

Rodolfo Cicionesi

CORSO FONDAMENTALE
DI ARMONIA E COMPOSIZIONE

I

Teoria

5^a Edizione speciale fuori commercio

per i

“Corsi di Composizione per Corrispondenza”

“Metodo Cicionesi”

OPERE DIDATTICHE DELLO STESSO AUTORE

LA TECNICA DELL'ARMONIZZAZIONE - Ed. R. Maurri, Firenze (1936)

MODULAZIONI AL PIANOFORTE - Ed. Ricordi, Milano (1940)

(La tecnica della modulazione riferita alla pratica estemporanea)

ASPETTI TECNICI DELLA FUGA - Ed. S.A. Carisch, Milano (1940)

I. La Risposta

II. Il divertimento in progressione imitata

AVVERTENZA

Il presente Corso si riferisce al solo campo dell' Armonia classica; esso è oltre che un corso di lezioni, anche un Trattato teorico - pratico. Corso fondamentale di armonia, in quanto non affronta di questa gli aspetti più moderni, evadenti dal Sistema Diatonico, grandemente sviluppatisi negli ultimi cinquanta anni, ma Corso completo di armonia, se riferito all'ambito in cui comunemente si suole circoscrivere nella scuola questo ramo fondamentale della composizione musicale. Corso fondamentale di composizione, infine, in quanto teorizza soltanto le più semplici forme strumentali della musica classica.

I brani musicali di autori classici, che costituiscono la maggior parte delle "Realizzazioni delle parti date", tratti esclusivamente da opere originali di stile prettamente armonico, di grandi autori del periodo classico - romantico (Mozart, Haydn, Weber, Beethoven, Schubert, Clementi, Cherubini, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Franck), sono riportati, integralmente nella loro veste strumentale ed edizione originali. Il non aver voluto ricorrere a trascrizioni, riduzioni, etc., per la nostra avversione a mutare la struttura armonica o strumentale originale di una composizione (anche a solo scopo didattico), ci ha costretto, da un lato, a proporre nelle prime due Parti del Corso esercizi d'armonizzazione originali, e dall'altro ad escludere molti grandi autori, specialmente italiani, dalla serie di esercizi inseriti nelle Parti successive. Nel comporre gli esercizi iniziali ci siamo proposti tuttavia di avvicinarsi il più possibile allo stile armonico classico - romantico a cui, come abbiamo detto, tutto il Corso è strettamente riferito.

L'Autore.

PREFAZIONE ALLA 5ª EDIZIONE

L'enorme e rapida diffusione che, malgrado il terribile periodo della guerra, ha raggiunto in pochi anni il nostro metodo, portato dai nostri "Corsi di Composizione per corrispondenza" in ogni più recondito lembo d'Italia, ed in procinto di uscire, con la cessazione delle ostilità, alla coraggiosa conquista del mondo didattico musicale straniero, ci ha permesso di condensare, in questa 5ª edizione, una notevole somma di dirette e preziose esperienze d'insegnamento.

Notevolmente accresciuto in alcune parti (l'accompagnamento della melodia, costituente ora la 4ª Parte del Corso, era, nella precedente edizione, un semplice capitolo), snellito in altre, completamente rinnovato nei capitoli basilari della modulazione e dell'armonia cromatica, completato da una Parte Integrativa interamente dedicata alla composizione, costantemente temprato al fuoco della musica viva dei grandi, dalla cui teorizzazione soltanto esso deriva, si presenta oramai, nella sua essenza radicalmente innovatrice, come un Metodo organico, ben delineato nelle sue parti e nei suoi fini.

I risultati d'insegnamento, già eccellenti, ottenuti con la precedente edizione in molte decine di allievi, ci fanno bene sperare nel futuro e ci spronano a proseguire nel nostro solitario cammino, consci di aver percorso già una lunga strada (i nostri nuovi principî teorici di armonizzazione, sperimentati sin dal 1932, apparvero sinteticamente esposti già nove anni orsono nella Seconda Parte de "La Tecnica dell'Armonizzazione") e fermamente decisi a raggiungere la nostra mèta: offrire la possibilità a tutti coloro che sono in possesso di sufficienti doti di intelligenza, volontà e fantasia musicale creativa, di conquistare la tecnica necessaria per dar forma concreta alle loro ispirazioni musicali; tecnica che ha potuto sin ora essere raggiunta soltanto da quei pochi fortunati elementi dotati di notevoli facoltà intuitive o assistiti da un grande maestro.

PARTE PRIMA

Armonia diatonica tonale

CAPITOLO PRIMO

Definizioni teoriche: Suoni

1. I suoni di cui si serve l'armonia sono i sette suoni diatonici e i cinque suoni cromatici che compongono le due tonalità: maggiore e minore. I suoni "diatonici" corrispondono ai sette gradi della scala maggiore o della scala minore "armonica":

- I° grado o "tonica" (in quanto determina il tono)
- II° „ o "sopratonica"
- III° „ o "modale" (in quanto determina il modo)
- IV° „ o "sottodominante"
- V° „ o "dominante" (suono originario della tonalità nelle sue due espressioni modali: maggiore e minore)
- VI° „ o "sopradominante"
- VII° „ o "sensibile" (per una sua particolare caratteristica melodico - armonica)

Essi, variamente raggruppati, danno luogo agli accordi "diatonici" della tonalità a cui si riferiscono.

2. I suoni "cromatici" sono i cinque suoni che stanno tra un grado e l'altro della scala maggiore o della scala minore armonica. (Nella tastiera del pianoforte i tasti bianchi, corrispondenti ai suoni naturali, sono i suoni diatonici, i tasti neri, corrispondenti ai suoni diesati o bemolizzati, sono i suoni cromatici, della tonalità di Do maggiore: da ciò la loro particolare disposizione.) Un suono cromatico corrisponde quindi sempre ad un suono diatonico alterato in aumento (au. = aumentato) o ad un suono diatonico alterato in diminuzione (ab. = abbassato). Due suoni cromatici possono avere lo stesso punto d'intonazione (suoni "omologhi"), non così due suoni diatonici, o un suono diatonico ed uno cromatico appartenenti alla stessa tonalità. Avremo pertanto, in Do magg. e Domin. le seguenti serie di suoni diatonici e cromatici.

Do magg.

Do min.

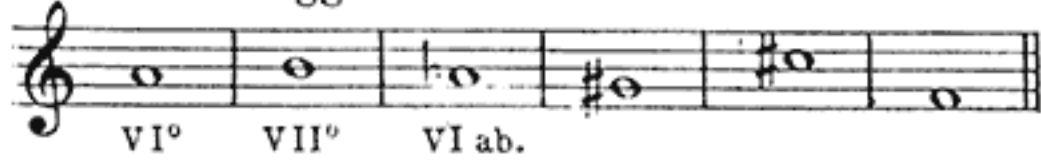
1. ESERCIZIO - *Determinare a quale grado diatonico o cromatico corrisponde, nella rispettiva tonalità, ciascuno dei suoni seguenti:*

Proprietà R. Cicionesi - FIRENZE

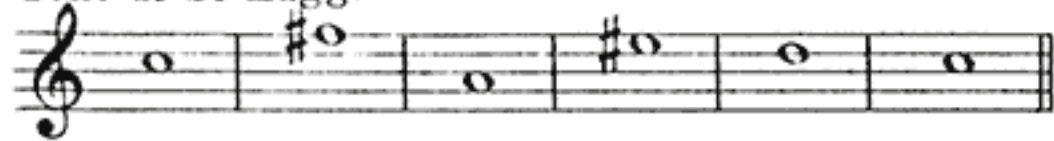
Tutti i diritti sono riservati - Copyright 1951 by R. Cicionesi

Tous droits de reproduction et de traduction réservés en tous pays.

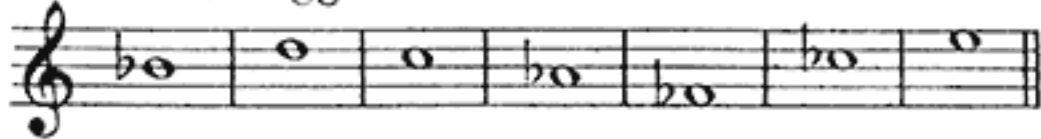
Tono di Do magg.



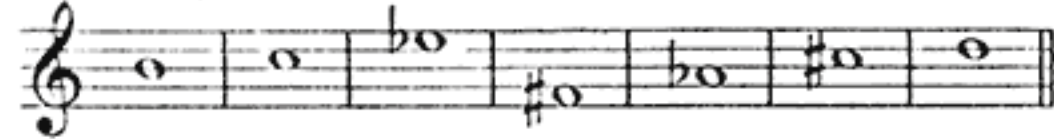
Tono di Si magg.



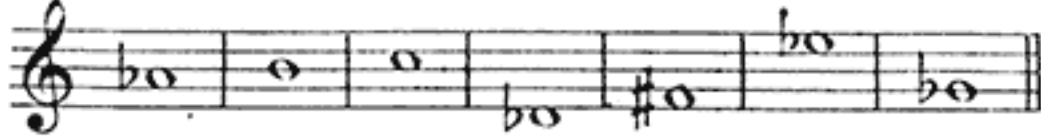
Tono di La' magg.



Tono di Sol min.



Tono di Fa min.



Tono di Do# magg.



CAPITOLO SECONDO

Definizioni teoriche: Intervalli

Intervalli armonici e melodici - Semplici e composti - Diatonici e cromatici - Diretti e rivolti

1. La sovrapposizione di due suoni diversi dà luogo ad un "bicordo" armonico detto anche "intervallo"; la loro successione ad un bicordo o intervallo melodico (da "armonia": combinazione di suoni e "melodia" successione di suoni).
2. L'ampiezza di un intervallo, armonico o melodico, si misura in base ai gradi congiunti (o vicini) che i due suoni comprendono; quindi: intervallo di 3^a, 5^a, 7^a etc. a seconda che i due suoni costituenti l'intervallo comprendano 3, 5, 8 gradi congiunti, o, in altre parole, sieno i punti estremi di un frammento di scala comprendente 2, 5 o 7 gradi. Ecco alcuni esempî:

Intervalli armonici



Intervalli melodici



3. Se l'ampiezza di un intervallo non supera un'ottava esso dicesi "semplice", se la supera "composto".
4. Riferendo un intervallo ad una data tonalità, esso sarà "diatonico" se entrambi i suoni corrispondono a gradi diatonici della tonalità stessa; sarà "cromatico" se uno di essi, o entrambi, corrispondono a gradi cromatici.
5. Se il numero dei gradi congiunti è dispari l'intervallo è "diretto" o "allo stato fondamentale", se è pari è "rivolto". Sono quindi diretti gli intervalli di 1^a, 3^a, 5^a, 7^a, etc. e rivolti gli intervalli di 2^a, 4^a, 6^a, 8^a, etc. Portando il suono inferiore di un intervallo diretto semplice all'ottava sopra, se ne ottiene il corrispondente rivolto; in un intervallo composto il suono inferiore deve essere portato a tre ottave sopra. (Portandolo a due ottave sopra soltanto ne risulterebbe un intervallo più piccolo dell'8^a e comprendente un numero dispari di gradi congiunti, quindi semplice e diretto). Ecco gli esempî relativi ai bicordi semplici di *do* ed ai bicordi composti di *sol*:



Come regola mnemonica, per la pronta determinazione di un rivolto, si tenga presente che sottraendo da nove il numero corrispondente all'intervallo semplice si ottiene quello corrispondente al suo rivolto, e cioè: il rivolto di una 3^a corrisponde ad una 6^a; infatti $9 - 3 = 6$. Il numero corrispondente all'intervallo composto va sottratto invece da ventitrè: il rivolto di una 13^a corrisponde ad una 10^a: $23 - 13 = 10$. Ciò vale anche per l'operazione inversa: trovare cioè l'intervallo diretto da cui ha origine un intervallo rivolto. Dalla teoria enunciata risulta come conseguenza che la sovrapposizione di un intervallo semplice e del suo rivolto corrisponde ad una ottava e di un intervallo composto e del suo rivolto a tre ottave. In totale si considerano sette intervalli diretti: 3^a, 5^a, 7^a, 9^a, 11^a e 13^a, oltre al bicerdo di 1^a impropriamente detto anche intervallo. Essi danno luogo rispettivamente ai seguenti intervalli rivolti: 6^a, 4^a, 2^a, 14^a, 12^a, 10^a, 8^a.

L'identità dei suoni componenti gli intervalli semplici con i suoni componenti gli intervalli composti è causata dall'aver il Sistema Musicale moderno (Sistema Temperato) sette soli suoni diatonici diversi, anzichè quattordici suoni. In natura (Scala Fisica o Serie dei Suoni Armonici) gli intervalli composti non corrispondono affatto agli intervalli semplici aggiunti all'ottava, ma sono intervalli nuovi, diversi da questi. Il fatto di dover identificare l'intervallo semplice con l'intervallo composto, porta al seguente assurdo:

gli intervalli semplici di 3^a 5^a e 7^a (do-mi, do-sol, do-si) sono diretti e
 „ „ composti di 10^a 12^a 14^a (do-mi, do-sol, do-si) sono rivolti;
 „ „ semplici di 2^a 4^a e 6^a (do-re, do-fa, do-la) sono rivolti e
 „ „ composti di 9^a 11^a 13^a (do-re, do-fa, do-la) sono diretti.

Per tale fatto vedremo che gli intervalli composti non vengono praticamente considerati, ad eccezione dei soli intervalli diretti di 9^a, 11^a e 13^a, ed anche questi limitatamente a particolari casi. Ad eccezione di tali casi gli intervalli più grandi dell'ottava sono sempre considerati semplici in posizione lata.

Intervalli consonanti e dissonanti - Consonanze perfette ed imperfette

6. A seconda dell'impressione gradevole o sgradevole prodotta dalla concomitanza di due suoni diversi, si classificano poi gli intervalli armonici in "intervalli consonanti" e "intervalli dissonanti".⁽⁴⁾ Gli intervalli di 1^a e di 5^a hanno un'unica forma consonante; che si chiama perciò "consonanza perfetta" e, in tale forma, sono detti "giusti". I loro rivolti, 8^a e 4^a, nella loro unica forma consonante "perfetta", sono detti egualmente "giusti". L'intervallo di 1^a giusta (o "unisono") è dato da due suoni che hanno identico punto d'intonazione; l'8^a, suo rivolto, corrisponde alla distanza, di otto gradi congiunti comprendenti dodici semitoni (il semitono è l'intervallo più piccolo del Sistema Temperato). La 5^a giusta corrisponde alla distanza di 5 gradi congiunti comprendenti sette semitoni; il suo rivolto, 4^a giusta, comprende 4 gradi congiunti e cinque semitoni:



Su ciascun grado diatonico o cromatico della scala è possibile, logicamente, l'unisono o l'ottava. Ecco invece su quali gradi, nelle due modalità, sono possibili intervalli diatonici di 5^a e 4^a giusta:

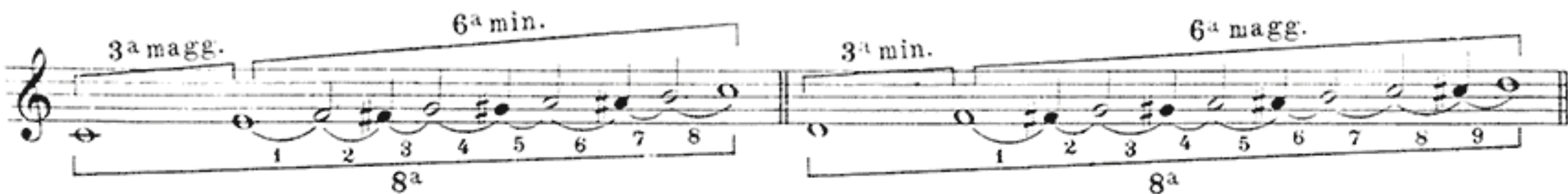


(4) Le ragioni acustiche che spiegano la tradizionale classificazione delle consonanze e delle dissonanze sono esposte ne "La Tecnica dell'Armonizzazione" (Ed. R. Maurri - Firenze), dello stesso autore, a pag. 17 e segg.

Gli intervalli di 3^a hanno due forme diverse di consonanza, sono detti perciò "consonanze imperfette". Abbiamo infatti la 3^a "maggiore": 3 gradi congiunti e 4 semitoni, e la 3^a "minore": 3 gradi congiunti e 3 semitoni (i termini "maggiore" e "minore" si riferiscono, come vedremo a differenza del termine "giusto", anche ad intervalli dissonanti):



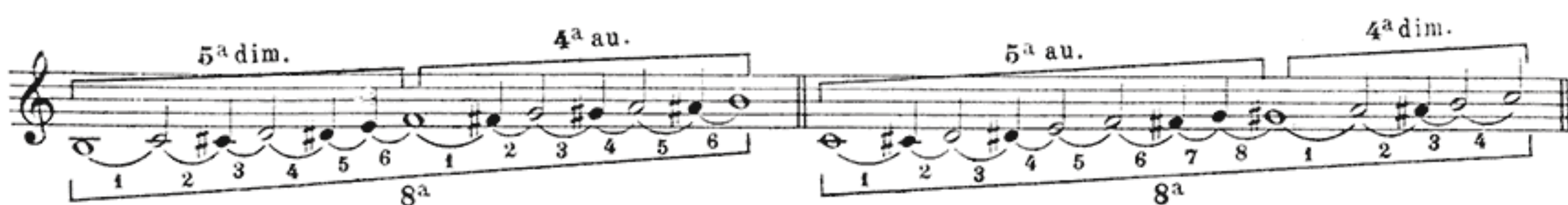
Più grande è l'intervallo diretto e più piccolo è, logicamente, il suo rivolto, corrispondendo la loro somma all'ottava. Il rivolto della 3^a maggiore darà quindi una 6^a minore: 6 gradi congiunti e otto semitoni; il rivolto della 3^a minore darà una 6^a maggiore: 6 gradi congiunti e nove semitoni:



Anche le due seste, maggiore e minore, sono dette "consonanze imperfette". Come si vede il rivolto di un intervallo non ne cambia la specie di consonanza (anche il rivolto di un intervallo dissonante dà luogo sempre ad un intervallo pure dissonante). Ecco, nei due modi, su quali gradi sono possibili intervalli diatonici di 3^a o 6^a:



7. Passiamo ora agli intervalli dissonanti. Nelle due scale diatoniche si trova un'altra specie (diatonica) di 5^a; essa è più piccola di un semitono della 5^a giusta ed è "dissonante". Nella scala diatonica minore si ha invece una 5^a, pure dissonante, più grande di un semitono della 5^a giusta. La 5^a più piccola, comprendente 5 gradi congiunti e 6 semitoni, è detta "diminuita"; quella più grande, comprendente 5 gradi congiunti e 8 semitoni, è detta "aumentata".⁽¹⁾ Il rivolto di una 5^a diminuita dà luogo ad una 4^a "aumentata" (4 gradi congiunti e sei semitoni); il rivolto della 5^a aumentata dà luogo ad una 4^a "diminuita" (4 gradi congiunti e quattro semitoni):



(1) Furono usati anche i termini: "deficiente" e "eccedente"

Gli intervalli diatonici di 4^a aumentata e 4^a diminuita si trovano sui seguenti gradi:

Diagram showing intervals in major and minor scales. The top staff is labeled 'Do magg.' and shows a 4^e au. (4th augmented) interval between the 2^a and 6^a degrees, and a 5^e dim. (5th diminished) interval between the 3^a and 7^a degrees. The bottom staff is labeled 'Do min.' and shows a 4^e au. interval between the 2^a and 6^a degrees, a 5^e dim. interval between the 3^a and 7^a degrees, and a 4^e dim. interval between the 4^a and 8^a degrees. Roman numerals II, VII, and III are indicated below the notes.

Nelle due scale diatoniche si hanno due specie di 7^e: la 7^a "maggiore", comprendente 7 gradi congiunti e undici semitoni, e la 7^a minore comprendente 7 gradi congiunti e dieci semitoni; i loro rivolti danno rispettivamente luogo a due intervalli di 2^a: l'uno "minore" (2 gradi congiunti e un semitono) detto anche "semitono diatonico"; l'altro "maggiore" (2 gradi congiunti e due semitoni) detto anche "intervallo di tono":

Diagram showing the 7^a and 2^a intervals in major and minor scales. The top staff is labeled '7^a magg.' and shows an interval of 7 degrees (1-7) with 11 semitons. The bottom staff is labeled '7^a min.' and shows an interval of 7 degrees (1-7) with 10 semitons. Brackets indicate the 'Semit. diatonico 2^a min.' and 'Tono 2^a magg.' intervals. Fingerings 1-11 and 1-2 are shown below the notes.

Ecco su quali gradi sono possibili intervalli diatonici di 7^a e 2^a, maggiori e minori:

Diagram showing 2^e and 7^e intervals on specific degrees. The top staff is labeled 'Do magg.' and shows a 2^e min. interval between I and IV, and a 2^e magg. interval between II and V. The bottom staff is labeled 'Do min.' and shows a 2^e min. interval between I and III, and a 2^e magg. interval between II and IV. Roman numerals I, III, VI, II, IV, V are indicated below the notes.

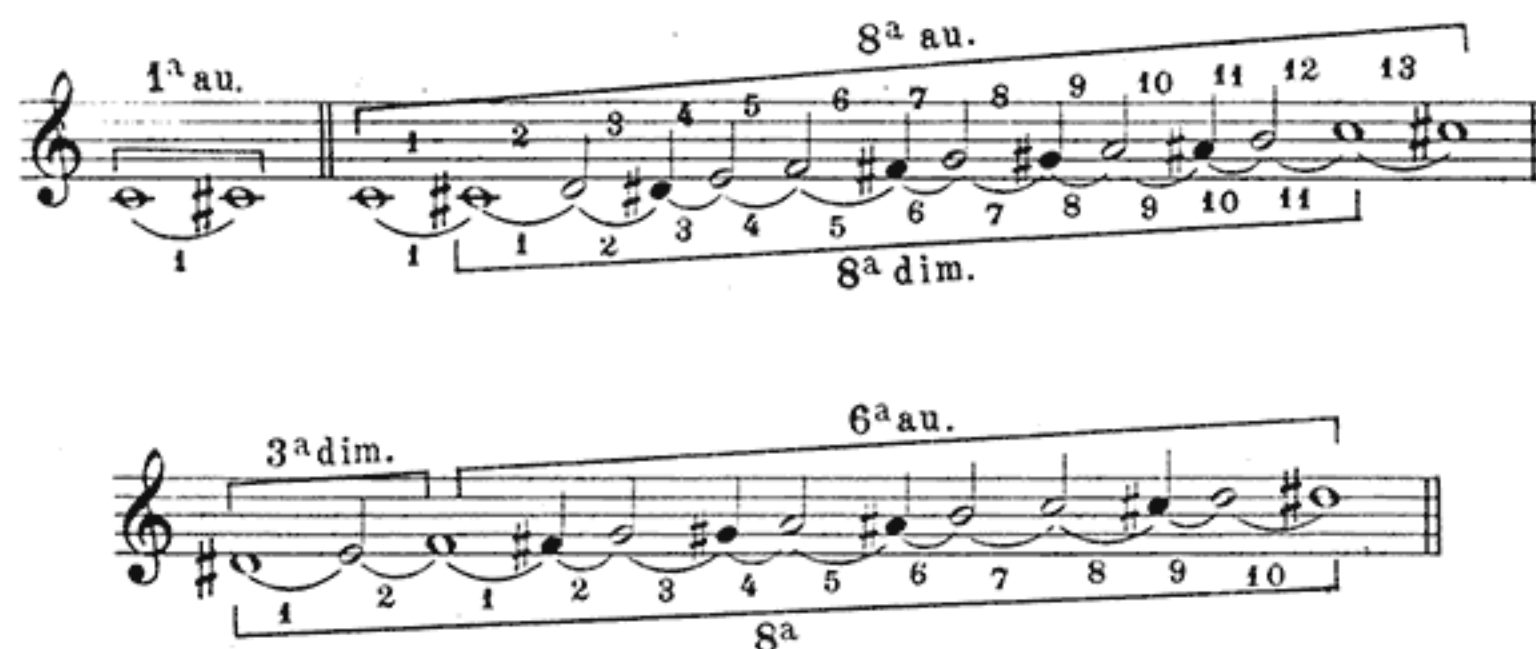
Nella scala diatonica minore si ha inoltre una 7^a più piccola di un semitono della 7^a minore, il cui rivolto corrisponde ad una 2^a più grande di un semitono della 2^a maggiore.

Il primo di essi, comprendente 7 gradi congiunti e nove semitoni, è detto di 7^a "diminuita"; il secondo comprendente 2 gradi congiunti e tre semitoni, è detto di 2^a "aumentata":

Diagram showing 7^a dim. and 2^a au. intervals. The top staff is labeled 'Do min.' and shows a 7^a dim. interval between VII and I, and a 2^a au. interval between I and II. Roman numerals VII and I are indicated below the notes.

8. Gli intervalli sin qui considerati sono quelli possibili coi soli suoni diatonici dei due modi, ma mediante alterazioni cromatiche si può, abbassando il suono inferiore o innalzando il suono superiore, ingrandire

di un semitono qualsiasi intervallo; con l'operazione inversa si può rimpicciolarlo di mezzo tono: coi suoni cromati si potrebbero così ottenere molte altre specie di bicordi dissonanti. L'armonia classica limita in massima però, praticamente, a sole due specie l'uso dell'intervallo di 1^a ed a sole tre specie quello di tutti gli altri intervalli: sono quindi considerate soltanto le seguenti specie cromatiche: 1^a aumentata, col suo rivolto 8^a diminuita, 8^a aumentata, e 3^a diminuita col suo rivolto 6^a aumentata. Intervalli questi tutti dissonanti, comprendenti lo stesso numero di gradi congiunti ed un semitono in più od in meno dei corrispondenti consonanti:



Questi intervalli, come tutti quelli diatonici considerati, sono possibili cromaticamente su varî gradi diatonici e cromatici dei due modi, o, in altro senso, su ciascun grado diatonico e cromatico della scala sono costruibili, diatonicamente o cromaticamente, o due o tre specie di ciascuno degli intervalli diatonici e cromatici.

Nel Sistema Temperato, come abbiamo detto, non esistono praticamente dei veri intervalli composti, tuttavia si usano alcuni intervalli in funzione di intervalli composti, identificandoli con intervalli semplici in posizione lata, cioè aggiunti ad una ottava: un intervallo di 2^a, ad esempio, aggiunto ad un intervallo di 8^a, viene in certi casi considerato come intervallo composto di 9^a. Praticamente però, indipendentemente dalla posizione, nella stessa ottava o in ottave diverse, dei suoni costituenti il bicordo, ad eccezione dei pochi casi che abbiamo segnalato e che esamineremo al momento giusto, qualsiasi intervallo è considerato come intervallo semplice. Da ciò deriva che una classifica delle specie degli intervalli composti non avrebbe alcun valore pratico; ci limitiamo quindi a definire la specie dei soli intervalli composti usati: le due specie diatoniche di 9^a e di 13^a saranno chiamate "maggiore" e "minore"; l'unica specie di 11^a: "minore". I rivolti sono inusati. Ecco su quali gradi sono praticamente usabili questi bicordi, diatonicamente:



9. Riassumendo, le varie specie d'intervalli sono le seguenti:

<u>Prima:</u>		giusta	—	aumentata			
<u>Quinta, Ottava, Quarta:</u>	diminuita	—	giusta	—	aumentata		
<u>Terza, Settima:</u>	diminuita	—	maggiore	—	minore		
<u>Sesta, Seconda:</u>			maggiore	—	minore	—	aumentata
<u>Nona, Tredicesima:</u>			maggiore	—	minore		
<u>Undicesima:</u>					minore		

Sono consonanze perfette la 1^a, 8^a, 5^a e 4^a giuste, consonanze imperfette la 3^a e la 6^a maggiore e minore; sono dissonanze tutti gli altri intervalli.

Per la pronta determinazione della specie di ciascun bicordo è da tener presente quanto segue:

a) dai nomi delle due note si deve anzitutto determinare, contando sempre dal basso all'acuto il numero dei gradi congiunti, il nome dell'intervallo (prima, seconda, terza, etc.); ciò indipendentemente dalle eventuali alterazioni.

b) gli intervalli di 1^a 8^a 5^a e 4^a sono giusti se i due suoni sono entrambi naturali o se hanno eguale alterazione. Fa sempre eccezione però la 5^a si-fa, più piccola di un semitono e di conseguenza, la 4^a fa-si più grande;

c) s'imparino a distinguere le tre 2^e: minore, maggiore ed aumentata, date rispettivamente da 2 gradi congiunti da mezzo tono, da un tono e da un tono e mezzo;

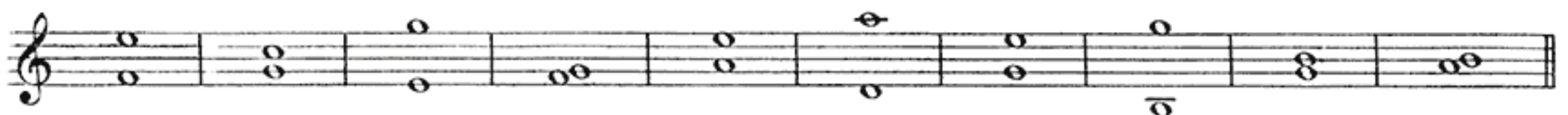
d) si classifichino le 7^e considerando quale 2^a occorre per completare l'ottava; (la specie è inversa);

e) s'imparino a distinguere le tre 3^e: maggiore, minore e diminuita, date da 3 gradi congiunti da 4, 3 e due semitoni;

f) si classifichino le 6^e considerando quale 3^a occorre per completare l'ottava; (la specie è inversa);

g) le specie degli intervalli di 9^a e 13^a corrispondono rispettivamente a quelle della 2^a e 6^a (maggiore o minore).

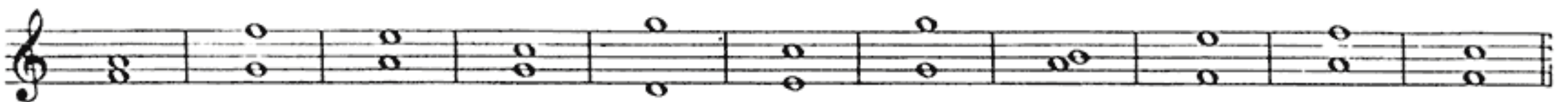
2. ESERCIZI - *Classificare come "semplici" o "composti" i seguenti intervalli:*



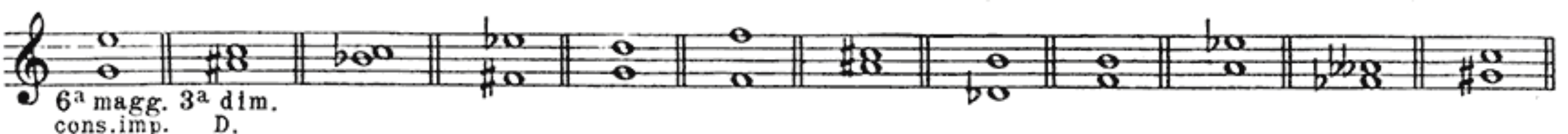
Come "diatonici" o "cromatici" i seguenti:

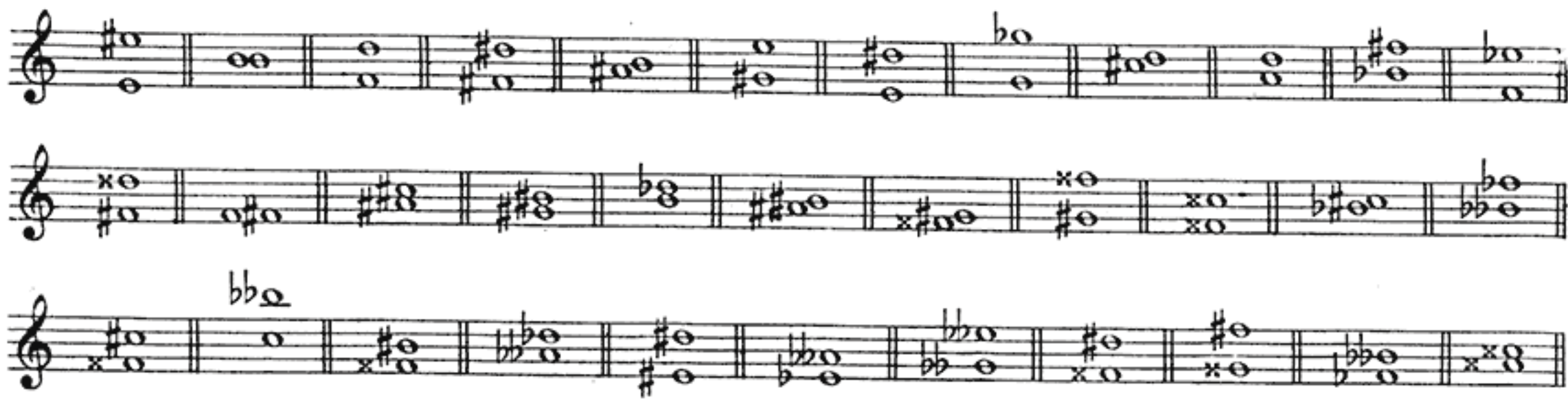


Come "diretti" o "rivolti" i seguenti:



3. ESERCIZIO - *Si classifichino i seguenti intervalli secondo la loro specie e si determini, per ciascuno di essi se si tratta di consonanza perfetta, consonanza imperfetta o di dissonanza:*





CAPITOLO TERZO

Definizioni teoriche: Accordi

1. La concomitanza di più suoni di altezza diversa dà luogo ad un "accordo". La natura, col fenomeno acustico dei "suoni armonici" ci offre un modello, naturalmente perfetto, di accordo; esso è composto da una sovrapposizione di suoni che, in ordine alla loro altezza, danno luogo, rispetto al suono più basso (suono "fondamentale"), ad eccezione delle ripetizioni di questo, a tutti intervalli diretti (3^a, 5^a, 7^a, 9^a etc.). È per questo che accordo allo stato "diretto" o "fondamentale" dicesi quello in cui i suoni che lo compongono formano tante terze sovrapposte l'una all'altra, ovvero tutti intervalli di numero dispari, i quali corrispondono sempre ad una sovrapposizione di più terze.

