

PIETRO BLUMETTI

*Trattato di armonia
e analisi musicale*

Ad uso dei Licei Musicali,
degli Istituti Musicali e dei Conservatori

INDICE

<i>Prefazione</i>	IX
CAPITOLO I	
Gli intervalli musicali	1
Regola per l'individuazione degli intervalli	2
Le scale musicali	3
Il circolo delle quinte	5
CAPITOLO II	
La natura degli accordi nell'armonia tonale	9
Stato fondamentale e rivolti	10
Triadi	11
Il legame armonico e il moto delle parti ("voci")	12
Errori nel moto delle parti	13
CAPITOLO III	
Il concetto di tonalità e di modulazione	17
Le cadenze	17
Gli accordi principali e secondari - indipendenti e derivati	21
CAPITOLO IV	
Tutto ciò che è "dominante"	25
L'accordo di 5 ^a diminuita sul VII grado (<i>triade di sensibile</i>)	25
L'accordo di 7 ^a di dominante	26
L'accordo di 7 ^a di sensibile	27
L'accordo di 9 ^a di dominante	29
CAPITOLO V	
Tutto ciò che va sulla "dominante"	31
L'accordo di 5 ^a <i>diminuita</i> sul II grado	32
Gli accordi di 7 ^a sul II grado (di 2 ^a e 3 ^a specie)	32
Gli accordi di 7 ^a sul IV grado (di 1 ^a , 2 ^a e 4 ^a specie)	34
La 7 ^a sul VI grado della scala min. melodica e bachiana (di 3 ^a specie)	35

CAPITOLO VI

L'accordo di 7 ^a sul IV grado alterato	37
I "restanti accordi di 7 ^a " (sul I, III e VI grado).....	39
Altri accordi di 9 ^a - regole generali	41
Gli accordi di 11 ^a e 13 ^a (cenni)	42

CAPITOLO VII

La modulazione musicale	45
La modulazione a tonalità vicine (la <i>Relativa</i> e quelle in 1 ^o o 2 ^o grado di affinità)	46
La modulazione a tonalità lontane	47

CAPITOLO VIII

L'enaarmonia	53
La modulazione a tonalità lontane attraverso la trasformazione e l'interpretazione enarmonica della 7 ^a diminuita	53
La Trasformazione e l'Interpretazione enarmonica della 7 ^a <i>Diminuita</i> sul VII grado (Settima di <i>Sensibile</i>).....	54
La Trasformazione e l'Interpretazione enarmonica della 7 ^a <i>dim.</i> sul IV grado <i>alterato</i> (come 7 ^a <i>dim.</i> sul VII).....	54
La Trasformazione e l'Interpretazione enarmonica della 7 ^a <i>dim.</i> in altre 7 ^a <i>dim.</i> sul IV grado alterato	55
La modulazione a tonalità lontane attraverso la trasformazione e l'interpretazione enarmonica della 7 ^a di dominante	56

CAPITOLO IX

L'armonizzazione della scala musicale (la "regola dell'ottava")	59
---	----

CAPITOLO X

Le progressioni	61
Le "progressioni imitate"	64
Le progressioni di accordi di 7 ^a	66

CAPITOLO XI

I ritardi	69
Le appoggiature	72
Le note ornamentali melodiche	74

CAPITOLO XII

Il pedale	79
L'armonia cromatica (le alterazioni negli accordi).....	82

CAPITOLO XIII

L'analisi musicale (armonica, melodica, ritmica e formale)	87
Il periodo musicale	88

CAPITOLO XIV

Le principali forme musicali	97
------------------------------------	----

CAPITOLO XV	
L'armonizzazione del "basso" e il "basso fugato"	101
CAPITOLO XVI	
L'armonizzazione della melodia.....	115
APPENDICE I	
<i>per gli Alunni</i>	119
APPENDICE II	
<i>per il Docente</i> (con Analisi e Commenti).....	141
<i>Bibliografia</i>	153

A Nazzareno Carusi

meraviglioso amico

prezioso testimone

del senso e del valore della Musica

Prefazione

“L’artista creatore non dovrebbe accettare alcuna legge tradizionale a occhi chiusi [...]. Dovrebbe cercare una legge propria e adeguata al suo caso [...]. La forza creativa è tanto più facilmente riconoscibile quanto più sa rendersi indipendente dalla tradizione. Ma non è con l’evitare le leggi di proposito che si dà l’illusione della forza creativa, tanto meno la si genera”.

(F. BUSONI, *Abbozzo di una nuova Estetica della musica*, 1913)

Ho scelto di iniziare questa *Prefazione* con tale citazione, tratta da un celebre scritto di Ferruccio Busoni, perché ritengo sintetizzi meravigliosamente la finalità da perseguire nell’affrontare gli Studi di Armonia: ricercare la “Libertà” nell’espressione artistica (giustamente riconosciuta come il più prezioso suo requisito) grazie a quel “necessario superamento delle Regole” che sia generato dalla loro profonda conoscenza.

Proprio la consapevolezza di come le tradizionali *Regole* dell’Armonia debbano sempre esser considerate come un “vivo insieme di leggi, in continuo aggiornamento”, frutto della logica meravigliosa evoluzione della Musica espressa attraverso secoli dai più importanti Compositori, mi ha portato a denominare tale Trattato *Dalla musica... l’Armonia*. Le uniche *Regole* che abbiano senso e valore si troveranno infatti scritte nelle opere dei grandi musicisti; *Regole* che naturalmente un *Trattato di Armonia* ha il compito di sintetizzare e presentare con la massima chiarezza e gradualità.

