

In copertina: *Antiche luci nel crepuscolo* - Largo

Prima edizione: 2011

Notazioni musicali (esempi, schemi, esercizi ed altro) tratti da manoscritti originali dell'autore.

Consulenza redazionale di Silvio Improta.

Impaginazione e copertina: Agnese Tomassetti

ISBN: 978-88-6074-462-3

copyright © 2011 by Morlacchi Editore, Perugia.

Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, non autorizzata.

editore@morlacchilibri.com | www.morlacchilibri.com

Stampato nel mese di dicembre 2011 da Digital Print-Service, Segrate, Milano.

Roberto Imbrota

Lezioni di armonia

Morlacchi Editore

Prefazione

Nelle Lezioni di Armonia l'autore ha raccolto, riorganizzato e sviluppato i lavori sulla didattica dell'Armonia che negli anni ha messo a punto, facendo particolare attenzione al percorso di approfondimento indispensabile per affrontarne lo studio. Il testo quindi propone agli allievi un approccio progressivo e guidato ai temi portanti, senza per questo mai rinunciare al rigore tecnico ed al riferimento ai maggiori studiosi.

Nella Prima Parte, dopo aver richiamato sinteticamente definizioni e concetti di base della tecnica musicale (armonia, suoni, intervalli, scale, tonalità e modalità, accordi e sue caratteristiche) sono approfondite innanzitutto le norme fondamentali dell'armonia; il percorso didattico prosegue poi ad esaminare l'armonia consonante, fino alle caratteristiche dell'armonia dissonante (naturale e artificiale), per concludersi con la risoluzione degli accordi di settima sul VII grado.

Nella Seconda Parte l'allievo è guidato ad approfondire le cadenze, i ritardi, le modulazioni, il procedimento del basso, le note di passaggio e l'anticipazione; nonché a scoprire l'utilizzo della numerica, le possibilità applicative della progressione e dell'enaarmonia; il capitolo conclusivo è dedicato agli accordi di nona e alla risoluzione di quelli di undicesima.

La trattazione teorica è arricchita da numerosi esempi analizzati e commentati, e si completa con oltre settanta esercizi di diverso livello di difficoltà (dei quali più della metà, per l'importanza della tecnica specifica, per la realizzazione dei bassi).

Indice

PRIMA PARTE

NOZIONI PRELIMINARI	1
L'armonia. Il suono. Gli intervalli congiunti e disgiunti. La scala. Tonalità e modalità. L'intervallo melodico ed armonico. Prospetto, nell'ambito di una ottava, degli intervalli con i relativi rivolti. Terminologie per definire gli intervalli di 4 ^a e 5 ^a .	
L'ACCORDO	15
Ricerca della nota fondamentale. Lo stato fondamentale e di rivolto. La posizione. La disposizione. Il movimento. Le parti o voci. Il moto.	
LA NORMA	20
I movimenti armonici proibiti e le relative eccezioni. Scala di modo maggiore e minore armonizzata con le triadi dei tre gradi caratteristici.	
ARMONIA CONSONANTE	34
Prospetto ed analisi delle triadi. Risoluzione delle triadi di moto. Concatenazione delle triadi.	
FALSA RELAZIONE DEI SUONI	44
L'ottava. L'unisono. Il tritono.	
ARMONIA DISSONANTE NATURALE	47
Accordo di settima di dominante (o accordo di 1 ^a specie). Risoluzione naturale. Risoluzioni eccezionali. Concatenazione degli accordi di settima di dominante.	
ARMONIA DISSONANTE ARTIFICIALE	56
Accordi di settima secondari Accordo di 2 ^a , 3 ^a e 4 ^a specie con le relative varianti. Premesse per risolvere tali accordi. Risoluzioni nelle tre posizioni e su ciascun grado della scala di modo maggiore e minore.	
ACCORDI DI SETTIMA SUL VII GRADO	64
Strutture. Risoluzioni. Caratteristiche.	

SECONDA PARTE

SCALA DI MODO MAGGIORE	1
Armonizzata con triadi ed accordi di settima.	
SCALA DI MODO MINORE	2
Armonizzata con triadi ed accordi di settima.	
LE CADENZE - 1° gruppo	3
Cadenza semplice, composta consonante, composta dissonante, doppia, plagale, mista.	
IL RITARDO - 1° parte	7
LE CADENZE - 2° gruppo	8
Cadenza imperfetta, semicadenza, cadenza d'inganno, cadenza evitata.	
TONI RELATIVI (O VICINI), TONI LONTANI	11
LA MODULAZIONE	12
Note caratteristiche principali e secondarie, note caratteristiche precedute da un tono relativo, accordi di transizione, cambio di modo.	
PROCEDIMENTO DEL BASSO	19
La posizione, il movimento, la tessitura, il cambio di posizione, gradi di sbalzo, basso legato o sincopato, le alterazioni nel basso, accordi alterati.	
LE NOTE DI PASSAGGIO	35
GLI ACCORDI DI PASSAGGIO	37
IL RITARDO - 2° parte	42
L'ANTICIPAZIONE	49
LA NUMERICA	54
ENARMONIA	62
LA PROGRESSIONE	73
Progressione fondamentale, derivata, tonale, modulata; progressioni realizzate sulla scala discendente e ascendente: tonale, modulata, cromatica, cromatica-enarmonica, come basso legato che torna o non torna al tono.	

