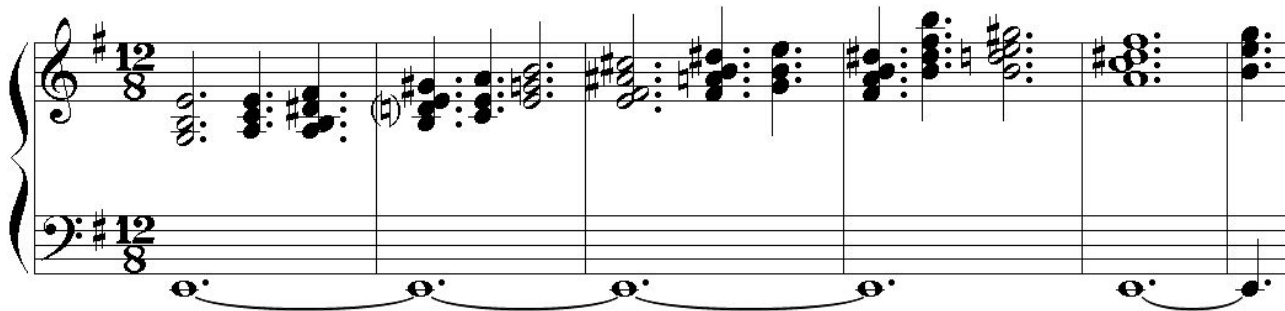
Questo esempio sviluppa la progressione già vista in precedenza, la successione di settime secondarie su basso che scende di quinta e sale di quarta.

Capitolo 17. Il pedale

E' il prolungamento di una nota (generalmente la tonica o la dominante) per più tempi della battuta. Nella sua parte centrale può reggere qualsiasi accordo (che abbia tuttavia un preciso ruolo nella tonalità generale del brano), all'inizio e alla fine deve essere armonizzato tenendo conto del grado che realmente rappresenta.



Pedale di Tonica: J. S. Bach, Passione secondo Matteo (riduzione armonica)



Capitolo 18. Note reali e note estranee

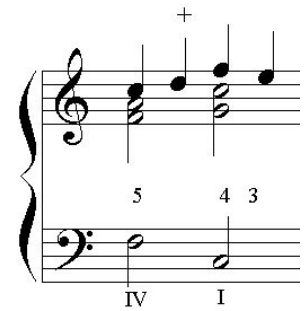
Sono definite note *reali* quelle che vengono effettivamente armonizzate, note *estranee* quelle che non fanno parte di un accordo (sono dette anche *dissonanze melodiche*).

Le note estranee occupano tempi deboli della battuta, ad eccezione dell'appoggiatura che cade su un tempo forte (si considera un ritardo non preparato).

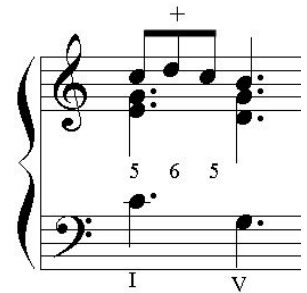
Nota di passaggio: collegamento diatonico o cromatico tra note reali; si trova su un tempo debole della battuta, in un frammento di scala; si può trovare anche tra di accordi diversi.



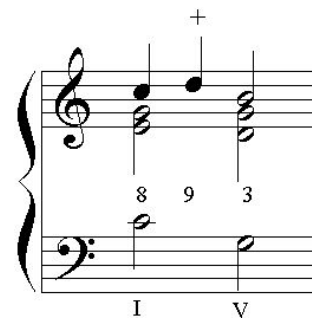
Nota di passaggio incompleta: nota di passaggio con movimento interrotto da un'appoggiatura.



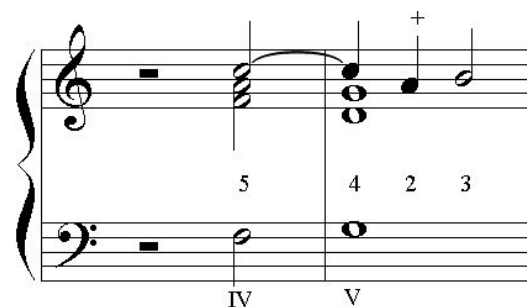
Nota di volta: fioritura superiore o inferiore di una nota reale a distanza di tono o semitono, si trova su un tempo debole della battuta.



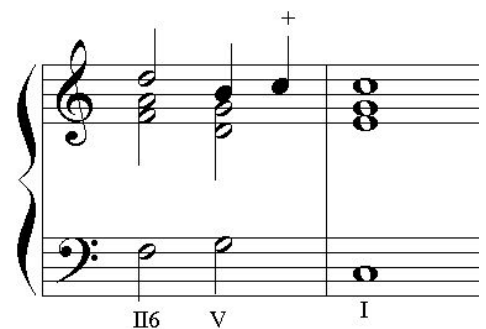
Nota di volta incompleta (o nota sfuggita): manca del suono reale all'inizio o al ritorno



Nota di cambio: si trova fra un ritardo e la sua risoluzione.



Anticipazione: cade sul tempo debole della battuta, anticipa la risoluzione di una dissonanza, spesso la sensibile che sale alla tonica.