Nella trattazione dei diversi argomenti della disciplina, e nell’approfondimento riguardante le “leggi” che li disciplinano, una particolare cura è stata dunque rivolta ad inserire *considerazioni* di più ampio respiro, relative ai ruoli e ai significati che le suddette “leggi” siano state chiamate a svolgere ed esprimere nel contesto della viva espressione musicale (talí *considerazioni* appariranno sempre evidenziate *in corsivo*).

Passando ora a presentare le motivazioni che mi hanno spinto a pubblicare un nuovo *Trattato di Armonia e Analisi musicale*, la principale scaturisce dalla convinzione di come tale complessa materia abbia oggi bisogno di esser “raccontata” seguendo una prospettiva, per alcuni aspetti, molto diversa da quella presente nei *Trattati*, pur celebri e di notevole valore, che la lunga tradizione ci ha lasciato (tradizione solo in parte testimoniata dall’essenziale Bibliografia allegata, a cui io stesso devo la mia formazione).

Una prospettiva che ricerchi la massima gradualità e chiarezza nella spiegazione di ogni argomento, divenuta indispensabile soprattutto in conseguenza della radicale *Riforma degli Studi Musicali* (avviata già con le leggi 508/99 e 124/99) che ha spostato sia la *Formazione musicale di Base* che quella *Media* nella scuola Secondaria (nei *Corsi ad Indirizzo musicale* della scuola secondaria di I grado e nei *Licei Musicali*), trasformando i Conservatori in Istituti esclusivamente universitari (in cui è rimasta solo la *Formazione musicale Superiore*).

Tali complessi Studi dunque non saranno più destinati solamente a quel ristretto numero di studenti dei Conservatori che avessero scelto di provare a fare della Musica una professione, ma coinvolgeranno anche tutti quei ragazzi dei Licei musicali e degli Istituti musicali che, finalmente, avranno la possibilità di studiare la musica nel quadro di una normale formazione scolastica; per il “solo” scopo di rendere più ricca e completa la propria formazione globale.

L’intera stesura di tale Trattato è stata condotta seguendo tale nuova ottica, mirante ad offrire gradualità e chiarezza nella completa e approfondita trattazione di una materia che, per l’importanza culturale che occupa, non può certo rischiare di rimanere vittima della sconfinata ed incontrollabile “informazione” (troppo spesso superficiale, quando non totalmente fuorviante) presente in quel pericoloso oceano virtuale che le nuove generazioni continuamente si ritrovano a dover gestire, “dispersi nella Rete”.

Per offrire il più giusto supporto nell’affrontare gli argomenti più impegnativi e complessi della Disciplina ho ritenuto importante completare questo mio lavoro con l’aggiunta di un’ampia *Appendice*, dedicata alla presentazione di quegli *Esercizi* (*Bassi*, *Bassi Fugati* e *Melodie da armonizzare*) che saranno oggetto degli esami che i ragazzi si troveranno a dover affrontare. Un contributo particolarmente prezioso, perché riunisce una serie di “Prove d’esame” date in diversi Conservatori italiani, nel corso di molti anni; un repertorio di “Esercizi” dunque di straordinario valore didattico, personale frutto dei miei Studi, molto difficile da reperire.

Per permettere agli studenti di trarre il miglior profitto dallo svolgimento di tali esercizi ho scelto di proporre la suddetta *Appendice* in due diverse versioni: la prima con tutte le 29 *Prove d’Esame* presentate, come durante le sessioni di esami, senza alcun suggerimento relativo alla loro realizzazione, la seconda con la completa *analisi* e la *realizzazione armonica* dei *Bassi Fugati* e delle *Melodie* (che dovrà dunque esser oggetto del più approfondito studio).

Concludendo voglio ringraziare tutti quei miei alunni che in questi anni, pur senza rendersene conto, hanno in qualche misura anch’essi “collaborato” alla stesura di tale lavoro; indicandomi quali fossero le “strade migliori” da percorrere per raggiungere con maggiore sicurezza anche quegli obiettivi che sembravano, per alcuni, particolarmente difficili da perseguire. Senza il contributo della loro viva, partecipe e appassionata presenza questo *Trattato* non sarebbe mai stato scritto.

PIETRO BLUMETTI

CAPITOLO I

Gli intervalli musicali

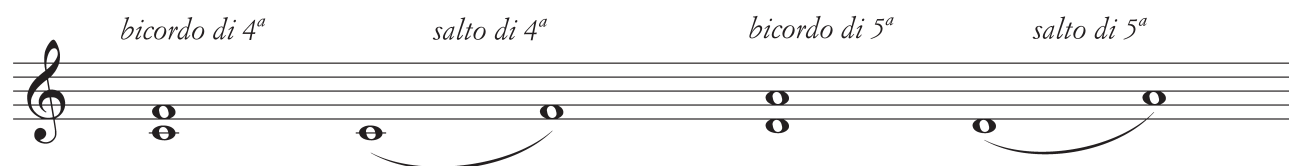
Per Intervallo si intende la distanza tra due suoni nell'ambito di una Scala; l'Intervallo costituito da due suoni simultanei si chiama "Bicordo", quello da suoni in successione "Salto". Esistono dunque intervalli di 2^a (Do - Re, suoni per grado congiunto), 3^a (Do - Mi), 4^a (Do - Fa), 5^a (Do - Sol), ecc.

La distanza tra due suoni è determinata dalla loro diversa frequenza (*altezza*); nel nostro Sistema musicale l'intervallo più piccolo è il *Semitono*, ottenuto dalla divisione matematica dell'intervallo di *Ottava* in dodici parti uguali; la somma di due semitoni forma il *Tono*.

Il Semitono si dice "cromatico" quando formato da suoni dello stesso nome (Do - Do $\sharp$), "Diatonico" se da suoni di nome diverso (Do - Re $\flat$).