ACCORDO DI NONA	86
Visione completa, accordi di nona secondari e di settima derivati, accordo di nona costruito sul VII° della scala di modo maggiore e minore, accordo di 1 ^a specie, accordo di nona maggiore, le posizioni e i rivolti, accordo di nona minore.	
INDICE DEGLI ESERCIZI	99
INDICE DEI BASSI	100
CONCLUSIONE	101
BIBLIOGRAFIA	103

PRIMA PARTE

NOZIONI PRELIMINARI

Mi piace introdurre l'allievo allo studio dell'armonia sintetizzando le nozioni preliminari scritte dal Pedron nel suo "Corso d'armonia", non solo perché chiare, precise e direi insostituibili, ma anche per rendere omaggio a questo grande studioso.

L'**armonia** è la scienza che studia le combinazioni simultanee dei suoni e le loro concatenazioni.

Il **suono** è l'elemento materiale della musica ed è prodotto, nel nostro senso uditivo, da una successione rapida di vibrazioni regolari delle particelle di un corpo sonoro. [Se le vibrazioni sono irregolari si avrà un rumore].

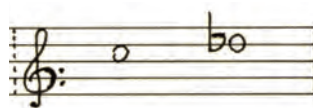
L'**intervallo** è la distanza intercorrente fra un suono e l'altro.

È di due specie: **congiunto** e **disgiunto**.

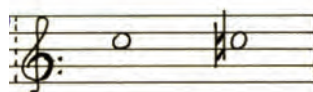
Alla prima specie appartengono il **tono**, che nel nostro sistema musicale rappresenta il massimo intervallo congiunto, ed il **semitono** che ne rappresenta il minimo.

Quest'ultimo a sua volta può essere di due specie: **diatonico** e **cromatico**.

Diatonico: se la nota cambia di nome



Cromatico: se le due note costituenti l'intervallo, pur cambiando suono, conservano lo stesso nome.



Al di fuori del tono e del semitono tutti gli altri intervalli sono **disgiunti**.

La **scala** è una successione di toni intercalati, in luoghi determinati, da semitoni.

La sua origine è da ricercarsi in una successione ascendente di sei quinte giuste (3 toni e mezzo). Infatti avvicinando tali quinte fra di loro si ottiene una serie graduata di suoni formanti la cosiddetta scala maggiore (a).

Successione di sei quinte giuste ascendenti

Tono Tono Semitono Tono Tono Tono Semitono

b. Una successione discendente di sei quinte giuste, avvicinate fra loro, costituisce una serie graduata di suoni formanti la cosiddetta **scala minore naturale**.

Successione di sei quinte giuste discendenti

scala minore naturale

c. Mancando a questa scala di modo minore naturale l'elemento dinamico della sensibile caratterizzante la scala maggiore, si pensò di crearlo innalzando di un semitono il VII grado ascendente. Tale scala prese il nome di **scala minore armonica**.

scala minore armonica

d. Una terza scala minore venne formata innalzando di un semitono il VI grado ascendente di quella armonica e si costituì, in tale maniera, la **scala minore melodica**.

Questa scala, a differenza delle due precedenti scale minori, si muta, discendendo, in scala minore naturale.

scala minore melodica

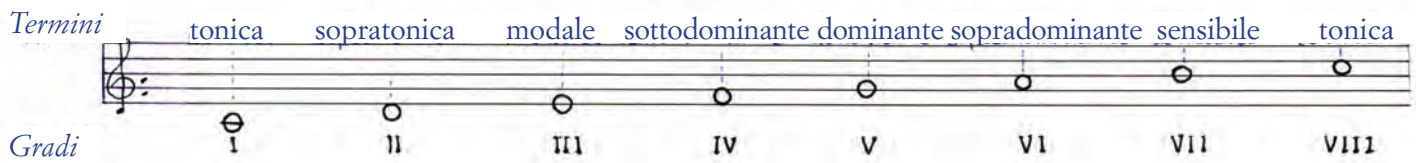
e. Se fra i gradi della scala maggiore ascendente introduciamo una serie di semitoni ascendenti (diesis) avremo la **scala cromatica ascendente**.

scala cromatica ascendente

f. Se fra i gradi della scala minore naturale introduciamo una serie di semitoni discendenti (bemolli) avremo la **scala cromatica discendente**.

scala cromatica discendente

A chiusura degli esempi relativi alle scale del nostro sistema musicale ne scriviamo una completa di “termini e gradi”.



Fin qui il Pedron.

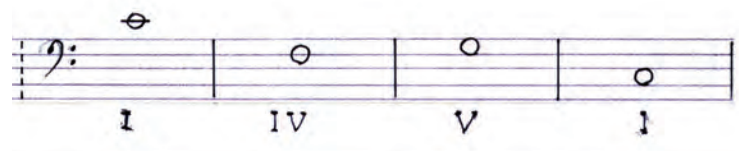
Aggiungo alcuni rilievi che, a mio parere, vanno fatti per completare gli argomenti introduttivi allo studio dell’armonia.

Si è parlato di modo maggiore e di vari modi minori. E la tonalità? Nella pratica si dice abitualmente il tono e il modo. Per es.: “Tono di RE maggiore” “Tono di DO# minore e così via” fondendo i termini di tonalità e modalità; ed è cosa indubbiamente giusta.

Infatti non sempre l’analisi di una successione di note può chiarirci tonalità e modalità; a volte mette in luce il tono e non il modo. Da qui la necessità di non confondere i due termini per poter poi arrivare alla loro fusione.

Esemplifichiamo questo discorso.

Se ci troviamo di fronte a questa successione di note è evidente la tonalità di DO ma non il modo.