Appendice

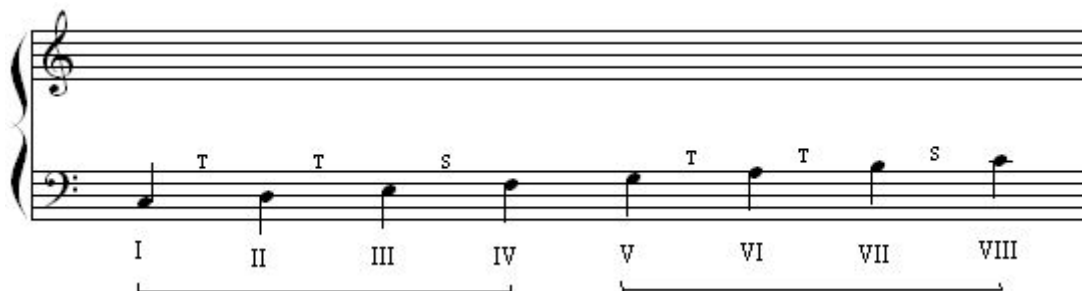
Considerazioni generali per l'armonizzazione del basso senza numeri

° Note del basso che saltano, portano accordi allo stato fondamentale (triadi o settime), mentre gli accordi rivoltati sono riservati a note del basso che procedono per grado congiunto (questa regola non è tassativa quando si tratta del Primo rivolto della fondamentale; in questo caso il III grado al basso può essere armonizzato con il primo rivolto di triade anche se salta).

° L'accordo di Settima di Dominante può essere impiegato, allo stato fondamentale, solo in due circostanze: nella Cadenza Perfetta (V – I) e nella Cadenza d'Inganno (V – VI), in ogni altra combinazione (es, Cadenza Imperfetta, V - III6) si verificherebbero errori di collegamento.

° La scala diatonica, come ben noto, è costituita dalla successione di cinque toni e due semitoni; la loro diversa distribuzione dà luogo ai modi: maggiore e minore (più altri modi meno utilizzati per il nostro lavoro).

In particolare: la scala di modo maggiore è composta dalla successione di due tetracordi identici, formati da due toni e un semitono:



Sia detto per inciso: la somiglianza dei due tetracordi nella scala maggiore trova un'importante applicazione nella tecnica contrappuntistica; l'elemento tematico che ha base un tetracordo può essere riprodotto per imitazione sull'altro (è il principio dell'imitazione alla quinta, tipica dell'esposizione della fuga), senza che venga mutato alcun intervallo.



In aggiunta a quanto detto sui gradi fondamentali della scala (primo, quarto e quinto), notiamo che i movimenti del basso possono essere analizzati anche rispetto all'intervallo che essi compiono.



Ad esempio: il semitono diatonico ascendente del basso farà pensare a una sensibile che risolve, sia che si tratti effettivamente del settimo grado che sale alla tonica, sia che si tratti del terzo grado che sale al quarto; in tutti e due i casi il movimento del basso è identico, e l'armonizzazione si può ritenere analoga.

INDICE

<u>Cap. 1 – Intervalli e Scale</u>	Pag. 1
<i>Intervalli rivoltati</i>	
<i>Intervalli semplici e composti</i>	
<i>Intervalli melodici e armonici</i>	
<i>Intervalli omofoni o enarmonici</i>	
<u>Cap. 2 – Accordo di tre suoni</u>	Pag. 3
<i>Formazione e tipo di Triade</i>	
<i>(Accordo di Tredicesima)</i>	
<u>Cap. 3 – Posizioni e rivolti dell'accordo di triade</u>	Pag. 4
<i>Errori melodici e errori armonici</i>	
<i>Risoluzione della sensibile</i>	
<i>Falsa relazione cromatica</i>	
<i>Falsa relazione di tritono</i>	
<u>Cap. 4 – Impiego del primo e secondo rivolto di triade</u>	Pag. 5
<i>Formula del 3 – 2 – 1 : 1 – 2 – 3</i>	
<u>Cap. 5 – Conduzione delle parti</u>	pag. 6
<i>Risoluzione della sensibile</i>	
<i>Falsa relazione cromatica e di tritono</i>	
<u>Cap. 6 – Regole per il collegamento delle parti</u>	Pag. 7
<i>Il moto delle parti</i>	
<i>Errori melodici – Errori armonici</i>	
<i>Sincope armonica</i>	
<i>Norme generali per conduzione delle parti</i>	
<u>Cap. 7 – Funzioni tonali - Cadenze</u>	Pag. 9
<u>Cap. 8 – Armonia dissonante naturale</u>	Pag. 14
<i>Tritono</i>	
<i>Accordo di settima di dominante e rivolti</i>	
<i>Forma incompleta dell'accordo di settima di dominante</i>	
<u>Cap. 9 – Accordo di nona di dominante</u>	Pag. 13
<u>Cap. 10 – Settima di sensibile</u>	Pag. 14
<u>Cap. 11 – Armonia dissonante artificiale</u>	Pag. 15
<i>Preparazione e risoluzione della dissonanza</i>	
<i>Le sette specie di settima</i>	
<u>Cap. 12 – Accordi alterati</u>	Pag. 16
<i>Accordo di sesta napoletana</i>	
<i>Accordi di ssta eccedente</i>	
<u>Cap. 13 – Armonizzazione con accordi rivoltati</u>	Pag. 17
<i>Numerazione del basso</i>	
<u>Cap. 14 – Ritardo – Appoggiatura - Anticipazione</u>	Pag. 18
<u>Cap. 15 – Tonicizzazioe - Modulazione – Transizione</u>	Pag. 19
<u>Cap. 16 - Progressioni</u>	Pag. 23
<u>Cap. 17 – Il pedale</u>	Pag. 26
<u>Cap. 18 – Note reali e note estranee</u>	Pag. 28