La specifica natura di ogni intervallo (di 2^a, 3^a, 4^a, ecc.) è poi determinata dal numero dei semitoni che lo compongono (per esempio: 3^a magg. / quattro semitoni, 3^a min. / tre semitoni).

Esempio:



Origine del "semitono" (dalla divisione dell'intervallo di 8^{va} in 12 parti uguali)

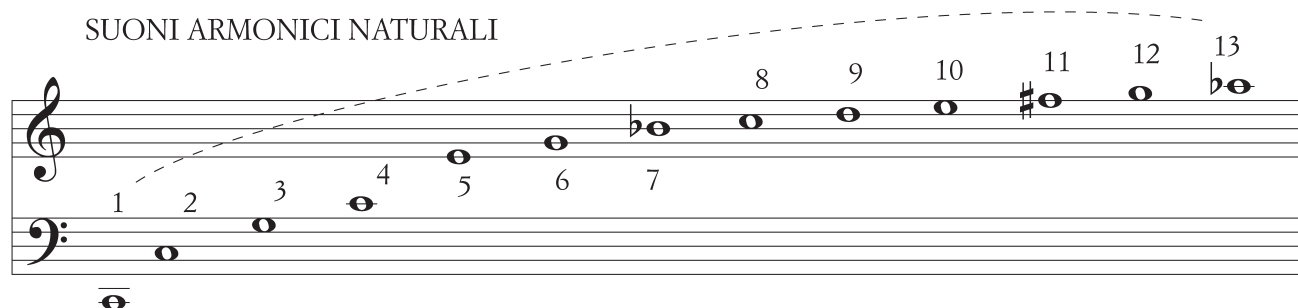


CAPITOLO II

La natura degli accordi nell'armonia tonale

Gli *accordi*, a differenza delle Scale, in cui le note si susseguono per *grado congiunto* sia ascendente che discendente, sono formati da note che si susseguono a *distanza di terza* e in senso esclusivamente ascendente.

Gli accordi contemplati dal Sistema Tonale derivano dalla successione dei “suoni armonici” generati naturalmente dalla produzione di un “suono fondamentale” (in virtù del Principio fisico-armonico codificato dagli Studi di Pitagora, Filosofo e Matematico dell’Antica Grecia);



per questo motivo tale Armonia è denominata “Armonia naturale”.

Ogni *tipo* di accordo sarà poi specificatamente determinato dal numero dei suoni che lo compongono e, dunque, dalla *distanza* tra il suono generatore fondamentale e l’ultimo (esempio: un accordo di quattro suoni, Do Mi Sol Si è un accordo di 7^a; un accordo di tre suoni, Do Mi Sol è un accordo di 5^a). Un accordo può avere al massimo sette suoni (accordo di 13^a), perché l’ottavo suono ripeterebbe il primo.

La *natura* di ogni accordo sarà poi determinata dalla *natura degli intervalli* di terze che lo compongono.

CAPITOLO III

Il concetto di tonalità e di modulazione

Con il termine “Tonalità” si intende far riferimento al *Sistema musicale Tonale*; quello che è nato e che si è sviluppato in Occidente, attraverso un secolare percorso evolutivo (dalla *Monodia* del Canto Cristiano / Gregoriano alla nascita e allo sviluppo della *Musica Polifonica*; dalla *Modalità* alla progressiva affermazione della *Tonalità*).

Un meraviglioso lunghissimo percorso, costruito gradualmente attraverso l'Arte di grandissimi Compositori, che ha portato tale Sistema al raggiungimento del suo più completo organico e conseguenziale sviluppo; al culmine del quale infatti hanno poi fatto seguito interessanti sperimentazioni “Atonali” (sperimentazioni che purtroppo si sono a volte svilite, dando vita e giustificazione a Sistemi di Composizione – “Dodecafonici” e “Seriali” – spesso troppo basati su sterili logiche “matematiche”, che poco avevano a che fare con quelle “musicali”).

Sostanzialmente la *Tonalità* è un Sistema musicale costruito sui due *Modi Maggiore e Minore* (in qualche misura *eredità e sintesi* delle Scale tramandate da quelli che probabilmente erano gli antichi *Modi greci*); un Sistema generato e fondato sulla “naturale attrazione” dei gradi della Scala musicale verso la *Tonica* (I grado) e la *Dominante* (V grado); gradi che rappresentano i “centri gravitazionali”, cardini del Linguaggio musicale Tonale.

Il Sistema Tonale si potrebbe dunque paragonare ad un vastissimo “Universo” formato da 24 “Pianeti” (tutte le 24 Tonalità esistenti – 12 maggiori e 12 minori); in cui poi ogni Tonalità costituisce a sua volta un più piccolo “universo”, nel quale la Tonica (consonante) rappresentasse il “riposante Pianeta”, la Dominante (dissonante) il suo “Sole” e gli altri gradi i loro “Satelliti”.

Il passaggio da una Tonalità ad un'altra si chiama *Modulazione* (come vedremo successivamente).

Le cadenze

Le *Cadenze* sono quei *percorsi armonici* che conducono sugli accordi costruiti sui gradi fondamentali del Sistema Tonale: la *Tonica* (I grado) e la *Dominante* (V grado); in virtù di questo, da un punto di vista *sintattico*, sono chiamate ad esprimere relativi momenti di “riposo” sulla Tonica o di “tensione” sulla Dominante.

CAPITOLO IV

Tutto ciò che è “dominante”

Con “tutto ciò che è Dominante” si indicano tutti i seguenti accordi che fanno capo alla Dominante, costruiti cioè sul V e sul VII grado (*sensibile*) di una Tonalità, e che risolvono sull’accordo di Tonica:

- *Triade di Dominante*;
- *Settima di Dominante*;
- *Triade di Sensibile*;
- *Settima di Sensibile*;
- *Nona di Dominante*.