Infatti sia il DO maggiore che il DO minore possono avere l’identica successione di note e nessun elemento che ci indichi il modo.

Se invece ci troviamo di fronte alle seguenti due successioni di note sono evidenti sia il tono che il modo.



Infatti messe a confronto le due successioni, la prima è in DO maggiore e la seconda in DO minore. L’elemento chiarificatore del modo è indubbiamente la modale (Mi^b) distante dalla tonica di una terza minore. La sesta minore (La^b) da sola non può essere determinante ai fini della modalità.

Come abbiamo visto, una successione di note può dare il senso del tono e non quello del modo.

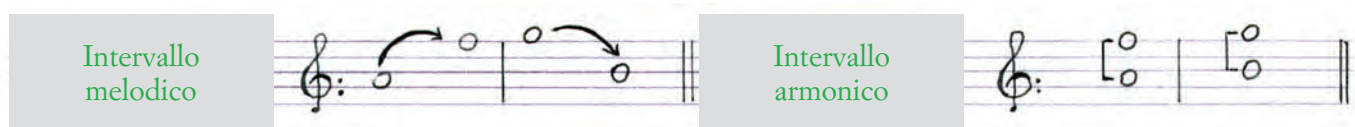
Ciò «...produce» avverte il Dubois «un'incertezza imbarazzante, un'impressione vaga che non può e non deve prolungarsi».

Allora il nostro compito sarà quello di arrivare in breve tempo alla percezione del tono e del modo, perché entrambi elementi indispensabili della musica moderna; escludendo da questo discorso, ovviamente, la musica contemporanea.

Forse è apparso eccessivo l'essersi soffermato così a lungo sulle "scale" (non certo per stanchezza...) ma l'armonia si fonda proprio sulle scale maggiori e minori. Basta pensare ai tantissimi accordi che ciascun grado delle due scale può generare, alle concatenazioni e risoluzioni degli stessi, per convincerci della necessità di tanto spazio dedicato all'argomento "scala".

L'ampliamento, poi, del discorso inerente agli **intervalli** (vedi pag. 1 n° 3) ci accosterà sempre più allo studio dell'armonia. Infatti l'intervallo stesso può definirsi "**armonico**" nel momento in cui i due suoni vibrano simultaneamente, differenziandosi da quello "**melodico**", dove i suoni si succedono uno dopo l'altro sia in modo ascendente che discendente.

Esempi



A questo punto mi sembra indispensabile dare una visione completa, nell'ambito di un'ottava, di tutti gli intervalli (congiunti e disgiunti) – allo stato fondamentale e allo stato di rivolto – mediante un prospetto integrato da commenti, rilievi e indicazioni, affinché ciascun intervallo venga "misurato" con facilità e sicurezza.

* * *

Di seguito ad un'attenta analisi del prospetto (pag. 6-7-8) e alla lettura delle "terminologie" (pag. 9-10-11) suggerisco di svolgere gli esercizi a pagina 12-13-14 a conclusione delle "nozioni preliminari" allo studio dell'armonia.

INTERVALLI

GLI INTERVALLI

(distanze intercorrenti fra un suono e l'altro)

The diagram illustrates the eight basic intervals on a single staff, starting from a C note (Do) on the first line. Each interval is shown in four variations: 'giusto' (just), 'eccedente' (excess), 'minore' (minor), and 'diminuita' (diminished). The intervals are: Unisono (1 note), Seconda (2 notes), Terza (3 notes), Quarta (4 notes), Quinta (5 notes), Sesta (6 notes), Settima (7 notes), and Ottava (8 notes). The 'giusto' labels are written in red. The 'eccedente' and 'diminuita' labels are written in black. The 'minore' label is written in black for the second, third, sixth, and seventh intervals. The 'giusto' labels are also written in black for the fourth, fifth, and eighth intervals. The notes are represented by circles with stems, and the intervals are indicated by lines connecting the notes.

Di questi intervalli sono puramente teorici l'unisono, la 2^a diminuita e, di conseguenza, la 7^a eccedente. Nei primi due non c'è, in sostanza, nessun intervallo; nella 7^a eccedente non si ha che un'ottava, il cui rivolto genera un suono comune. Li ho ugualmente scritti per dare una visione completa degli intervalli (armonici e non) aventi, in un'ottava, come nota grave il Do.

Ho escluso gli intervalli più che eccedenti e più che diminuiti perché molto raramente trovano riscontro nella realtà armonica. Del resto per "misurarli" basta, ovviamente, aumentare e diminuire di un semitono rispettivamente gli eccedenti e i diminuiti.

Es. Do-La \sharp (6^a eccedente) diventerà Do-La x o Do \flat -La \sharp (più che eccedente).

Es. Mi-Do \flat (6^a diminuita) diventerà Mi-Do $\flat\flat$ o Mi \sharp -Do \flat (più che diminuita).

Come è evidente, qui si tratta di pura teoria.

Intervalli: consonanti (senso di riposo e di stabilità), dissonanti (carattere di moto, tendenza alla risoluzione)

Le consonanze: a) perfette-unisono, quinta e ottava (invariabili); b) imperfette-terza e sesta (variabili);

Le dissonanze: seconda, settima e nona. (Per le triadi diminuite ed eccedenti vedi pag. 36-39).

c) miste-quarta (invariabile come la quinta ma che non dà un senso di riposo).