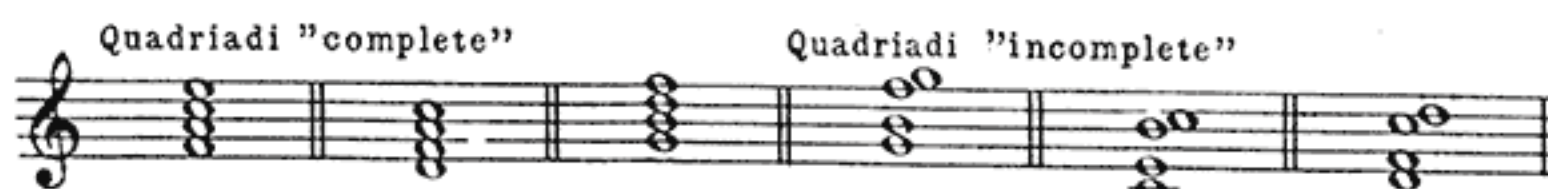


Il suono che, col "fondamentale" dà luogo ad un intervallo di 3^a si chiama appunto "terza", quello che dà luogo ad un intervallo di 5^a si chiama "quinta" e così via. Nell'accordo dell'esempio il sol è fondamentale, il si 3^a, il re 5^a il fa 7^a ed il la 9^a.

2. L'armonia scolastica considera, a preferenza, accordi con quattro note sovrapposte (armonia "a quattro voci" o "a quattro parti reali"). Limitando nell'accordo i suoni diversi a tre, si hanno delle "triadi" o accordi "di tre suoni", od anche accordi "di terza e quinta"; in tal caso è necessario raddoppiarne uno per avere le quattro parti: (Per ragioni di buona sonorità la nota da raddoppiare, nell'accordo diretto è la fondamentale)

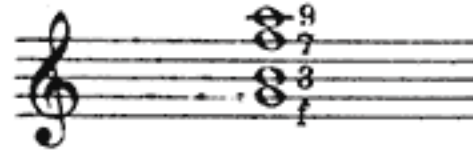


3. Con quattro suoni diversi si hanno invece delle "quadriadi" o "accordi di quattro suoni" od anche "accordi di settima". In tali accordi si può egualmente raddoppiare il suono fondamentale, è necessario allora, per mantenere il numero delle parti, eliminarne un'altro: si toglie sempre la 5^a, più facilmente percettibile come "suono armonico" del suono fondamentale.



Questo accordo si chiama "di settima incompleta" e rappresenta l'unica forma di quadriade incompleta.

4. Sono usati anche accordi "di cinque suoni" o "accordi di nona" (pentiadi) - da intendere: accordi di cinque suoni diversi, indipendentemente dal numero delle parti - per conservare le quattro voci è necessario anche in questo caso eliminare la 5^a:



In questo accordo l'intervallo sol-la non deve essere considerato 2^a in posizione lata, ma essendo il la quinto suono sovrapposto, intervallo composto di 9^a. Per non creare ambiguità non si usa mai l'accordo di 9^a che contenga questo intervallo allo stato di rivolto, (la 9^a al disotto della fondamentale) nè si usa l'intervallo di 9^a in posizione stretta (2^a).

5. Quando, rispetto alla nota più bassa, si hanno tutti intervalli diretti, l'accordo è "allo stato diretto" o "allo stato fondamentale". La nota fondamentale dell'accordo è, in tal caso, quella che trovasi nel basso.

Può darsi il caso però, naturalmente, che non tutti gli intervalli dell'accordo sieno "diretti", l'accordo è, allora, "allo stato di rivolto". La nota più bassa non è in tal caso la fondamentale, ma la 3^a ("primo rivolto"), o la 5^a ("secondo rivolto") o, infine, la 7^a ("terzo rivolto"). La 9^a non dovendo trovarsi mai al disotto della fondamentale, come abbiamo già detto, non sarà mai nel basso: mancherà quindi il "quarto rivolto".

È chiaro che nelle triadi si possono avere due soli rivolti, mentre nelle quadriadi se ne possono avere tre, poichè ognuno dei tre suoni della triade ed ognuno dei quattro suoni della quadriade può trovarsi nel basso. I rivolti della pentiade sono, praticamente, due soli, poichè oltre il quarto, manca anche il secondo rivolto, essendo eliminata la 5^a nella sovrapposizione armonica.

Un accordo allo stato di rivolto si riconosce per la presenza di uno o più intervalli rivolti (numero pari) rispetto alla nota più bassa; è perciò un solo intervallo rivolto (6^a) che indica il primo rivolto dell'accordo, due intervalli rivolti (4^a e 6^a) che indicano il secondo rivolto, tre (2^a, 4^a e 6^a) che indicano il Terzo rivolto.

6. N.B. - Mentre i suoni componenti l'accordo e gli intervalli o bicordi, si indicano con cifre arabiche (3, 5, 7; etc.) i gradi delle tonalità e gli accordi, vengono sempre indicati con numeri romani (I, II, III, etc.). Gli accordi prendono il numero del grado che, nell'accordo stesso, è nota fondamentale, indipendentemente dalla loro posizione diretta o rivolta. Dicesi, ad es., "accordo di V^o grado" o "accordo di V^o", quello in cui la nota fondamentale corrisponde al V^o grado della tonalità di cui l'accordo fa parte, si trovi, tale V^o grado, tanto nella parte inferiore (accordo diretto) come nelle altre voci (accordo rivolto). Ecco l'accordo di sol nelle sue varie forme:

<p>Accordo di 3 suoni o accordo di 5^a o "triade"</p>			<p>Accordo di 4 suoni o accordo di 7^a o "quadriade"</p>			<p>Accordo di 5 suoni o accordo di 9^a o "pentiade"</p>			
Acc.dir.	1° riv.	2° riv.	Acc.dir.	1° riv.	2° riv.	3° riv.	Acc.dir.	1° riv.	3° riv.
f	6 ^a 3	6 ^a 5	f	6 ^a 3	6 ^a 5	6 ^a 7	f	6 ^a 3	6 ^a 7

4. ESERCIZIO - *Costruire cinque triadi diverse allo stato diretto*

„	„	„	di 1° Rivolto
„	„	„	di 2° Rivolto
„	quadriadi	„	diretto
„	„	„	di 1° Rivolto
„	„	„	di 2° Rivolto
„	„	„	di 3° Rivolto
„	pentiadi	„	diretto
„	„	„	di 1° Rivolto
„	„	„	di 3° Rivolto

7. Nei due rivolti delle triadi sono da osservare le norme di raddoppio seguenti:

a) nel Primo Rivolto il raddoppio della f o della 5^a è ugualmente buono ed è da preferire sempre al raddoppio della 3^a; quest'ultimo, tuttavia, non è sempre evitabile, come vedremo.

b) nel Secondo Rivolto è sempre da preferire il raddoppio della 5^a.

The diagram shows six triads in two staves. The first two are labeled 'Buoni raddoppi' and the last two 'Buono'. The middle two are labeled 'Peggior' and 'f'. The notes are labeled with 'f' (third) and '5' (fifth). The bass notes are labeled with '3' (third) and '5' (fifth).

Pertanto, le norme di raddoppio nelle triadi possono così riassumere: raddoppiare il Basso nella triade diretta e nel 2° Rivolto; non raddoppiare il Basso nel 1° Rivolto. (Per "basso" è da intendere: la nota più bassa dell'accordo).

Nei rivolti delle quadriadi o "rivolti di settima", non deve mai raddoppiare né eliminare alcun suono. Essi, a differenza della quadriade fondamentale, non assumono mai la forma di "settima incompleta".

L'accordo è consonante se tutti gli intervalli che lo compongono sono consonanti; è dissonante se uno o più intervalli sono dissonanti.

8. Le triadi diatoniche (composte cioè di soli suoni diatonici della tonalità) possono essere delle seguenti quattro specie:

- "perfette maggiori", composte da 3^a magg. e 5^a giusta.
- "perfette minori" " " 3^a min. " 5^a giusta.
- "diminuite" " " 3^a min. " 5^a diminuita.
- "aumentate" " " 3^a magg. " 5^a aumentata.

Esse si trovano, su vari gradi della scala, così distribuite:

The diagram shows the distribution of triad species across the seven degrees of the major and minor scales. The top staff is labeled 'Do magg.' and the bottom 'Do min.'. The degrees are labeled I through VII. The species are: I (perf. magg.), II (perf. min.), III (perf. min.), IV (perf. magg.), V (perf. magg.), VI (perf. min.), VII (dim.).

Le quadriadi diatoniche possono essere di sette specie diverse:

- | | |
|------------------|--|
| "Prima Specie" | composta da una triade perfetta maggiore e 7 ^a minore |
| "Seconda Specie" | " " " " " minore " 7 ^a minore |
| "Terza Specie" | " " " " " diminuita " 7 ^a minore |
| "Quarta Specie" | " " " " " perfetta maggiore " 7 ^a maggiore |
| "Quinta Specie" | " " " " " diminuita " 7 ^a diminuita |
| "Sesta Specie" | " " " " " perfetta minore " 7 ^a maggiore |
| "Settima Specie" | " " " " " aumentata " 7 ^a maggiore |

Esse si trovano così distribuite sui vari gradi della scala:

5. ESERCIZIO - *In ognuna delle seguenti tonalità costruire una triade ed una quadriade diatoniche allo stato fondamentale, per ciascuna delle Specie suddette: Fa magg. - Re min. Si magg. - Mi min. - La magg.*

CAPITOLO QUARTO

Definizioni teoriche: "parti"

1. Le "Parti" o "voci" sono le linee melodiche che vengono a formarsi in una successione di accordi. Un accordo di quattro suoni che risolve su un altro accordo, pure di quattro suoni, dà luogo a quattro intervalli melodici:

ed una serie di accordi dà luogo così a quattro melodie sovrapposte ed a un'armonia "a quattro parti" o "a quattro voci". Le voci acuta e bassa diconsi "parti estreme", le altre due "parti intermedie". Le due parti che ascendono o discendono contemporaneamente danno luogo ad un movimento che dicesi "moto retto" (due parti inferiori dell'esempio) quelle che si muovono in senso inverso danno luogo a "moto contrario" (parte acuta e parte bassa). Se una parte sta ferma mentre l'altra sale o discende, si ha il "moto obliquo" (parti intermedie dell'esempio).

Ecco un esempio di armonia a quattro parti:

2. Sul moto delle parti è da osservare quanto segue:

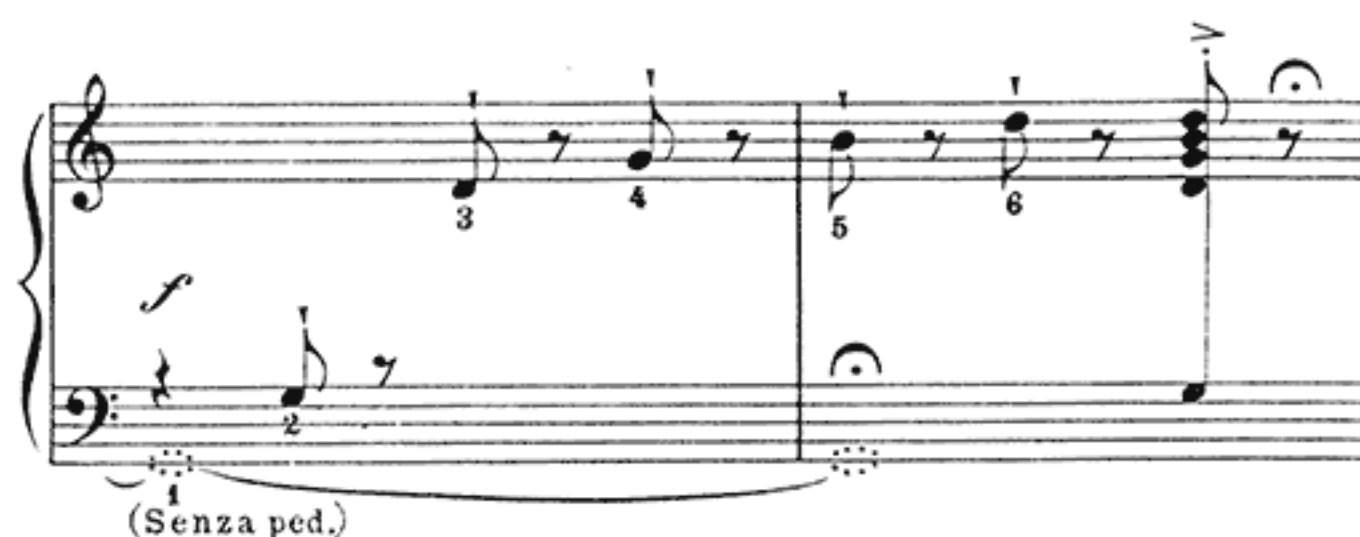
1) È da evitare che tutte le voci procedano per moto retto. Il moto retto è quello che dà luogo più facilmente ai movimenti errati di parti che più sotto elenchiamo;

Disposizione delle parti

4. Una buona sonorità armonica è data, oltre che dall'osservanza delle norme di raddoppio vedute, da un certo equilibrio distanziale nella sovrapposizione delle voci. Per un fenomeno acustico detto dei "battimenti" si ha l'effetto armonico di "dissonanza" nella percussione simultanea di due suoni vicini - 2^a maggiore o minore - o nella percussione di due suoni l'uno dei quali è vicino ad un "armonico" molto sensibile dell'altro - 7^a maggiore o minore, 9^a, 5^a diminuita etc. - (primo suono armonico: 8^a, secondo suono armonico: 5^a giusta dell'ottava). Ora, siccome la percezione dei "battimenti", essendo in relazione all'altezza dei suoni, è maggiore nel registro basso e minore nel registro acuto, la "purezza" degli intervalli consonanti diminuisce gradatamente col diminuire dell'altezza dei suoni che li compongono e la "durezza" degli intervalli dissonanti si attenua gradatamente col l'aumentare dell'altezza dei suoni componenti.⁽⁴⁾ Da ciò ne consegue che la migliore sonorità di un accordo è data da una sovrapposizione d'intervalli gradatamente più piccoli dal basso all'acuto. — il modello di perfetta sonorità è costituito dallo stesso accordo offertoci dalla natura col fenomeno dei suoni armonici, in cui si passa da un intervallo di 8^a al basso, ad intervalli di 5^a, 4^a, 3^a, etc. (vedi esempio del Cap. 3^o n. 1) — ed il migliore equilibrio sonoro, nella sovrapposizione delle parti, sarà ottenuto evitando grandi distanze tra le voci acute e piccole distanze tra le voci basse.

5. È da tener conto, in ogni modo, della natura dello strumento o degli strumenti che devono eseguire, come è da distinguere l'esecuzione corale da quella strumentale. (In uno strumento come il piano forte in cui, indipendentemente dal particolarissimo effetto del pedale destro, che dà la possibilità alle corde non percosse di vibrare "per simpatia" se corrispondenti ad "armonici" di quelle percosse, si ha la massima caratteristica di "armoniosità" ossia la più grande ricchezza timbrica di "armonici", la sonorità di un accordo si equilibra spontaneamente, in ogni caso. Il problema "equilibrio di parti" ha, perciò quì importanza assai relativa e sarebbe, di contro, un errore il pretendere di controllare, sul pianoforte, l'equilibrio di una partitura vocale).

6. Per rendersi bene conto, sia dell'esistenza dei "suoni armonici" sia della loro intensità sia dell'armoniosità del pianoforte, si suoni quanto è qui scritto, su un piano ben accordato:



Il sol lungo del basso non va suonato, ma si deve soltanto abbassarne il relativo tasto senza toccare la corda; gli altri suoni vanno eseguiti esattamente come sono scritti: forte e staccato. I suoni prodotti dalle corde percosse, come si sarà notato, non cessano all'atto di lasciare i tasti, ma perdurano a lungo; anche dopo che le corde che li hanno generati sono state fermate dagli "smorzatori" all'atto dell'abbandono dei relativi tasti, essi cessano invece abbandonando il tasto del sol basso. Perché? Perché tali suoni corrispondono agli armonici 2, 3, 4, 5 e 6 di questo suono e la relativa corda, tenuta libera, si pone spontaneamente in vibrazione per "simpatia" ma non in tutta la sua lunghezza, il che darebbe il sol basso, bensì nelle sue parti aliquote; metà, un terzo, un quarto etc., corrispondenti appunto all'ottava, quinta, ottava, terza maggiore, etc. Questi suoni sono prodotti egualmente dalla stessa corda se percossa da sola, ma l'intensità del suono fondamentale copre la loro più tenue intensità,

(4) Vedi "La Tecnica dell'armonizzazione" pag. 17 e seguenti.

per cui l'effetto è una perfetta fusione, un impasto, quello che noi chiamiamo "armoniosità". Facendo, nondimeno, grande attenzione, i suoni armonici sono egualmente percettibili anche in questo caso. Si può concludere così che noi non udiamo mai un suono "solo" ma sempre, più o meno intensamente, un accordo.

7. Gli esercizi di armonia saranno scritti inizialmente per coro a quattro parti, composto dalle voci di Basso, Tenore, Contralto e Soprano (si passerà poi all'armonizzazione per quartetto d'archi e pianoforte); per tale complesso si consideri, in linea di massima, un buon equilibrio quello in cui le distanze massime tra le due voci intermedie e tra le due voci superiori non vadano al di là dell'ottava nona, e quelle tra le due voci inferiori non oltre la 12^a; come distanza minima sarà sufficiente non avvicinare il Tenore ed il Basso a meno di una quinta, quando queste due voci si trovano nel registro grave.

8. Ecco l'accordo di do maggiore in varie disposizioni di sonorità:

9. Nell'armonizzazione per coro è da tener conto anche dell'estensione di ogni singola voce. Essa può essere così fissata:

Nell'armonia scolastica, intesa per voci (coro), non devonsi oltrepassare questi limiti.

10. Gli esercizi di armonia saranno scritti nelle due chiavi di sol e di fa, in due righe, anche quando l'armonizzazione è riferita alle voci: nel rigo superiore le due voci di Contralto e Soprano, nel rigo inferiore le voci di Basso e Tenore. Ogni nota sarà contrassegnata dalla lettera *f* se fondamentale dell'accordo, o dalle cifre 3, 5, 7, 9 etc. se terza, quinta, settima, nona etc.; ogni accordo sarà invece indicato da un numero romano posto al disotto del basso: del Primo grado, con I, del Secondo, Terzo, Quarto, Quinto, Sesto, Settimo grado, con II, III, IV, V, VI, VII. Esempio:

Preparazione delle dissonanze

11. "Preparare un dissonanza" significa evitare l'entrata simultanea dei due suoni componenti l'intervallo dissonante. Non tutte le dissonanze vanno preparate, ne vanno escluse, per tradizione, le

settime e le none facenti parte di quadriadi di 1^a, 3^a e 5^a Specie. La preparazione si effettua nel seguente modo:

a) se uno dei due suoni componenti l'intervallo dissonante, fa parte anche dell'accordo precedente, si mantiene nella stessa voce;

b) se nessuno dei due suoni fa parte dell'accordo precedente essi devono succedersi l'uno dopo l'altro; ciò si ottiene facendo precedere l'accordo di quattro suoni dalla triade. Ecco alcuni esempi:

Risoluzioni obbligate

12. La "risoluzione" di una voce, da un accordo ad un altro, è, in alcuni casi obbligata.

Il VII grado, se facente parte degli accordi di Dominante o Sensibile (unica nota consonante che abbia un obbligo di risoluzione) deve risolvere ascendendo di grado alla Tonica. L'evasione a tale norma è tuttavia possibile se esso si trova in una voce intermedia; in tal caso può risolvere discendendo di terza sulla 5^a dell'accordo di tonica, specialmente se tale mancata risoluzione è resa meno sensibile dalla risoluzione sulla tonica della parte immediatamente superiore.

La 5^a dim., le 7^e e le 9^e di ogni specie, devono risolvere discendendo di grado (tono o semitono diatonico). La 5^a au. deve risolvere ascendendo di grado (semitono diatonico). Vedremo al momento opportuno le particolari eccezioni, nonché gli obblighi di risoluzione dei suoni corrispondenti a note dell'accordo cromatiche ed a note estranee all'accordo. Queste risoluzioni obbligate si riferiscono alle singole note dell'accordo diatonico indipendentemente dalla loro posizione rispetto alla nota fondamentale; esse rimangono invariate cioè, sia che il suono a cui si riferiscono si trovi al di sopra sia che si trovi al disotto della nota fondamentale. Non risoluzioni, quindi, di intervalli dissonanti, ma di suoni che, rispetto alla fondamentale, danno luogo ad intervalli dissonanti. Ecco alcuni esempi:

13. Le note aventi un obbligo di risoluzione, o "note obbligate", non vanno mai raddoppiate, a causa della preponderanza che esse hanno nell'equilibrio sonoro dell'accordo.

14. Con questo capitolo ha termine l'esposizione degli elementi teorici fondamentali della materia armonica. Col Capitolo seguente ha inizio lo studio della pratica d'armonizzazione. È il passaggio dalla "grammatica" alla "sintassi" dell'Armonia. L'applicazione pratica delle numerose norme vedute sin

quì riuscirà, in un primo tempo, particolarmente difficile, poichè sin dalla concatenazione dei primi due accordi, tutte quante dovranno essere tenute presenti: ciò è inevitabile ed è quindi consigliabile che esse sieno perfettamente assimilate prima di procedere oltre. Da questo punto, inoltre, la teorizzazione dell'armonia, che non si è molto discostata sin qui dai metodi tradizionali, prenderà una via decisamente nuova, non è male quindi che il bagaglio di cognizioni armoniche, di cui l'allievo possa trovarsi in possesso, sia messo temporaneamente in disparte per evitare una possibile interferenza di idee, non certo utile ad un rapido progresso.

CAPITOLO QUINTO

Tonalità e cadenza

Il rapporto "moto - posa"

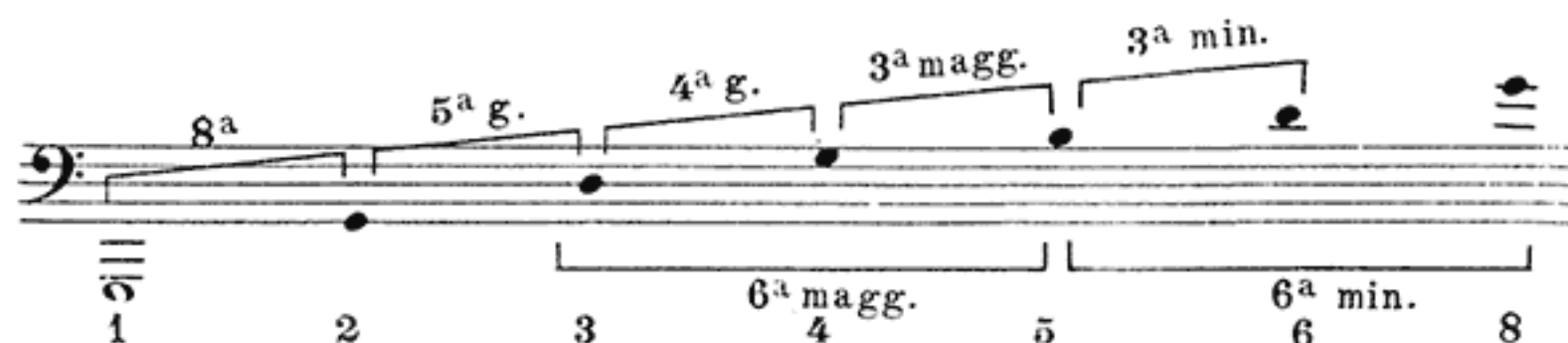
(N. B. - Una più profonda disamina dei fenomeni armonico - acustici inerenti alla seguente trattazione è fatta ne "La Tecnica dell'Armonizzazione", pagg. 26-31 e 37-46).

1. Se noi distinguiamo, di un suono fondamentale, un certo numero di suoni corrispondenti ad un gruppo di suoni armonici ed un altro gruppo di suoni che della sua serie di armonici non facciano parte, abbiamo già la possibilità di "costruire" armonicamente una tonalità.

La tonalità nasce dalla cellula originaria: "cadenza", e cadenza significa successione di due accordi di cui il secondo rappresenta la "naturale risoluzione" del primo. Ora, è appunto il passaggio da un accordo corrispondente ad un gruppo di armonici ad un accordo corrispondente ad un gruppo di non - armonici, di uno stesso suono fondamentale, che dà il senso di "risoluzione" e costituisce una "cadenza".

2. Col passaggio dal più semplice gruppo di armonici al più semplice gruppo di non - armonici si ha una "cadenza perfetta" della quale fanno già parte i principali elementi diatonici (gradi) della tonalità.

Abbiamo detto il più semplice gruppo di armonici e di non armonici. Cosa deve intendere con ciò? È intuitivo che il più semplice accordo corrispondente alla Serie di armonici di Sol (vedi es. del Cap. 3 n. 1) sarà una sovrapposizione corrispondente appunto ai suoi primi armonici. Fermandosi al suono si abbiamo già tre suoni: sol-si-re costituenti una triade perfetta maggiore; la più semplice sovrapposizione della Serie di Sol. Ed il più semplice accordo composto di suoni non armonici di Sol? Considerando la serie degli intervalli che, dal basso all'acuto, presenta la serie degli armonici:



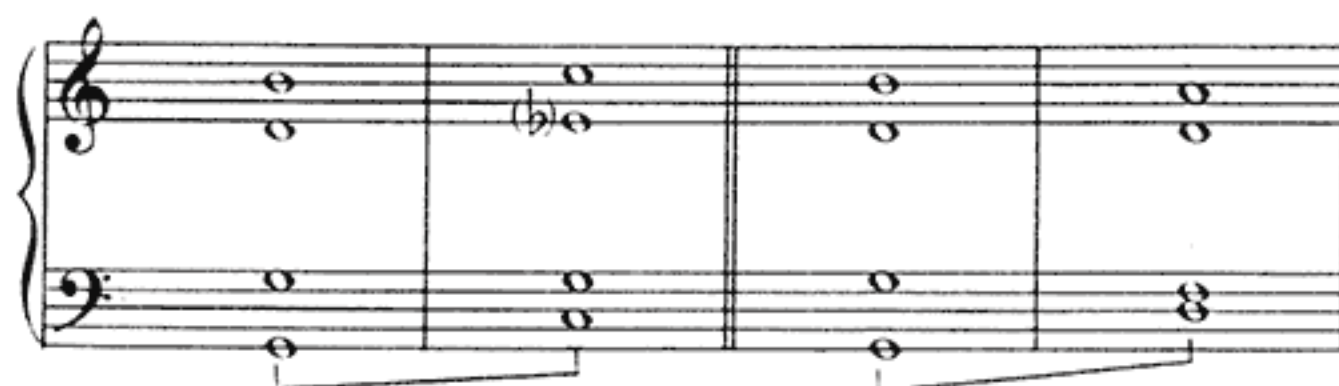
si possono distinguere due categorie di bicordi: quelli che rispetto a sol corrispondono ad un suono armonico e quelle che, rispetto a sol, corrispondono ad un suono non facente parte della serie dei suoi armonici, ed abbiamo:

armonici: 8^a g. di sol: sol, 5^a g. di sol: re, 3^a magg. di sol: si

non-armonici: 4^a g. di sol: do, 6^a magg. di sol: mi, 6^a min. di sol: mi♭

Questi ultimi suoni (do, mi e mi^b) che non esistono nella serie degli armonici di Sol, rappresentano i primi suoni di risoluzione dell'accordo di sol. Da cui ne consegue che la triade di do sarà la "naturale risoluzione" della triade sol-si-re.

3. Perché si ha un senso di "risoluzione" nella successione di queste due triadi e non si ha, invece, ad esempio, nel passaggio dalla triade di sol a quella di re?



È facilmente spiegabile tale diversità di effetto, perché la triade di re, dopo quella di sol, non ci giunge "nuova": essa è infatti composta di tre suoni che noi "sentiamo" già nell'accordo di sol come armonici. Sono gli armonici 3, 7 e 9 (vedi esempio citato). La triade di do invece, contiene due suoni, do e mi, che noi "non sentiamo" nella triade precedente, essa ci giunge "nuova", si ha, in questo caso, una "risoluzione". Per lo stesso motivo le successioni: sol-si, sol-re, sol-fa, sol-la, sono "insoddisfacenti", sono "sospensive", e quelle: sol-do sol-mi, sono "soddisfacenti", "affermative":



La successione delle triadi di sol e do è pertanto definibile col termine "Cadenza perfetta" in quanto è successione di "moto-posa": il senso di "sospensione dinamica" determinato dal primo accordo si esaurisce nel senso "statico o di posa" del secondo accordo. I singoli suoni componenti prendono lo stesso "colore" dell'accordo a cui appartengono (si noti il cambiamento di "significato armonico" del Sol, comune ai due accordi) essi stessi. Con questa cadenza si determina la Tonalità di Do.

4. Partendo dunque dalla constatazione che l'accordo perfetto maggiore (e, logicamente, ancor più con l'aggiunta della 7^a e della 9^a) trova la sua perfetta risoluzione sulla triade posta alla quarta sopra, e che da tale risoluzione si concreta la tonalità corrispondente alla fondamentale di tale triade, basiamo quindi lo studio dell'armonia sulla successione di questi due accordi, che della tonalità costituiscono il germe sonoro. Chiameremo il primo: "accordo principale di moto" ed il secondo: "accordo principale di posa" e li faremo corrispondere alla successione cadenzale: "accordo di dominante" — "accordo di tonica"

L'accordo di dominante sarà usabile con tre, quattro o cinque suoni. Nei tre casi il "moto" è proporzionalmente crescente, per il fatto della tendenza risolutiva delle due note dissonanti (7^a e 9^a) che è, in fondo, anch'essa una tendenza dinamica e che va ad aggiungersi a quella degli altri suoni. L'accordo di tonica non può essere, come si può facilmente intuire, che consonante, quindi esso, nella sua funzione di "accordo di risoluzione", sarà sempre composto di tre soli suoni diversi (triade). Esso anzi perde il suo carattere statico anche se usato nella forma di 2° rivolto (5^a nel basso) ne vedremo, di ciò, più avanti la ragione. Il suo uso è quindi limitato alla posizione di accordo diretto e di primo rivolto.

Formule di risoluzione

5. Nella risoluzione dell'accordo di dominante sull'accordo di tonica, bisogna tener conto delle tendenze

obbligate: della 3^a (sensibile) a salire di grado; della 7^a e della 9^a a discendere di grado. La *f* e la 5^a hanno una tendenza dinamica libera; posso quindi risolvere su qualsiasi suono dell'accordo di tonica.

Le tendenze di moto dei singoli suoni componenti l'accordo di dominante, rimangono inalterate nelle varie combinazioni di triade, quadriade, pentiade, sia nella forma diretta che nei vari rivolti.

Ecco alcuni esempi di risoluzioni: V-I. Si noti come il senso cadenzale è più accentuato quando entrambi gli accordi si trovano allo stato diretto; tale fatto fa distinguere la cadenza V-I in due ordini diversi: "cadenze conclusive" e "cadenze transitorie". (a) e b) del seguente esempio):

N.B. Le alterazioni tra parentesi valgono per il modo minore (Do), così anche nei successivi esempi del Corso. Esse devono essere considerate soltanto volendo gli esempi in modo minore.