In quanto *Principali* tali accordi hanno il privilegio di non dover “preparare” le dissonanze di 7^a e 9^a.

In virtù della *natura dissonante* dei gradi su cui sono posti e degli intervalli che li compongono (5^a *Diminuita*, 7^a, 9^a) sono accordi che generano una “tensione armonica” (*che potrà essere di maggiore o minore intensità, a seconda della funzione che saranno chiamati a svolgere nel generale contesto della Composizione musicale*) che tenderà a *risolversi* sul *consonante* accordo di Tonica, con una *Cadenza Perfetta* o *Imperfetta*.

Costituiscono il *principale cardine* della complessa sintassi attraverso cui si sviluppa il Linguaggio musicale (*la sua “relativa punteggiatura”*).

L’accordo di 5^a diminuita sul VII grado (*triade di sensibile*)

L’Accordo di 5^a *diminuita* sul VII grado (*Triade di Sensibile*) è posto sul VII grado della *Scala Maggiore e Minore Armonica, Melodica Ascendente e Bachiana*; è un accordo dissonante che, presentando sia la *sensibile tonale* (VII) che *modale* (IV), è fortemente indirizzato (“calamitato”) verso l’accordo di risoluzione di Tonica.

CAPITOLO V

Tutto ciò che va sulla “dominante”

Con il termine “tutto ciò che va sulla Dominante” si indicano tutti gli accordi posti sul II e IV grado (gli accordi della *Sottodominante*) che risolvono sulla *Dominante*, formando dunque una *Cadenza Sospesa*.

Possono risolvere anche sul *V con 4 6* (solitamente dando vita ad una *Cadenza Composta*).

Tali accordi sono:

- la *Triade Diminuita* sul II grado;
- la *7^a sul II grado* (di 2^a e 3^a specie);
- la *7^a sul IV grado* (di 1^a, 2^a e 4^a specie).

Essendo *accordi Secondari* necessitano tutti della “Preparazione” della dissonanza (7^a); “Preparazione” che consiste nel presentare nell’accordo precedente la nota dissonante come consonanza; cosa che, oltre a permettere ai cantanti di *intonare facilmente* le dissonanze (nella musica vocale, da cui deriva la musica strumentale) aveva lo scopo di *ammorbidirne* l’effetto.

Oltre a tali accordi di *Sottodominante* (i più importanti e più utilizzati) esiste anche un particolare *ulteriore Accordo* che, a mio avviso, è giusto considerare anch’esso di *Sottodominante*:

- la *7^a sul VI grado della Scala min. Melodica e Bachiana* (di 3^a specie).

Tutti gli accordi della Sottodominante svolgono spesso una funzione particolarmente importante, sia quando vengano utilizzati come “anelli di collegamento” per passare da una Tonalità ad un’altra (come si vedrà, nelle Modulazioni a Tonalità “vicine”), che quando formino delle Formule di Cadenza (la “punteggiatura” di tutta la complessa sintassi attraverso cui si esprime e si sviluppa il Linguaggio musicale, cardine formale di ogni composizione musicale).

CAPITOLO VI

L'accordo di 7^a sul IV grado alterato

L'Accordo di 7^a posto sul IV grado *alterato* (utilizzato sia nel modo maggiore che nel minore) appartiene all'*Armonia Cromatica*; tradizionalmente viene infatti trattato all'interno di tale ambito, insieme agli altri accordi che sono generati dalle alterazioni cromatiche dei suoni che li compongono (*ambito che sarà oggetto di approfondimento nel cap. 12*).

In considerazione dell'importante specifica funzione musicale che è spesso chiamato a svolgere, ritengo però preferibile trattarlo individualmente.

Si tratta di un Accordo particolarmente prezioso nell'esprimere momenti di "tensione", *al culmine di ampie sezioni di Sviluppo del Pensiero musicale*; in virtù di tale sua natura:

- pur essendo un Accordo di settima *Secondario* è spesso utilizzato (anche nello *Stile scolastico*) senza la preparazione della 7^a;
- sebbene *Derivato* dall'Accordo di 9^a del II grado, risolve normalmente sull'accordo di *Tonica* (non su quello di *Dominante*); è utilizzato soprattutto al *fondamentale* e in 1^o *rivolto*, per poter così risolvere sul 2^o *rivolto* dell'accordo di *Tonica* (quel V 46 che, più che un "riposante" accordo di *Tonica*, appare quasi un "accordo della *Dominante*").

L'ACCORDO DI 7^a SUL IV GRADO ALTERATO

(Accordo di 7^a che, anche se "Secondario", è a volte usato senza la preparazione della 7^a)

The musical notation illustrates five examples of the 7^a degree on the IV degree altered, each in a 4/4 time signature. The examples are as follows:

- Do maggiore (7^{ma} di 3^a specie):** Shows a progression from IV (F#) to V (C#) with a 7^a (B) on IV. The notes are F# (IV), C# (V), and B (7^a on IV).
- Do maggiore (III abb.) (7^{ma} di 5^a specie):** Shows a progression from IV (F#) to V (C#) with a 7^a (B) on IV. The notes are F# (IV), C# (V), and B (7^a on IV).
- Do minore (7^{ma} di 5^a specie):** Shows a progression from IV (F#) to V (C#) with a 7^a (B) on IV. The notes are F# (IV), C# (V), and B (7^a on IV).
- Do maggiore "enarmonia III grado":** Shows a progression from IV (F#) to V (C#) with a 7^a (B) on IV. The notes are F# (IV), C# (V), and B (7^a on IV).
- Accordo di "sesta aumentata":** Shows a progression from IV (F#) to V (C#) with a 7^a (B) on IV. The notes are F# (IV), C# (V), and B (7^a on IV).