I RIVOLTI

(inversione del rapporto dei suoni componenti un intervallo)

The image displays eight staves of musical notation, each representing an interval and its inversion. The intervals are labeled as follows:

- Unison:** giusto, 8^a giusta, eccedente, intervallo cromatico, 8^a diminuita, diminuito, intervallo cromatico, 8^a eccedente.
- 2^a:** maggiore, 7^a minore, eccedente, 7^a diminuita, minore, 7^a maggiore, diminuita, 7^a eccedente.
- 3^a:** maggiore, 6^a minore, eccedente, 6^a diminuita, minore, 6^a maggiore, diminuita, 6^a eccedente.
- 4^a:** giusta, 5^a giusta, eccedente, 5^a diminuita, diminuita, 5^a eccedente.
- 5^a:** giusta, 4^a giusta, eccedente, 4^a diminuita, diminuita, 4^a eccedente.
- 6^a:** maggiore, 3^a minore, eccedente, 3^a diminuita, minore, 3^a maggiore, diminuita, 3^a eccedente.
- 7^a:** maggiore, 2^a minore, eccedente, 2^a diminuita, minore, 2^a maggiore, diminuita, 2^a eccedente.
- 8^a:** giusta, unisono, giusto, eccedente, unisono, diminuito, diminuita, unisono, eccedente, intervallo cromatico, intervallo cromatico.

In questo prospetto ho messo a confronto gli intervalli con i rispettivi rivolti per evidenziare i rapporti che intercorrono fra loro nell'ambito di un'ottava.

In breve ecco le trasformazioni generate dai rivolti:

- gli intervalli maggiori diventano minori; i minori maggiori;
- gli eccedenti diventano diminuiti; i diminuiti eccedenti. I giusti rimangono giusti.

Per sintetizzare, poi, il rapporto numerico fra l'intervallo e il suo rivolto trascrivo parzialmente lo schema proposto dal Pedron, perché mi sembra utile nella sua estrema semplicità.

Intervalli	1 2 3 4 5 6 7 8	}	«Caratteristico nel rivolto degli intervalli» – nota il Pedron – «è il fatto che la cifra rappresentante l'intervallo da rivoltare e quella significante il rivolto, sommate insieme, debbono sempre formare il numero 9.»
Rivolti	+ 8 7 6 5 4 3 2 1		
	= 9 9 9 9 9 9 9 9		

Il rivolto, quindi, non solo cambia natura (tranne la quarta, quinta ed ottava) ma genera anche una relazione numerica ben precisa con l'intervallo da rivoltare.

RILIEVI - SUGGERIMENTI

per misurare gli intervalli con facilità e immediatezza

- a. Ricordare che gli intervalli di una scala maggiore, misurati partendo dalla tonica, sono maggiori tranne la 4^a, la 5^a e l'8^a che sono giuste.
- b. Fare riferimento agli intervalli maggiori e giusti per poter determinare tutti gli altri.
- c. Per gli intervalli di 6^a e di 7^a analizzare i rispettivi rivolti. Oppure: tali intervalli sono maggiori se vi si trova un solo semitono e minori se ve ne sono due.
- d. Visualizzare la tastiera del pianoforte e tutti gli intervalli che possono formarsi, escludendo le alterazioni, su ciascun grado della scala di modo maggiore. Si potrà, così, memorizzare visivamente quanto segue:

Le seconde sono maggiori tranne le due minori Mi-Fa e Si-Do.

Le terze sono minori tranne le tre maggiori Do-Mi, Fa-La e Sol-Si.

Le quarte sono giuste tranne l'eccedente Fa-Si.

Le quinte sono giuste tranne la diminuita Si-Fa.

Le seste sono maggiori tranne le tre minori Mi-Do, La-Fa e Si-Sol.

Le settime sono minori tranne le due maggiori Do-Si e Fa-Mi.

- e. Considerare la nota grave di un intervallo come tonica di una scala maggiore.
Esempio: La-Mi^b. La maggiore ha il Mi naturale e non il Mi^b, quindi La-Mi^b è una 5^a diminuita.
- f. Se la nota grave di un intervallo non può servire come tonica di una scala maggiore perché tale scala è inesistente, alcuni armonisti propongono di abbassare o di alzare di un semitono cromatico le due note dell'intervallo per ottenere lo stesso risultato. Ecco il ragionamento che fanno:

1° esempio	La [#] -Mi	5 ^a diminuita	←
«Non c'è la scala di La [#] maggiore; abbassiamo allora di un semitono il La [#] e il Mi ed abbiamo La-Mi ^b . La scala di La maggiore ha il Mi naturale e non il Mi ^b , quindi La-Mi ^b è una 5 ^a diminuita».			

2° esempio	Fa ^b -Do	5 ^a eccedente	←
«Non c'è la scala di Fa ^b maggiore; alziamo di un semitono il Fa ^b e il Do e abbiamo Fa-Do [#] . La scala di Fa maggiore ha il Do naturale e non il Do [#] , quindi Fa-Do [#] è una 5 ^a eccedente».			

Forse è un po' lungo il ragionamento ma indubbiamente preciso ed interessante; se coinvolge lo si può applicare tranquillamente.

- g. Io risolverei il problema (lettera f) utilizzando le indicazioni di cui alle lettere d e b.

1° esempio	La [#] -Mi	5 ^a diminuita	←
Lettera d: La-Mi = 5 ^a giusta			
Lettera b: La [#] -Mi = 5 ^a diminuita			

2° esempio	Fa ^b -Do	5 ^a eccedente	←
Lettera d: Fa-Do = 5 ^a giusta			
Lettera b: Fa ^b -Do = 5 ^a eccedente			

- h. Ho volutamente scelto esempi di un intervallo medio (l'altro è la quarta) perché se la stessa ipotesi (lettera f) si verificasse per intervalli più ampi (6^a e 7^a) consiglieri di applicare i suggerimenti scritti alla lettera c.