6. Mentre alcuni movimenti risolutivi, come quello della 3^a che sale di grado alla *f*, della *f* che rimane ferma e diventa 5^a etc., si adattano indifferentemente alle varie forme di moto di tre o quattro suoni e ai vari rivolti, altri movimenti sono legati particolarmente, per la migliore risoluzione delle parti, ad una data forma o posizione. Ecco i casi principali:

1. La *f* che salta sulla *f* dà una buona risoluzione se armonizzata con triade diretta o con quadriade incompleta: è un movimento tipico del Basso e si trova raramente nelle altre voci. Ottima con pentiade.

2. La *f* che scende di terza sulla 3^a, in qualunque voce essa si trovi, vuole un accordo di tre suoni: la 7^a, che a sua volta dovrebbe discendere sulla 3^a darebbe luogo altrimenti con la *f* ad una pessima falsa relazione di 8^a, da evitare in ogni modo anche in parti intermedie.

3. La 3^a, obbligata alla risoluzione di grado ascendente, può eccezionalmente discendere di terza sulla 5^a di tonica, purchè in voce intermedia. Questa mancata risoluzione è sempre un ripiego di cui non debbesi abusare; è facilmente percettibile, specialmente se la voce trovasi in tessitura acuta, ed è buona norma risolvere alla tonica, in sua vece, la parte immediatamente superiore. Si ha in tal caso un inganno fonico che vale ad attenuare il brutto effetto della sensibile che discende.

4. La 5^a esclude, naturalmente, la quadriade incompleta e la pentiade, delle quali questo suono non fa parte. La 5^a che sale di grado alla 3^a è usabile preferibilmente nella triade, poichè la 7^a dovendo risolvere d'obbligo sulla 3^a, verrebbe a provocare un brutto raddoppio nell'accordo di tonica. La 5^a che salta di quarta ascendente, sulla 5^a di tonica, è un movimento tipico della melodia, ma può trovarsi anche in parte intermedia, mai nel basso; esso si accompagna quasi sempre col basso 7^a-3^a oppure: *f*-3^a.

7. Coordinando i vari movimenti delle parti nella cadenza V-I, si può riassumere che:

il movimento ascendente di grado è proprio della 3^a che sale alla *f* e della 5^a che sale alla 3^a;

il movimento discendente di grado è proprio della 9^a che discende alla 5^a, della 7^a che discende alla 3^a e della 5^a che discende alla *f*;

il movimento discendente di terza è proprio della *f* che discende alla 3^a e della 3^a che discende alla 5^a;

il movimento ascendente di quarta è proprio della *f* che sale alla *f* e della 5^a che sale alla 5^a;

la nota che rimane ferma è la *f* che diviene 5^a.

[N.B. - L'inversione del movimento, corrispondente al rivolto dell'intervallo melodico, non cambia la risoluzione. La *f* che sale di quarta risolve alla *f* come la *f* che discende di quinta, il movimento ascendente di sesta corrisponde al movimento discendente di terza, e così via].

Abbiamo cioè le seguenti possibilità:

Tali movimenti, che rappresentano, come abbiamo veduto, tutte le possibilità di risoluzione offerte dalle singole voci, nella cadenza Dominante-Tonica, ed ai quali s'informeranno, come vedremo in seguito, i moti risolutivi di tutti gli altri accordi, sono da noi chiamati: "formule di risoluzione". Essi devono essere ben fissati nella mente dell'allievo, sin dall'inizio della pratica di armonizzazione.

Parte data

8. Gli esercizi d'armonizzazione, tenute presenti tutte le norme teoriche sin qui vedute e quelle che, via via, saranno esposte, consisteranno nell'indicare, da parte dell'allievo, sui vari suoni di una parte melodica data (Basso, Tenore, Contralto o Soprano), l'accordo o gli accordi possibili con uno o più numeri Romani, l'intervallo che il suono rappresenta nell'accordo stesso con cifre, e nel segnare, con linee orizzontali, le varie Cadenze (Moto-Posa). Ciò si chiama "interpretazione della parte data". Successivamente, nell'aggiungere le altre tre parti mancanti, mediante il completamento dei vari accordi, in base all'interpretazione precedentemente effettuata. Ciò dicesi "realizzazione della parte data". Si tratta cioè di ricostruire, sulla scorta di una sola voce (parte data), la quale potrà mai essere modificata in alcun modo, un "frammento armonico" da cui tale voce è stata, precedentemente estratta.

A questo esercizio fondamentale ne saranno gradualmente aggiunti vari altri, come: composizione completa di frammenti armonici, composizione scritta ed estemporanea di cadenze etc.

Interpretazione di una parte data

9. Supponiamo di dover interpretare il "Basso dato" seguente, che sappiamo composto da una serie di Cadenze V-I; sapendo che le tonalità che non hanno alterazioni in chiave sono quelle di Do maggiore e La minore e che l'accordo iniziale e quello finale è sempre quello diretto di tonica, è facile stabilire che la tonalità è Do maggiore. Questa tonalità è costante per tutta la durata del frammento, ché il passaggio da una tonalità ad un'altra, ossia la "modulazione", sarà oggetto di apposita teorizzazione, più avanti.

Si tratta di determinare per ciascuna nota l'intervallo che essa rappresenta nell'accordo; essa potrà essere f, 3^a, 5^a o 7^a se trattasi dell'accordo di dominante (la nona non è usabile nel basso, poiché verrebbe in tal modo a trovarsi al disotto della f e ciò sarebbe in contrasto con la norma esposta al n. 4 del Cap.3°); f o 3^a se trattasi dell'accordo di Tonica (la 5^a dell'accordo di posa non è usabile nel Basso, poiché, nella "posa" la posizione di 2° rivolto è vietata).

Innanzitutto saranno fissati i "punti finali" di cadenza in corrispondenza delle note do e mi, rappresentanti rispettivamente la f e la 3^a dell'accordo di tonica:

10. Quindi alle altre note sarà assegnato l'intervallo che esse rappresentano nell'accordo di dominante; esse corrisponderanno ai "punti iniziali" di cadenza.

B.D. f I 7 V 3 I 5 V f I 7 V 3 I 5 V 3 I 3 V f I f V f I

Nell'ambito di ciascuna cadenza si avrà così un movimento risolutivo corrispondente ad una "formula di risoluzione".

11. Se la parte data non è il Basso, si devono considerare tra gli intervalli di "moto" anche la 9^a e tra gli intervalli di "posa" anche la 5^a. Avremo in tal caso più varietà di movimenti. Ecco l'interpretazione di un Soprano dato:

S. D. (Soprano dato) 3 I 5 V 5 I 3 V f I 5 V f I 5 V 3 I

6. ESERCIZIO - Interpretare le seguenti parti date:

1 B. D.

(Mi min.)
T. D. (Tenore dato)

C. D. (Contralto dato)

S. D.

2 B. D.

S. D.

7. ESERCIZIO - Interpretare le seguenti parti date:

N. B. Le tonalità minori sono rivelate dalla alterazione ascendente del VII° grado, oltrechè dalla primà e ultima nota, appartenenti alla triade di tonica.

CAPITOLO SESTO.

Realizzazione della parte data

1. La "realizzazione armonica" della parte data consiste nel completamento dei singoli accordi in base all'interpretazione già effettuata. Così, se il suono della parte data è interpretato come *f* dell'accordo di Tonica, si completerà la triade affidando alle altre voci la 3^a e la 5^a; uno dei tre suoni verrà poi raddoppiato secondo le norme vedute a pag. 8 n° 2 ed a pag. 10 n° 7.

[Tali norme vanno interpretate con una certa elasticità; il raddoppio della 3^a, che non è sempre evitabile, è, in certi casi, assai buono, come nella triade diretta minore. Si può avere anche una triade diretta di tonica composta da tre fondamentali ed un terza, ciò per ottenere una buona risoluzione di parti della quadriade completa di dominante; è questa però una formula cadenzale da usare esclusivamente alla fine del frammento armonico dato il suo carattere troppo definitivo.]

2. Se il suono della parte data è interpretato come 3^a di I^o, saranno aggiunte la *f* e la 5^a oltre al raddoppio; se il suono della parte data è interpretato come 5^a di I^o, saranno aggiunte la *f* e la 3^a oltre al raddoppio; se il suono dato è, invece, *f* di V^o, si potrà completare l'accordo con 3^a 5^a e raddoppio, con *f* 3^a e 7^a (se quadriade diretta), con 3^a 5^a e 7^a, con 3^a 7^a e 9^a; se è 3^a di V^o, si potrà aggiungere *f* 5^a e raddoppio, *f* *f* e 7^a (accordo diretto), *f* 5^a e 7^a, *f* 7^a e 9^a; se è 5^a di V^o si potrà aggiungere *f* 3^a e raddoppio, oppure *f* 3^a e 7^a; se è 7^a di V^o si potrà aggiungere *f* *f* e 3^a (accordo diretto), *f* 3^a e 5^a, *f* 3^a e 9^a; se è 9^a di V^o si potrà aggiungere soltanto *f* 3^a e 7^a

3. Si possono avere cioè i seguenti casi:

4. (Le note bianche rappresentano il suono dato, le note nere i suoni da aggiungere. Nelle triadi non sono segnate le note di raddoppio poichè esse variano a seconda se l'accordo è in posizione diretta o rivolta.)

5. Determinate che siano le note dell'accordo esse vanno disposte in buona sovrapposizione di sonorità. Riguardo alla triade, di tonica o di dominante, ci riferiamo a quanto abbiamo detto a pag. 14 n° 8 e valga l'esempio ivi riportato; per la quadriade diamo qui alcuni esempi di buone sovrapposizioni, prima nella forma incompleta poi nella forma completa, sia nella posizione diretta chè nei vari rivolti. Così per la pentiade. L'allievo non dovrebbe, in un primo tempo, uscire dai casi indicati. (si noti come tra le parti intermedie la distanza non superi mai l'ottava):

(1) I rivolti non sono usabili.

(2) Per avere degli esempi di 1° Riv. di Triade si sostituisce al Fa il Sol superiore di grado o il Re inf. di 3ª

(3) " " " " " 2° Riv. " " " " Fa " Re inferiore di terza. (*)

6. Per la scelta, nell'accordo di moto, tra le forme di Triade, Quadriade e Pentiade, sono da tener presenti le varie possibilità esposte a pag. 18 n° 6.

(*) N. B. Il 2° Rivolto di Triade è da usare preferibilmente quando la 5ª (nota del basso) si trova tra due movimenti di grado.

7. Disposto l'accordo iniziale che, come quello finale sarà sempre diretto di tonica, in buon equilibrio sonoro, la realizzazione procederà accordo per accordo e cadenza per cadenza, mai voce per voce (orizzontalmente). Nel passaggio dall'accordo di "posa" a quello di "moto", non trattandosi di una vera e propria risoluzione, ma di un semplice collegamento di parti, non vi sono movimenti obbligati: sarà sufficiente non incorrere in uno dei cattivi andamenti esposti a pag. 12 n° 3. (A proposito della relazione di quinta, può accadere che la *f* e la 5^a dell'accordo di Tonica procedano rispettivamente alla 3^a e 7^a di Dominante: le due quinte consecutive sono in tal caso permesse poichè la seconda è diminuita). Nel passaggio dall'accordo di V° all'accordo di I° ("moto" - "posa") sono innanzitutto da risolvere le note obbligate: la 3^a (sensibile tonale), che sarà alterata in aumento se in Modo Minore, salirà di grado alla *f* di I°; la 7^a e la 9^a, se ci saranno, discenderanno di grado rispettivamente sulla 3^a e sulla 5^a di I° (vedi pag. 15 n° 12 e 13); dopodichè saranno risolti gli altri suoni a tendenza libera.

8. In ciascuno dei due casi saranno da tener presenti le norme sul moto delle parti esposte a pag. 11 n° 2. Su tali norme diamo qui alcuni chiarimenti. Innanzitutto esse non vanno interpretate in senso assoluto, ma vanno messe in rapporto a quei criterii di buon gusto estetico di cui l'allievo, ben dotato di senso musicale, non tarderà ad entrare in possesso.

9. Sulla prima norma (moto retto delle quattro voci) sono possibili alcune eccezioni. Si può, in linea di massima, procedere per moto retto con tutte le voci su un accordo che non contenga alcun intervallo di 1^a 5^a o 8^a giuste e di perfetto equilibrio sonoro: ad esempio sull'accordo diretto di 9^a di dominante o sul suo 1° o 3° Rivolto. Anche la quadriade completa di Dominante può talvolta essere presa per moto retto, specialmente se i suoni sono in posizione ravvicinata. Le parti, in tali casi, procederanno per grado, 3^a o 4^a.

10. La seconda norma è assai più generica: si possono avere, infatti, varii casi buoni con un doppio salto di parti ed anche qualche caso tollerabile con tre salti simultanei per moto retto. (Si noti che nel caso di moto retto in quattro voci si ha sempre un movimento di grado almeno). Alcuni bicordi dissonanti, ad esempio, si prestano maggiormente ad essere presi di salto, più di altri bicordi consonanti, come quelli giusti; sono l'intervallo di 7^a, quello di 5^a diminuita o 4^a aumentata. Inoltre sono due voci non contigue che fanno meno notare il salto simultaneo; due voci contigue e vicine possono dar luogo ad andamenti come i seguenti, assolutamente da evitare:

11. In questo caso si deve tener presente come norma generale che: nel doppio salto la somma dei due intervalli melodici può eguagliare ma non superare la somma dei due intervalli armonici. Casi come quelli qui sotto e semplificati sono invece tollerabili. (Ovvero la nota superiore del 1° bicordo non deve saltare più in basso della nota inferiore dello stesso bicordo, o la nota inferiore più in alto della nota superiore).

12. Sulle norme 3) e 4) nulla vi è da aggiungere; sulla norma n° 5) possiamo dire che i salti dissonanti diminuiti sono liberamente usabili purchè sia soddisfatta la tendenza obbligata del secondo suono che sarà quasi sempre la sensibile tonale o la 7^a di dominante. Sono da evitare i salti superiori all'ottava, la successione di due intervalli melodici superiori alla 3^a nello stesso senso, e tuttociò, in definitiva che non ha senso melodico. La pratica diretta d'armonizzazione contribuirà, in ogni modo, a chiarire tutto quanto.

13. Diamo ora la realizzazione del Basso Dato e del Soprano Dato esemplificati a pag. 20: (1)

14. Naturalmente non si tratta dell'unica realizzazione possibile; specialmente dall'accordo di moto all'accordo di posa le vie da seguire sono sempre più d'una. Nel B.D. ad es. alle battute 2^a 4^a 6^a 8^a 10^a e 12^a l'accordo di dominante poteva essere disposto anche nei modi seguenti, ciascuno dei quali avrebbe portato ad un diverso svolgimento del frammento:

(1) N. B. - Queste due Realizzazioni, come tutte le seguenti svolgentisi in un'unica tonalità, potranno anche essere lette cambiando la modalità: quella in minore, cioè in maggiore e viceversa. Sarà sufficiente, nel primo caso, alterare in aumento e nel secondo caso alterare in diminuzione, il III° e VI° grado. Il passaggio dal maggiore al minore non è però possibile quan-

15. L'allievo deve quindi esaminare, volta volta, ogni possibilità per scegliere quella che conduce ad un migliore andamento di parti (vedi pag. 11 n° 2), avendo cura soprattutto di non ripetere due volte consecutive, od anche troppo frequentemente, la stessa formula di risoluzione, nella stessa voce.

8. ESERCIZI - I° - *Comporre in varie tonalità maggiori e minori, cadenze V° - I°, usando tutte le forme dirette e rivolte della Triade, Quadriade e Pentiade di Dominante. (Vedi esempio del n. 5 Capitolo Quinto).*

II° - *Si sovrappongano le tre parti date n° 1 (Basso Tenore e Contralto dati) e si aggiunga quindi il Soprano mancante. Si sovrappongano le parti date n° 2 (Basso e Soprano dati) e si completi il frammento aggiungendo le due parti intermedie. Realizzare la parte data n° 3.*

9. ESERCIZI - *Realizzare le parti date 4, 5 e 6.*

CAPITOLO SETTIMO

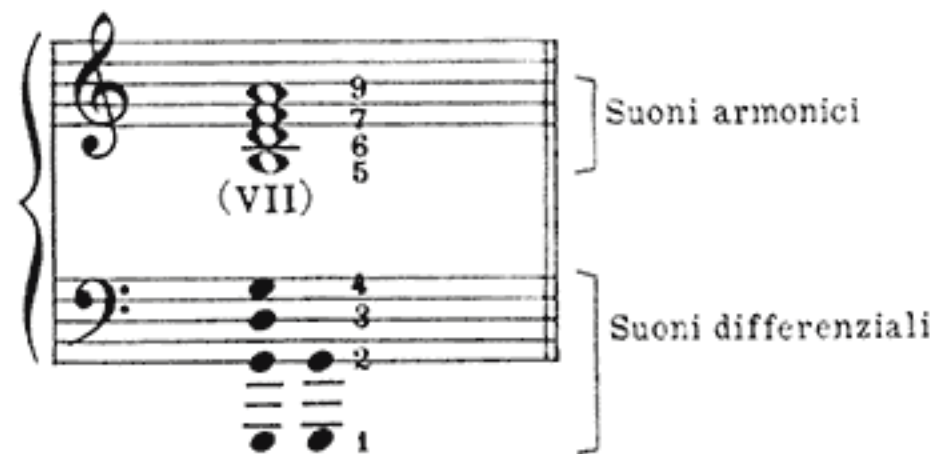
Accordi "derivati" di dominante - Successioni: VII-I, II-I e IV-I.

1. Abbiamo detto che l'unico tipo di accordo offertoci dalla natura è l'accordo formato da un suono reale e fondamentale e dall'insieme dei suoi "armonici" (vedi Cap. Terzo n° 1). Esso ha un numero di suoni diversi teoricamente illimitato, verso l'acuto, ma, per il nostro orecchio esistono praticamente i soli armonici percettibili, cioè quelli di maggiore intensità, corrispondenti, all'incirca, a quelli segnati nell'esempio citato. Si tratta dunque di una pentiade di Dominante di Modo Maggiore ed, in definitiva, di una sovrapposizione di terze maggiori e minori.

2. Naturalmente, in armonia, è possibile costruire accordi diversi da questo, variando la disposizione delle terze maggiori e minori ed usando anche terze diminuite, possibili queste soltanto cromaticamente. Coi soli suoni diatonici si ottengono le sette specie di quadriadi (e le 4 specie di triadi) vedute a pag. 10. Coi suoni diatonici e cromatici ci si possono costruire invece complessivamente 12 specie di quadriadi e 6 specie di triadi diverse, ma, come vedremo a suo tempo, non tutte le specie cromatiche possibili sono usate praticamente nello stile classico.

3. Vediamo ora come tutti questi accordi hanno una parentela, più o meno accentuata, con l'accordo "armonico" e perciò con l'accordo di dominante.

4. Per un fenomeno acustico detto "dei suoni differenziali", producendo artificialmente un gruppo di suoni corrispondenti esattamente ad un frammento qualsiasi dell'accordo "armonico" (accordo dato dalla serie dei suoni "armonici"), i suoni armonici più bassi volutamente omessi, si riproducono spontaneamente da soli i (Vedi: R. Cicionesi - La Tecnica dell'Armonizzazione, pag. 19 e segg.). Se, ad esempio, componiamo un accordo i cui suoni corrispondano esattamente ai primi quattro armonici diversi di sol: si-re-fa-la, il solomesso si riproduce varie volte al basso come "suono differenziale", così:



Ogni bicordo dà luogo ad un "differenziale" le cui vibrazioni corrispondono, numericamente, alla differenza delle vibrazioni prodotte dai due suoni componenti il bicordo stesso. Dato che nell'accordo esemplificato i quattro suoni sono prodotti, nella stessa frazione x di minuto secondo, da 5, 6, 7 e 9 vibrazioni, avremo le seguenti differenze: $6-5=1$, $7-5=2$, $9-5=4$, $7-6=1$, $9-6=3$, $9-7=2$. Avremo dunque sei suoni differenziali, le cui vibrazioni, riferite alla stessa frazione di secondo x , corrisponderanno a 1, 2, 3, e 4, e cioè ai suoni sol, re e sol disposti come nell'esempio.

5. Naturalmente l'accordo di Si deve corrispondere esattamente ai suoni armonici di sol (nel sistema Temperato tutti gli intervalli sono più o meno calanti o crescenti) per avere dei suoni differenziali pure esatti. Ma il temperamento della scala non annulla, come si potrebbe pensare, nè il fenomeno, nè le sue conseguenze armoniche: la nostra abitudine ad intervalli non esatti, non ci può rendere insensibili a quelle leggi coordinatrici che sono, in fondo, in noi stessi.

Noi ci adattiamo facilmente, ad esempio, alle "false" quinte giuste del Sistema Temperato, ma la quinta veramente giusta, che sentiamo in noi e che spontaneamente intoniamo, è, e rimane sempre, quella della natura, quella corrispondente al rapporto $\frac{2}{3}$.

6. Omettendo, oltre il sol, anche il si ed il re, ed aggiungendo altre terze all'acuto, (il do ed il mi, che facciamo corrispondere agli armonici 11 e 13, sono, da questi, molto diversi: il do è calante poco più di un quarto di tono, il mi è crescente quasi di un terzo di tono) abbiamo i seguenti gruppi di suoni differenziali:



7. La parentela dei tre accordi di VII°, II° e IV° grado con l'accordo di dominante, che abbiamo resa evidente cogli esempi suesposti, non si è annullata dunque col temperamento della scala ed ha guidato l'intuito dei musicisti alla creazione di particolari leggi armoniche a tale fatto strettamente inerenti. Vediamole.

8. Nei tre accordi suddetti l'accordo di dominante è, per così dire, "latente", e lo è in misura, dall'uno all'altro, gradatamente meno accentuata; accade così che essi sostituiscono spesso, come accordi secondarii di moto, l'accordo di dominante stesso, nella cadenza $V^{\circ} - I^{\circ}$. Si hanno tre cadenze meno efficaci, meno definitive, a causa della minore forza dinamica, ma più dolci:

The musical score illustrates three cadences: $VII^{\circ} - I^{\circ}$, $II^{\circ} - I^{\circ}$, and $IV^{\circ} - I^{\circ}$. Each cadence is presented in two forms: Triade and Quadriade. The notes are marked with numbers in parentheses (5, 7, 9, 11) and dynamics (f). The bass line shows the root position and first inversion for each chord.

(*) Usabile preferibilmente nella forma di quadriade, specialmente in minore. (***) Poco usata la quadriade.

9. Le cadenze $II^{\circ} - I^{\circ}$ e $IV^{\circ} - I^{\circ}$ sono dette tradizionalmente: cadenze "plagali".

10. Questi tre accordi di moto possono essere usati nelle due forme di Triade e di Quadriade soltanto. Nel primo caso vigono le consuete norme di raddoppio, ma a tale proposito è da tener presente quanto segue:

1. Tali norme non vanno riferite alla vera f , alla vera 3^a od alla vera 5^a dell'accordo (la vera f non fa mai parte degli accordi derivati, la vera 3^a non fa parte del 2° e 3° Der., la vera 5^a non fa parte del 3° Der.), ma alla f 3^a e 5^a apparenti. È sufficiente ricordare che nell'accordo diretto e nel 2° Riv. è buono il raddoppio del Basso, nel 1° Riv. tale raddoppio è da evitare.

2. Nella triade diretta minore è buono anche il raddoppio della 3^a .

3. Nella triade diminuita del VII° grado è necessario raddoppiare sempre la (5) essendo obbligate le altre due note, mentre nella triade diminuita del II° grado del Modo minore l'obbligo di raddoppio della 3^a vale soltanto per l'accordo diretto, essendo tollerabile il raddoppio, nei due rivolti anche della f (nota non obbligata).

11. Quali sono le tendenze risolutive dei singoli suoni? Sono le stesse, ma in misura meno accentuata, (gradatamente, in ognuno dei tre frammenti di dominante) che essi avevano nell'accordo completo da cui derivano; e ciò è intuitivo, se si pensa che l'accordo di dominante è più o meno presente in ciascuno di essi. La 3^a conserva infatti la sua tendenza a salire di grado anche nell'accordo di sensibile, la 7^a e la 9^a tendono a discendere di grado. Queste tendenze sono naturalmente meno sensibili di quanto lo fossero nell'accordo di dominante, tuttavia permane nell'accordo di VII° grado l'obbligo di risoluzione della 3^a , 7^a e 9^a , mentre negli accordi di II° e IV° grado, divenute la 7^a e la 9^a note consonanti (apparentemente: f e 3^a nel IV° e 3^a e 5^a nel II°) tali note possono anche risolvere liberamente ed, eventualmente, essere raddoppiate, benchè la loro tendenza a discendere di grado sia ancora assai percettibile.⁽¹⁾

12. Questi tre accordi saranno da noi chiamati: *Primo*, *Secondo* e *Terzo Derivato* di Dominante ed i loro intervalli saranno costantemente riferiti all'accordo di derivazione: V° grado (vedi esempi nel n° 8).

Essi non saranno cioè considerati come composti da una F , una 3^a , una 5^a ed una 7^a , ma:

il 1° Derivato da una 3^a , una 5^a una 7^a ed una 9^a

il 2° Derivato da una 5^a , una 7^a una 9^a ed una 11^a

il 3° Derivato da una 7^a , una 9^a una 11^a ed una 13^a

13. Conseguenza di ciò: nelle cadenze $VII^{\circ} - I^{\circ}$, $II^{\circ} - I^{\circ}$, $IV^{\circ} - I^{\circ}$, le formule di risoluzione corrisponderanno esattamente a quelle della cadenza $V^{\circ} - I^{\circ}$, e la tendenza risolutiva dei singoli suoni risulterà con maggiore evidenza.

(1) La (9) del II° grado del Modo minore forma dissonanza di 5^a dim. con la (5); è buona norma mantenere in tal caso l'obbligo di risoluzione, specialmente quando essa si trova nella parte superiore.

14. Del 2° e 3° Derivato di dominante fanno parte due intervalli nuovi: l'11^a e la 13^a. La tendenza risolutiva di questi due suoni, estreme dissonanze dell'accordo di dominante, dovrebbe teoricamente essere discendente di grado; praticamente, però, tale risoluzione non può essere effettuata per la mancanza, nell'accordo di tonica, dei suoni di risoluzione. Essi sono due intervalli composti e, nel Sistema Temperato, vengono ad identificarsi invece nei due intervalli semplici 4^a e 6^a di dominante. Vedremo in seguito come, usati nell'accordo di dominante, possano soddisfare in certo modo la loro forza risolutiva discendente; nel nostro caso la loro risoluzione non può consistere che nel loro prolungamento sullo stesso suono dell'accordo di posa. È un caso particolare in cui il suono risolve non con un movimento, ma con cambiamento di colore, di significato fonico, diremo così; un esempio di ciò l'abbiamo anche nella cadenza V°-I°, ove la *f* dell'accordo di moto diviene, rimanendo ferma, 5^a dell'accordo di posa. Può darsi tuttavia qualche raro caso in cui l'11^a sale di terza sulla 3^a, o la 13^a discende di terza sulla *f* di Tonica.⁽⁴⁾

Negli esempi della pagina precedente si noti: nella terza cadenza il salto della 7^a; nella quarta cadenza la 9^a che, raddoppiata, segue la sua normale risoluzione al soprano e sale di terza sulla *f* al Tenore; nella quinta cadenza il raddoppio della 7^a che nel Basso discende di quarta sulla *f*; nell'ultima cadenza il raddoppio della 7^a e la risoluzione ascendente della 9^a al Basso e della 7^a al Tenore.

15. Varii altri casi, oltre quelli esemplificati, si possono avere; sull'opportunità di raddoppiare o di non-risolvere una nota (7), una (9) o una (11) o (13), l'allievo si deve soprattutto riferire al fatto che tale nota sia, nell'accordo derivato, consonante o dissonante: solo in quest'ultimo caso essa conserva evidenti le sue caratteristiche ed è bene evitare sia il raddoppio che la sua mancata risoluzione. A questo proposito facciamo notare che la 9^a diviene consonante nel 2° Der. in Modo maggiore (5^a giusta apparente) e dissonante nel 2° Der. in Modo minore (5^a dim. apparente).

16. Le quadriadi di VII°, II° e IV° grado (quest'ultima, in questo tipo di cadenza, meno usata delle altre) sono delle seguenti specie:

La quadriade di VII° grado è di 3^a Specie in Maggiore e di 5^a in Minore;

La quadriade di II° grado è di 2^a Specie in Maggiore e di 3^a in Minore;

La quadriade di IV° grado è di 4^a Specie in Maggiore e di 2^a in Minore.

17. Ciò deve essere tenuto presente perchè, tradizionalmente, si reputarono le dissonanze di 2^a e 4^a specie più dure delle altre e si ritenne la loro "preparazione" necessaria. Devono dunque essere preparate le dissonanze di 7^a nelle quadriadi di II° grado e IV° grado in Modo Maggiore e di IV° grado in Modo Minore.

18. Questi tre accordi possono sostituire dunque l'accordo di dominante nella cadenza V°-I°; ciascuno di essi ha, in tale uso, un particolare colore ed una particolare efficacia: il buon gusto deve guidare nella scelta, oltre che il particolare movimento della parte data che, all'uno, meglio che all'altro via via si adatta.

19. Quando si deve sostituire un derivato all'accordo di dominante? Da un punto di vista estetico ogni qualvolta si vuole addolcire il senso cadenzale; da un punto di vista pratico quando si debba interrompere una troppo frequente serie di cadenze V°-I°. Le varie possibilità di sostituzione sono legate, come abbiamo detto, al movimento della parte data. Intanto, dato che nei tre accordi derivati devono essere omesse rispettivamente: la *f* nel 1° Der., la *f* e la 3^a nel 2° Der., la *f* la 3^a e la 5^a nel 3° Der., è necessario che la parte data non corrisponda ad una delle note da omettere. Si potrà così usare uno qualunque dei tre derivati se la parte data è interpretata come 7^a di V° grado; si potrà usare il 1° od il 2° Der. se la parte data è 5^a; si potrà usare infine il solo 1° Der. se la parte data è la 3^a di dominante. Quando la parte data è *f* non è possibile, naturalmente, la sostituzione dell'accordo di V° grado con alcun derivato.

20. Come indicare, nell'interpretazione, la possibilità di sostituzione dell'accordo di dominante con

uno o più derivati? Interpretando la parte data secondo quanto abbiamo detto nel Cap. Quinto, si tenga presente la possibilità di sostituire all'accordo di V° grado i vari derivati e si segni, sotto a V°, anche VII, se la parte data è 3^a, VII e II se essa è 5^a, VII, II e IV se essa è 7^a o 9^a. Nel caso che la parte data sia 7^a o 9^a, ma, come tale, non risolva discendendo di grado, si notino i due soli derivati: II° e IV°, poiché tanto l'accordo di V°, che diremo "accordo principale", come l'accordo di VII° grado, non sono possibili. L'11^a che non resta tenuta e la 13^a in ogni caso, ammetteranno soltanto il 3° Der. (IV°)

21. Nella successiva realizzazione, in base ai criteri già esposti, verrà scelto un accordo tra quelli segnati, e quello soltanto rimarrà segnato sotto al Basso; trattandosi di un Derivato gli intervalli scritti su ciascun suono, vengono posti, come abbiamo veduto, tra parentesi, non corrispondendo essi agli intervalli dell'accordo scritto, ma a quelli dell'accordo da cui questo ha avuto origine: l'accordo di dominante.

Ecco l'interpretazione di un Contralto Dato:

22. Ed ecco la sua successiva realizzazione. (Vengono aggiunti: superiormente il Soprano, ed inferiormente il Basso ed il Tenore.)

Nota sulle "relazioni di quinta" in aggiunta al n° 3 del Cap. 4°

23. Nella cadenza: II-I del modo Minore può accadere che due parti d'ieno luogo ad una "relazione di quinta": precisamente la (5^a) e la (9^a) del II° che discendano di grado sulla f e 5^a del I°. Benchè la prima delle due quinte non sia giusta, ma diminuita, tale successione è egualmente da considerarsi errata. È invece tollerata la successione inversa intercorrente tra l'accordo di I° grado, finale, e l'accordo di II° grado iniziale di cadenza, in cui l'intervallo di 5^a diminuita segue quello di 5^a giusta. Un caso analogo può verificarsi tra f e 5^a dell'accordo di Tonica e 3^a e 7^a di Dominante, o (3^a) e (7^a) di Sensibile.

la possibilità di scindere la parte dinamica della cadenza in due o più accordi, il che dà luogo a cadenze "composte".