Each example includes a treble and bass staff with notes and fingerings (7, 5, 6, 4) indicated. The Roman numerals IV and V are shown below the bass staff for each example.

CAPITOLO VII

La modulazione musicale

Nel Sistema musicale Tonale la *Modulazione* indica lo spostamento da una Tonalità ad un'altra.

Tornando a paragonare il Sistema Tonale ad un "Universo gravitazionale", potremmo immaginarlo costituito da un insieme di 24 piccole "Galassie" (le 24 Tonalità), ognuna delle quali oltre ad esser sottoposta alla propria specifica naturale "gravitazione tonale" (che porta a scaricare sulla sua Tonica le "tensioni" accumulate sulla sua Dominante) apparirebbe posizionata in modo da avere le restanti 23 ad una specifica distanza progressivamente maggiore.

All'interno di una tale metaforica visione, modulare equivarrebbe a spostarsi su un'altra "Galassia", più o meno vicino o lontano da quella di provenienza.

In linea generale per modulare è necessario:

1. *Affermare la Tonalità da cui si proviene*
(nello *Stile rigoroso*, solitamente con una Formula di Cadenza Perfetta);
2. *Passare (con un movimento delle parti "fluida e cantabile") su un accordo della Dominante della Tonalità di destinazione;*
3. *Affermare la nuova Tonalità (nello Stile rigoroso, con una Formula di Cadenza Perfetta).*

Naturalmente poi, in funzione del ruolo che sia chiamata a svolgere nel globale contesto formale di un brano musicale, la Modulazione si presenta spesso anche momentanea e improvvisa; attraverso rapidi e brevi spostamenti su diverse Tonalità (in virtù della più varia e fantasiosa successione di Cadenze o Formule di Cadenza Imperfette).

Vedremo ora come le Modulazioni possano essere di diversa natura, e come ad ogni diversa Modulazione corrispondano particolari specifici procedimenti modulanti.

La *Modulazione* può essere a Tonalità "vicine" o "lontane", a seconda della differenza del numero delle *alterazioni* esistente tra le Tonalità di destinazione e di provenienza (*differenza di alterazioni che logicamente corrisponde alla differenza dei suoni tra le due tonalità*).

Si considerano:

- Modulazioni a "Tonalità Vicine", oltre naturalmente la modulazione alla "Tonalità relativa" che ha le stesse alterazioni, quelle a Tonalità che si differenzino per *una o due alterazioni* in più o in meno; tali Modulazioni si dicono *in affinità di 1° o 2° grado*.

CAPITOLO VIII

L'enarmonia

L'*Enarmonia* è quella parte dell'Armonia che studia la *Trasformazione* e l'*Interpretazione enarmonica* di singoli suoni o accordi che pur avendo nomi diversi siano in realtà perfettamente uguali, in quanto formati dagli stessi suoni.

In virtù del Sistema che ha portato alla divisione dell'*Ottava* in 12 intervalli uguali di *semitono* (sistema consacrato da J.S. Bach nel suo monumentale "Clavicembalo ben temperato") ogni suono della *Scala cromatica* può avere 2 o 3 nomi differenti; naturalmente dunque anche un accordo può avere nomi diversi ed esser composto dagli stessi suoni.

Esempio:

Trasformazione enarmonica
(stessi suoni - nomi diversi)

Vedremo ora come questo affascinante e complesso aspetto dell'Armonia sia particolarmente importante nella Modulazione a Tonalità *lontane* svolta con la *Trasformazione* e l'*Interpretazione enarmonica* della 7^a *Diminuita* e della 7^a di *Dominante*.

CAPITOLO IX

L'armonizzazione della scala musicale (la “regola dell’ottava”)

La “Regola dell’Ottava” sintetizzava il modo con cui, soprattutto nel XVII e XVIII secolo, venivano armonizzate le Scale musicali diatoniche Maggiori e Minori (*nella trattazione teorica si considerava soprattutto l’armonizzazione della Scala Minore melodica – sia perché quella più utilizzata che in quanto sostanzialmente “valida” anche per le altre Scale minori*).

Per meglio comprendere il senso ed il valore di tale “Regola” (che oggi potrebbe apparire un qualcosa di sterile, dalle limitate potenzialità espressive) è importante ricordare come in tali epoche storiche l’“Improvvisazione musicale” fosse patrimonio culturale di ogni musicista; in virtù di ciò infatti era assolutamente normale che un compositore scrivesse spesso solo l’“essenziale” di una propria composizione (la *Melodia principale* e uno *Schema armonico*, “sintetizzato” attraverso una *numerazione* posta nella linea del basso – il cosiddetto “Basso Numerato” o “Basso Continuo”).

Considerando tale “approccio creativo” alla Musica e alla sua più “libera Notazione” (... vicino a quello che ancora oggi continua ad animare la *Musica Jazz*, e che purtroppo la Cultura musicale occidentale ha da tempo completamente perso) si comprenderà il reale senso di tale “Regola”:

non uno *schema fisso*, da rispettare rigorosamente, ma solo una *possibile buona base armonica* di partenza (... un “Basso numerato” in forma di Scala), destinata ad esser certamente variata e arricchita grazie alla fantasia e alla Cultura dell’esecutore.

Entrando nello specifico, è evidente come tale *armonizzazione* fosse finalizzata ad una piena affermazione della Tonalità della Scala stessa; attraverso la presenza di tutte le possibili *Cadenze Imperfette* e *Cadenze alla Dominante* (ove possibile c’è sempre l’Accordo di 7^a di Dominante, con un’unica momentanea “modulazione” alla Dominante nel passaggio discendente dal VI al V grado).

Superando la tradizionale presentazione di tale “armonizzazione della Scala” realizzata in ognuna delle tre diverse possibili “posizioni melodiche” (partendo dunque con l’Accordo di Tonica in 1^a, 2^a o 3^a *posizione melodica*), sarà certamente più utile concentrarsi sulla logica e sul senso armonico espressi nel passaggio da un grado all’altro.