Terminologie

usate da alcuni eccellenti studiosi per definire gli intervalli di 4^a e 5^a

AUTORI

Dubois	Le 4 ^a e 5 ^a giuste con uno-due semitoni in meno o in più vengono rispettivamente definite così: diminuite e sottodiminuite ; augmentate e sovraaugmentate .
De Nardis	Come il Dubois, ma non prende in considerazione le sotto-diminuite e le sopra-aumentate
Pedron	Le 4 ^a e 5 ^a giuste con uno-due semitoni in meno o in più vengono rispettivamente definite così: diminuite e più che diminuite ; eccedenti e più che eccedenti .
Staffelli	Come il Pedron.
Amodei	Come il Pedron.
Farina	Come il Pedron.
Platania	Come il Pedron.
Ritcher	Come il Pedron, ma non prende in considerazione le più che diminuite e le più che eccedenti.
G. Napoli	Come il Ritcher.
Poltronieri	Come il Dubois, ma sostituisce il termine sopra-aumentato con eccedente.

Alcuni rilievi

In sostanza la terminologia dei primi nove autori citati, se pur diversa, è razionale. Non così può dirsi, a mio parere, di quella adottata dalla Poltronieri quando sostituisce il termine «sopra-aumentato» con quello di «eccedente» (in *Lezioni di teoria musicale. Parte Prima*). Qui si rischia di creare confusione per il semplice fatto che i termini «sopra-aumentato» ed «eccedente» non possono considerarsi equivalenti. Ciò è confermato, del resto, anche dallo Zingarelli 2001 dove alla voce «eccedente» si legge testualmente «Quarta eccedente dal Do al Fa#. Sin. Aumentato».

È una precisazione che ho voluto fare per dare un modesto contributo a far chiarezza in un campo affastellato dalle più disparate terminologie per definire gli intervalli. Valga come esempio quanto scritto dal De Sanctis, il quale ne *La polifonia dell'arte moderna*, partendo dalla convinzione che soltanto l'ottava è un intervallo giusto, deduce che gli altri intervalli (4^a e 5^a comprese) possono essere soltanto diminuiti, minori, maggiori, aumentati.

Da qui:	Do-Fa = 4 ^a minore;	Do-Fa# = 4 ^a maggiore;	Do-Fa# = 4 ^a aumentata
	Do-So b = 5 ^a minore;	Do-Sol = 5 ^a maggiore;	Do-Sol# = 5 ^a aumentata

Si può immaginare lo scompiglio che tale terminologia portò nella prima metà del Novecento fra gli studiosi contemporanei e nella testa degli studenti che utilizzavano le terminologie definite dai suoi predecessori. Purtroppo è tutt'ora valido ciò che scrisse A. B. Marx nel suo *Trattato di composizione* (prima metà dell'Ottocento): «In queste denominazioni non regna affatto, fra i maestri di musica e gli scrittori di cose musicali, la concordia desiderabile».

“ [...] valendosi di un divino potere, ineffabile e arduo a concepirsi, (Pitagora) sapeva tendere l'orecchio e fissare la mente alla sublime musica celeste. Ed era l'unico, come spiegava, in grado di udire e intendere l'armonia universale e la musica consonante delle sfere e degli astri che entro queste si muovevano. Questa armonia rende una musica più pura e più piena di quella umana, grazie al movimento dei corpi celesti, il quale è caratterizzato da suprema melodiosità ed eccezionale, multiforme bellezza. Queste ultime sono il prodotto dei suoni celesti, i quali traggono sì origine dalle ineguali e in vario modo tra loro differenti velocità, grandezza e posizione dei corpi, ma sono nondimeno collocati in reciproca relazione nel modo più armonico. ”

Giamblico, *La vita pitagorica*, BUR

“ ... Che cos'è -dissi- questo suono così immenso e così soave che riempie le mie orecchie? ” “Questo – disse – è quel suono che, accordo di intervalli disuguali, ma tuttavia distinti secondo un criterio ben determinato delle parti, risulta dal movimento impresso alle sfere stesse e, temperando i suoni acuti con i gravi, origina armonicamente vari accordi; né infatti movimenti così ampi possono svolgersi in silenzio, e la natura fa in modo che le sfere più lontane emettano ad un'estremità suoni gravi, e all'altra estremità suoni acuti... ”

Cicerone, *De re publica*, VI Libro

Esercizio

Come dagli esempi qui sotto evidenziati con i colori scrivere progressivamente :

1° la nota fondamentale;

2° l'intervallo richiesto;

3° la nota per ottenere tale intervallo.

The diagram shows a musical staff with the word "Esempi" written in blue. Three intervals are marked with red text above the staff: "2ª minore" (minor second), "4ª più che dim" (tritone), and "7ª maggiore" (major seventh). Below the staff is a grid of notes on a five-line staff, with each note placed on a specific line or space. The notes are: Do, Re♯, Lab, Mi, Fa♯, Sib, Sol, Fab; Mibb, Fa, Sol♯, Sib, La, Re, Do♯, Rex; Reb, La♯, Dob, Mi, Si♯, Fab, Sol, La; Solb, Fa♯, Reb, La, Si, Do, Sib, Mib; Fa, Mib, Sol♯, Do♯, La, Mi, Re♯, Sibb; Sol, Re♯, Do, Re.