2. I tre accordi derivati VII, II, e IV, possono, oltrechè sostituire l'accordo di V° grado, anche precederlo: anzichè una riduzione della intensità dinamica si ha così una graduazione di moto, nella cadenza. Tale graduazione è regolata dalla seguente legge:

Due o più accordi di moto devono susseguirsi in ordine alla loro forza dinamica, dal più debole al più forte.

3. Questa legge trova la sua ragione di essere nel fatto acustico della maggiore percettibilità dei Suoni armonici, in confronto dei suoni differenziali. Essendo assai più intensi i suoni armonici, si ha che è assai più sensibile l'accordo di VII° grado "dentro" l'accordo di Dominante (triade), che l'accordo di V° grado "dentro" l'accordo di VII°. Nel primo caso l'accordo di VII è completato da suoni armonici, nel secondo caso l'accordo di V è completato da suoni differenziali. È evidente perciò che offrirà maggiore interesse la successione VII - V, della successione V - VII. A maggior ragione saranno da usare le successioni II - V e IV - V e non le successioni inverse.

4. Abbiamo veduto, dunque, che la forza di moto più intensa è quella dell'accordo di V°. Nei tre derivati essa è decrescente, dal 1° al 2°, al 3°; perciò la successione di due tra questi accordi, dovrà essere regolata in base a tale classifica. L'accordo di V° grado potrà essere preceduto, indifferentemente, da ciascuno degli altri tre; l'accordo di VII° grado da quello di II° o di IV°; l'accordo di II° grado dal solo accordo di IV°.

5. Esaminiamo, in questo capitolo, la successione VII° - V°. L'accordo di Sensibile, che come abbiamo detto, va sempre considerato composto da una 3^a una 5^a una 7^a ed una 9^a, può essere usato nella forma di triade (unico raddoppio possibile quello della (5^a), essendo la (3^a) obbligata a salire di grado e la (7^a) a discendere di grado) o nella forma di quadriade; l'accordo di Dominante nelle varie forme di triade, quadriade e pentiade. Nel collegamento di questi due accordi è utile, ma non necessario, tenere legati i suoni comuni. Non costituendo esso una vera e propria "risoluzione", ma un semplice passaggio da un "frammento di accordo" all'accordo completo stesso, non valgono, da un intervallo all'altro, le "formule di risoluzione" studiate; si ha invece in sostanza, o il mantenimento dello stesso intervallo o il passaggio da un intervallo all'altro dello stesso accordo.⁽⁴⁾ Ecco alcuni esempi di cadenze composte VII - V - I:

The musical notation illustrates four examples of VII-V-I cadences. Each example is written on two staves (treble and bass clef). The notes are marked with dynamics (f) and fingerings (3, 5, 7, 9). The chords are labeled below the staves: VII, V, and I. The first example shows VII (3, 5, 7, 9) moving to V (3, 5) and then I (3, 5). The second example shows VII (3, 5, 7, 9) moving to V (3, 5) and then I (3, 5). The third example shows VII (3, 5, 7, 9) moving to V (3, 5) and then I (3, 5). The fourth example shows VII (3, 5, 7, 9) moving to V (3, 5) and then I (3, 5).

6. Nelle parti che seguiranno, oltre alle cadenze semplici già studiate, saranno comprese cadenze composte VII-V-I; esse saranno possibili ogni volta che la nota finale di cadenza è preceduta da due suoni

omesso il suono fondamentale di tale accordo e gli altri intervalli saranno scritti tra parentesi. Come nelle cadenze semplici derivate, già vedute, questi intervalli non sono reali, ma sottintesi, poichè riferiti all'accordo di derivazione: V°.

7. Facciamo seguire un Frammento armonico comprendente cadenze composte VII-V-I; in esso, come in ogni Frammento armonico che seguirà nel Corso, ciascuna delle quattro parti potrà essere idealmente considerata come "parte data".

The musical score shows a VII-V-I cadence in four parts. The notes are as follows:

- Treble Clef (Right Hand):**
 - Measure 1: (5) G4, (3) E4, (3) C4
 - Measure 2: (9) F#4, (5) D4, (5) B3
 - Measure 3: (9) E4, (5) C4, (5) A3
 - Measure 4: (7) D4, (3) B3, (3) G3
 - Measure 5: (9) C4, (7) A3, (7) F#3
 - Measure 6: (9) B3, (5) G3, (5) E3
 - Measure 7: (7) A3, (3) F#3, (3) D3
 - Measure 8: (9) G3, (7) E3, (7) C3
 - Measure 9: (9) F#3, (5) D3, (5) B2
 - Measure 10: (3) E3, (5) C3, (5) A2
 - Measure 11: (3) D3, (5) B2, (5) G2
 - Measure 12: (7) C3, (5) A2, (5) F#2
 - Measure 13: (3) B2, (5) G2, (5) E2
 - Measure 14: (3) A2, (5) F#2, (5) D2
 - Measure 15: (3) G2, (5) E2, (5) C2
- Bass Clef (Left Hand):**
 - Measure 1: (3) G2, (5) E2, (5) C2
 - Measure 2: (9) F#2, (5) D2, (5) B1
 - Measure 3: (9) E2, (5) C2, (5) A1
 - Measure 4: (7) D2, (3) B1, (3) G1
 - Measure 5: (9) C2, (7) A1, (7) F#1
 - Measure 6: (9) B1, (5) G1, (5) E1
 - Measure 7: (7) A1, (3) F#1, (3) D1
 - Measure 8: (9) G1, (7) E1, (7) C1
 - Measure 9: (9) F#1, (5) D1, (5) B0
 - Measure 10: (3) E1, (5) C1, (5) A0
 - Measure 11: (3) D1, (5) B0, (5) G0
 - Measure 12: (7) C1, (5) A0, (5) F#0
 - Measure 13: (3) B0, (5) G0, (5) E0
 - Measure 14: (3) A0, (5) F#0, (5) D0
 - Measure 15: (3) G0, (5) E0, (5) C0

Chord symbols below the staff: I, VII, V, I, VII, V, I, IV, I, VII, V, I, VII, V, I.

13. ESERCIZIÎ - *Comporre, in varie tonalità, cadenze VII-V-I, usando triadi e quadriadi di Sensibile e triadi, quadriadi e pentiadi di Dominante. (Non oltre dieci; diverse l'una dall'altra).*

14. ESERCIZIÎ - *Interpretare e realizzare le seguenti parti date comprendenti cadenze semplici e cadenze composte: VII-V-I.*

S. D. (La min.)

15.

B. D.

16.

S. D.

16^a.

C. D.

16^b.

CAPITOLO NONO

Successioni: II° - V° e II° - VII°

1. L'accordo di II° grado è il Secondo Derivato di Dominante e, come tale, abbiamo veduto, esso risolve direttamente sull'accordo di posa: Tonica, dando luogo ad una cadenza semplice plagale. Più debole degli accordi di moto di V° e VII° grado esso, però, può anche precedere uno di tali accordi od ambedue; può precedere cioè, dando luogo a cadenze composte, le cadenze semplici: V-I o VII-I, o la cadenza composta veduta nel capitolo precedente: VII-V-I. L'accordo di II° grado può far parte, quindi, di una delle seguenti cadenze composte:

$$\underline{\text{II-V-I}}, \underline{\text{II-VII-I}}, \underline{\text{II-VII-V-I}}.$$

2. Le tendenze risolutive di questo accordo, che abbiamo esaminate nel Capitolo Settimo (vedi n. 11 e n. 14), determinate dalla sua derivazione dall'accordo di dominante e perciò tendenti, se pure debolmente, ai suoni dell'accordo di tonica, non possono essere soddisfatte quando esso risolve sugli accordi di Dominante o Sensibile. Si tratta, come abbiamo veduto nella risoluzione VII-V, di un passaggio dai suoni "superiori" (5^a, 7^a, 9^a, 11^a) ai suoni "inferiori" (f, 3^a, 5^a, 7^a, 9^a) di un unico accordo: quello di V° grado. Queste tendenze naturali di moto, che trovano la loro naturale risoluzione "attraverso" un accordo intermedio, non vanno perciò considerate nel passaggio: II-V. A tale risoluzione intermedia si adattano invece quei movimenti di parti che hanno relazione con gli intervalli "apparenti" dell'accordo. L'accordo di II° grado si trova, rispetto all'accordo di V° grado esattamente nello stesso rapporto in cui, quest'ultimo, si trova rispetto all'accordo di tonica; le due risoluzioni, cioè, II-V e V-I offrono evidenti elementi di analogia in quanto collegano due accordi in rapporto di quarta ascendente o quinta discendente. Ne consegue che le "formule di risoluzione" più logiche, del collegamento II-V, sono quelle del collegamento V-I e che, in tale caso, converrà abbandonare il riferimento degli intervalli del II° alla sua derivazione dall'accordo di dominante, per indicare i suoni dell'accordo con gli intervalli apparenti che essi rappresentano. In tono di Do maggiore chiameremo così le note: re-fa-la-do-mi (è da notare che, perdendo l'accordo la funzione di "derivato" sorge la possibilità del suo uso anche in forma di pentiade) f, 3^a, 5^a, 7^a e 9^a e non (5^a), (7^a), (9^a), (11^a) e (13^a), se facenti parte dell'accordo di II° risolvente a V°.

3. Le possibilità di collegamento degli accordi II-V sono, com'è intuitivo, più varie di quelle offerte dal collegamento V-I; mancando infatti nell'accordo di II° grado la tendenza obbligata della 3^a a salire di grado e, avendo l'accordo di risoluzione (V°) cinque suoni, anzichè tre come quello di tonica, ai movimenti di parti esaminati nel Cap. 5° n. 7 saranno da aggiungere i seguenti:

il movimento discendente di terza è proprio della 3^a che discende alla 5^a

e „ 5^a „ discende „ 7^a

il movimento ascendente di terza è proprio „ f „ sale „ 7^a

e „ 3^a „ sale „ 9^a

il movimento discendente di quarta è proprio „ f „ discende „ 9^a

la nota che rimane ferma può essere anche 3^a „ diventa 7^a

oppure 5^a „ diventa 9^a

4. Abbiamo quindi, complessivamente, le seguenti possibilità:

3	f	3	f	3	f	3	f	3	f	3	f
5	3	9	5	f	3	f	3	9	5	f	3
		7	3	3	5	3	7	(11)(1)	3	(11)(1)	5
		5	f	5	7	(9)(1)	f	(7)(1)	f	(9)(1)	3

* Si può anche, se si vuole, riferirsi, cioè, dell'accordo di IV° grado.

2. Il bicordo $\left[\begin{smallmatrix} 5 \\ f \end{smallmatrix} \right]$ precedente per grado ascendente al bicordo $\left[\begin{smallmatrix} 5 \\ f \end{smallmatrix} \right]$ dall'accordo finale di cadenza: I all'accordo iniziale: II, dà luogo ad una relazione di quinte, evitabili col moto contrario della risoluzione errata:

3. Gli intervalli di (5) e (9) sovrapposti direttamente, facenti parte di accordi derivati, non devono, come tutti gli intervalli producenti una quinta g. o dim., procedere con eguale movimento di grado:

Anche in questo caso è necessario il moto contrario. (Tra parentesi la risoluzione corretta).

15. ESERCIZIÎ - Costruire, in varie tonalità maggiori e minori, Cadenze composte II-V-I e II-VII-I.

16. ESERCIZIÎ - Interpretare e realizzare le seguenti parti date comprendenti Cadenze composte: II-V-I e II-VII-I, e Cadenze semplici: V-I, VII-I, II-I, e IV-I.

(1) Nel salto ascendente d'ottava, al soprano, è buona norma, per non trovarsi in cattiva disposizione di parti, dar luogo al collegamento unisono, ottava, tra le due voci superiori; nel salto d'ottava discendente, al collegamento inverso (8^a - 1^a), tenendo presente che ambedue

CAPITOLO DECIMO

Successioni: IV°-V°, IV°-VII° e IV°-II°

1. L'accordo di IV° grado è il 3° Derivato di Dominante e, come tale può risolvere, come abbiamo veduto, direttamente all'accordo di tonica, dando luogo ad una cadenza plagale. Più debole degli accordi di VII° e II° grado, esso può anche, in una cadenza composta, precedere tali accordi e dar luogo alle seguenti successioni, o "frammenti di cadenza":

$$\underline{IV^\circ - V^\circ}, \underline{IV^\circ - VII^\circ} \text{ e } \underline{IV^\circ - II^\circ}$$

e, quindi, far parte delle seguenti cadenze composte:

$$\underline{IV^\circ - V^\circ - I^\circ}, \underline{IV^\circ - VII^\circ - I^\circ}, \underline{IV^\circ - II^\circ - I^\circ}, \underline{IV^\circ - VII^\circ - V^\circ - I^\circ}, \underline{IV^\circ - II^\circ - V^\circ - I^\circ}, \underline{IV^\circ - II^\circ - VII^\circ - I^\circ}, \underline{IV^\circ - II^\circ - VII^\circ - V^\circ - I^\circ}.$$

2. Quanto abbiamo detto a proposito dell'accordo di II° grado vale, in massima, anche per l'accordo di IV° grado (vedi n. 2 del Cap. 9°): le tendenze risolutive dei singoli suoni verso l'accordo di tonica, tendenze determinate dalla derivazione dall'accordo di dominante (vedi Cap. 7 n. 11 e seguenti) possono essere soddisfatte anche attraverso gli accordi intermedi, più dinamici, del V°, VII°, II° grado. In tal caso, venendo a mancare la risoluzione diretta all'accordo di tonica, conviene abbandonare il riferimento agli intervalli del V° grado, dei singoli suoni e considerare invece, convenzionalmente, l'accordo di IV° grado come un ipotetico 1° Derivato dell'accordo di II° grado, ciò perchè risolvendo all'accordo di V° grado esso si trova esattamente nella stessa posizione del VII° grado risolvente al I° (accordo di risoluzione posto al grado superiore), mentre nel passaggio: IV-II si hanno movimenti di parti analoghi a quelli del passaggio: VII-V.⁽⁴⁾

3. Considereremo dunque come 1° Derivato di II° grado l'accordo di IV° grado nei seguenti tre casi:

1. Nella risoluzione IV-V; risoluzione analoga a quella VII-I di cui al n. 8 del Cap. 7°;
2. Nella risoluzione IV-VII;
3. Nel passaggio IV-II; passaggio simile a quello VII-V di cui al n. 5 del Cap. 8° e nella risoluzione IV-II (2° Der. di V°). Come ogni accordo derivato esso potrà essere usato soltanto nelle forme di triade e quadriade; come "primo derivato" i suoni componenti si considereranno, come sempre quelli dell'accordo di II° grado: (3) (5) (7) e (9), con formule di risoluzione proprie di tali intervalli.

4. Riassumendo quanto abbiamo teorizzato sin qui, abbiamo così due punti cadenzali "di risoluzione": l'accordo di Tonica e l'accordo di Dominante; sul primo di essi convergeranno l'accordo di V° grado ed i suoi tre derivati: VII, II e IV; sul secondo, l'accordo di II° grado ed il suo 1° Derivato: accordo di IV. Da ciò due Gruppi cadenzali distinti: 1° Gruppo, accordo di V° gr. e suoi derivati; 2° Gruppo, accordo di II° gr. e suo derivato:

⁽⁴⁾ Il movimento di un suono (il 3°) dall'IV° al V° grado (il 3°) è analogo a quello del VII° al V° grado (il 3°), così spiegato come tra VII

The image displays three musical staves illustrating chord resolutions in a cadenza. The top staff, labeled "2° Gruppo cadenzale", shows four chords: "Acc? Principale" (II), "1° Der." (IV), "2° Der." (II), and "3° Der." (IV). The middle staff, labeled "1° Gruppo cadenzale", shows four chords: V, VII, II, and IV. The bottom staff, labeled "Accordo di posa", shows the tonic chord (I). Each chord is represented by a treble clef staff with notes and figured bass notation below it. Arrows indicate the resolution paths between chords.

5. Potrebbero nascere dubbi nella determinazione dell'appartenenza, degli accordi di II^o e IV^o grado, all'uno o all'altro gruppo (e ciò è importante per il diverso nome che assumono nei due casi i vari intervalli), basta però tener presente che ogni accordo che risolve alla Tonica appartiene sempre al 1^o Gruppo (Dominante), mentre ogni accordo che risolve alla Dominante o suoi derivati appartiene sempre al 2^o Gruppo (II^o grado). Altro dubbio potrebbe presentarsi per il passaggio dal IV^o al II^o, passaggio che trovasi tanto nell'ambito del 2^o Gruppo cadenzale (1^o Der. - Acc. Princ.), quanto dal 2^o al 1^o Gruppo (1^o Der. - 2^o Der.); è la risoluzione del II^o gr. che decide: se alla Dominante o VII^o trattasi del 1^o caso, se alla Tonica del 2^o caso. Il passaggio: IV-II nell'ambito del 1^o Gruppo cadenzale (3^o Der. - 2^o Der.) non ha mai luogo, perchè, per convenzione, e per il procedimento interpretativo della parte data, che più giù spieghiamo dettagliatamente, non si ha mai il passaggio da un derivato ad un altro derivato dello stesso Gruppo cadenzale. Come vedremo, in ogni modo, tali dubbi praticamente non avranno poi luogo, poichè l'interpretazione della parte data precede, non segue la realizzazione.

6. Ed ecco ora, sinteticamente, le norme da seguire per l'interpretazione di una parte data con l'uso dell'accordo di IV^o grado in cadenze composte:

1^o Caso. La nota finale di cadenza è preceduta da due suoni. Essi possono essere fatti appartenere rispettivamente agli accordi principali di II^o e V^o grado; se il II^o grado non è rappresentato dalla *f* è possibile la sostituzione col suo primo derivato: IV. All'accordo di V^o grado si possono sostituire egualmente i derivati possibili, purchè di forza dinamica superiore a quella dell'accordo precedente. Dopo il II^o grado è usabile, così, soltanto il 1^o Derivato del V^o (VII) oltre l'accordo di Dominante, ma dopo il IV^o è usabile anche il 2^o Der. (II). Nell'interpretazione verranno indicati tutti i derivati "possibili", ponendo però tra parentesi quelli "usabili" condizionatamente all'accordo precedente.

2^o Caso. La nota finale di cadenza è preceduta da tre suoni. Dei tre suoni due debbono appartenere allo stesso Gruppo cadenzale, si possono avere dunque: un suono del 2^o gruppo e due del 1^o, oppure due suoni del 2^o gruppo e uno del 1^o. Segnati, in corrispondenza, i due accordi Principali. (II-V) saranno successivamente indicati i derivati "possibili" e, di questi, tra parentesi, quelli usabili condizionatamente, secondo quanto abbiamo detto più su.

3^o Caso. La nota finale di cadenza è preceduta da quattro suoni. È il caso più semplice: due suoni appartengono al 2^o Gruppo e due suoni al 1^o Gruppo ed avremo l'unica possibilità: IV-II-VII-V.

7. In ogni caso sono sempre da controllare le formule di risoluzione dei singoli intervalli che, dall'accordo del 2^o Gruppo all'accordo del 1^o e da questo all'accordo di Posa, devono sempre corrispondere a quelle indicate al n. 4 del Cap. 9^o.

8. Se l'intervallo della parte data corrisponde: alla 13^a od 11^a dell'accordo, oppure alla 9^a nel Basso dato, oppure alla 7^a o 9^a le quali non risolvono regolarmente, l'accordo Principale non è usabile; in tal caso saranno indicati, nell'interpretazione, i soli derivati, od il solo derivato, possibili. Ecco alcuni esempi d'interpretazione:

9. Nella successiva realizzazione sarà indicato il solo accordo scelto tra quelli possibili e ad ogni parte sarà indicato l'intervallo che, corrispondendo sempre a quello dell'accordo Principale, sarà posto tra parentesi se l'accordo scelto è un derivato.

Nota sulle relazioni di quinta in aggiunta al n. 3 del Cap. 4°

1. I frammenti di cadenza: IV-V possono dar luogo, in due casi, a relazioni di quinta. Il primo caso è analogo a quello veduto nella successione: VII-I di pag. 35 n. 3. Il bicordo $\begin{bmatrix} 9 \\ 5 \end{bmatrix}$ non può procedere di grado senza dar luogo alle due quinte, ma solo per moto contrario; è da tener presente che la risoluzione buona indicata tra parentesi nell'es. di pag. 35 qui non può aver luogo per il conseguente raddoppio della sensibile.

2. La (7) del IV° grado, 1° Derivato, può, a differenza della (7) del VII° grado (vedi pag. 35 n. 3) salire di grado od anche saltare. Il bicordo $\begin{bmatrix} 7 \\ 3 \end{bmatrix}$, in rapporto di 5ª giusta, non può però procedere di grado ascendente senza dar luogo a quinte.

10. Ecco i due esempi errati e, tra parentesi, le corrette risoluzioni.

17. ESERCIZIÎ - *Comporre, in varie tonalità maggiori e minori, cadenze composte comprendenti l'accordo di IV° grado.*

18. ESERCIZIÎ - *Interpretare e realizzare le seguenti parti date comprendenti l'accordo di IV° grado in cadenze composte:*

CAPITOLO UNDICESIMO

L'accordo di VI° grado

1. Esposto il concetto fondamentale di Cadenza semplice V-I, abbiamo successivamente inquadrato, nelle varie forme di cadenza tonale, gli accordi di VII°, II°, IV° grado. Tali accordi, che offrono la possibilità di risoluzione diretta all'accordo di Posa, sono stati ordinati in un 1° Gruppo Cadenzale di moto, in relazione alla loro forza dinamica e considerati frammenti dell'unico accordo originario: V°. Conservando di questo il nome dei vari intervalli si è avuta una unificazione nelle risoluzioni di parti corrispondenti tutte alle "formule di risoluzione" della cadenza tipo: V-I. Abbiamo inoltre considerato la possibilità di risolvere ciascuno di tali accordi, non direttamente, alla Tonica, ma attraverso uno o più accordi di moto di forza dinamica superiore: il che ha dato luogo a cadenze "composte". Per conservare quindi, in ogni caso, l'analogia delle formule di risoluzione a quelle "tipo", abbiamo infine ordinato in un 2° Gruppo Cadenzale, gli accordi di II° e IV° grado, i quali si trovano, rispetto alle risoluzioni intermedie sul V° e VII°, nella stessa posizione distanziale degli accordi di V° e VII° rispetto all'accordo di Tonica. Abbiamo così considerato convenzionalmente, come accordo generatore "principale", l'accordo di II° grado e, suo frammento o suo 1° Derivato, l'accordo di IV° grado.

2. Nell'organismo tonale così disposto inquadrriamo ora, seguendo gli stessi principî teorici, l'accordo di VI° grado. Esso, quale accordo immediatamente più debole del IV°, può essere aggiunto al 2° Gruppo e può altresì far parte, come accordo autonomo iniziale, di un 3° Gruppo Cadenzale di moto:

The diagram illustrates the classification of VI degree chords into three groups based on their resolution paths to the tonic (I):

- 3° Gruppo cadenzale:** Shows the *Acc° Principale* (VI) chord resolving directly to the tonic (I).
- 2° Gruppo cadenzale:** Shows the *1° Der.* (IV) and *2° Der.* (VI) chords resolving to the tonic (I). The VI chord in this group is shown as a fragment of the II chord.
- 1° Gruppo cadenzale:** Shows the *3° Der.* (VI) chord resolving to the tonic (I) through the VII and II chords.

Each chord is represented by a musical staff with notes and figured bass notation. Arrows indicate the resolution paths from the various chords to the final tonic (I) chord, labeled "Accordo di posa".

Non è da considerare un accordo di VI° grado 4° Der. di dominante, appartenente cioè al 1° Gruppo Cadenzale e risolvibile direttamente all'accordo di tonica, sia per le troppo notevoli differenze d'intonazione che corrono tra i suoni la-do-mi-sol del Sistema Temperato, corrispondenti alla 9^a magg. - 4^a g. - 6^a magg. (o 6^a min.) - 8^a della dominante, e gli intervalli di 9^a-11^a-13^a-15^a (suoni armonici 9, 11, 13 e 15) di tale suono, differenze che arrivano sino ad un semitono per il sol; sia per essere compresi in tale accordo gli stessi punti di posa dell'accordo di tonica. Esaminiamo invece le proprietà e le caratteristiche dell'accordo di VI° grado nelle sue due funzioni di 2° Derivato di II° grado e di Accordo Principale.

VI° Grado: 2° Derivato

3. L'accordo di VI° grado, essendo il più debole degli accordi di moto sin qui considerati, può precedere qualsiasi combinazione cadenzale di quelle vedute. Il VI° grado risolvibile al V° o ad un suo derivato: VII°, II°, IV° procedente alla tonica, od anche precedente il passaggio: VII-V, è da considerare, convenzionalmente, come tutti gli accordi risolvibili su elementi del 1° Gruppo cadenzale, un elemento del 2° Gruppo. Esso sarà quindi classificato in tal caso come 2° Derivato di II° grado ed a questo accordo riferirà la numerica dei suoi intervalli. Le sue note, che considereremo (5) (7) (9) e (11), seguiranno le consuete formule di risoluzione. Ecco alcuni esempi:

VI° grado: accordo principale

4. L'accordo di VI° grado risolvibile all'accordo di II°, accordo generatore del 2° Gruppo cadenzale, o al suo 1° Derivato: IV°, viene a trovarsi nell'analoga posizione distanziale in cui si trova l'accordo di II° gr. rispetto a quello del V° e VII°. Per le ragioni esposte a proposito di tale accordo (vedi pag. 33 n. 2) consideriamo in tal caso, anche l'accordo di VI° grado, come accordo principale con riferimento quindi dei singoli suoni ad intervalli reali f, 3, 5 e 7 e con formule di risoluzione ad essi inerenti:

Non consideriamo la forma di pentiade, praticamente inusata, e ricordiamo che la dissonanza di 7^a di questo accordo (2^a Specie in maggiore e 4^a Specie in minore) va sempre preparata.

5. Sugli eventuali dubbii che potrebbero nascere sulla determinazione di appartenenza ad uno o all'altro Gruppo cadenzale, ripetiamo ancora che la risoluzione del VI° gr. a II° o a IV° lo fa appartenere al 3° gruppo come accordo principale (il passaggio VI-IV del 2° Gruppo va escluso come ogni passaggio da un derivato ad un altro derivato dello stesso Gruppo); la risoluzione su un accordo risolvibile alla tonica (V, VII, II, IV), ad un accordo, cioè, del 1° Gruppo, lo fa appartenere al 2° Gruppo, come 2° Derivato di II° grado.

6. Per quanto riguarda l'interpretazione di una parte data avremo dunque: al derivato del II gr.: IV°, se la parte data è 5^a, 7^a, 9^a, si aggiungerà il VI; ciò è necessario, poichè unico accordo possibile, se la parte data è 11^a. Un suono precedente l'accordo principale di II° o il passaggio: IV-II del 2° Gruppo, apparterrà all'accordo principale: VI°. Ecco alcuni esempi:

L'uso di questo accordo, in funzione cadenzale di moto, è assai limitato, in confronto dei precedenti, nella musica viva classico-romantica. Esso trova invece maggiore frequenza di uso (oltrechè come triade secondaria di posa, in una cadenza V-VI che esamineremo più avanti) nelle "progressioni tonali", quale accordo "di scambio" nella modulazione e, con alterazioni cromatiche, nell'armonia cromatico-modulante.

Nota sulle relazioni di quinta in aggiunta al n. 3 del Cap. 4°

1. Il frammento di cadenza: VI-II, i cui movimenti di parti corrispondono a quelli del frammento II-V ed, in parte, a quelli V-I, può dar luogo alla relazione di quinte già veduta, se il bicordo $\left[\begin{smallmatrix} 5 \\ f \end{smallmatrix} \right]$ procede di salto al bicordo $\left[\begin{smallmatrix} 5 \\ f \end{smallmatrix} \right]$.

2. Nel frammento di cadenza: VI-V (secondo derivato - accordo principale) si può avere anche una relazione di quinte analoga a quella veduta per il frammento: II-I. Essa ha luogo se il bicordo $\left[\begin{smallmatrix} (9) \\ (5) \end{smallmatrix} \right]$ procede di grado discendente.

Ecco i due casi, con le risoluzioni corrette tra parentesi:

- 19. ESERCIZIÎ** - I° - *Comporre, in varie tonalità maggiori e minori, cadenze composte comprendenti l'accordo di VI° grado.*
 II° - *Interpretare e realizzare le seguenti parti date comprendenti l'accordo di VI° grado:*

CAPITOLO DODICESIMO

La quadriade di moto di I° grado - L'accordo di III° grado.

1. Abbiamo sempre considerato l'accordo di tonica nella forma di "triade di posa finale di cadenza"; vediamo ora come tale accordo, perduta la caratteristica di accordo consonante con l'aggiunta di una terza all'acuto, possa assumere anche la funzione di "moto". Più avanti vedremo pure che tale funzione può essere assunta anche dalla stessa triade mediante l'alterazione di uno o più suoni; in ambedue i casi, alterazione o aggiunta di un quarto suono, il carattere statico dell'accordo di posa viene sopraffatto dalle caratteristiche di moto, sia del cromatismo, sia dell'intervallo dissonante.
2. Escluso anche questo accordo dal 1° Gruppo cadenzale (inammissibile una risoluzione: I-I) esso può essere così inquadrato negli altri due:

The diagram illustrates the relationship between chords in three groups of cadenzale. The top group, labeled "3° Gruppo cadenzale", shows the "Acc° Principale" (VI) and its derivatives: "1° Der." (I), "2° Der." (VI), and "3° Der." (I). The middle group, "2° Gruppo cadenzale", shows the "Acc° Principale" (II) and its derivatives: "1° Der." (IV), "2° Der." (VI), and "3° Der." (I). The bottom group, "1° Gruppo cadenzale", shows the "Acc° Principale" (V) and its derivatives: "1° Der." (VII), "2° Der." (II), and "3° Der." (IV). Each chord is represented by a treble clef staff with notes and figured bass notation.

[Si noti il \flat al si, valevole per il *Do min.* La quadriade diatonica di 6^a Specie che trovasi sul I° grado del Modo minore, è infatti praticamente inusata per la impossibilità di risolvere diatonicamente la 7^a senza procedere con un cattivo andamento melodico (2^a au.). Tale accordo sarà quindi usato in minore, in forma cromatica, abbassando la 7^a. Esso inoltre non risolve mai, praticamente, come accordo di moto, agli accordi di V o VII.]

3. Abbiamo così:

1. Un accordo di I° grado, composto di (7) (9) (11) e (13), 3° Derivato di II°, se risolvete ad un accordo (2° o 3° Derivato) del 1° Gruppo cadenzale;
2. Un accordo di I° grado, composto di (3) (5) (7) e (9), 1° derivato di VI°, se risolvete ad uno dei primi tre accordi del 2° Gruppo cadenzale.

Nel 1° caso esso può sostituire l'accordo di II° grado di una cadenza composta quando questo è rappresentato, nella parte data, dalla 7^a 9^a 11^a o 13^a. II° grado, s'intende, "accordo principale". Nel 2° caso esso può sostituire o precedere l'accordo di VI° grado quale accordo "principale" di una cadenza composta, rappresentato, nella parte data, da 3, 5, 7 o (9).

4. La dissonanza della quadriade di moto di tonica va sempre preparata.

L'uso di tale accordo, che, come accordo più debole di quelli sin ora veduti, sarà sempre limitato all'inizio della cadenza e perciò seguente la triade dello stesso grado, dà luogo alla successione: I | I e cioè, alla successione dello stesso accordo in due battute consecutive, ciò che fin ora era stato evitato; si ha qui, però, il passaggio dalla posa al moto. [Quando, più avanti si passerà all'armonizzazione di battute in due o più tempi, vedremo che il passaggio dalla triade alla quadriade e dalla quadriade alla pentiade, è ammesso, in linea di massima, solo entro la battuta; ciò per non diminuire l'efficacia del primo tempo. Sono in massima vietati i passaggi inversi costituenti un "moto decrescente".]

5. L'interpretazione della parte data procede sempre secondo i principî veduti: la quadriade di moto di tonica va aggiunta ai derivati possibili del II° grado (2° Gruppo Cadenzale) se la parte data rappresenta questo accordo è 7, 9, (11) o (13) ed all'accordo principale del 3° Gruppo (VI) se esso è rappresentato dalla 3^a, 5^a, 7^a o 9^a.