CAPITOLO X

Le progressioni

La prima parte di questo capitolo sarà dedicata alle *Progressioni di Triadi* (vedremo infatti come le *Progressioni di accordi di 7^a* abbiano una natura differente, che necessiterà di una specifica autonoma trattazione).

In Armonia si chiama *Progressione* la *ripetizione simmetrica* di una “successione di accordi” (e dell’eventuale “disegno melodico” che questa presenti e sostenga); nello Stile scolastico tale “ripetizione” riguarda sempre una successione di soli due accordi, denominata “Modello della Progressione”, e può avvenire esclusivamente scendendo o salendo *di grado congiunto*; in pratica il *Modello* viene dunque ripetuto ad un *intervallo di 2^a*, sotto o sopra.

In virtù del particolare specifico *interesse musicale* che anima una *Progressione* sono giustificati eventuali “errori armonici” nel moto delle parti (“quinte”, “ottave” e “unisoni”) prodotti dalla necessità della ripetizione simmetrica del “disegno melodico”; naturalmente solo se tali *errori* non siano presenti nel *Modello*, ma nel collegamento con la suddetta sua “ripetizione” (preferibilmente non tra parti estreme).

Una Progressione si definisce:

- “Fondamentale” se costituita da due accordi in stato *fondamentale*;
- “Derivata” se almeno uno è in stato di *rivolto*;

potrà inoltre essere:

- “Tonale”, se non moduli dalla tonalità di partenza (in tal caso procederà, al *fondamentale*, per salti di 4^a e 5^a di diversa natura);
- “Modulante”, quando invece moduli (e dunque procederà, al *fondamentale*, sempre per salti 4^a e 5^a *giusti*).

Per superare tutte quelle difficoltà causate da una trattazione poco razionale (quando non irrazionale) di tale complesso argomento (che troppo spesso finisce per ridurre il suo studio alla ste-

CAPITOLO XI

I ritardi

Si definisce *Ritardo* la nota che muovendosi per grado congiunto (compiendo un *salto di 2^a* magg. o min.) “ritarda” la sua discesa (*Ritardo discendente*) o salita (*Ritardo ascendente*) su un accordo, occupando dunque momentaneamente il posto di una sua nota reale (detta “nota ritardata”).

Per permetterne una sua più facile intonazione (nella Musica Vocale e Corale) e per ammorbidirne gli effetti dissonanti generati dagli *urti* armonici, il Ritardo deve sempre esser “Preparato”: la nota che costituisce il Ritardo dovrà cioè esser presente, come *consonanza*, nell’accordo precedente (e con una nota che sia almeno del suo stesso valore).

Ogni suono di qualsiasi accordo di 5^a, 7^a o 9^a può esser *ritardato*, dando vita a “Ritardi *semplici*” (se di un solo suono) o “simultanei” (*doppi, tripli...*, se relativi a più suoni); i pur possibili ritardi negli accordi di 11^a e 13^a non sono contemplati in tali Studi di Armonia, essendo il loro uso appartenente all’ambito della *libera espressione artistica* Moderna e Contemporanea.

Da alcuni teorici il *Ritardo ascendente* viene assimilato ad un’“Appoggiatura preparata”.

Essendo finalizzato ad esprimere una “relativa tensione armonica”, il Ritardo deve sempre cadere sui “tempi forti” (come il 1^o *tempo* della battuta, o il 3^o nelle battute in quattro movimenti) o sulla “parte forte dei tempi” (il “battere” dei movimenti; momenti potenzialmente più ricchi di *energia dinamica*); logicamente la “risoluzione” del Ritardo dovrà al contrario esser sui “tempi deboli” o sulla “parte debole dei tempi” (dunque sul “levare” dei movimenti).

Il *Ritardo della 5^a* nelle Triadi non è un vero Ritardo, perché non produce alcuna “dissonanza”, ma un diverso accordo *consonante*.

CAPITOLO XII

Il pedale

In Armonia il “Pedale” è quel suono che, persistendo all’interno di successioni armoniche alle quali non appartenga, permetta non soltanto di conservare e ricordare la sua importante funzione armonica (“ancora della Tonalità”) ma soprattutto di creare quelle sezioni musicali che costituiscono spesso i momenti del massimo sviluppo armonico e contrappuntistico del Pensiero musicale.

I gradi della Tonalità usati in funzione di *Pedale* sono la *Dominante* (V grado) e la *Tonica* (I grado); molto raramente viene utilizzata anche la *Mediante* (III grado).

Il *Pedale di Dominante* è di gran lunga il più importante e da sempre il più utilizzato (sia nello *Stile rigoroso* che *libero*); per la sua naturale capacità di esprimere “tensione” si presta meravigliosamente a divenire una *piattaforma* su cui lanciarsi per costruire percorsi armonici progressivamente più “dissonanti”.

Proprio in virtù di ciò svolgeva un ruolo particolarmente prezioso già all’interno della *Fuga*, costituendone il momento del *massimo sviluppo* armonico e contrappuntistico.

Il *Pedale di Tonica* naturalmente è invece per lo più finalizzato ad *arricchire* la conclusione di un brano musicale; permette infatti di rimandare e giungere gradualmente verso la “riposante” conclusione, presentando spesso ulteriori piccoli sviluppi delle principali idee di un brano musicale (a volte anche solo “morbidi cenni”, quasi il loro “ricordo”).

Il *Pedale* può essere:

- *Inferiore, Medio o Superiore*;
- *Semplice o Doppio* (contemporaneamente di *Dominante* e di *Tonica*);
- *Fiorito* (“leggermente Fiorito”).