Gli intervalli richiesti rispettivamente per ciascuna nota sono:

- 2ª diminuita - 4ª più che dim. - 7ª magg. - 6ª dim. - 8ª più che dim. - 5ª ecc. - unisono dim. - 5ª ecc.
- 8ª più che ecc. - 2ª più che ecc. - 6ª magg. - 4ª ecc. - 7ª min. - unisono più che dim. - 3ª dim. - 5ª più che dim.
- 7ª più che ecc. - 7ª dim. - 6ª più che ecc. - 8ª dim. - 3ª più che dim. - 5ª più che ecc. - unisono giusto - 2ª magg.
- 3ª più che ecc. - 7ª dim. - unisono più che ecc. - 6ª min. - 5ª giusta - 2ª dim. - 8ª ecc. - 4ª giusta
- 6ª ecc. - 2ª ecc. - 3ª min. - 7ª più che dim. - 5ª dim. unisono ecc. - 3ª min. - 4ª più che ecc. -
- 3ª magg. - 6ª più che dim. - 7ª ecc. - 7ª dim.

* * *

Non pochi di questi intervalli sono puramente teorici; o perché sono nulli, o perché non trovano riscontro nella realtà armonica.

Li ho volutamente inclusi semplicemente per rendere più ampia l'applicazione dell'esercizio, onde si possa acquisire maggiore pratica e quindi rapidità nel "misurare" gli intervalli.

È bene, comunque, sottolineare gli intervalli nulli e più marcatamente quelli che esulano dagli studi scolastici d'armonia.

[Consiglio di eseguire l'esercizio volta per volta durante la trattazione dei nuovi argomenti].

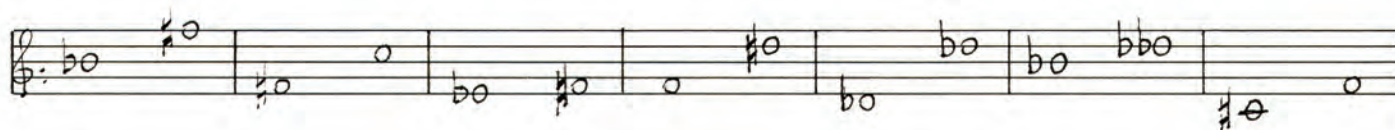
Svolgimento

2^a minore 4^a più che dim. 7^a maggiore 6^a diminuita

The image shows a musical score for a section titled "Svolgimento". It consists of 11 staves of music. The first staff contains a sequence of notes and intervals, with labels in red above them: "2^a minore", "4^a più che dim.", "7^a maggiore", and "6^a diminuita". The notes are: a whole note G (labeled "2^a minore"), a whole note Bb (labeled "4^a più che dim."), a whole note C# (labeled "7^a maggiore"), and a whole note D (labeled "6^a diminuita"). The remaining 10 staves are empty.

Esercizio

Trascrivere e classificare i seguenti intervalli, svolgendo gli esercizi come gli esempi relativi ai primi due intervalli.




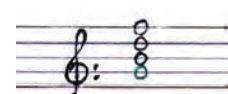
L'ACCORDO

«L'accordo è l'emissione simultanea di più note che si possono sempre ricostituire allo stato di terze sovrapposte.»
(Dubois)

Sono tanti i modi per definire l'accordo, ma la definizione formulata da questo studioso è indubbiamente precisa e completa.

1 - Ricerca della nota fondamentale di un accordo.

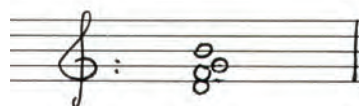
a - Chiarisco con un esempio il metodo che troviamo implicito nella definizione sopra trascritta.


Se abbiamo i seguenti suoni  li possiamo ricostituire nelle seguenti terze sovrapposte 

La nota che serve di base a queste terze è detta «fondamentale». In questo accordo di quattro suoni, quindi, la fondamentale è Sol.

b - Per la ricerca immediata e pratica della fondamentale di un accordo di tre o quattro suoni suggerisco anche: la prima nota di numero pari che troviamo in successione di scala ascendente corrisponde alla fondamentale dell'accordo.

Consideriamo le stesse note dell'esempio precedente disposte anche in successione diversa.



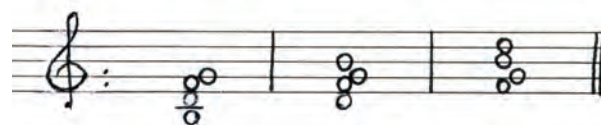
Contiamo dalla nota grave : Re - (Mi) - Fa - Sol : Sol è la prima nota di numero pari
: 1 - 2 - 3 - 4 : e, quindi, la fondamentale dell'accordo 

2 - L'accordo allo stato fondamentale.

È in questo stato quando la nota fondamentale è alla base dell'accordo stesso (vedi l'accordo con la nota fondamentale contrassegnata in verde).

3- L'accordo allo stato di rivolto.

È in questo stato quando alla base dell'accordo non vi è la fondamentale



4- La posizione.

È la disposizione delle note formanti l'accordo rispetto alla fondamentale dell'accordo stesso.

La posizione, a differenza del rivolto, non coinvolge la nota che sta alla base dell'accordo, per cui quest'ultima rimane ferma e le altre si dispongono a distanza di

3^a 5^a e 8^a o di 5^a 8^a e 3^a o di 8^a 3^a e 5^a dalla fondamentale.

1^a pos. 2^a pos. 3^a pos.