Diamo ora esempi di interpretazione ed alcune cadenze, riguardanti l'impiego della quadriade di tonica:

The image contains two systems of musical notation. The first system is a single staff with notes and chords. The notes are: 3, 7, 3, f, (b)5, (b)5, f, 5, f, (11), 7, (b)3. Below the staff are Roman numerals: VI, II, V, I, I, VI, II, V, I, VI, (V)(2), I. Underneath these are further Roman numerals: I, IV, VII, I, VI, VII, VI, I, II, IV. The second system is a grand staff with two staves. The notes are: (9), (5), (9), 5, (9), (11), 3, (9), (5), 3, (7), (3), (7), 3, (b)13, (9), f, (7), (11), f, (7), (11), f. Below the staves are Roman numerals: I, IV, V, I, II, V, I, IV, I, I, II, I, I, II, I.

(1) L'uso del VI è qui condizionato a quello del I nella battuta precedente.
 (2) L'uso del V o VII è qui condizionato a quello del VI nella battuta precedente.

Nota sulle relazioni di quinta in aggiunta al n. 3 del Cap. 4°

1. Come 1° Der. di VI° grado l'accordo di tonica contiene il bicordo $\begin{bmatrix} 7 \\ 3 \end{bmatrix}$ a tendenza libera; il movimento ascendente di grado di tale bicordo, costituente una quinta giusta, dà luogo a due quinte. È il caso analogo a quello veduto a pag. 38 n.10 nella seconda risoluzione IV-V.

2. Il bicordo $\begin{bmatrix} 9 \\ 5 \end{bmatrix}$ discendente di grado, nella risoluzione I-II dà pure luogo a due quinte: è il caso analogo al primo esempio della pagina suddetta, della risoluzione IV-V.

Ecco i due esempi con le risoluzioni corrette, che non sono naturalmente le sole, tra parentesi:

The image shows two systems of musical notation. The first system is a grand staff with two staves. The notes are: (5), 3, f, (3), (9), 5, 5. Below the staves are Roman numerals: I, II, IV, I, II. The second system is a grand staff with two staves. The notes are: (9), 5, 5, (3), f, f. Below the staves are Roman numerals: I, II, II, I, II.

Tali casi sono però ammissibili in modo minore, poichè la seconda quinta è diminuita, purchè le due parti non sieno estreme.

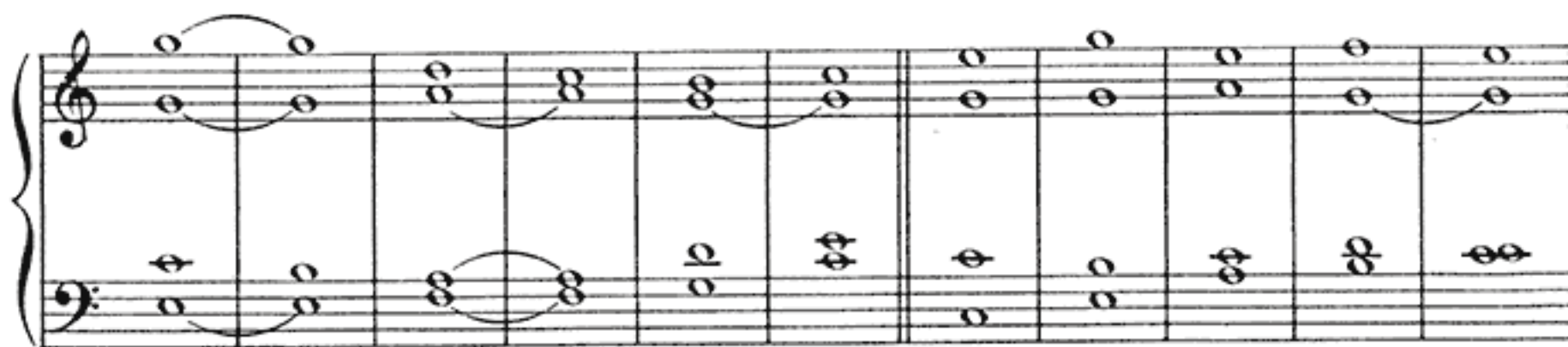
L'accordo di III° grado

6. Rimane ora da considerare l'ultimo degli accordi di moto: quello di III° grado. Esso è il sesto nell'ordine di sovrapposizione per terze, dei frammenti dell'accordo "armonico". La parentela con l'accordo di dominante è, in questo caso, praticamente inesistente; infatti i suoni che lo compongono danno sì gli stessi differenziali se fatti corrispondere esattamente agli armonici 13, 15, 17 e 19:



ma, in realtà, esso risulta composto, nel Sistema Temperato, da suoni assolutamente diversi. Le differenze d'intonazione sono esattamente rivelate dai numeri delle rispettive vibrazioni, riferite tutte ad una stessa frazione di secondo: oltre al suono fondamentale (mi), crescente come vedemmo già, di quasi un terzo di tono, chè in luogo della 13^a di V dobbiamo usare la 6^a; la 3^a (sol) è crescente di un semitono, chè in luogo del suono 15 (15^a di V) devesi usare il suono 16 (8^a di V); la 5^a (si) è crescente di oltre un tono, chè in luogo del suono 17 (17^a di V) viene usato il suono 20 (3^a di V); e la 7^a (re) è crescente di quasi due toni, chè il suono 19 (19^a di V) è sostituito col suono 24 (5^a di V).

7. Il valore cadenzale di questo accordo è, quindi, praticamente nullo. Esso appare sì, sebbene raramente, nel giro cadenzale, ma la sua presenza è giustificata dal semplice fatto che esso non è che apparentemente accordo di III° grado, come nei seguenti casi:



Interpretazioni errate: I III II IV V I I III VI V I
 Interpretazioni giuste: I II V I I I IV V I
 Do magg. Mi min. Do magg.

[Il primo caso è assai frequente anche per altri accordi: l'ambiguità è causata dal fatto che la nota fondamentale dell'accordo discendendo alla 7^a e non essendo raddoppiata in altra voce, viene a mancare]

L'accordo di III° grado trova impiego invece come tale quando la insufficienza della sua forza cadenzale è modificata con alterazioni (armonia cromatica) in modo che esso provoca una modulazione più o meno apparente, assimilandosi ad un accordo di dominante o sensibile di altra tonalità; ovvero quando la forza di moto della cadenza viene subordinata all'andamento simmetricamente periodico della "progressione tonale", infine come "accordo di scambio" nella modulazione. Tutti casi in cui non ha funzione tonale e che esamineremo al momento opportuno. Può darsi, tuttavia, che venga da noi talvolta inquadrato nei vari gruppi Cadenzali, per pura convenzione teorica.

20. ESERCIZI - I° - Comporre alcune cadenze con quadriade di tonica iniziale.

II° - Interpretare e realizzare le seguenti parti date usando la quadriade di I° grado:

III° - Comporre un "frammento armonico" con Cadenze semplici: V-I. (Vedi Realizzazioni 1-6)

N. B. - Nella composizione di frammenti armonici, che di qui ha inizio, si deve procedere sempre cadenza per cadenza e non voce per voce. Si tratta quindi di "collegare" varie cadenze V-I (vedi Esercizio 8) avendo cura di evitare ogni errore non soltanto dall'accordo di moto a quello di posa, ma anche dall'accordo di posa al successivo accordo di moto; in definitiva, mancando gli obblighi di risoluzione, in quest'ultimo caso, evitare i cattivi andamenti di parti, come: salti aumentati, doppi salti, cattivo moto retto in più voci, false relazioni vietate, relazioni di quinta, unisono, ottava, etc. Per ottenere buoni andamenti melodici nelle varie parti, evitando le ripetizioni melodiche, le note troppo ferme, etc. sarà necessario alternare la posizione diretta e di primo rivolto dell'accordo di tonica alla posizione diretta ed ai vari rivolti della triade, quadriade e pentiade di dominante. È ovvio che nel frammento armonico composto dall'allievo non ci sarà alcuna "parte data". Per ciascun Esercizio di questo genere l'allievo ha sempre, come modello, le realizzazioni originali precedentemente ricevute.

CAPITOLO TREDICESIMO

Cadenza "evitata": V° - VI°

1. Abbiamo considerato sin qui un solo accordo di posa: la triade di Tonica. I suoni componenti tale accordo si trovano, nel Sistema Temperato, all'apice della colonna sonora di terze sovrapposte alla dominante:

ed è per ciò che essi, sebbene notevolmente diversi dagli armonici 11, 13 e 15 di sol, sono usati, come abbiamo veduto, anche in sostituzione dei corrispondenti intervalli composti dell'accordo di dominante, intervalli mancanti nella scala diatonica. Se noi scindiamo in tante triadi la sovrapposizione degli armonici 4-15 abbiamo una gradazione di moto, da un massimo (suoni 4, 5, 6), ad un minimo (suoni 11, 13, 15):

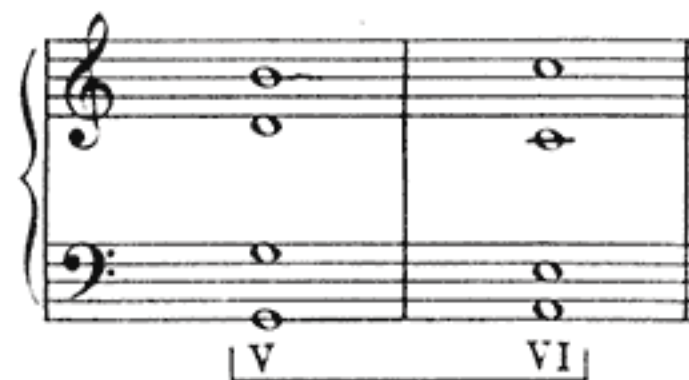
(1) (avendo cura cioè che la stessa formula di risoluzione non abbia luogo due volte consecutive nella stessa voce)



Ma atteso che, nel Sistema Temperato, i suoni più acuti si avvicinano più ai "punti di posa": 4^a g., 6^a magg. e 8^a g. che ai "punti di moto": 11^a, 13^a e 15^a,⁽¹⁾ si ha in effetti, nella serie corrispondente di triadi, una gradazione decrescente di moto e crescente di posa:



2. È intuitivo a questo punto come sia logica anche una cadenza su una triade la-do-mi, quale risoluzione secondaria dell'accordo di dominante:



In tale cadenza, detta "evitata" o "d'inganno", in quanto evita l'accordo di tonica, il suono la, corrispondente nel Sistema Temperato, pressochè all'armonico 9,⁽²⁾ e cioè ad un intervallo dinamico di sol (9^a), funge da "punto di posa" (2^a magg.) in unione ai due intervalli statici: do e mi (4^a e 6^a). Questo scambio di funzione è possibile data la posizione intermedia che questo suono occupa tra i punti di moto ed i punti di posa ed il conseguente suo carattere non molto determinato. Naturalmente in questa cadenza si evita sempre la forma di pentiade nell'accordo di dominante, la quale inserirebbe in esso il suono in questione.

3. La cadenza evitata è l'unica cadenza in cui il movimento di ciascuna parte non corrisponde ad una formula di risoluzione; ciò deriva dal fatto che accordo risolvente e accordo di risoluzione non sono, come in tutti i casi veduti sin ora, in rapporto, diretto o derivato, di quarta ascendente o quinta discendente, ma in rapporto di seconda ascendente. In questa cadenza è frequente la necessità del raddoppio della terza nella triade del VI^o gr. per evitare cattive relazioni di parti o la mancata risoluzione della sensibile, la quale in tale successione, non può procedere che alla tonica per non diminuire ancora il g i à meno accentuato senso cadenzale. Tale raddoppio dà luogo tuttavia ad una buona sonorità in Modo Maggiore, essendo, la triade di VI^o grado in tale modalità, una triade perfetta minore.

4. La triade di posa: VI^o grado non è mai usabile, come la triade di posa di I^o grado, in posizione di 2^o Rivolto; di uso assai limitato è anche il 1^o Rivolto quale risoluzione del 1^o Rivolto di Dominante. L'accordo di dominante è usabile in triade o quadriade completa ed incompleta, raramente in 1^o e 2^o rivolto,

(1) Il do come 4^a giusta è, infatti, crescente di circa $\frac{4}{104}$ di tono, mentre come 11^a è calante di circa $\frac{1}{4}$ di tono; il mi come 6^a magg. è crescente di circa $\frac{1}{13}$ di tono, mentre come 13^a magg. è crescente di circa $\frac{1}{14}$ di tono; il sol come 8^a g. è esatto: unico bicondimento esatto del Sistema Temperato. (Intendiamo qui come "tono" l'intervallo intercorrente tra gli armonici 8 e 9, il più vicino cioè, tra gli intervalli semplici, al "tono" della scala temperata).

(2) Calante di circa $\frac{1}{52}$ di tono.

mai in 3° rivolto che dovrebbe risolvere sul 2° Riv. di VI°. È da tener presente in questa cadenza l'impossibilità del movimento ascendente di grado della 5^a, il che darebbe luogo ad una relazione di quinte con il moto ascendente di grado della f. Ecco alcuni esempi:

The musical notation consists of two staves, treble and bass clef. Above the treble staff, there are fingerings: 3, 3, 5, 3, f (3), 3, 5, f, 3, 3. Above the bass staff, there are fingerings: 5, f, 3, 3, 3, 3, f, f, f, f. Dynamics 'f' are placed above or below notes. Below the staves, there are labels for chords: V, VI, V, VI, V, VI, V, VI, V, VI. The notes are arranged in a sequence of chords, with some notes having accidentals (flats).

5. [Viene spontanea la domanda, a questo punto, come il nostro orecchio possa dare agli stessi suoni, una volta carattere dinamico (la, do, mi, facenti parte dell'accordo di dominante e suoi derivati) ed una volta carattere statico (la, do, mi, facenti parte delle triadi di posa: I° e VI°). La risposta non è facile, ma una spiegazione è possibile: i suoni del Sistema Temperato sono tutti più o meno falsati, ciononostante il nostro orecchio si abitua con facilità alle piccole differenze di altezza. Si potrebbe dire quasi che i suoni falsi del nostro Sistema musicale sostituiscono in modo fittizio i suoni "veri" che sono nella natura e perciò in noi stessi. Ora, i suoni la, do, mi, sostituiscono una volta gli armonici, 9, 11 e 13 (dominante e derivati) ed è la presenza, nell'accordo, degli altri armonici, sia come suoni reali, sia come "armonici", sia come "suoni differenziali", che ci fa "sentire" tale sostituzione; e sostituiscono una volta i "punti di posa": 2^a, 4^a e 6^a (I o VI) ed è la mancanza degli armonici della dominante che ci fa "sentire" questi suoni, diversi dagli armonici suddetti. In pratica, inoltre, dall'accordo di moto si escludono sempre quei suoni che, avendo tendenza risolutiva rilevante come appunto la 9^a, l'11^a e la 13^a, fanno anche parte (cioè s'identificano a causa del temperamento) dell'accordo di risoluzione come suoni di risoluzione. Si esclude, così, la 9^a, l'11^a e la 13^a dall'accordo di dominante se esso risolve sull'accordo di VI° grado; se ne esclude l'11^a e la 13^a se esso risolve sull'accordo di I° grado. (Vedremo nel seguente Capitolo l'uso dell'11^a e della 13^a nell'accordo di dominante). Questi due ultimi suoni possono invece far parte degli accordi derivati, nelle cadenze plagali, poichè la loro tendenza di moto è meno percettibile.

È nota la facilità del nostro orecchio ad adattarsi a suoni più o meno falsi (cattiva accordatura di un pianoforte ad esempio), ciò non toglie, tuttavia, che, anche malgrado il temperamento, il senso d'intonazione dei varî intervalli rimanga sempre esatto poichè esso è innato in noi stessi. (1) È questo che ha reso possibile coi suoi immensi vantaggi, il Temperamento equabile, ma si tenga presente che le differenze d'intonazione derivanti dall'imperfetta accordatura di uno strumento sono assai più rilevanti di quelle derivate dal temperamento; esse infatti sono sempre percettibili mentre le differenze causate dal temperamento sono in parte teoriche poichè l'orecchio umano può percepire al massimo differenze di circa $\frac{1}{66}$ di tono. (2)]

(1) Il buon cantante ed il buon suonatore di strumenti ad arco, se non accompagnati da strumenti a suoni fissi temperati, intonano istintivamente suoni "naturali" leggermente diversi da quelli di un pianoforte bene accordato da cui abbiano presa l'intonazione del "la". Essi d'altro canto, se accompagnati, "temperano" spontaneamente i loro suoni, ma in ciò è un, sia pur lieve, forzamento della loro natura. Questo è un fatto, del resto, facilmente controllabile, come è nota ad ogni musicista la meravigliosa sonorità del Quartetto d'Archi in confronto ad altre combinazioni strumentali, sonorità diversa causata appunto dalla "naturale" intonazione e, quindi, dalla purezza degli intervalli melodici ed armonici.

(2) La 4^a g. cresce di circa $\frac{1}{104}$ di tono, la 5^a g. cala di circa $\frac{1}{104}$, la 9^a magg. di circa $\frac{1}{52}$, etc.

(3) Si noti la nuova possibilità di interpretazione del salto di 4^a asc. (o 5^a disc.) in parte superiore (o anche intermedia), oltre a quella specificata a pag. 18, n° 6, n° 4. In questo caso però le due note devono corrispondere alla dominante, la prima, ed alla tonica la seconda. Mancando la possibilità di una di queste due interpretazioni, o di una terza interpretazione, che vedremo più avanti, è bene non fare appartenere le due note alla stessa cadenza.

21. ESERCIZI - I° - Interpretare e realizzare le seguenti parti date comprendenti "cadenze evitate":

II° - Comporre un frammento armonico comprendente le Cadenze semplici di cui al Cap. 7°.

CAPITOLO QUATTORDICESIMO

"Quarta e Sesta" di Dominante

1. Abbiamo veduto come le due ultime terze sovrapposte al V° grado, formanti i due intervalli di 11^a e 13^a, tengano il posto, nelle combinazioni di moto "derivate", dei due armonici 11 e 13. Vediamo ora come sia possibile l'uso di questi due suoni in una combinazione di dominante, comprendente cioè la *f* dell'accordo di V° grado. Si tratta precisamente della sovrapposizione: *f*-11-13, in cui il gioco degli armonici del suono basso, *f*, il quale viene di massima raddoppiato, ci fa sentire i due suoni superiori come "armonici" 11 e 13 e non come 4^a giusta e 6^a maggiore o minore, intervalli rivolti della triade di tonica. Perché tali suoni acquistino il carattere di armonici 11 e 13 è necessario che la *f* (V° grado) si trovi sempre nel basso ed a distanza superiore all'ottava, come pure è utile che essa sia raddoppiata. Tale condizione scarta la possibilità di usare i rivolti di tale accordo i quali, a causa del temperamento, verrebbero ad identificarsi con l'accordo diretto o primo rivolto di tonica. (1) Per l'opposta ragione non è mai usato, come abbiamo veduto, il secondo rivolto dell'accordo di tonica quale combinazione di posa.

2. La combinazione di dominante: *f*-11-13 è detta, impropriamente, "quarta e sesta" di dominante, e, in rispetto alla tradizione, così verrà da noi chiamata. Dopo quanto abbiamo detto è chiaro come l'intervallo di 4^a giusta sia da considerare in certi casi (rivolto di un intervallo di 5^a giusta) come consonanza perfetta, ed in certi casi (in funzione di intervallo diretto di 11^a) come dissonanza. La definizione dell'intervallo di 4^a giusta rimase infatti sempre incerta e discussa dai trattatisti e la durezza di questo intervallo, quando esso viene a trovarsi in funzione di "moto" in confronto della sua perfetta consonanza quando esso fa parte di un primo rivolto di triade, portò al divieto, nel contrappunto, dell'uso del secondo rivolto della triade ed in armonia, secondo alcuni teorici, all'obbligo della sua preparazione.

3. L'accordo di quarta e sesta di dominante è l'accordo più carico di forza dinamica tra tutti quelli veduti, ed il suo posto è quindi all'apice della successione cadenzale degli accordi di moto, tuttavia esso precede, non segue, la triade, quadriade o pentiade di dominante, per la ragione che segue.

(1) Non è raro tuttavia l'uso di tali rivolti nella musica classica, specialmente di stile polifonico.

4. Abbiamo detto che dall'accordo di moto si escludono sempre, in pratica, quei suoni che, avendo tendenza risolutiva rilevante, come la 9^a, l'11^a e la 13^a, fanno parte anche dell'accordo di risoluzione, identificandosi, a causa del temperamento, coi suoni componenti tale accordo (pag. 47 n. 5). Ora, la quarta e sesta di dominante è composta precisamente di tutti e tre i suoni dell'accordo di tonica; sarebbe quindi assolutamente inefficace la risoluzione: 4^a e 6^a - tonica, ove le due terze sovrapposte al V° grado, da considerare quali estreme dissonanze, vengono ad identificarsi proprio coi due punti di posa: f e 3^a dell'accordo di tonica, accordo di risoluzione. E questi due suoni, per quanto abbiamo detto, sono sempre stati eliminati dall'accordo di dominante risolvente all'accordo di tonica. L'uso dell'accordo di 4^a e 6^a comporta quindi una necessità nuova: quella di risolvere prima le due dissonanze di 11^a e 13^a sui suoni inferiori dello stesso accordo, e precisamente: l'11^a sulla 3^a la 13^a sulla 5^a o sulla 7^a, quindi procedere all'accordo di tonica. Avremo quindi:

The musical score consists of two systems of chords. The first system shows a progression from IV (3) to V (b13, 5) to I (b3, 5), with dynamics f and 3. The second system shows a progression from VI (b3, 5) to II (f, 7) to V (b13, 7) to I (b3, 5), with dynamics f and 3. The notes are written on a grand staff with figured bass notation below.

5. Vediamo qui una dissonanza (13^a) risolvere salendo, anzichè discendendo di grado. Le ragioni acustiche che spiegano tale eccezione sono esposte ne "La Tecnica dell'Armonizzazione" a pag. 17 e segg. La risoluzione ascendente della 13^a è, tuttavia, meno frequente della risoluzione discendente.

6. La Quarta e sesta di dominante è l'accordo che dà il massimo senso conclusivo alla cadenza; il suo uso è quindi condizionato alla necessità di dover affermare decisamente la tonalità. Ciò, logicamente, non può avvenire con troppa frequenza in un pezzo musicale, ma soltanto alla conclusione dei periodi principali.

7. La forza di tale accordo contrasta, infine, con la sua posizione sul tempo debole della misura: è sul tempo forte quindi che esso trova il suo migliore impiego, benchè non sia da considerare un errore l'altro caso.

8. È ovvio anche che in una cadenza:

The musical score shows a cadence progression from I to V. The notes are written on a grand staff with figured bass notation below.

la $\frac{6}{4}$ sarebbe assolutamente inefficace; il punto massimo di moto (quarta e sesta) deve essere una conseguenza logica di una progressione di moto crescente. Tale accordo non dovrà quindi essere usato come accordo iniziale di cadenza, ma dovrà essere preceduto almeno da un accordo più debole (II o derivati) di preparazione.

CAPITOLO QUINDICESIMO

Sguardo riassuntivo

1. Da quanto abbiamo teorizzato fin qui possiamo stabilire i seguenti punti riassuntivi:

1. Ciascuno degli accordi di moto della tonalità può far parte di uno o più gruppi cadenzali.
2. Gli accordi di V° e VII° grado fanno parte sempre e soltanto del 1° Gruppo Cadenzale: quello risolvente all'accordo di posa.
3. Appartengono a questo 1° Gruppo anche gli accordi di II° e IV° grado se risolvono direttamente all'accordo di tonica; appartengono ad un 2° Gruppo Cadenzale gli accordi di II°, IV°, VI° e I° grado se risolvono ad un accordo di maggiore forza dinamica, del 1° Gruppo; appartengono ad un 3° Gruppo Cadenzale gli accordi di VI° e I° grado se risolvono ad un accordo di maggiore forza dinamica del 2° Gruppo.
4. Gli accordi di V°, II° e VI° grado, rispettivamente del 1°, 2° e 3° Gruppo Cadenzale, sono da considerare accordi generatori ("accordi principali") degli altri accordi dello stesso Gruppo ("derivati"). Gli intervalli dei vari accordi derivati di ciascun Gruppo sono indicati, perciò, col numero dell'intervallo dell'accordo principale.

2. Tutto l'organismo tonale può essere quindi schematizzato nel seguente quadro sinottico.

3° Gruppo Cadenzale	2° Gruppo Cadenzale	1° Gruppo Cadenzale	Posa
I° 1° Derivato	I° 3° Derivato		
VI° (Accordo Principale)	VI° 2° „	IV° 3° Derivato	
	IV° 1° „	II° 2° „	
	II° (Accordo Principale)	VII° 1° „	
		V° (Accordo Principale)	
			I° - VI°

3. Procedendo da sinistra a destra, dall'alto in basso e da una colonna alla colonna contigua, qualsiasi cadenza si ritrova nella esposta tabella. Il passaggio di un 1° derivato al suo accordo principale (unico collegamento, come dicemmo, ammesso nell'ambito dello stesso Gruppo Cadenzale) si ritrova procedendo dall'alto in basso nella stessa colonna.

5. I movimenti risolutivi di qualsiasi risoluzione cadenzale, ad eccezione di quelli della cadenza evitata, danno luogo ad un unico tipo di "formule di risoluzione", trovandosi, ciascun accordo principale risolvente rispetto all'accordo di risoluzione, in rapporto distanziale di 4ª ascendente o 5ª discendente e corrispondendo gli intervalli dei derivati sempre a quelli di un accordo principale. Tali formule di risoluzione si possono sinteticamente indicare con la seguente tabella:

Accordo risolvente	Accordo di risoluzione
9	13
f	5
7	11
13	3
5	9
11	f
3	7
9	13
f	5
7	11

[Gli intervalli vanno intesi tra parentesi se riferentesi ad un accordo derivato.]

4. Da essa è possibile ricavare il punto di risoluzione di qualsiasi suono di un accordo di moto. Così, ad esempio, la nota fondamentale (f della prima colonna) che sta ferma, diventa 5^a (5 a fianco nella seconda colonna); la nota fondamentale che sale di seconda risolve sulla 13^a (seconda casella superiore della seconda colonna); la nota fondamentale che sale di terza risolve sulla 7^a (terza casella superiore della seconda colonna); la 3^a che sale di seconda risolve sulla fondamentale (partendo dal 3 della prima colonna si passa alla seconda casella superiore della colonna destra); la fondamentale che discende di sesta risolve sulla 7^a (partendo da f della prima colonna e contando, dal 5 della colonna a fianco, sei caselle all'ingìù si trova 7). Lo stesso risultato si ottiene rivoltando l'intervallo melodico e contando in senso inverso: tre caselle all'ingìù per un salto di sesta ascendente; quattro caselle insù per un salto di 5^a discendente; etc.

5. Facciamo un esempio pratico per chiarire meglio: si abbia un la 5^a che discende di terza su un fa; a che intervallo corrisponde il fa? Nella tabella, a fianco della 5^a della prima colonna sta 9; ciò significa che la 5^a che sta ferma diventa 9^a; sotto a questa sta f; ciò significa che la 5^a che discende di grado risolve a fondamentale; sotto a f sta 7; ciò significa che la 5^a discendente di 3^a risolve a 7^a; il fa corrisponde dunque ad una settima. Così per qualunque altra risoluzione.

6. La determinazione di un intervallo può essere fatta anche in senso inverso: dato cioè l'intervallo di risoluzione si può trovare quello precedente, dell'accordo risolvente; basta procedere dalla colonna destra alla colonna sinistra.

I movimenti di parti da un 1° Derivato al suo accordo principale o da una combinazione di 11^a o 13^a di dominante allo stesso accordo di 5^a, 7^a o 9^a di dominante, non essendo vere e proprie risoluzioni, ma piuttosto passaggi da un suono all'altro dello stesso accordo, non si ritrovano da una colonna all'altra, ma, con corrispondenti salti di caselle, nella stessa colonna. Così, ad esempio, la 9^a di un primo derivato, (9), che passa alla f del suo accordo principale, corrisponde al movimento 9 - casella inferiore f della stessa colonna.

7. Nell'interpretazione di una parte data, stabiliti i punti finali di cadenza (posa) e determinata così l'ampiezza delle varie cadenze, devonsi riferire le note precedenti a quella finale, ad uno o più accordi principali. Ciò è possibile per due diverse vie:

a) Al suono precedente la posa si assegna l'accordo di V°; a due suoni, rispettivamente gli accordi di II° e V°; a tre suoni gli accordi di VI°, II° e V°. Da tener presente che a due suoni consecutivi possono essere assegnati il 1° Derivato e l'accordo principale dello stesso Gruppo Cadenzale (VII - V; IV-II; I-VI°). In corrispondenza di ciascun accordo principale si segna quindi l'intervallo rappresentato dalla parte data. I movimenti risolutivi devono così corrispondere alle consuete formule di risoluzione.

b) In base alle formule di risoluzione si segnano gli intervalli su ciascun suono precedente quello finale di posa, partendo da quest'ultimo e procedendo all'indietro. Da tener presente che due suoni consecutivi possono rappresentare lo stesso intervallo (1° derivato - acc. principale).

8. Tanto dal 1° che dal 2° procedimento si deve giungere ad un identico risultato: la determinazione dei diversi gruppi cadenzali. Non rimane che segnare sotto all'accordo principale i derivati possibili riferendosi all'intervallo della parte data (f - nessun derivato; 3 - un derivato; 5 - due derivati; 7, 9, 11 e 13 - tre derivati). Tra parentesi saranno quindi segnati eventualmente quei derivati che fossero compresi anche nel Gruppo cadenzale precedente, essendo il loro uso condizionato a quello di un precedente accordo più debole. In una cadenza II-V-I, ad esempio, non si deve sostituire all'accordo di V° grado, anche se possibile, il suo 3° derivato: ciò darebbe luogo infatti alla successione: II-IV, in moto decrescente. Tale sostituzione è altresì possibile se pure l'accordo di II° grado è sostituibile col suo 2° derivato: accordo di VI°.

9. La scelta dei vari accordi, tra quelli possibili, deve essere guidata da criterii di buon gusto, di varietà armonica, di movimento di parti, efficacia cadenzale. Lo stesso dicasi per la determinazione dei punti finali di cadenza.

Nei prossimi due Capitoli due ultime possibilità verranno a completare la teorizzazione dell'organismo cadenzale tonale: i movimenti di parti sullo stesso accordo e la Cadenza Sospesa.

23 ESERCIZIÛ - I° - Armonizzare la seguente parte data:

S. D.

II° - Comporre un frammento armonico comprendente le formule cadenzali di cui al Cap. 9°.

CAPITOLO SEDICESIMO

Movimenti melodici nello stesso accordo

- Ogni nota della parte data è stata armonizzata fin'ora con un diverso accordo; è ovvio però che ogni movimento melodico di una voce non debba sempre corrispondere ad una "risoluzione", cioè ad un cambiamento d'accordo. Una voce può muoversi, da sola o contemporaneamente ad altre, nell'ambito dello stesso accordo; il senso cadenzale, in tal caso, rimane statico sia nel moto che nella posa, ed il movimento melodico in sè stesso è privo di forza risolutiva.
- Qualunque suono, senza eccezione, può procedere su un altro suono dello stesso accordo. Ecco alcuni esempi:

Benchè le note dell'accordo (dette "buone" o "reali" in confronto alle rimanenti della scala da esso escluse dette "estranee" o "d'abbellimento") sieno in rapporto di terza, pure esse possono dar luogo anche, come si vede dagli esempi, a successioni di grado, chè la 7^a e la 9^a vengono ad alternarsi alla *f* ed alla 3^a.

3. Per l'uso di tali movimenti di parti sono da tener presenti le seguenti norme:

1. I movimenti melodici dello stesso accordo non devono aver luogo dall'ultimo tempo della battuta al primo tempo della battuta seguente: il primo tempo di ogni misura vuol essere sottolineato da una maggior forza cadenzale, cioè da un nuovo accordo. Si può ammettere molto eccezionalmente tale caso, se il movimento melodico provoca il passaggio dalla triade alla quadriade, o dalla quadriade alla pentiade: (2)

(1) Si noti una terza possibilità d'interpretazione del salto di 4^a asc. (o 5^a disc.) in una delle parti superiori: stesso accordo, quindi, in tal caso le due note devono trovarsi nella stessa battuta.

(2) Ma il primo tempo risulterà in tal modo, armonicamente, sempre assai debole, e ciò è naturale, se si pensa che perfino le successioni VII-V e IV-II, e cioè: 1° Der.-Accordo Principale, sono pure poco efficaci in corrispondenza di battute diverse e. sono quindi, possibilmente, da evitare.

Musical notation showing a piano exercise with two staves. The right hand has a 7th chord and a 5th chord, both with a flat sign. The left hand has a 3rd chord and a 1st chord, both with a flat sign. Dynamics include 'f' and 'V'.