Nello *Stile rigoroso* viene usato soprattutto il *Pedale Inferiore*.

Inizialmente sul *Pedale Inferiore* di *Dominante* la necessaria *ulteriore tensione armonica* veniva spesso creata attraverso modulazioni a Tonalità *vicine*; naturalmente il logico progressivo sviluppo del Linguaggio Tonale ha portato anche ad una notevole evoluzione nell’uso del *Pedale*, in virtù

CAPITOLO XIII

L'analisi musicale (armonica, melodica, ritmica e formale)

Per comprendere compiutamente il senso e il valore della Musica espresso da una composizione musicale è di fondamentale importanza procedere ad una sua articolata *Analisi musicale*; basata sullo studio rivolto ad approfondire le diverse componenti del Linguaggio musicale (*l'Armonia, l'Arco melodico, la Pulsazione ritmica, la Struttura formale*).

Una tale *Analisi* potrà esser svolta in modo esauriente ed approfondito seguendo questi criteri:

- 1) individuazione della Tonalità iniziale (la *Tonalità d'impianto*);
- 2) *riconoscimento* degli *Accordi*, delle *Specie* a cui appartengono e della *forma* in cui si presentano (al *Fondamentale* o *Rivoltati*);
- 3) analisi della *Melodia*, individuando le “note reali” e le eventuali note ornamentali melodiche (“fioriture”);
- 4) individuare le principali *Cadenze* e le eventuali *Modulazioni* (a tonalità *vicine* o *lontane*), ricercando poi il globale senso ed il valore che presenti l'intero *Percorso armonico*;
- 5) analizzare dettagliatamente i *disegni ritmici* (“Incisi”) che caratterizzino i principali *Tem*i e le principali *Idee musicali*; classificandoli in relazione alla loro natura ritmica (*tetica, anacrusica, acefala, tronca* o *piana*).

RITMI INIZIALI:

- *Tetico* (quando il disegno musicale inizia *in battere*);
- *Acefalo* (quando il disegno musicale inizia sul “levare” del 1° movimento);
- *Anacrusico* (quando il disegno musicale non inizia sul 1° movimento).

RITMI FINALI:

- *Tronco* (quando il disegno musicale *finisce sul 1° tempo* della misura);
- *Piano* (quando il disegno musicale *non finisce sul 1° tempo* della misura).

CAPITOLO XIV

Le principali forme musicali

Lo studio delle “Forme musicali” è naturalmente più attinente agli Studi di Composizione che a quelli di Armonia, tuttavia ritengo possa essere certamente utile offrire un sintetico quadro delle principali “Forme musicali” attraverso cui ha trovato la “più giusta espressione e strutturazione” il Pensiero armonico che le caratterizza; un Pensiero che con la loro Arte i più grandi musicisti, nell’arco di secoli, ci hanno donato e che naturalmente non può non esser fondamentale oggetto degli Studi di Armonia.

Analizzando la principale Letteratura musicale che la Storia della musica documenta si può osservare come, in linea di massima, qualsiasi composizione possa considerarsi derivante da due *strutture formali* fondamentali:

- quella “Binaria”, costituita sostanzialmente da due sezioni musicali che presentano un simile contenuto musicale (affermatasi in tutto il XVII e la prima metà del XVIII secolo e consacrata attraverso le opere di grandissimi Compositori come Johann Sebastian Bach, Domenico Scarlatti, Antonio Vivaldi);
- quella “Ternaria”, costituita naturalmente da tre sezioni musicali, che durante il XVII secolo comincia ad apparire nel primo Movimento della “Sonata” (trovando un’importante nuova espressione nelle Sonate di Arcangelo Corelli).

La *forma Binaria* presenta la divisione di un brano in due distinte sezioni caratterizzate dal seguente diverso percorso armonico (che conferisce senso alla *ripresentazione* dei principali contenuti musicali):

- nell’*Esposizione* iniziale si procede dall’affermazione della *Tonalità principale* alla modulazione ad una *Tonalità vicina* (quasi sempre la *Dominante* o la *Tonalità relativa*);
- nella *Ripresa*, si ritorna alla *Tonalità iniziale*.

La *forma Ternaria* presenta una sezione di “Sviluppo” tra l’*Esposizione* e la *Ripresa*:

- nella prima parte l’*Esposizione* presenta un *unico Tema* (oltre a possibili “idee” di seconda importanza);

CAPITOLO XV

L'armonizzazione del “basso” e il “basso fugato”

L'ARMONIZZAZIONE DEL “BASSO”

Per “Armonizzazione del Basso” si intende la creazione del Percorso armonico costruito sulla Parte (“Voce”) inferiore di un brano polifonico; armonizzazione che tradizionalmente viene svolta a 4 Parti.

Per svolgere correttamente tale complesso lavoro sarà necessario utilizzare nel migliore dei modi quanto appreso attraverso gli Studi di Armonia; bisognerà però evitare di limitarsi a trattare “il Basso” esclusivamente come una base su cui costruire una sterile successione di accordi e *Formule di Cadenze*, considerandolo invece anche come una “Melodia”; cercando sempre di valorizzarne il senso all'interno dello specifico contesto “contrappuntistico”; naturalmente questo con particolare cura nel caso si tratti di un “Basso fiorito” (arricchito con tutte quelle ornamentazioni melodiche che, come abbiamo visto, possono divenire preziose nel conferirgli eleganza e caratterizzazione).

Vedremo come la maturazione di un tale approccio sarà indispensabile e propedeutica per lo svolgimento del cosiddetto “Basso Fugato”, momento di sintesi e congiunzione tra gli Studi di Armonia e i primi Studi di Contrappunto.