Le posizioni, quindi, sono tre. Quali di queste posizioni scegliere è argomento che va trattato più avanti.

Per una visione d'insieme degli argomenti trattati precedentemente (pag. 15 n° 2-3-4) li esemplifico nel seguente prospetto:

The diagram illustrates the relationship between chord positions and inversions. On the left, a staff shows the 'stato fondamentale' (fundamental state) and 'stato di rivolto' (inverted state). The '1° rivolto' (1st inversion) and '2° rivolto' (2nd inversion) are shown in the bass clef. On the right, a grid shows the fingerings for each position across three inversions: 'fond. le' (fundamental), '1° rivolto' (1st inversion), and '2° rivolto' (2nd inversion). The positions are labeled as 3^a posizione, 2^a posizione, and 1^a posizione. The fingerings are: 3^a posizione (5, 3, 8), 2^a posizione (3, 8, 5), and 1^a posizione (8, 5, 3).

Appare chiaro, fra l'altro, l'indipendenza delle posizioni rispetto ai rivolti.

Per sapere, con immediatezza in che posizione si trova un rivolto basta, quindi, sostituire al basso di rivolto quello fondamentale.

5- Disposizione degli accordi.

«Per disposizione degli accordi s'intende le diverse maniere di situare le note componenti gli accordi.»

(De Nardis)

Ci sono due specie di disposizione: **disposizione stretta** e **disposizione lata**.

- Si ha la disposizione stretta quando l'accordo che sta al di sopra del basso è disposto ad intervalli ravvicinati.
- Si ha la disposizione lata quando l'intero accordo (basso con le altre note) è disposto ad intervalli più ampi.

The notation shows two examples of chord disposition. The first example, 'Disposizione stretta', shows a chord in the treble clef with notes close together. The second example, 'Disposizione lata', shows a chord in the bass clef with notes spread out. The labels 'Disposizione stretta' and 'Disposizione lata' are written below the respective staves.

Ci serviremo della prima perché tutti gli esempi verranno scritti per pianoforte.

La disposizione lata è più adatta per la musica corale.

6- Il movimento.

Il movimento è la successione di due o più suoni.

Ci sono due specie di movimenti: il **movimento melodico** e il **movimento armonico**.

Il **movimento melodico** è costituito da una successione di singoli suoni



Il **movimento armonico** è costituito da più movimenti melodici riuniti insieme.



Quest'ultimo movimento, nell'esempio sopra riportato, è composto da quattro movimenti melodici.



I diversi movimenti melodici costituenti il movimento armonico vengono distinti col nome di **parti**.

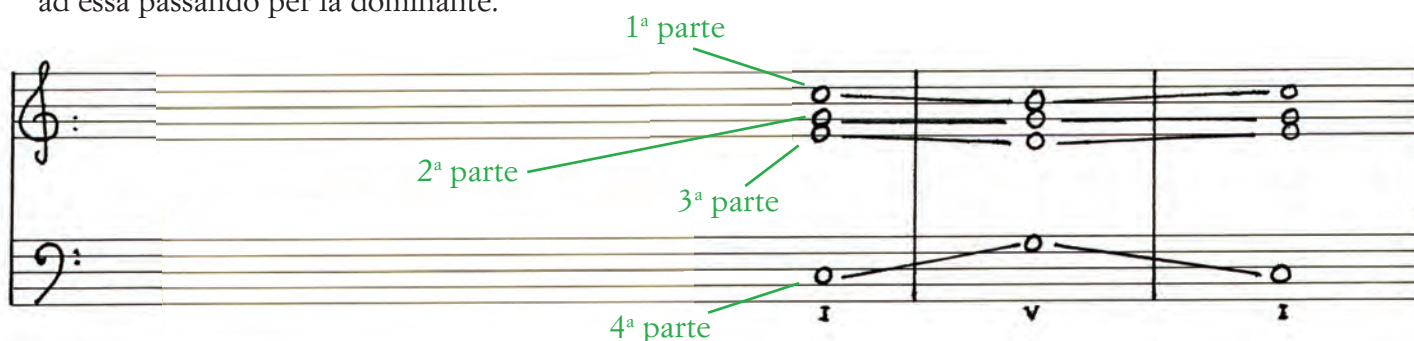
Le definizioni e le esemplificazioni relative al **movimento melodico**, al **movimento armonico** e alle **parti** sono prese dal De Nardis. Avrei potuto, ovviamente, pensare altre parole, altri esempi per presentare quest'argomento; ma di fronte ad una esposizione così semplice e chiara, supportata inoltre da esempi efficaci, ho ritenuto opportuno trascriverla integralmente compiendo fra l'altro un gesto doveroso verso questo studioso e autore di testi interessanti.

7- Le parti o voci.

Di solito, nello studio d'armonia si scrive per le voci, ma io, e non sono l'unico, presenterò tutti gli esempi su due righe sole con le chiavi di pianoforte (Fa e Sol).

Fatta questa precisazione continuiamo l'argomento, definendo i nomi delle parti che compongono il movimento armonico.

Considerando le note dell'accordo da quella acuta a quella grave si ha rispettivamente la **prima**, la **seconda**, la **terza**, la **quarta parte**. Scriviamo un esempio molto semplice, dove la nota grave parte dalla tonica e ritorna ad essa passando per la dominante.