2. Se il movimento melodico non ha un andamento rapido occorre rimediare alle eventuali cattive sonorità (cattivi raddoppi) che esso viene a provocare, con un simmetrico movimento di altra voce; si a con ciò un "cambio di posizione" o uno "scambio di parti":

Musical notation comparing "Da evitare" and "corretto" for two different chord progressions. The first progression shows a 3rd chord in the right hand and a 3rd chord in the left hand. The second progression shows a 5th chord in the right hand and a 3rd chord in the left hand. Dynamics include 'f' and 'V'.

3. La tendenza risolutiva di una nota obbligata non viene annullata da un movimento melodico, ma la risoluzione obbligata può essere evitata con uno scambio di parti, col passaggio della nota obbligata, cioè, ad un'altra voce dell'accordo:

Musical notation comparing "Scorretto" and "corretto" for a 7th chord. The "Scorretto" version shows a 7th chord in the right hand and a 7th chord in the left hand. The "corretto" version shows a 7th chord in the right hand and a 3rd chord in the left hand. Dynamics include 'f' and 'V'.

4. È da evitare però nello stesso accordo, lo scambio della *f* e della 7^a, poichè dà luogo a due bicordissonanti consecutivi:

Musical notation comparing "Da evitare" and "Meglio" for a 7th chord. The "Da evitare" version shows a 7th chord in the right hand and a 7th chord in the left hand. The "Meglio" version shows a 7th chord in the right hand and a 7th chord in the left hand, with a 7th chord in the right hand and a 7th chord in the left hand. Dynamics include 'f'.

5. I cattivi andamenti di parti non vengono evitati col cambio di posizione:

4. Nella interpretazione di una parte data comprendente passaggi melodici nello stesso accordo, è da tener conto della possibilità di fare appartenere, appunto, ad un unico accordo due o più note consecutive. Tale appartenenza è rivelata, talvolta, dalla impossibilità o dalla difficoltà di far combinare due suoni vicini con una cadenza o con un frammento di cadenza:

5. I movimenti melodici, nelle parti libere, sono suggeriti, sia dalla necessità di muovere su un levare, sia da criteri di ordine estetico.

6. Le varie possibilità melodiche sullo stesso accordo sono strettamente legate all'intervallo da cui il movimento si diparte ed alla relativa sua risoluzione. Considerate in tal senso esse possono essere, in certo modo, ordinate: ciò ha molta importanza per l'identificazione dell'accordo da cui derivano. Infatti, avendo ciascun movimento di parti una stretta relazione con la "formula di risoluzione" da cui ha origine, dai movimenti melodici della parte data è rivelata spesso la formula di risoluzione originaria e, perciò la successione degli accordi. A questo scopo facciamo seguire le più frequenti formule di risoluzione e, sotto a ciascuna di esse, le varianti melodiche derivanti; non sono, s'intende che quelle più usate, cioè più semplici e spontanee.

2^a 2^a 2^a 3^a

5 f 7 3 9 5 f 3

5 (3) f 7 (f) 3 9 (f) 5 f (7) 3

5 (3) f 7 (5) 3 f (5) (7) 3

7 (5) (f) 3 f (7) 3

7 (5) (f) 3 f (5) (7) 3

7. Da tale tabella l'allievo, oltre all'identificazione dell'accordo dal movimento melodico della parte data, può ricavare i vari movimenti possibili adattabili alle varie risoluzioni delle parti libere.

24. ESERCIZI - *Armonizzare le seguenti parti date comprendenti movimenti melodici nello stesso accordo:*

S. D.

29.

S. D.

30.

8. N.B. - I suoni compresi nella stessa battuta possono essere fatti appartenere sia ad un solo accordo che a due accordi diversi. Salvo l'ultima battuta e, eccezionalmente, qualche battuta intermedia finale di una frase o un periodo armonico, l'inizio di ogni tempo deve essere sottolineato o dal cambiamento di accordo o da uno o più movimenti melodici. La figurazione | p . p |, ad esempio, in tempo $\frac{2}{2}$ non deve apparire in tutte le voci contemporaneamente; con ciò verrebbe a mancare l'accento del secondo tempo. Due o più note comprese in uno stesso tempo sono da considerare, in linea di massima, come appartenenti allo stesso accordo.

CAPITOLO DICIASSETTESIMO

Cadenza sospesa

1. Abbiamo considerato fin qui cadenze semplici e composte concludenti su un accordo di posa. Esaminiamo ora un diverso tipo di cadenza, detta "cadenza sospesa", consistente in una cadenza composta interrotta all'accordo di dominante, il quale divenuto accordo finale di cadenza conclude questa con una "interrogazione" o "sospensione" anzichè con una affermazione.

2. Qualsiasi cadenza composta può essere sospesa alla dominante, purchè questo accordo venga a trovarsi in posizione diretta e preferibilmente in triade. Questa seconda condizione non è tassativa, trattandosi di una conclusione sul "moto" e non sulla "posa", tuttavia la forma dissonante è meno usata, in questo caso, poichè le risoluzioni della 9^a e della 7^a più difficilmente rimangono sospese, essendo appunto dissonanti, della risoluzione della sensibile.

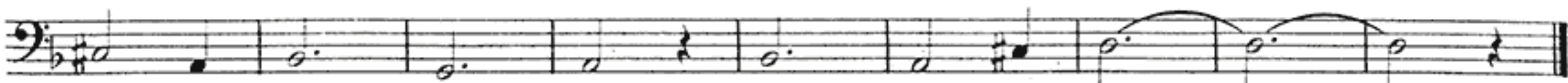
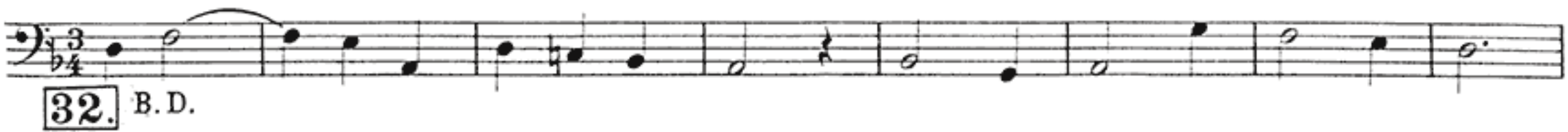
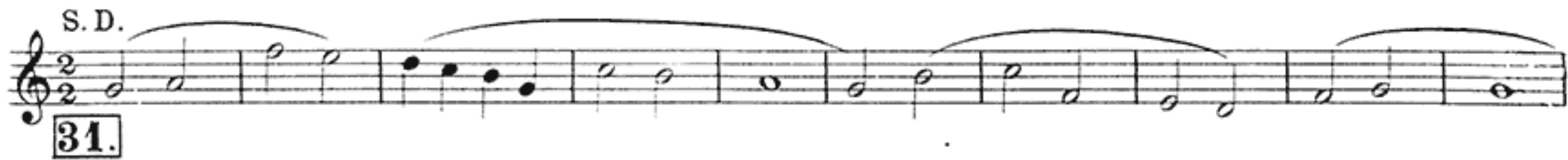
3.- L'accordo di dominante finale di cadenza perde i suoi obblighi di risoluzione (la sensibile quindi può procedere, poi, liberamente, e la nuova cadenza può iniziare con un qualsiasi accordo). Esso deve in ogni caso trovarsi sull'accento forte della battuta e, nel caso comprenda più tempi, non è necessario che questi vengano sottolineati con movimenti melodici in una o più voci, chè la stasi ritmica viene agevolmente ad accentuare la sospensione armonica (spesso esso è anche "coronato"). Ecco alcuni esempi:

4. Un altro tipo di cadenza sospesa è la successione inversa della cadenza semplice: $V-I$. Una cadenza $I-V$ rientra, è vero, nel concetto precedentemente esposto di "cadenza composta interrotta sull'accordo di dominante" ($I = 3^{\circ}$ derivato dell'accordo di II° grado), ma, in certi casi la caratteristica di posa della triade di tonica e l'inversione di "moto-posa" in "posa-moto", sono troppo evidenti per classificare l'accordo di tonica come un frammento di II° grado in funzione di "moto". Si ha in tal caso invece qualcosa di molto affine a ciò che accade nel linguaggio parlato quando, nell'affermazione si fa precedere al verbo il soggetto ("tu sei"), mentre nell'interrogazione lo si fa seguire ("sei tu?").

5. Da ciò si può desumere che l'inversione di una qualsiasi cadenza semplice ha valore di cadenza sospesa? Sì, ma solo teoricamente: l'accordo finale di cadenza, deve avere un preciso carattere di posa o di moto, ed un derivato di dominante non può avere quindi una efficacia conclusiva sufficiente. Si può avere tuttavia qualche raro caso di cadenza sospesa $I-IV$ (o $I-II$), specialmente in maggiore.

6. Con questo capitolo ha termine la Prima Parte del Corso, riguardante l'armonia diatonica tonale. Col prossimo capitolo avrà inizio lo studio dell'armonia diatonica modulante: vedremo così come le vari forme tonali della cadenza si estendono alle varie tonalità, per mezzo della modulazione, e vengono a completare l'ambiente armonico vero e proprio di una composizione musicale.

25. ESERCIZI - *Armonizzare le seguenti parti date comprendenti cadenze sospese:*



7. N.B. - Una pausa della parte data, sul tempo debole della battuta, può essere accompagnata con pause anche nelle altre voci. Se trovasi invece sul tempo forte essa, agli effetti dell'armonia, vale per la nota precedente e come tale va armonizzata.

FINE DELLA PARTE PRIMA

N.B. - Da questo punto l'allievo inizierà un regolare "Corso di Improvvisazione" al pianoforte od all'organo. Egli eseguirà estemporaneamente, nell'ordine, gli Esercizi proposti nella Prima Parte del Corso riferiti alla composizione di Cadenze semplici e composte, nelle varie tonalità maggiori e minori. Questa esercitazione sarà opportunamente perfezionata durante lo svolgimento della Seconda Parte.

PARTE SECONDA

Armonia diatonica modulante

CAPITOLO DICIOTTESIMO.

Modulazione

1. Il "temperamento" della scala naturale, che è fissato ad intervalli approssimativamente equidistanti i dodici suoni diatonici e cromatici compresi nell'ottava, (vedi "La Tecnica dell'Armonizzazione" pag. 66 e seguenti) offre la possibilità di trasportare l'ambiente armonico tonale maggiore o minore, su ciascuno dei punti cromatici dell'ottava.
2. L'organismo cadenzale esposto nei capitoli precedenti si adatta così, indifferentemente, a ciascuna delle quindici tonalità maggiori e delle quindici tonalità minori possibili.
3. I mezzi tecnici necessari per il passaggio dall'una all'altra tonalità si riassumono nel termine "modulazione", che significa appunto: passaggio di tonalità.
4. Raramente un brano musicale è svolto in un'unica tonalità, ma, dal tono iniziale e finale, detto "tono principale", si discosta una o più volte, mediante la modulazione.
5. La possibilità di passare da una tonalità ad un'altra nel corso di una composizione musicale è offerta dal fatto che le due tonalità hanno in comune un certo numero di suoni, e quindi di accordi, diatonici e cromatici, poichè, grazie al temperamento, un suono appartiene diatonicamente o cromaticamente a più scale o tonalità. Inoltre, sempre grazie al temperamento, esso corrisponde sempre a più note di diverso nome: il do corrisponde, ad esempio, al si# ed al rebb; il sol# alla b, etc; un suono od un accordo, quindi, che non appartengono, diatonicamente o cromaticamente, a due tonalità diverse, sono ad esse comuni se interpretati "enarmonicamente" ("enarmonia" si chiama appunto la possibilità di cambiare nome a uno o più suoni dell'accordo).
6. Logicamente, il passaggio da una tonalità ad un'altra sarà tanto più spontaneo e le vie tanto più numerose, quanto maggiore sarà il numero, prima dei suoni e degli accordi diatonici, quindi dei suoni e degli accordi cromatici, che esse hanno in comune. Vi è quindi un grado di "vicinanza" o di "affinità" tra due diverse tonalità di cui si deve tener conto per ben condurre la modulazione. Il maggior grado di affinità, in linea di massima, si avrà quando le due tonalità hanno in comune sei dei sette suoni diatonici: è il caso di due toni relativi (Do magg. - La min.) e di due tonalità maggiori che differiscano per una alterazione costante (Do magg. - Sol magg.). Si ha quindi gradatamente un minore grado di affinità se i suoni diatonici diversi sono in numero maggiore. Una "scala delle affinità" è approssimativamente determinabile se si mettono in rapporto le alterazioni della chiave, dalle quali risulta, in certo modo, la posizione dei singoli gradi (il numero e la specie delle alterazioni costanti è un elemento comune che distingue le varie tonalità). Vedremo tuttavia che non conta tanto la quantità degli accordi diatonici comuni, quanto la qualità; a Do magg., ad esempio non è meno "vicina" la tonalità di Do min., che ha un solo accordo diatonico comune: quello di dominante, di quanto non lo sia la tonalità di Re magg. che ha in comune con Do magg. due accordi diatonici: quello di II° e quello di IV° grado.

Il binomio dei toni relativi - Scala delle affinità

7. I due toni relativi hanno le stesse alterazioni costanti; essi hanno sei suoni diatonici, quattro triadi e tre quadriadi diatoniche in comune. Con la modulazione dall'uno all'altro essi si compendiano e si integrano, come due colori complementari, costituendo un "binomio tonale" in cui si alternano le caratteristiche delle due modalità.

8. Teoricamente le alterazioni costanti si riferiscono ai suoni diatonici del tono principale, le alterazioni transitorie a suoni diatonici di altre tonalità ed a suoni cromatici. In minore manca quindi sempre, tra le alterazioni costanti, quella della sensibile, la quale deve essere posta in guisa di alterazione transitoria nel corso della composizione. Ciò deriva dall'aver sempre considerato erroneamente, nella scala minore armonica, come suono cromatico il VII° grado, mentre in realtà avendo, da uno stesso accordo di dominante (sol) origine un'unica tonalità, nelle due forme: maggiore e minore (Do magg. e Do min.),⁽¹⁾ la tonalità minore dovrebbe essere considerata come una tonalità secondaria, oppure come una "variante" o anche come una "derivazione cromatica" della tonalità maggiore omologa. Infatti essa corrisponde alla stessa tonalità maggiore in cui il III° ed il VI° grado sieno sostituiti col III° e col VI° grado abbassati di un semitono; sono dunque questi due suoni che dovrebbero essere considerati come cromatici.

Così, ad esempio, dalla dominante mi derivano i due Modi, maggiore e minore di La; il tono di *La min.* dovrebbe portare le stesse alterazioni costanti del *La magg.* (3#) e, come alterazioni transitorie, il \flat al do ed al fa. Tradizionalmente invece il tono di *La min.* è abbinato a quello di Do magg. (nessuna alterazione in chiave) e deve alterare transitoriamente in aumento il VII° grado (sol#).⁽²⁾ Tuttavia la scala armonica di *La min.* ha quattro accordi comuni con quella di Do magg. (II, IV, VI e I) ed uno solo (V) con quella di *La magg.*; l'abbinamento Do magg. - *La min.* è quindi, dal punto di vista armonico, più opportuno di quello *La magg.* - *La min.*

Su questo punto torneremo ancora, trattando delle modulazioni a toni lontani. In questo Corso consideriamo convenzionalmente la scala minore armonica come composta di sette suoni diatonici, ma risulterà a poco a poco evidente che non esiste che una scala diatonica: quella maggiore.

9. Considerando le tonalità maggiori e minori, anziché separatamente, in coppie di tonalità relative, la scala delle affinità sarà dunque determinata in base al numero ed alla specie di alterazioni costanti che ciascuna coppia di toni relativi appunto distinguono. Dato inoltre che, come abbiamo veduto, due tonalità maggiori che differiscono di una sola alterazione costante si trovano in rapporto di quinta (giusta), ne consegue che il numero delle alterazioni costanti diverse (numero che corrisponde a quello dei suoni diatonici diversi) corrisponde anche al numero delle quinte che separano le due toniche. Il "numero delle quinte" costituirà quindi l'indice di affinità.

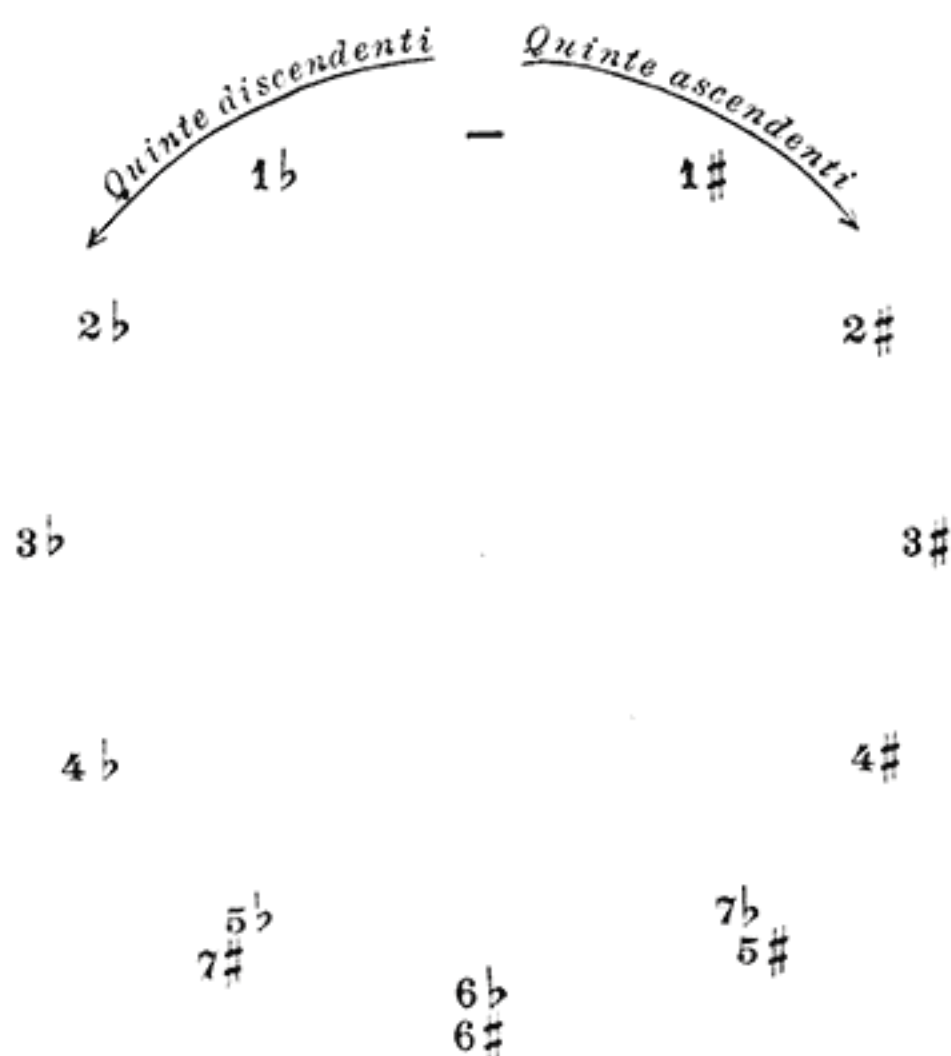
10. Ecco, dal binomio: Do magg. - *La min.*, il rapporto di Quinte che intercorre con le altre coppie di tonalità: (Le tonalità scritte in corsivo s'intendono di modo minore.)

← Quinte discendenti							Quinte ascendenti →							
7	6	5	4	3	2	1	1	2	3	4	5	6	7	
(Si)	(Fa#)	(Do#)					(Do)	(Sol)	(Re)	(La)	(Mi)	(Si)	(Fa#)	(Do#)
Do \flat	Sol \flat	Re \flat	La \flat	Mi \flat	Si \flat	Fa	Do	Sol	Re	La	Mi	Si	Fa#	Do#
(Sol#)	(Re#)	(La#)					(La)	(Mi)	(Si)	(Fa#)	(Do#)	(Sol#)	(Re#)	(La#)
La \flat	Mi \flat	Si \flat	Fa	Do	Sol	Re	La	Mi	Si	Fa#	Do#	Sol#	Re#	La#

Non facendo distinzione tra toni relativi noi diremo così che la tonalità di *La magg.* (o la tonalità di *Fa# min.*) si trova a tre quinte ascendenti da quella di Do magg. o da quella di *La min.*; le tonalità di *Re \flat magg.* e di *Si \flat min.* a cinque quinte discendenti, etc. Il calcolo delle quinte che, indicandoci il numero dei suoni diversi, ci dà subito un'idea precisa della "distanza" che separa due tonalità, e di conseguenza delle possibilità modulative, è semplice e rapido se ci serviamo come punto di riferimento del numero e della specie delle alterazioni costanti: le quinte sono ascendenti se si passa da un tono coi bemolli ad un tono coi diesis, oppure se il numero dei bemolli della prima tonalità è superiore al numero dei bemolli della seconda, oppure se il numero dei diesis della prima tonalità è inferiore al numero dei diesis della seconda. Sono discendenti nei tre casi inversi. Ciò per quanto riguarda l'andamento delle quinte: ascendente o discendente. Il "numero" delle quinte è dato poi dalla somma delle alterazioni costanti se queste sono di specie diversa (\flat e #, o # e \flat), dalla loro differenza se sono della stessa specie (# e #, \flat e \flat). Ad esempio:

Da $\frac{\text{Re magg.}}{\text{Si min.}}$ (2 #)	a $\frac{\text{Mi♭ magg.}}{\text{Do min.}}$ (3 ♭): 5 Quinte discendenti (2 + 3 = 5; dai # ai ♭)
Da $\frac{\text{Si magg.}}{\text{Sol # min.}}$ (5 #)	a $\frac{\text{Sol magg.}}{\text{Mi min.}}$ (1 #): 4 Quinte discendenti (5 - 1 = 4; i # diminuiscono)
Da $\frac{\text{Si♭ magg.}}{\text{Sol min.}}$ (2 ♭)	a $\frac{\text{La magg.}}{\text{Fa # min.}}$ (3 #): 5 Quinte ascendenti (2 + 3 = 5; dai ♭ ai #)
Da $\frac{\text{La♭ magg.}}{\text{Fa min.}}$ (4 ♭)	a $\frac{\text{Mi♭ magg.}}{\text{Do min.}}$ (3 ♭): 1 Quinta ascendente (4 - 3 = 1; i ♭ diminuiscono)

11. Nella tabella delle tonalità, ordinate per Quinte (vedi pag. precedente) abbiamo segnato anche le tonalità omologhe; a causa dell'enaarmonia infatti le tonalità con 5, 6 e 7 # vengono ad identificarsi rispettivamente con le tonalità di 7, 6 e 5 ♭, sì che procedendo per Quinte ascendenti ci troviamo ad un certo punto come se avessimo proceduto per Quinte discendenti, e viceversa. Secondo il progresso delle alterazioni costanti la serie delle tonalità può essere così schematizzata:



12. Risulta in tal modo evidente che con 12 salti di Quinta si ritorna al punto di partenza e che, d'altro canto, un salto di 5, 6, o 7 Quinte ascendenti corrisponde ad un salto di 7, 6 o 5 Quinte discendenti, e viceversa, poichè la somma dei due salti corrisponde sempre a 12. Ciò ha molta importanza chè, come vedremo, si potrà, grazie all'enaarmonia, scegliere la via più breve per congiungere due tonalità molto lontane (le 9 Quinte discendenti che separano, ad esempio, i 2 # dai 7 ♭ possono essere ridotte a 3 Quinte ascendenti).

26. ESERCIZIO — Determinare il numero e la specie ("ascendenti" o "discendenti") delle quinte che separano le seguenti tonalità:

$$\left\{ \begin{array}{l} \text{Do magg.} \\ \text{La min.} \end{array} \right. - \left\{ \begin{array}{l} \text{Si♭ magg.} \\ \text{Sol min.} \end{array} \right. \quad \left\{ \begin{array}{l} \text{Re magg.} \\ \text{Si min.} \end{array} \right. - \left\{ \begin{array}{l} \text{Si♭ magg.} \\ \text{Sol min.} \end{array} \right. \quad \left\{ \begin{array}{l} \text{Fa magg.} \\ \text{Re min.} \end{array} \right. - \left\{ \begin{array}{l} \text{Re magg.} \\ \text{Si min.} \end{array} \right.$$

$\left. \begin{array}{l} \{La\ magg. \\ \{Fa\# min. \end{array} \right\} - \left. \begin{array}{l} \{Mi\flat magg. \\ \{Do\ min. \end{array} \right\}$	$\left. \begin{array}{l} \{Do\flat magg. \\ \{La\flat min. \end{array} \right\} - \left. \begin{array}{l} \{Fa\ magg. \\ \{Re\ min. \end{array} \right\}$	$\left. \begin{array}{l} \{Re\flat magg. \\ \{Si\flat min. \end{array} \right\} - \left. \begin{array}{l} \{Do\flat magg. \\ \{La\flat min. \end{array} \right\}$
$\left. \begin{array}{l} \{Fa\# magg. \\ \{Re\# min. \end{array} \right\} - \left. \begin{array}{l} \{Do\# magg. \\ \{La\# min. \end{array} \right\}$	$\left. \begin{array}{l} \{Re\flat magg. \\ \{Si\flat min. \end{array} \right\} - \left. \begin{array}{l} \{Si\flat magg. \\ \{Sol\ min. \end{array} \right\}$	$\left. \begin{array}{l} \{La\flat magg. \\ \{Fa\ min. \end{array} \right\} - \left. \begin{array}{l} \{Do\ magg. \\ \{La\ min. \end{array} \right\}$
$\left. \begin{array}{l} \{Si\ magg. \\ \{Sol\# min. \end{array} \right\} - \left. \begin{array}{l} \{Si\flat magg. \\ \{Sol\ min. \end{array} \right\}$	$\left. \begin{array}{l} \{La\ magg. \\ \{Fa\# min. \end{array} \right\} - \left. \begin{array}{l} \{Mi\ magg. \\ \{Do\# min. \end{array} \right\}$	$\left. \begin{array}{l} \{Do\flat magg. \\ \{La\flat min. \end{array} \right\} - \left. \begin{array}{l} \{Si\flat magg. \\ \{Sol\ min. \end{array} \right\}$

CAPITOLO DICIANNOVESIMO

Tecnica Modulativa - 1° Ciclo tonale

Modulazione a mezzo di un accordo diatonico di scambio

1. La modulazione è basata, tecnicamente, su un unico principio teorico: lo scambio di interpretazione e quindi di funzione di un accordo comune a due tonalità. Un tale accordo rappresenta il punto di contatto di due tonalità e su di esse ha luogo virtualmente il passaggio dall'una all'altra. A seconda se l'accordo "di scambio" è comune diatonicamente, cromaticamente o enarmonicamente dei due toni, si possono distinguere i seguenti tre tipi di modulazione:

- a) Modulazione a mezzo di un accordo diatonico di scambio
- b) Modulazione a mezzo di un accordo cromatico di scambio
- c) Modulazione a mezzo di un accordo enarmonico di scambio

I vari mezzi modulativi verranno illustrati gradualmente e opportunamente intercalati nella materia generale. Essi saranno particolarmente riferiti ai passaggi nelle tonalità tipiche complementari di quella principale della composizione. In questa Prima Parte del Corso ci occuperemo intanto dei mezzi modulativi relativi al congiungimento delle varie tonalità di un "1° Ciclo tonale"; mentre teoricamente la modulazione può essere effettuata indifferentemente da una all'altra delle 30 tonalità maggiori e minori, il giro modulante circoscritto a questo "Primo ciclo tonale" e quello che esamineremo nella Seconda Parte del Corso, esteso ad un "Secondo ciclo tonale", hanno importanza preponderante nell'economia modulativa di ogni composizione classico-romantica, poichè ad essi è improntato tutto lo stile armonico del Sistema Diatonico.

Modulazione con e senza collegamento cadenzale

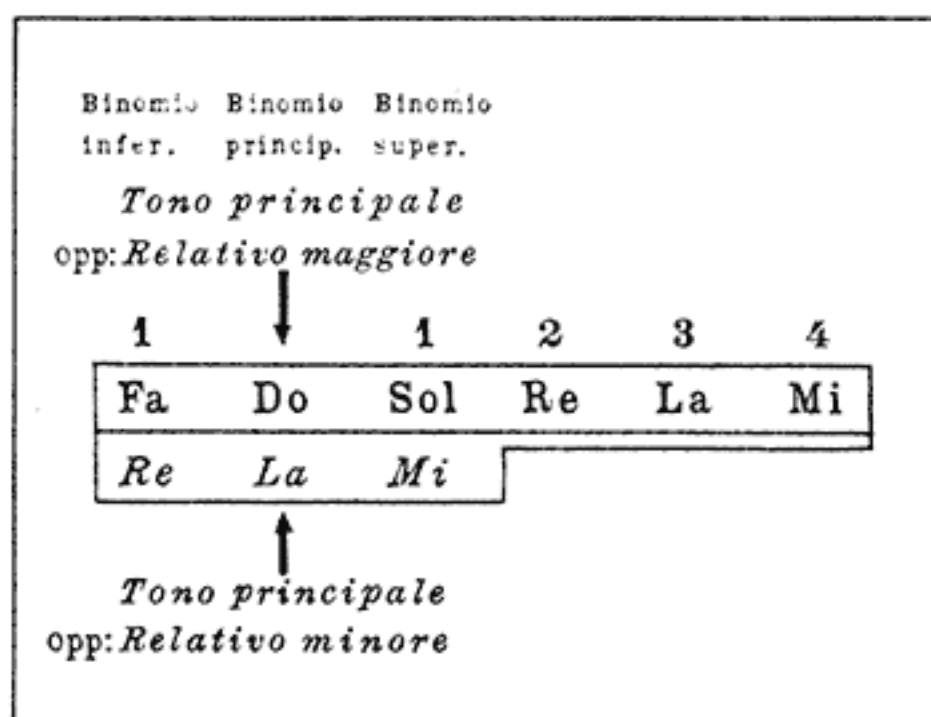
2. L'accordo di scambio può essere, teoricamente, un qualsiasi accordo della cadenza, ma praticamente corrisponde sempre a uno dei tre accordi finali: I, V e (raramente) VI. A seconda della funzione, per così dire attiva o passiva, che l'accordo di scambio assume nella nuova tonalità, la modulazione può essere effettuata "con un collegamento cadenzale" o può aver luogo "senza collegamento". Vediamo di chiarire i due casi. L'accordo di scambio, per il semplice fatto di essere interpretato in due modi diversi, non rivela la modulazione; basti pensare che un accordo è sempre comune, diatonicamente, cromaticamente o enarmonicamente, a più tonalità. Ciò che veramente determina e rende evidente il passaggio di tonalità è la conseguente cadenza a cui l'accordo di scambio dà luogo, e che, pertanto, può essere definita "cadenza modulante". Ora se nella seconda interpretazione l'accordo di scambio viene a corrispon-

iniziale della stessa cadenza modulante, risultando così come il punto di fusione di due cadenze e di due tonalità distinte, in esso collegate; si ha in tal caso un preciso "collegamento" di due tonalità diverse. Se invece, con la seconda interpretazione, l'accordo di scambio viene a corrispondere all'accordo di III° grado, accordo privo di una determinata funzione cadenzale, ovvero ad un accordo di moto (V, VII) con alterazioni cromatiche praticamente inusate, esso non può dare efficace inizio alla cadenza modulante - la quale seguirà quindi indipendentemente - ma rappresenterà semplicemente il punto di contatto delle due tonalità. La modulazione ha luogo in tal caso "senza collegamento". Avremo cioè, schematicamente, i due seguenti tipi di modulazione:



* Accordo di scambio

4. Il "Primo Ciclo tonale" è costituito da nove tonalità. Esse sono le seguenti: il binomio di toni relativi di cui fa parte il tono "principale" della composizione, o "binomio principale"; i due toni relativi della Quinta inferiore, o "binomio inferiore"; i due toni relativi della Quinta superiore, o "binomio superiore". Queste sei tonalità, dette "tonalità affini" sono le più importanti e le più frequentemente inserite nel giro modulante. Ad esse vanno aggiunte le tre tonalità maggiori della 2^a, 3^a e 4^a Quinta superiore; esse compaiono, assai meno frequentemente, in particolari casi ben determinati ed in modo affatto transitorio. Ecco come si presentano le tonalità del 1° Ciclo, nella tabella ordinativa del Capitolo precedente:



[Consigliamo di ritagliare un cartoncino secondo le linee sopra segnate, il quale, fatto scorrere opportunamente sulla tabella del Capitolo precedente, indicherà per ciascuna tonalità principale il relativo "1° Ciclo tonale". Ciò sarà molto utile anche, in seguito, per l'analisi armonico - modulante di una composizione e per la visione immediata delle possibilità modulative nella composizione di frammenti armonici o brani musicali modulanti.]