Entrando ora nello specifico di quanto relativo all'*armonizzazione di un Basso*, sarà utile procedere articolando il lavoro nel seguente modo:

1. Identificare le principali *Cadenze* e le *Formule di Cadenza* (la “Punteggiatura” del Pensiero musicale); partendo da quelle suggerite dai *salto di 4^a e 5^a* posti al termine di *Frasi* o *Periodi musicali* (stando attenti a quando la presenza di tali *salto*, essendo ripetuti, rappresenti evidentemente una *Progressione*);
2. in merito alle “Progressioni”, fare particolare attenzione a quelle “Derivate”, in stato di *ri-volto* (di *Accordi di 7^a o Triadi*), individuando il possibile *Modello*;

CAPITOLO XVI

L'armonizzazione della melodia

L'*Armonizzazione della Melodia* (anche chiamata “Armonizzazione del Canto dato”) costituisce uno dei compiti più difficili e affascinanti per un musicista.

Per svolgerlo correttamente non basterà infatti limitarsi ad applicare, con sterile rigore, le Regole di Armonia (*come potrebbe invece essere per svolgere una “corretta” armonizzazione di un Basso*), sarà invece indispensabile un approccio più complesso, rivolto a comprendere il *senso della musica* in modo profondo; concentrandosi non solo sulle componenti *armoniche* e *formali* ma valorizzando anche quelle *Stilistiche* e *Contrappuntistiche*.

Nello svolgimento di tale difficile lavoro sarà utile procedere secondo il seguente schema:

1. Suonare (ancora meglio cantare) la Melodia, cercando di intuirne il “giusto *respiro*”, in virtù del suo più logico ed interessante *fraseggio*; identificare le possibili “Cadenze principali” (che costituiscano la “giusta punteggiatura” a conclusione di *Frase* o *Periodi musicali*).

2. Basandosi sul lavoro precedente decidere per un’“armonizzazione più o meno densa”; facendo attenzione al fatto che le armonie e le modulazioni siano scelte con la massima cura, in modo da *arricchire* il senso ed il valore della Melodia (senza *offuscarne* o *contraddirne* il *fraseggio*).

A tal fine potrà per esempio essere a volte necessario conservare un’unica armonia per un’intera battuta (o magari per “più tempo”) o, al contrario, armonizzare anche le suddivisioni del movimento.

Sarà naturalmente fondamentale individuare le *note reali* e le eventuali *fioriture* spesso presenti nella Melodia (*appoggiature, ritardi, note di passaggio, note di volta, anticipazioni*).

3. È sempre utile “graduare e numerare” la Melodia, proprio come se fosse un *Basso*, individuando le principali *Cadenze* e *Formule di Cadenza* e dunque scegliendo il più “giusto” *Percorso armonico* del brano (*Percorso* che necessariamente dovrà esser rivolto a conferire un senso ed un logico *sviluppo* al pensiero musicale e alla struttura formale del brano).

4. Solo dopo aver completato le tre precedenti operazioni si potrà formare il *Basso* sotto la Melodia; evitando *errori* nel modo delle parti e facendo attenzione affinché il *basso* e la *melodia* abbiano da soli già un senso musicale abbastanza compiuto.

Armonizzazione completa di una "Melodia"

con l'Analisi ed il commento del lavoro svolto

(Melodia d'Esame n. 4)



realizzazione: P. Blumetti

(iniziando, Modulazione a tonalità "vicina")

(IV alter. 7ª Dim = II alter. 7ª Dim) (T in 46)

(appog. tripla !)

(per "organicità", inciso tematico)

APPENDICE I

per gli Alunni

BASSI - BASSI FUGATI - MELODIE

16 BASSI D'ESAME

(dati in diversi Conservatori italiani per gli Esami di Armonia Complementare)

– per la preparazione agli Esami di Maturità nei Licei Musicali e di Ammissione nei Conservatori –

*Nello svolgimento del seguente primo Basso sarà molto utile per l'alunno
studiare la completa Realizzazione e l'Analisi presentate nel Cap. 15
(in cui tale Basso appare trasportato in altra Tonalità)*

QR Code Basso 1



1)



QR Code Basso 2

2)

3)



QR Code Basso 3

6 MELODIE D'ESAME

(date in diversi Conservatori italiani per gli Esami di Armonia Complementare)

– propedeutiche per la Maturità nei Licei Musicali e l'Ammissione in Composizione nei Conservatori –

In considerazione delle difficoltà che presenta l'armonizzazione delle seguenti Melodie (ricche di fioriture, improvvise e momentanee modulazioni, transizioni armoniche) sarà molto utile per l'alunno studiare a fondo l'Armonizzazione e l'Analisi della Melodia n. 4 svolta nel Cap. 16, confrontandosi poi con il personale lavoro svolto.

Naturalmente le Armonie indicate devono considerarsi come suggerimenti per possibili "giuste" armonizzazioni; la fantasia e l'intelligenza musicale dell'alunno potranno portare a privilegiare altre "giuste" scelte.

N.B. Il "basso" è indicato sempre tra parentesi e in corsivo.

QR Code Melodia 1



1)

--- II = IV
(IV 6 - V 7) --- III I --- VI
(IV alter. 7^a Dim)

--- V --- VII --- III --- V --- IV --- III
(V 46 - - - - - V) (tutto V 79 - - - - - I)

--- V --- IV --- III --- V --- I --- VI VI
(tutto V 79 - - - - - I) (IV 24 - III 36) (IV alt. 7 - IV 34)

--- VI --- V --- III V --- III VI II --- III
(III 36) (IV 56 - VII 56 - I)

V --- III --- VI V --- II III IV V --- III = V --- VII
(VII 56 - - - I) (IV alter. 7 - V 46 - - - I) (II 11 - V 13)

--- I I --- IV --- III --- VI --- VII --- II I --- VI - VI b
(VI - V 46) (Ped. T)