Queste quattro parti possono assumere anche altri nomi:

1ª parte = **parte superiore - parte predominante.**

2ª parte }
e } = **parti intermedie.**
3ª parte }

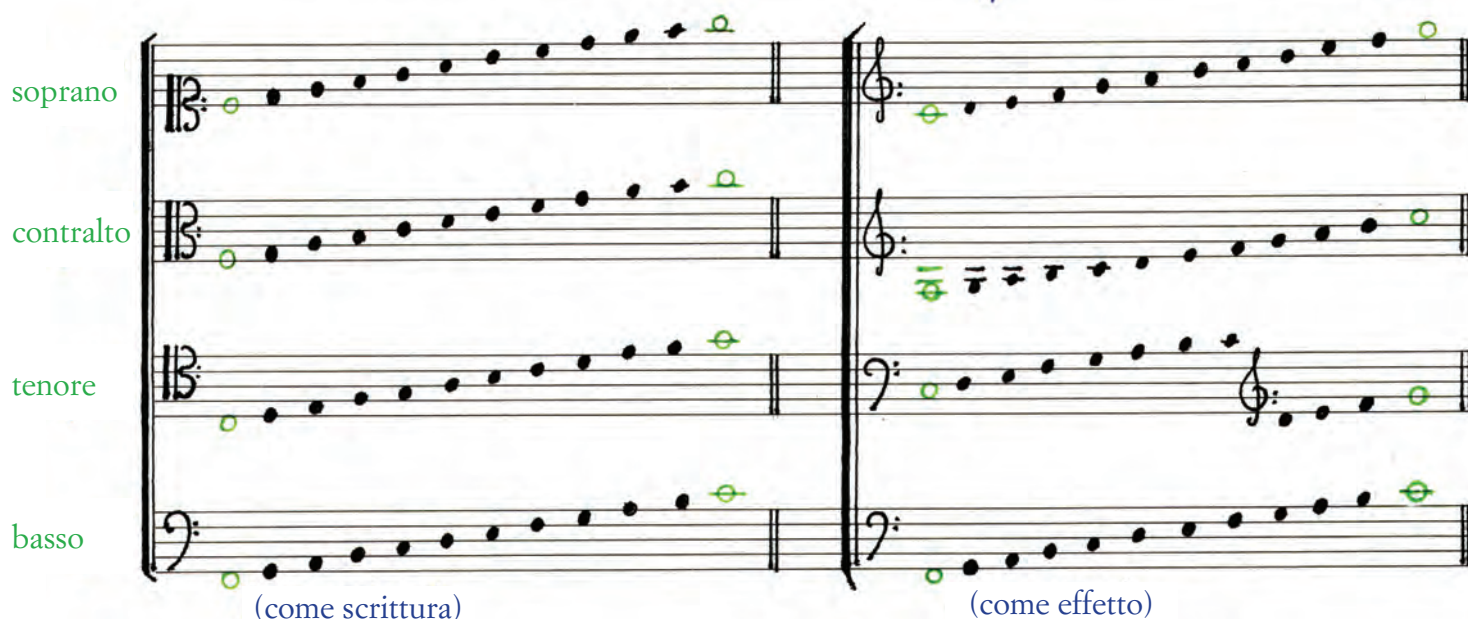
4ª parte = **parte inferiore.**

1ª parte }
e } = **parti estreme.**
4ª parte }

Anche se, come ho detto precedentemente, queste parti verranno scritte unicamente per pianoforte, riterrei carente l'esposizione dell'argomento se non rilevassi il rapporto fra le quattro parti e le voci formanti il tipico quartetto vocale.

Raggruppato, qui di seguito, l'estensione delle quattro voci, sia "come scrittura" che "come effetto" in un prospetto estremamente chiaro scritto dal mio maestro Aurelio Staffelli.

- Estensione delle voci (per la musica corale) -



Volendo completare il quadro delle voci basta frapporre tra il basso e il tenore la voce di baritono [La-Mi] e tra il contralto e il soprano la voce di mezzo-soprano [La-Mi] (un'ottava superiore alla voce di baritono).

Abbiamo definito le parti di un accordo e l'estensione delle voci nella musica corale; ora, per completare il discorso "parti-voci" non ci resta che evidenziarne il rapporto. Lo facciamo con il seguente schema:

1ª parte ---- soprano
2ª parte ---- contralto
3ª parte ---- tenore
4ª parte ---- basso

Chiusa con questo schema la parentesi relativa alle voci, riprendiamo il discorso sulle parti, mettendo in risalto il loro procedere nel concatenarsi con quelle dell'accordo successivo.

8- Rapporto del moto delle parti fra di loro.

Nelle unioni degli accordi bisogna considerare le diverse parti in rapporto al loro movimento melodico e a quello armonico «...dovendo il tutto» precisa il Ritcher «formare un complesso giusto e di struttura ben fatta». Ma perché ciò si realizzi, bisogna rispettare le «leggi» che regolano appunto la condotta delle parti e che io indicherò appresso, non senza aver prima analizzato il movimento armonico nei suoi tre aspetti: **moto retto**, **moto contrario** e **moto obliquo**.

Si ha il **moto retto** quando le parti procedono nella medesima direzione, ascendendo o discendendo.

Esempio a

Moto retto

Si ha il **moto contrario** quando le parti procedono in direzione opposta, in modo tale che una ascende, mentre l'altra discende o viceversa.

b

Moto contrario

Si ha il **moto obliquo** quando una parte sta ferma mentre l'altra ascende o discende.

c

Moto obliquo

Dei tre moti (retto, contrario, obliquo) sono da preferirsi il moto obliquo e il moto contrario perché, come vedremo avanzando negli studi, essi rendono elegante e pura la concatenazione delle parti.