5. Le varie triadi perfette di moto, diatoniche o cromatiche, del tono principale, a cui corrispondono gli accordi di tonica del 1° Ciclo tonale, possono così, a mezzo della modulazione, acquistare un carattere statico. L'ambiente cadenzale-tonale viene spostato sull'uno o sull'altro grado, in modo più o meno transitorio, finché un'ultima modulazione lo riporta al suo punto primitivo: quello della tonalità principale.

6. La modulazione può avere un grado più o meno accentuato di efficacia a seconda della forza dinamica della cadenza modulante; abbiamo veduto da quali elementi risulta una maggiore o minore forza cadenzale: da una semplice cadenza plagale ad una cadenza composta comprendente la quarta e sesta di dominante, si ha tutta una gamma di cadenze di varia forza dinamica: più o meno "transitorie" o "conclusive".

7. L'importanza della modulazione va adeguata, volta volta, ad una determinata formula cadenzale. È ovvio, quindi, che modulazioni a carattere "transitorio" o "passeggero" non debbano essere ottenute a mezzo di cadenze comprendenti la quarta e sesta di dominante, il che è invece necessario per affermare decisamente una nuova tonalità.

8. Chiudiamo questo capitolo con esempi di modulazioni a toni "affini" effettuate a mezzo di accordi diatonici di scambio e con collegamento cadenzale; è questo il mezzo modulativo più semplice ed efficace.

Al binomio inferiore *Al relativo minore* *Al relativo maggiore*

Al binomio superiore

$\frac{V}{Do} \frac{I}{Fa} \frac{VI}{VI} \frac{I}{La} \frac{V^{(1)}}{I} \frac{VI}{Fa} \frac{V}{V}$
 $\frac{I}{Do} \frac{IV}{IV} \frac{II}{La} \frac{V}{V} \frac{I}{I}$
 $\frac{I}{La} \frac{V}{V} \frac{I}{VI} \frac{II}{II} \frac{V}{V} \frac{I}{I}$

$\frac{I}{Do} \frac{IV}{IV} \frac{I}{I} \frac{V}{V} \frac{I}{I}$
 $\frac{I}{Do} \frac{VI}{VI} \frac{IV}{IV} \frac{V}{V} \frac{VI}{VI}$
 $\frac{I}{La} \frac{V}{V} \frac{I}{II} \frac{V}{V} \frac{I}{I}$

$\frac{I}{Sol}$
 $\frac{I}{Mi}$
 $\frac{I}{La}$
 $\frac{I}{Sol}$

9. N.B. - È sufficiente, naturalmente, che, dell'accordo di scambio, sieno comuni alle due tonalità i soli suoni usati, non quelli possibili. La triade di do della prima modulazione è comune, ad esempio, alle due tonalità, non lo sarebbe la quadriade o la pentiade.

10. L'esercizio della modulazione si divide in due campi distinti: a) sfruttare in una parte data le migliori possibilità modulative; b) condurre una modulazione di propria iniziativa, e con un determinato mezzo, da una tonalità ad un'altra, già fissate in anticipo.⁽²⁾

Nel primo caso si possono avere spesso per uno stesso frammento di parte data, possibilità di adattamento a più tonalità. Sono quei frammenti melodici che possono essere fatti appartenere, teoricamente, a più tonalità (quasi sempre affini), perchè composti di suoni, ad esse, comuni. (Il frammento di scala: do-re - mi - fa può appartenere, ad esempio alla tonalità di do magg. ed a quelle di la min. e fa magg.). La scelta del giro modulante sarà fatta per ora con criteri di opportunità e buon gusto; in linea di massima si eviti l'uso della quarta e sesta di dominante.

Nel secondo caso la modulazione *diretta*, cioè senza passaggi a tonalità intermedie, deve avvenire nel modo più semplice e, nello stesso tempo, più spedito. Qui è necessario l'uso della quarta e sesta per affermare decisamente la nuova tonalità.

27. ESERCIZI - I° - Interpretare le parti date seguenti, comprendenti modulazioni a toni affini a mezzo di accordi diatonici di scambio.

II° - Modulare dalle tonalità di Sol maggiore e Re minore ai rispettivi cinque toni affini, con lo stesso mezzo modulativo (modulazioni indipendenti l'una dall'altra come negli esempi suesposti).

(1) Anche i numeri romani in corsivo indicano accordi appartenenti a tonalità minori.

33. C.D. *Mi* _____ *Sol* _____ *Re* _____
Do _____ *Mi* _____

34. *Sol* _____ *B.D.* *Fa* _____ *Do* _____ *Si* _____
La _____ *Re* _____ *Sol* _____

Do _____ *Re* _____ *La* _____ *Do* _____ *La* _____
Re _____

Fa _____ *Si* _____ *Do* _____
Sol _____ *Fa* _____

11. N. B. Come abbiamo detto, una parte data si presta, molto spesso, a varie interpretazioni modulanti. Per ottenere la migliore armonizzazione è necessario poter intravedere tutte le possibilità offerte da ciascun frammento della parte data, in rapporto alle modulazioni. All'uopo è da tener presente quanto segue:
- Su qualsiasi suono della parte data può eventualmente essere fissato il punto finale di una cadenza modulante ad un tono affine;
 - esso potrà essere considerato: f 3^a o 5^a, oppure: f o 3^a se la parte data è il basso, sia dell'accordo di tonica, sia dell'accordo di VI^o grado (cadenza evitata), sia dell'accordo di V^o grado (cadenza sospesa) della nuova tonalità;
 - tutti i suoni compresi tra due punti finali sono fatti appartenere alla tonalità del tono affine;
 - un suono alterato in aumento (rispetto alla tonalità della cadenza precedente) è, quasi sempre, la nuova sensibile tonale (VII^o gr.), può essere anche il II^o grado del tono minore della quinta ascendente; un suono alterato in diminuzione è il IV^o grado del tono maggiore (o il VI^o del tono minore della quinta discendente);
 - nell'interpretazione di una parte data modulante, acquistano grande valore le formule di risoluzione ed i movimenti melodici tipici sullo stesso accordo. Il movimento della parte rivela, infatti, l'intervallo a cui, in generale, tale movimento si riferisce e la conseguente formula di risoluzione; fissati prima, così, gli accordi è agevole determinare la tonalità. Inoltre il movimento anormale di un certo grado della scala, rivela il cambiamento di funzione cadenzale e, di conseguenza, la modulazione. (La sensibile del modo maggiore, ad esempio, che sale di 4^a è divenuta: o f di II^o grado, o f di V^o grado: cambiamento dunque di funzione a causa del cambiamento della tonalità.)
 - non passare da un tono affine della quinta sopra ad un tono della quinta sotto, o viceversa col mezzo modulativo: "accordo diafonico di scambio"; (tale passaggio non è agevole a causa del salto di due quinte).
 - le varie tonalità possibili si possono facilmente rilevare infine, facendo appartenere le note della parte data alle varie scale di cui esse possono far parte. Una parte data, ad esempio, il cui tono principale è Do magg., modula in Fa magg. o Re min. se comprende il $si\flat$, ma a queste tonalità può egualmente essere fatta appartenere se essa non comprende il suono si . Così essa può essere interpretata in Sol magg. o Mi min. se comprende il $fa\sharp$ o se non comprende il suono fa . Sotto tale aspetto abbiamo appunto segnato, sulle parti date 33 e 34 tutte le tonalità affini possibili; l'allievo sceglierà opportunamente per ora, affidandosi al proprio intuito musicale. La scelta delle modulazioni è però legata a dei principî teorici ben definiti che avremo modo di esaminare più avanti.

CAPITOLO VENTESIMO

Modulazione a mezzo di un accordo cromatico di scambio

1. Questo tipo di modulazione dovrebbe essere trattato dopo i capitoli riguardanti l'armonia cromatica-tonale; sarà qui però considerato nella sua indole generale, in riferimento soltanto al giro modulante delle tonalità affini.
2. Ripetiamo che "accordo cromatico" è quello che, riferito ad una data tonalità, contiene uno o più suoni cromatici. La possibilità di sostituire uno o più suoni cromatici, ai rispettivi omologhi diatonici di un accordo di tre, quattro, cinque suoni, dà modo di generare un grande numero di accordi cromatici in ciascuna tonalità (101 quadriadi, ad es. di 12 specie diverse); tuttavia la pratica limita assai l'uso di molti di essi.
3. Un accordo che non sia comune diatonicamente a due tonalità, i cui suoni, cioè, non sieno tutti diatonici nell'una e nell'altra tonalità, può esserlo cromaticamente. Esso, cioè, può appartenere come accordo diatonico ad una di esse, e come accordo cromatico all'altra. L'accordo perfetto maggiore di re, ad es., è accordo diatonico di dominante in Sol maggiore, è accordo cromatico di II° grado in Do maggiore (accordo di II° grado con 3^a maggiore).
4. Sembrerebbe a tutta prima che, in tal modo, un accordo dovesse appartenere, diatonicamente o cromaticamente, a tutte le tonalità, ma ciò non è, poichè certi suoni non esistono in date tonalità. In Do magg. e La min., ad esempio, non esistono suoni doppio-diesati o doppio-bemollizzati, non esistono il mi \sharp , e il si \sharp , il fa \flat e il do \flat (vedi esempio del n. 2, Capitolo Primo); accordi che contengono tali suoni non possono appartenere perciò nemmeno cromaticamente, a queste due tonalità.
5. Benchè, come abbiamo detto, non tutti gli accordi cromatici, tra i tanti possibili, vengono praticamente usati nelle cadenze tonali propriamente "cromatico-tonali", qualsiasi accordo cromatico può invece essere usato come accordo di scambio a fine modulante (accordo "cromatico modulante").
6. Ora, come si può, ignorando l'armonia cromatica, servirsi di tale mezzo modulativo? Basta sapere che un accordo diatonico di un tono maggiore o minore, se non appartiene diatonicamente ad uno dei cinque toni affini, vi appartiene sempre cromaticamente.
7. Il procedimento da seguire, per la modulazione ad accordo cromatico di scambio è perfettamente analogo a quello ad accordo diatonico di scambio; il passaggio, tuttavia, è qui caratterizzato da un movimento cromatico (semitono) in una o più voci. Tale cromatismo è essenziale per tale tipo di modulazione.

Modulazioni senza collegamento e modulazioni improvvisate

12. Delle quattro modulazioni precedenti, la 1^a, la 2^a e la 4^a offrono esempi di modulazioni "senza collegamento" (vedi Cap. 19° n. 2), che, risultando l'accordo di scambio in una forma cromatica praticamente inusata, esso non può dare inizio alla cadenza modulante. Anche le seguenti modulazioni possono essere definite "senza collegamento", venendo a corrispondere, l'accordo di scambio, all'accordo extra-cadenzale di III° grado:

I V I
 Do magg. (III cr.)
 V I
 La min.
 I V
 La min. (III cr.)
 V I
 Do magg.

13. Quando la modulazione ha luogo senza collegamento, la cadenza modulante può avere inizio con qualsiasi accordo di moto del nuovo tono: V, VII, II, IV, VI ed anche con la nuova tonica stessa. In questo caso la mancanza del collegamento cadenzale è ancora più accentuata e si procede come se la modulazione fosse già avvenuta; i due accordi, finale e iniziale, delle due tonalità non devono però trovarsi, in tal caso, in rapporto di grado e devono essere allo stato fondamentale:

V I
 Do (III cr.)
 I V I
 La
 I V
 Do (VI) (4)
 I V
 Mi

Noi chiamiamo "modulazione improvvisa" questo tipo di modulazione.

14. Il ritrovamento, nell'armonizzazione della parte data, della modulazione a mezzo dell'accordo cromatico di scambio, è semplice se essa contiene il cromatismo veduto: la prima nota, delle due costituenti il semitono cromatico, appartiene all'accordo di scambio, cromatico della seconda tonalità. Questa nota è, come nel caso dell'accordo di scambio diatonico (vedi Cap. 19° n. 11. d) il nuovo VII° o II° grado se il cromatismo è ascendente, il nuovo IV° o VI° grado se il cromatismo è discendente. Ciò è sufficiente per stabilire la nuova tonalità ed il nuovo punto finale di cadenza, da cui le formule di risoluzione e gli accordi.

15. Se la parte data non contiene il cromatismo la modulazione [ed il punto di congiungimento delle due tonalità] è più difficilmente identificabile. In questo caso è la determinazione del nuovo punto finale di cadenza, il punto di partenza del procedimento interpretativo.

A scopo di esercizio, si consideri volta volta, quale parte data, ciascuna delle quattro degli esempi di modulazione dati sin ora e si ricavi, dalla realizzazione già effettuata, il ragionamento necessario per giungere a quella data realizzazione armonica modulante.

16. L'assoluta padronanza dei vari mezzi modulativi è necessaria per qualunque forma di esercizio armonico. Nel presente Corso noi dedichiamo molti Capitoli alla modulazione e, benchè all'analisi delle

mezzi modulativi più spontanei ed importanti, facilmente assimilabili, (l'accordo di scambio, per esempio, come abbiamo già detto, è, praticamente, sempre uno dei tre accordi finali di cadenza e non un accordo cadenzale intermedio) noi portiamo di proposito alle estreme conseguenze il principio tecnico dell'accordo di scambio, si da prendere in oggetto anche modulazioni di tipo eccezionale, che raramente trovano corrispondenti esempî nella musica viva. Ciò allo scopo di fornire agli allievi l'assoluto possesso della più importante arma tecnica della composizione, dopo aver messo in evidenza ogni sua possibilità, anche da un punto di vista strettamente teorico, nella speranza che, specialmente agli elementi meglio dotati, possa fare intravedere nuove possibilità e nuove strade verso i Sistemi Musicali post-diatonici.

28. ESERCIZI - I° - *Comporre un frammento armonico comprendente l'accordo di IV° grado in cadenze composte e un frammento armonico comprendente l'accordo di VI° grado in funzione di moto.*

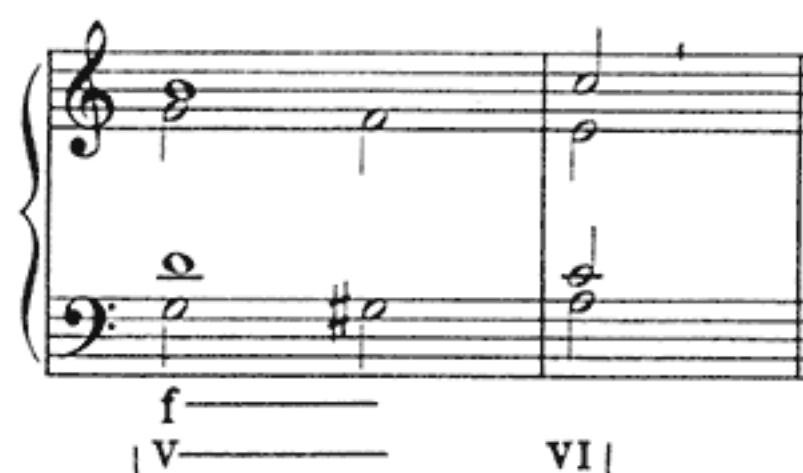
II° - *Realizzare le parti date n. 33 e 34.*

III° - *Modulare dalle tonalità di Do min. e Si magg. alle rispettive cinque tonalità affini servendosi di un accordo di scambio cromatico.*

CAPITOLO VENTUNESIMO

Funzione armonica delle tonalità del 1° Ciclo - Modulazioni cadenzali

1. La funzione della modulazione, elemento essenziale nella grande varietà di colori offerta dal Sistema Diatonico, non è soltanto quella, apparentemente fine a se stessa, di condurre il passaggio di tonalità e cambiare così la posizione, nella serie cromatica dei suoni, dei varî punti di posa e di moto, ma quella di allargare il campo diatonico strettamente circoscritto ad una tonalità, in un campo cromatico-modulante comprendente varie tonalità. Abbiamo veduto come nell'ambito della cadenza tonale si svolga un gioco di risoluzioni atte, in certo modo, a valorizzare le caratteristiche di moto di ciascun accordo. Come avremo modo di studiare nella Terza Parte del Corso, tali caratteristiche possono venire accentuate artificialmente mediante le alterazioni cromatiche di quei suoni che hanno un moto risolutivo di seconda maggiore, ascendente o discendente; alterazioni che, riducendo a mezzo tono il movimento risolutivo, lo "sensibilizzano" assimilandolo ad un movimento obbligato ed aumentando con ciò la forza di moto dell'intero accordo. (1) Ecco ad esempio come è possibile accentuare il moto risolutivo della *f* di V nella cadenza evitata e, complessivamente, l'efficacia della cadenza stessa:



2. Ma l'alterazione cromatica non rende ambigua la cadenza tonale, facendola apparire come una cadenza modulante al VI° grado? Infatti. L'accordo di risoluzione che ha rafforzato il suo carattere conclusivo, suona ancora come VI° grado e nello stesso tempo come nuova tonica; l'accordo di dominante

(1) La particolare forza attrattiva della risoluzione: sensibile-tonica nelle cadenze V-I e VII-I è causata principalmente dal fatto che il moto risolutivo 3 - *f* corrisponde appunto ad un semitono.

è divenuto anche ambigualmente accordo di sensibile di *La min.* Cadenza tonale e modulazione occasionalmente si identificano: la cadenza cromatico-tonale e però solo apparentemente cadenza modulante, chè dopo di essa si attende sempre la vera tonica: quella di Do magg. Tuttociò perchè i suoni cromatici di una tonalità non sono altro che suoni diatonici presi a prestito da altra tonalità; inserendo il suono cromatico sol# nel tono di Do magg., vi inseriamo implicitamente un suono appartenente diatonicamente a *La min.* (oltre che a Mi magg., Si magg., Fa# magg. e Do# magg.) e siccome tutti gli altri suoni della cadenza corrispondono pure a suoni diatonici di *La min.* ne consegue che un'intera cadenza di *La min.* è stata inserita in Do magg. Si ha anche qualche caso simile senza uscire dall'armonia diatonica: la cadenza sospesa di Do magg. I-V, ad esempio, s'identifica con la cadenza plagale IV-I di Sol magg., anche qui dunque si ha teoricamente una modulazione al tono della dominante, meno sensibile però poichè effettuata a mezzo di una cadenza più debole. E si ha talvolta anche il caso inverso: modulazione reale e cadenza tonale apparente. Ecco un classico esempio, comprendente ambedue i casi:



Interpretazione errata: $\begin{array}{|c|c|} \hline \text{IV} & \text{I} \\ \hline \text{Sol magg.} & \\ \hline \end{array}$ $\begin{array}{|c|c|} \hline \text{VI} & \text{III} \\ \hline & \\ \hline \end{array}$ $\begin{array}{|c|} \hline \text{IV} \\ \hline \end{array}$

Interpretazione giusta: $\begin{array}{|c|c|} \hline \text{I} & \text{V} \\ \hline \text{Do magg.} & \\ \hline \end{array}$ $\begin{array}{|c|c|} \hline \text{IV} & \text{I} \\ \hline \text{Mi min.} & \\ \hline \end{array}$ $\begin{array}{|c|} \hline \text{IV} \\ \hline \text{Do magg.} \\ \hline \end{array}$

(Vedi anche esempio del n. 7 Cap. 12°)

3. A causa del temperamento, come si vede, suoni, accordi, cadenze, di altre tonalità si inseriscono nella tonalità principale, poichè suoni, accordi, cadenze del tono principale si identificano con suoni, accordi, cadenze di altre tonalità. Questa ricchezza e varietà di colori tonali aggiunta alla possibilità della modulazione, spiega come il sistema Diatonico, derivazione diretta del temperamento, abbia potuto costituire l'inesauribile mezzo creativo delle grandi espressioni musicali di oltre due secoli.

Modulazioni inefficienti e modulazioni efficienti

4. I frammenti di cadenza costituiti dalla successione di due accordi in rapporto di 4^a ascendente o 5^a discendente, come I-IV, I-IV, VI-II, II-V, II-V, od in rapporto di 2^a ascendente, come: V-VI, V-VI, I-II, IV-V, IV-V, possono, alterando opportunamente il primo accordo e limitando a tre suoni il secondo accordo, essere trasformati rispettivamente in cadenze V-I e VII-I. Come nel caso esaminato ai n. 1 e 2, si tratta di semplici forme cromatico-tonali identificantesi in passaggi modulanti; modulazioni quindi "inefficienti" inquantochè ambigue, e che dovrebbero essere inquadrate nell'armonia cromatica tonale, alla quale esse realmente appartengono. Tuttavia, per maggiore semplicità di teorizzazione e maggiore facilità di assimilazione da parte dell'allievo, tali casi sono da noi inseriti nei capitoli dell'armonia cromatica modulante. Ma vediamo ora come queste modulazioni apparenti o "inefficienti", per così dire, si distinguono dalle modulazioni reali o "efficienti".

5. Quali sono dunque le modulazioni efficienti? che cos'è, in altri termini, che può decisamente affermare una nuova tonalità e spostare effettivamente le caratteristiche principali di posa su un altro punto della scala? Vari elementi sono necessari, come: ripetizione di più cadenze del nuovo tono (insistenza, cioè, nella conferma della modulazione); uso di forme cadenzali conclusive anzichè transitorie (accordi diretti, 6 di dominante, preparazione della dominante con accordi più deboli, etc.). Non sempre però tuttociò ha la stessa efficacia; tra le varie tonalità affini ve ne sono alcune, ad esempio, che difficilmente prevalgono, ed alcune, al contrario, che hanno grande tendenza ad affermarsi sul tono principale. Esaminiamo singolarmente i vari passaggi modulanti nell'ambito del 1° Ciclo tonale met-

Passaggio alle tonalità della Quinta inferiore

6. Le toniche della Quinta inferiore (Fa magg. - *Re min.*) corrispondono agli accordi del IV° e II° in maggiore (Do), e del VI° e IV° in minore (*La*). Le cadenze cromatico-tonali che s'identificano con modulazioni a queste tonalità hanno una debole efficacia modulativa, insufficiente a spostare il centro tonico principale sul binomio tonale inferiore. La causa di ciò va ricercata nel fatto che, le due tonalità non hanno un notevole grado di affinità con quelle del binomio principale; assai minore, ad esempio, di quello delle tonalità della Quinta superiore. Come dicemmo, il grado di affinità non va tanto ricercato nel numero dei suoni ed accordi diatonici comuni quanto nella specie di tali accordi. Sotto l'aspetto modulativo gli accordi di moto più importanti sono quelli che, nella cadenza, precedono l'accordo di dominante: II, IV, VI, chè in essi è il miglior punto di scambio per l'inizio della cadenza modulante. Si osservi ora quali sono le triadi diatoniche dei 5 toni affini, comuni col tono di Do magg.:

Sol magg. II IV VI I

Mi min. IV VI I

Do magg. VII II IV VI I III V

La min. II IV VI I

Fa magg. VI I III V

Re min. I III

e quelle comuni col *La min.* :

Sol magg. II

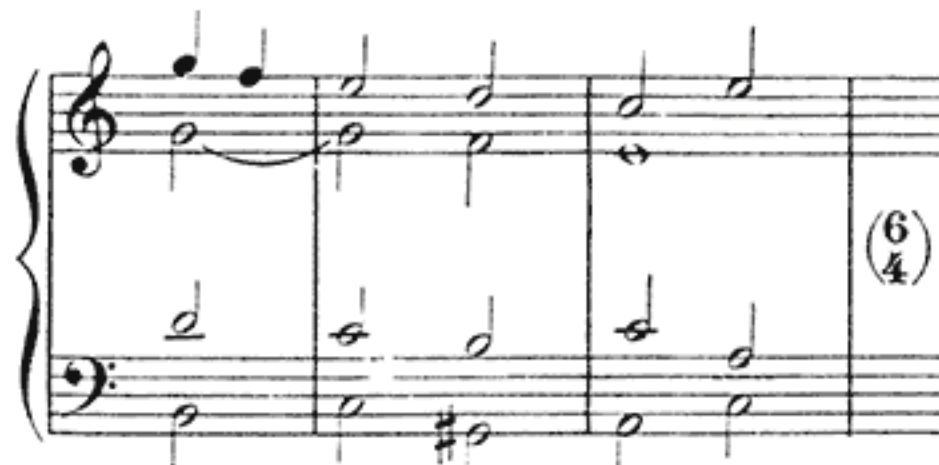
Mi min. IV

Do magg. VII II IV VI

La min. VII II IV VI I III V

Fa magg. VI I III

Re min. I III



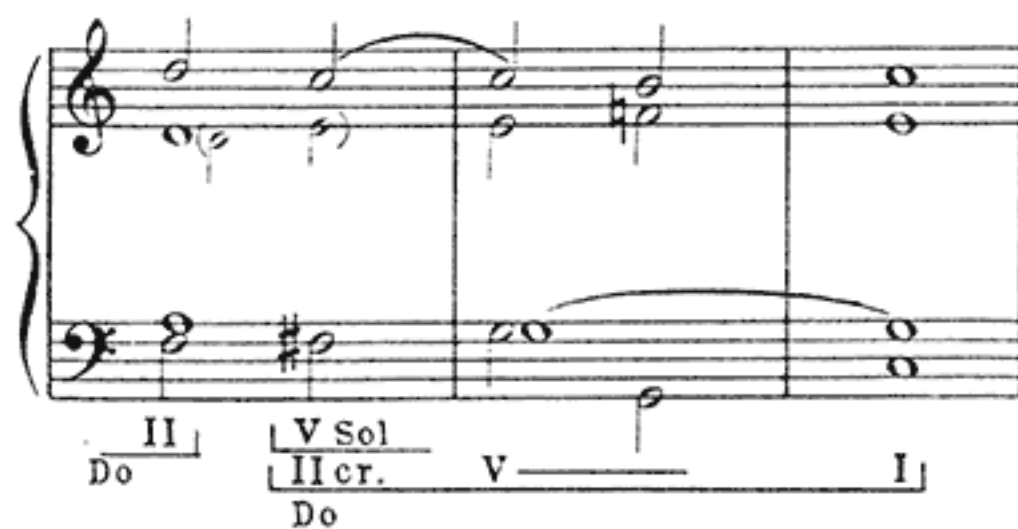
Modulazione cadenzale al: $\boxed{V \text{ Do} \quad I}$ $\boxed{VII \text{ La} \quad I}$
 " " " (IV) al: $\boxed{II \text{ Sol} \quad V \text{ etc.}}$
 " " " (VI) al: $\boxed{IV \text{ Mi} \quad V \text{ etc.}}$

11. Sia per il numero e la specie degli accordi diatonici comuni, sia per le cadenze comuni, il tono relativo per il minore e il tono della dominante per il maggiore sono quelli che presentano rispettivamente il maggior grado di efficienza modulante, nell'ambito dei toni affini. È a queste due tonalità dunque che più agevolmente e più spontaneamente tende un passaggio modulante vero e proprio.

Modulazioni cadenzali alle tonalità della 2ª, 3ª e 4ª Quinta superiore

12. Abbiamo già accennato alla modulazione cadenzale al V° in modo minore, provocante un passaggio transitorio alla 4ª Quinta superiore; vediamo ora come vengono inserite nel 1° Ciclo tonale le tonalità della 2ª e 3ª Quinta superiore. Si tratta anche qui di modulazioni transitorie ed apparenti identificantesi con passaggi cromatico-tonali.

Abbiamo detto che la modulazione "cadenzale" non giunge spesso nemmeno alla nuova tonica: ci è avvienne molto spesso nella modulazione cadenzale al V° grado, la quale à carattere troppo determinante. È un caso molto frequente ad esempio quello del II° grado come dominante o del IV° grado come sensibile, che non risolvono sulla triade di dominante, dando luogo ad un fittizio tono del V, ma sulla $\frac{6}{4}$ o sulla quadriade del V:



13. L'interruzione della cadenza modulante sull'accordo di dominante, molto frequente anche nelle altre modulazioni cadenzali, dà luogo talvolta ad una successione di sole dominanti:



In questi due passi si saltano le toniche di *La min.*, *Re min.* e *Mi magg.*; senza tali elisioni si avrebbe:

Do magg. etc. *La min.* etc.

V I V I V I V I V I V I

La Re Sol Mi La Re

ora, se le dominanti del II° e del V° grado in maggiore, del I°, e del IV° grado in minore appaiono in forma di triade, assumono anch'esse un transitorio carattere di tonica:

Do magg. etc. *La min.* etc.

V I V I V I V I V I V I V I

La magg. (V di Re) Re magg. (V di Sol) Sol magg. (V di Do) Mi magg. (V di La) La magg. (V di Re) Re min.

da ciò le apparenti modulazioni alla 3^a Quinta superiore in maggiore ed in minore, ed alla 2^a Quinta superiore in maggiore.

[La modulazione alla 4^a Quinta superiore appare però anche in modo maggiore quando, dalla dominante del III° grado si risolve sulla dominante del VI°, e la modulazione alla 2^a Quinta superiore appare anche in modo minore quando dalla dominante del IV° grado si risolve alla dominante del VII° *gr. ab*]

14. Nell'insieme delle modulazioni cadenzali possiamo distinguere le più importanti, quelle dirette alle triadi di moto diatoniche, della tonalità principale, coi termini: "modulazioni diatonico-cadenziali", da quelle, di uso meno frequente, dirette a dominanti di triadi di moto e quindi a triadi di moto cromatiche del tono principale, coi termini: "modulazioni cromatico-cadenziali". Anche le relative tonalità possono essere indicate con gli stessi termini, e cioè: "tonalità diatonico-cadenziali" e "tonalità cromatico cadenzali".

Ritorno in tono principale

15. Veduto che le modulazioni "cadenziali" non possono essere considerate come vere e proprie modulazioni, ma piuttosto come trasformazioni cromatiche effettuate nel giro della cadenza tonale; e che esse conducono spontaneamente alla dominante principale, non è da considerare, dopo di esse, il caso di un "ritorno in tono".

Riguardo alle modulazioni "efficienti" è da premettere che il tono principale, appena affermatosi con le prime cadenze, difficilmente perde la sua caratteristica preponderanza sulle tonalità affini, e ciò sia detto specialmente per il maggiore. Qualunque ritorno in tono ha quindi piuttosto un carattere di "annullamento" della modulazione precedente, che di modulazione vera e propria. Sempre spontaneo, pertanto, esso viene immediatamente avvertito, e si determina con qualsiasi genere di modulazione, anche improvvisa.

16. Riassumendo, possiamo rilevare nel ciclo dei toni affini, le due principali tendenze modulanti:

a) nell'ambito del binomio tonale: dal Modo minore al suo relativo maggiore. Questa attrazione tonale, che si manifesta con forza e spontaneità, ha luogo in qualsiasi binomio tonale: in quello principale, in una alternativa di colore modale della tonalità; in quello della Quinta inferiore, in una alternativa di colore modale, in preparazione della dominante principale; in quello della Quinta superiore in una alternativa di colore modale della tonalità conclusiva del passaggio modulante. Una conseguenza di ciò è che nei due momenti modulanti, al binomio inferiore ed al binomio superiore, il Modo minore, se appare, precede quasi sempre il maggiore.

b) nell'ambito del ciclo tonale: dalle tonalità del binomio inferiore verso le tonalità del binomio principale, e dalle tonalità del binomio principale verso quelle del binomio superiore. In sintesi:

a) da ciascun minore verso il relativo maggiore;

b) da ciascun binomio tonale verso il binomio superiore.

I due passaggi modulanti, nel binomio tonale e nel ciclo tonale, sono così, in certo modo, inseriti l'uno dentro l'altro.

17. Ciascuna di queste due "spinte modulanti", ha, per così dire, un carattere di reversibilità, in quanto non si esaurisce in se stessa, ma tende ad un ritorno verso la tonalità di partenza. Il passaggio al relativo maggiore o al binomio superiore ha un carattere di "forza risolvente", di "crescendo espressivo" nella successione armonica; il passaggio o ritorno al relativo minore o al binomio inferiore, ha caratteristiche di "risoluzione", di "diminuendo espressivo"; da questo può o nuovamente nascere la "spinta modulante", o esaurirsi tonalmente la successione armonica. Il primo è in massima, elaborato ed usa le forme diatoniche di scambio con collegamento cadenzale, il secondo è immediato ed usa le forme cromatiche senza collegamento.

18. Sui due passaggi: binomio inferiore → binomio principale, e binomio principale → binomio superiore, possiamo riassumere le seguenti caratteristiche: il primo dei due è essenzialmente cromatico-tonale, è un giro modulante apparente inserito nel giro cadenzale; il secondo è veramente modulante; in esso è latente uno spostamento del centro tonico principale ad una Quinta superiore. Il binomio principale assume in tal caso una funzione, rispetto al binomio superiore, simile a quella che ha il binomio inferiore rispetto a quello principale, e cede ad esso le sue caratteristiche; le sue tonalità divengono "tonalità di scambio" nel passaggio modulante. Per tale fatto la permanenza nel binomio superiore ha sempre breve o brevissima durata, e non ha luogo mai alla fine della composizione, ma all'inizio (conclusione della prima parte) o al centro di essa (sviluppo).

19. In un brano musicale svolgentesi nell'ambito del 1° Ciclo di tonalità si hanno pertanto due soli momenti veramente modulanti: il passaggio al relativo magg. principale ed il passaggio dal binomio principale al binomio superiore; tutto il resto è un cromatismo, modulante soltanto in apparenza. Per rendersi meglio conto di tuttociò si considerino le modulazioni delle Realizzazioni originali n. 33 e 34, cercando di notare il colore particolare di ciascuna di esse; egualmente per le Realizzazioni che seguiranno. Il concetto funzionale della modulazione, da noi esposto, si chiarirà così a poco a poco, procedendo nello svolgimento del Corso, e passando gradatamente dalle semplici successioni modulanti dei Frammenti armonici a quelle più interessanti delle composizioni classiche.

29. ESERCIZI - I° - *Armonizzare le seguenti parti date comprendenti modulazioni diatonico-cadenzali, cromatico-cadenzali e modulazioni efficienti, (comprendenti cioè tonalità cadenzali e complementari), effettuate con e senza collegamento:*

S. D.

35.

II° - *Comporre un frammento armonico comprendente la cadenza evitata.*

CAPITOLO VENTIDUESIMO

Progressione

Progressione "tonale" e progressione "modulante"

1. La concatenazione di due o più accordi costituenti una cadenza o un frammento di cadenza, dà luogo, nell'armonia a quattro parti, come abbiamo veduto, a quattro andamenti melodici distinti, sovrapposti l'uno all'altro, prodotti dal vario moto risolutivo delle parti stesse. Abbiamo veduto inoltre che ciascun accordo dinamico segue, risolvendo, delle formule tipiche di moto, caratteristiche in ogni singola voce; che tutti gli accordi di moto sono simili tra loro riguardo all'ampiezza degli intervalli (terze sovrapposte), e che, infine, la successione degli accordi principali di moto è ordinata simmetricamente per quarte ascendenti o quinte discendenti (rapporto fra le note fondamentali). Tuttociò offre la possibilità di rendere simmetrici anche i quattro andamenti melodici delle parti e generare così una "progressione" nella stessa successione cadenzale degli accordi:

2. La simmetria della progressione è data dalla ripetizione periodica di un certo numero d'intervalli melodici producente, come nell'esempio, un discesa ("progressione discendente") o una ascesa ("progressione ascendente"), uniformi in tutte le voci. I due o più intervalli melodici della stessa voce, che vengono ripetuti simmetricamente, costituiscono un frammento melodico detto "elemento melodico" della progressione. L'ascesa o la discesa dei vari elementi melodici avviene generalmente, come nell'esempio, per gradi congiunti; più raramente per terze. Il gruppo di accordi corrispondente ad un elemento melodico, dicesi "elemento armonico" della progressione.

3. Una progressione svolgentesi nell'ambito della cadenza tonale, è assai limitata, a causa della brevità della cadenza stessa che deve concludere sull'accordo di posa. Ma la progressione, preso lo spunto ritmico da un frammento di cadenza, può proseguire oltre la conclusione cadenzale. In questo caso

l'andamento simmetrico delle parti ha ragione della successione stessa degli accordi, la quale passa in secondo piano. Sia il "moto crescente", sia il movimento obbligato della sensibile, sia il divieto dei salti aumentati di una parte, tutto viene subordinato alla simmetria dei vari elementi melodici. Questo tipo di progressione, svolgentesi nell'ambito di una tonalità, e detta appunto "progressione tonale", deve concludere "cadenzando"; mentre, cioè, durante il suo svolgimento la successione degli accordi perde il suo vero significato armonico per soggiacere ad una semplice simmetria di movimenti melodici, nella sua conclusione, ed acciocchè tale conclusione sia efficace, essa deve rientrare nel giro cadenzale. Talvolta (vedi esempio precedente) lo stesso ultimo elemento armonico della progressione corrispondente esattamente ad una cadenza sulla tonica, ma ciò non è strettamente necessario; basta che nell'ultimo elemento si inserisca l'inizio di una cadenza. Ecco come può proseguire oltre la tonica e come può, ad un certo momento, entrare in cadenza, la progressione dell'esempio precedente:

Do VI II V I IV VII III VI IV II etc.
 (La I) IV VII III VI II Do

4. In questo tipo di progressione discendente di grado è da notare come le due tonalità relative si identifichino sino all'elemento contenente l'accordo di III° . Dato infatti che anche il VII° grado viene abbassato, se non facente parte della cadenza $V-I$ o VII-I , le due scale non hanno più alcun suono che le distingua. L'esempio precedente può essere fatto appartenere così anche alla tonalità di *La min.* sino alla 7^a battuta ove, l'alterazione al sol e la conseguente cadenza $V-I$ affermerebbe tale tonalità. Sino ti inoltre come l'introduzione dell'accordo di III° grado, nella successione simmetrica degli accordi, venga ad interrompere il "moto crescente" dell'andamento cadenzale.

5. Passiamo ora alla progressione modulante. Essa è composta di elementi armonici appartenenti decisamente, ciascuno ad una diversa tonalità. Si ha così una serie di cadenze modulanti svolgentisi in ordine simmetrico, sia per quanto riguarda la successione delle tonalità sia per il moto delle parti. Mentre la progressione tonale si svolge soltanto in movimento "ascendente" o "discendente" di grado, quella modulante dà luogo anche a movimenti ascendenti o discendenti di 3^a (non sono da considerare, benchè possibili, progressioni di 4^a o di intervalli maggiori).

6. La regolarità della progressione è data dalla perfetta continuità di ascesa o di discesa di ciascun elemento melodico. Le note iniziale e finale di ciascun elemento melodico devono trovarsi in rapporto di grado ascendente o discendente, nelle progressioni "di grado", in rapporto di 3^a, nelle progressioni di terza, ecc. Ora, la grande diversità tra progressione tonale e progressione modulante, oltre che nella questione tonale, sta nel fatto che, nella prima, gli intervalli melodici di ascesa o di discesa sono simili riguardo all'ampiezza, ma diversi riguardo alla specie; nella seconda essi sono, invece, identici, sia per ampiezza che per specie. È intuitivo che il tipo modulante di progressione è assai più monotono del tipo tonale.

7. È infine necessaria una distinzione tra progressione modulante in generale e "progressione modulante nei toni affini", che è quella di cui ci occuperemo nel presente Capitolo.

Abbiamo detto che, nella progressione modulante, gli intervalli melodici di ascesa o di discesa sono identici, sia per ampiezza che per specie. Una progressione modulante che sale di tono genera una

serie di modulazioni a tonalità poste esattamente ad un tono di distanza; dalla tonalità di Do maggiore si passa quindi a quelle di Re magg. - Mi magg. - Fa# magg. ecc. L'uso della progressione tonale è quindi possibile, ma non quello della progressione modulante esatta, nei frammenti armonici comprendenti solo modulazioni a toni vicini. Vi è, però, un tipo di progressione modulante non esatta, che dà la possibilità di circolare soltanto in tonalità affini: essa è caratterizzata dalla ineguaglianza degli intervalli di ascesa o di discesa per quanto riguarda la loro specie. In una progressione ascendente di grado, cioè, non si ha sempre un'ascesa di tono o di semitono, ma questi due intervalli sono opportunamente alternati.

La successione delle cinque tonalità affini di Do magg. o *La min.* avviene così, per grado ascendente, nel seguente modo:

Do - Re - Mi - Fa - Sol - La

e per grado discendente in senso inverso. La successione per terza ascendente:

Re - Fa - La - Do - Mi - Sol

e per terza discendente in senso inverso.

8. Come nella progressione tonale la simmetria dei movimenti melodici ha ragione in certi casi della successione in moto crescente degli accordi, così nella progressione modulante a toni affini, la simmetria delle modulazioni, che fa succedere le tonalità per grado o per terza, ha ragione talvolta sulla logica della loro successione, rispetto al tono principale, tuttavia, anche in progressione, le varie modulazioni prese singolarmente, conservano le caratteristiche che le distinguono fuori della progressione stessa. Nelle progressioni modulanti con elementi di due soli accordi, inoltre, i toni affini si succedono con grande rapidità, essi possono essere ridotti anche ad una successione di dominanti, come avviene nel primo esempio del n. 13 del Capitolo precedente.

9. Veduto un tipo di progressione tonale discendente di grado diamo ora gli esempi degli altri tipi citati:

Progressione modulante discendente di grado (toni affini):

Progressione tonale ascendente di grado:

Progressione modulante ascendente di grado: (toni affini)

Progressione modulante ascendente di terza: (toni affini)

Progressione modulante discendente di terza: (toni affini)

10. Per la costruzione, di propria iniziativa, di una progressione, nella composizione di un frammento armonico, è da tener presente quanto segue:

1°) La progressione tonale può avere inizio da qualsiasi punto della cadenza; l'elemento armonico corrisponde appunto, inizialmente, ad un frammento di cadenza tonale;

2°) essa non può concludere efficacemente che con la chiara determinazione di una delle due tonalità relative. L'ultimo elemento armonico della progressione tonale deve costituire cioè o un frammento cadenzale conclusivo, oppure l'inizio di una cadenza tonale appartenente chiaramente ad una di queste due tonalità;

3°) gli elementi intermedi della progressione possono perdere le caratteristiche cadenzali, nella progressione tonale, ma devono conservare la perfetta simmetria dei movimenti melodici;

4°) il numero degli elementi non deve essere superiore a quattro nella progressione tonale ed a tre nella progressione modulante, il che genererebbe monotonia;

5°) i movimenti melodici delle quattro voci, salvo qualche eventuale leggera variante, si devono corrispondere elemento per elemento;

6°) il salto aumentato in una voce risultante a causa della simmetria della progressione, è ammesso perchè grazie a tale simmetria, risulta di facile intonazione; così il raddoppio o la non risoluzione del VII^o gr;⁽¹⁾

7°) è facoltativa la scelta, se possibile, tra progressione tonale, progressione modulante o progressione mista (tonale e modulante), su una parte data che possa appartenere sia al tono principale sia ad una o più tonalità affini;

8°) Nella progressione tipica discendente di grado, a soli accordi diretti, armonizzata con quadriadi, si deve alternare, per il buon andamento delle parti, una settimana completa ad una incompleta;

9°) se gli elementi melodici in progressione sono, nella parte data, soltanto due, o se essi si corrispondono per un rapporto superiore all'intervallo di terza, la realizzazione della progressione, nelle altre voci, è facoltativa; negli altri casi è buona norma che essa venga realizzata.

30. ESERCIZI - I° - *Comporre un frammento armonico comprendente le combinazioni di 11^a e 13^a di dominante, ed uno comprendente movimenti melodici sullo stesso accordo.*
II° - *Comporre alcune progressioni di vario tipo.*

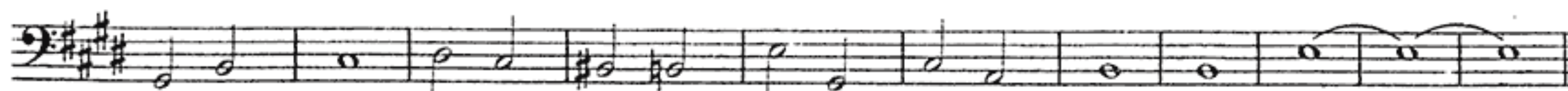
N.B. - Con l'introduzione di movimenti melodici di parti, nella composizione dei frammenti armonici, l'allievo deve incominciare a porre una cura particolare nella ricerca di una "quadratura ritmica" delle varie frasi armonico-melodiche. Pur non volendo entrare ancora in merito alla costruzione del periodo musicale che sarà affrontato esaurientemente nella Parte Integrativa del presente Corso (Parte che può essere svolta anche contemporaneamente alla Terza od alla Quarta), avendo necessità di saggiare le qualità intuitive dell'allievo su tale punto, diamo tuttavia qualche breve cenno informativo in merito.

Il periodo musicale è dal punto di vista ritmico, una successione di battute: esse assumono, nell'ambito del periodo stesso, un andamento ordinato assimilabile a quello dei tempi entro la battuta stessa. Con la differenza però che, mentre si hanno tre tipi fondamentali di battuta: a due, a tre ed a quattro tempi, l'ordinamento delle battute nel periodo è, fondamentalmente, assimilabile a quello delle otto suddivisioni nella misura di quattro tempi. Le otto battute vengono ad assumere pure una accentazione ritmica in tutto simile a quella assunta dalle suddivisioni stesse e, come la prima battuta di un brano musicale può iniziare anche da un tempo diverso dal primo, così il primo periodo può avere inizio anche da una battuta non iniziale delle otto (da quella cioè che ha l'accento ritmico forte). L'accentazione delle battute nel periodo, è costituita, come del resto quella dei tempi nella misura, da un diverso valore espressivo, sia melodico che armonico, sul battere. Al periodo normale di otto battute, costituito da due "frasi" di quattro e da quattro "elementi" di due battute ciascuno, possono essere intercalati periodi irregolari costituiti da un numero diverso di misure, a causa della irregolarità degli elementi comprendenti una sola o tre battute. La frequenza di tale irregolarità però è, nello stile classico, assai limitata.

31. ESERCIZI - I° - *Armonizzare la seguente parte data comprendente le varie specie di modulazioni studiate nei Capitoli precedenti:*



37. B. D.



II° - Armonizzare la seguente parte data comprendente progressioni:

Allegro moderato
S. D.

CAPITOLO VENTITREESIMO

Le note estranee dell'accordo

Definizioni teoriche

1. Abbiamo veduto che "accordo" corrisponde alla sovrapposizione di un certo numero di suoni in rapporto di terza. Essi sono detti "note buone" o "reali" a distinzione dei rimanenti suoni diatonici della scala, chiamati invece "note estranee" o "d'abbellimento". Nella Prima Parte del Corso abbiamo esaurito la trattazione della funzione tonale delle note buone dell'accordo; in questa Parte, contemporaneamente alla loro funzione modulante, studieremo anche la funzione di abbellimento melodico, delle note estranee, mentre nella Terza Parte vedremo la possibilità di alterazione cromatica delle une e delle altre.
2. La distinzione di note buone e note estranee è possibile e logica soltanto se riferita ad un accordo, non ad una tonalità: ciascuna delle sette note di una scala diatonica può essere buona od estranea a seconda del momento della successione armonica, e cioè dell'accordo a cui è unita. Il numero stesso delle note estranee varia a seconda del tipo di accordo: una triade comprende tre suoni di una tonalità e ne esclude i quattro rimanenti, si hanno quindi in tal caso tre note buone e quattro note estranee. Così una quadriade ed un pentiade avranno rispettivamente tre e due note estranee.
3. Le note d'abbellimento assumono, a seconda del modo in cui vengono usate, i seguenti nomi, indicati appunto la loro funzione melodica:
 - a) Ritardi
 - b) Appoggiature
 - c) Note di passaggio
 - d) Note di volta
 - e) Anticipazioni

Il loro uso, in ciascuna delle cinque forme elencate, è legato ad una legge generale:

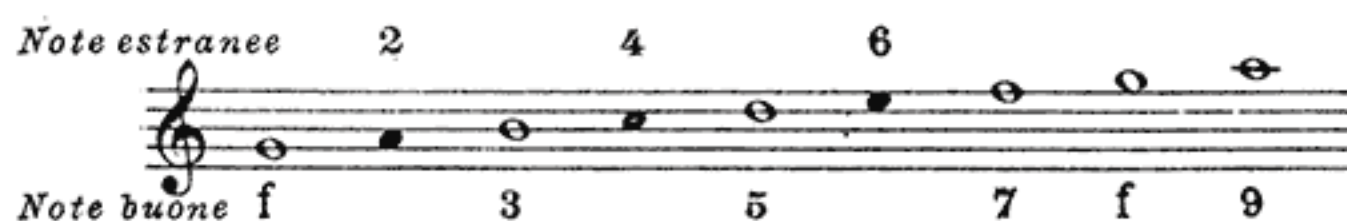
La nota estranea sostituisce una nota buona dell'accordo, contigua superiormente od inferiormente, e per tale fatto esclude questa ed i suoni raddoppi dall'accordo stesso, per tutta la sua durata. Vedremo a suo tempo una particolare eccezione.

4. Una sesta forma d'impiego di nota estranea è quella in forma di "Pedale". Si tratta di un caso diverso dai precedenti, ch  essa non si riferisce allora ad un solo accordo, ma ad una serie di accordi. Essa, in tal caso, ha un diverso significato ed una diversa funzione e perci  non rientra nella legge

5. Note componenti l'accordo, e perciò note buone, possono essere, a seconda che si tratti di accordo principale o derivato, la f , la 3^a , la 5^a , la 7^a , la 9^a , l' 11^a , e la 13^a . Le stesse note (che sono poi tutte quelle della tonalità) divengono, volta volta, anche note estranee. La loro distinzione sarà ben chiara se, a partire dalla fondamentale (reale o apparente) dell'accordo, le sette note saranno poste in scala. Rispetto alla triade di do (posa) abbiamo ad esempio:



e rispetto alla pentiade di sol:



Vedremo più avanti come distinguere la 2^a dalla 9^a .

6. Le "note estranee" della triade di do: re, fa, la, si, saranno usate come segue:

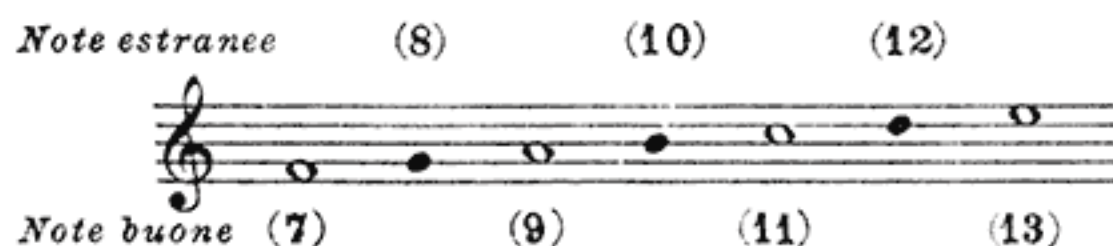
Il re - 2^a - in sostituzione della f o della 3^a ;
 „ fa - 4^a - „ „ „ 3^a „ „ 5^a ;
 „ la - 6^a - „ „ „ 5^a ;
 „ si - 7^a - „ „ „ f .

La pentiade di sol, esclude le note:

la - che, come 2^a sarà usata in sostituzione della f o della 3^a
 do - „ „ 4^a „ „ „ „ „ 3^a „ „ 5^a ;
 mi - „ „ 6^a „ „ „ „ „ 5^a „ „ 7^a .

Esamineremo anche un caso particolare in cui l' 8^a può essere usata in sostituzione della 7^a .

7. Vediamo ora un accordo derivato: la quadriade del IV° grado, 3° derivato di V° grado:



Anche in questo caso avremo:

La (8) in sostituzione della (7) o della (9),
 (10) „ „ „ (9) „ „ (11),
 (12) „ „ „ (11) „ „ (13).

8. Le note estranee dell'accordo sono, così, rappresentate, ad eccezione della 7^a nella triade, dai numeri pari: 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14; le note buone dai numeri dispari: 3, 5, 7, 9, 11, 13, oltre che dalla lettera f (1^a).

32. ESERCIZI - I° - Comporre un frammento armonico comprendente cadenze sospese.

II° - Armonizzare la seguente parte data comprendente progressioni:

(1) Col segno x indicheremo le note estranee prive di numero o corrono...

Moderato

S. D.

39.

CAPITOLO VENTIQUATTRESIMO

Ritardi

Definizioni teoriche

1. Si ha il ritardo semplice, doppio, triplo quando uno, due, tre suoni di un accordo, moventisi di grado, prolungano la loro durata sull'accordo seguente. (Vedi esempî seguenti.)
2. Non v'è relazione tra la specie dei due accordi che danno luogo alla preparazione ed alla risoluzione del ritardo e quest'ultimo. Essi possono essere di posa o di moto, principali o derivati, diretti o rivolti. Il ritardo può avvenire, poi, in una qualsiasi delle quattro parti.
3. Il ritardo ha invece rapporto col ritmo della misura, poichè esso deve sempre combinare con un tempo od un accento forti, mentre la sua preparazione e risoluzione vengono così a trovarsi sui tempi o accenti deboli che lo precedono e lo seguono.
4. La parte che, da un accordo ad un altro, ritarda la sua risoluzione di grado, diviene sull'accento forte dell'accordo di risoluzione stesso, nota estranea, risolvente nel movimento seguente.
5. Contemporaneamente alla sua risoluzione le altre voci possono, oltrechè rimanere ferme, dar luogo ad un cambiamento di posizione dell'accordo. La risoluzione del ritardo può aver luogo, infine, ma più raramente, contemporaneamente ad un cambiamento di accordo.
6. Il ritardo è, dunque, un artificio armonico, che usato principalmente nella risoluzione di un accordo di moto, accentua l'attrazione delle note dell'accordo di risoluzione verso le note risolventi, ravvivando il loro carattere dinamico col farle passare attraverso una nuova dissonanza prima della risoluzione stessa. Perchè il ritardo sia efficace è necessario, dunque, che esso sia dissonante. La nota prolungata che diviene ritardo deve generare una dissonanza di 2^a o di 7^a. Il ritardo consonante è inefficace e, perciò, poco usabile. Come si forma questa dissonanza? La nota estranea usabile per i ritardi è essenzialmente quella intermedia di due note buone dell'accordo; di queste, ambedue ad essa contigue, una è esclusa perchè ritardata e l'altra è appunto quella che dà luogo all'intervallo dissonante.
7. Il ritardo può essere ascendente o discendente, a seconda che la sua risoluzione è ascendente o discendente. Nel primo caso (meno frequente) la nota estranea (ritardo) sostituisce la nota buona superiore, nel secondo caso quella inferiore.
8. La nota che prepara il ritardo deve avere una durata non inferiore al ritardo stesso.
9. Se una risoluzione senza ritardi è errata, dà luogo cioè a quinte o ottave, introducendo uno o più ritardi nelle parti, rimane egualmente errata. Il ritardo in altri termini, non toglie i cattivi andamenti di parti.
10. Qualsiasi nota buona di un accordo di posa o di un accordo di moto, sia principale che derivato, può essere ritardata. Si può avere così il ritardo della f, della 3^a, della 5^a, della 7^a, della 9^a, della 11^a o della 13^a.

Ritardi semplici discendenti - Ritardo della fondamentale

11. Il ritardo della fondamentale è possibile soltanto negli accordi di posa e negli accordi principali di moto di 3, 4 e 5 suoni, mancando tale suono negli accordi derivati.

Ecco alcuni esempi di ritardi nell'accordo di Tonica e di Dominante di Do:

12. Come si vede il ritardo della fondamentale nella quadriade completa è perfettamente assimilabile all'accordo completo di settima posto una terza sopra. Soltanto l'interpretazione distingue i due casi, ma si tratta di una distinzione puramente teorica.

13. Si noti che l'ultimo esempio è in contrasto con la legge che vieta la contemporaneità della nota ritardante (re) e della nota ritardata, o un suo raddoppio (do). È l'eccezione di cui abbiamo fatto cenno. L'esempio offre il caso più comune: ritardo della f nella triade diretta, sovrapposto ad una o più ottave di distanza, ad altra f, usatissimo e di ottimo effetto. Più rari sono i casi corrispondenti di ritardi della f o della 5 nel 1° Rivolto, e della f nella combinazione di 11 e 13 di V; tollerabili semprechè le due note si trovino ad oltre un'ottava di distanza ed il ritardo abbia luogo superiormente.

Ritardo della 3^a

14. Il ritardo della 3^a può aver luogo sulla triade di posa, sull'accordo principale di moto di tre, quattro o cinque suoni, sulle combinazioni di dominante comprendenti tale intervallo e sul 1° Derivato di tre o quattro suoni.

Ecco alcuni esempi:

(1) Il ritardo discendente della f al Basso impedisce la risoluzione normale della sensibile; così si evita in minore il salto diminuito VII-III. La risoluzione VII-V è da evitare nella parte acuta.

15. Come si vede, il ritardo della 3^a nel 1° derivato è analogo al ritardo della *f* nell'accordo principale, essendo la 3^a del 1° derivato una *f* apparente.

16. Nei casi a) e b) manca la vera dissonanza di 2^a o di 7^a; essa, però, è latente, poiché la nota buona da cui tale dissonanza sarebbe generata (5^a) è presente come "suono armonico".

33. ESERCIZI - Armonizzare le due parti date seguenti, con ritardi della *f* e della 3^a:

Moderato

40. B.D.

Largo

41. S.D.

17. N.B. Per l'armonizzazione di una parte data con l'uso dei ritardi è da tener presente quanto segue:

1) Il ritardo nella parte data è rappresentato da una nota tenuta o sul tempo forte (vedi esempi del n. 11), o su un accento forte della misura (vedi esempi del n. 14), che risolve di grado, rispettivamente, o sul tempo debole o sull'accento debole successivo;

2) l'interpretazione armonica salta la nota costituente il ritardo e viene riferita, con le consuete norme, alle due note che la precedono e la seguono;

3) la nota non interpretata viene quindi riferita all'accordo seguente e costituisce il ritardo di una nota buona di questo; su di essa saranno poste, nella successiva realizzazione, le rimanenti note buone di tale accordo;

4) l'introduzione dei ritardi nelle parti aggiunte è facoltativa. Il ritardo discendente è possibile se la nota buona da ritardare, che non deve trovarsi contemporaneamente in due voci (ammenchè il caso non rientri in una delle eccezioni segnalate) è preceduta da un movimento discendente;

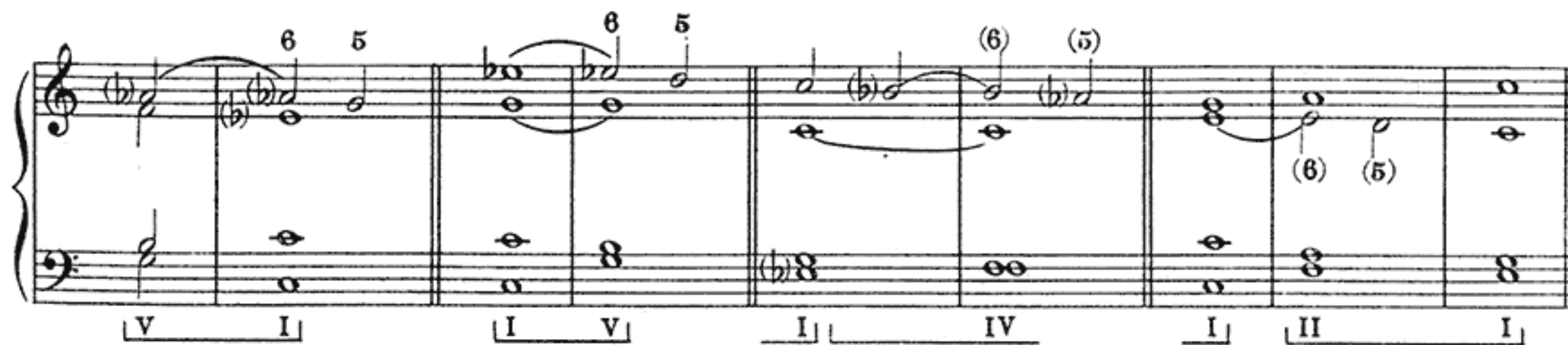
5) dovendo esso dar luogo ad una dissonanza, è necessaria la presenza nell'accordo della nota buona superiore a quella ritardata, la quale con la nota ritardante si trova in rapporto di 2^a o di 7^a. Nel ritardo della *f* la 2^a dà luogo infatti ad un urto dissonante con la 3^a, nel ritardo della 3^a, la 4^a e la 5^a costituiscono dissonanza; così la 6^a e la 7^a nel ritardo della 5^a, l'8^a e la 9^a nel ritardo della 7^a, la 10^a e la 11^a nel ritardo della 9^a, la 12^a e la 13^a nel ritardo dell'11^a, e la 14^a e la *f* nel ritardo della 13^a. Quando la 5^a è omessa nell'accordo (Settima incompleta, accordo di nona, combinazione di *f* 3 7 e 13 di dominante) la dissonanza è latente, inquantochè la 5^a è presente come armonico; tuttavia in tali casi il ritardo è meno efficace;

6) volendo introdurre il ritardo in un accordo comprendente due movimenti (ecco un nuovo modo per "accentare" il secondo tempo - vedi Cap. 16° n. 8) è da tener presente che il primo di essi deve coincidere col tempo forte della battuta (vedi esempi del n. 11). Se il ritardo invece è introdotto in un accordo

7) la nota ritardante (nota estranea) non deve avere una durata maggiore della nota che la prepara; ciò costituisce un errore detto "legatura antiritmica".

Ritardo della 5^a

18. Il ritardo della 5^a può aver luogo anche sulla triade di posa, ma esso è inefficace perchè consonante. Migliore assai sulla triade di moto se dà luogo ad una dissonanza di 4^a diminuita (dominante del Modo minore). Ottimo è invece nella quadriade principale e nella triade o quadriade dei primi due derivati:



19. Nel Primo derivato, come si sa, la 5^a è 3^a apparente, nel Secondo derivato è f apparente; il ritardo di questo intervallo nel 1° e nel 2° derivato è assimilabile perciò, rispettivamente, a quello della 3^a e della f nell'accordo principale.

34. ESERCIZI - I° - Armonizzare le seguenti parti date comprendenti ritardi della f della 3^a e della 5^a:



II° - Comporre un frammento armonico comprendente modulazioni a toni affini a mezzo di un accordo diatonico di scambio.

Ritardo della 7^a

20. Mancando tale intervallo negli accordi finali di cadenza il ritardo della 7^a può aver luogo soltanto negli accordi di moto, e precisamente nelle pentiadi principali e nelle quadriadi di 1° 2° e 3° derivato.

21. Nella quadriade principale tale ritardo, che dà dissonanza soltanto con la 9^a, non è usabile perchè consonante. Così esso è inefficace nella triade del 1° derivato, mentre è usabile, appunto per la presenza della 9^a anche nelle triadi di 2° e 3° derivato.

Ritardi dell'11^a e della 13^a

25. Il ritardo di questi due intervalli è usato soltanto nelle combinazioni di 11^a e 13^a di dominante⁽¹⁾. Le note estranee "ritardanti" rispettivamente 12^a e 14^a, presuppongono, naturalmente, la presenza delle note buone: 13^a e f, con le quali formano dissonanza:

(1) Esso è possibile nella quadriade di IV risolvete a I, ma è questa una cadenza di uso assai raro.

36. ESERCIZI - I° - Armonizzare la seguente parte data comprendente ritardi dell'11^a e della 13^a, oltre quelli già veduti:

Moderato

II° - Comporre un frammento armonico con progressioni.

26. Facciamo seguire una tavola riassuntiva dei Ritardi semplici discendenti, esemplificati tutti sull'accordo di dominante - inteso anche come accordo finale di cadenza (triade) - e sui suoi derivati di tre e quattro suoni. Abbiamo distinto con le lettere A B C quei ritardi che hanno, tra loro, un'apparenza formalmente identica. Non tenendo conto della derivazione dell'accordo e della realtà dell'intervallo ritardato, ma solo della sua apparenza, si hanno, in definitiva, tre sole specie di ritardi: della f, della 3^a e della 5^a, oltre ai due ritardi dell'11^a e della 13^a di dominante. Tutti i ritardi sono riferiti, ad accordi diretti, ma, s'intende che essi valgono anche per qualsiasi rivolto, quando questo sia usabile.

Chord	Type	Notes	Intervals
V	A	(b)(-)	f
	B	(b)(-)	3 ^a
	C	(b)(-)	5 ^a
VII 1° Derivato	A	(b)	(4)
	B	(b)	(3)
	C	(b)	(6)
II 2° Derivato	A	(b)	(6)
	B	(b)	(5)
	C	(b)	(8)
IV 3° Derivato	A	(b)	(8)
	B	(b)	(7)
	C	(b)	(10)

37. ESERCIZI - Armonizzare la seguente parte data con le varie specie di ritardi semplici discendenti:

S. D.

Ritardi ascendenti - Ritardi doppi e tripli.

27. I ritardi ascendenti che, teoricamente, dovrebbero essere tanti quanti sono i ritardi discendenti, non sono invece usati praticamente che in particolarissimi casi. La ragione di ciò sta probabilmente nel fatto che la dissonanza risolve spontaneamente discendendo, non ascendendo. Essi vengono generalmente uniti ad uno o due ritardi discendenti, dando luogo ad un ritardo misto, doppio o triplo.

28. Il ritardo doppio discendente si può avere soltanto di due intervalli vicini nell'accordo, (f e 3^a, 3^a e 5^a, 5^a e 7^a, ecc.) ciò perchè, in caso diverso, si avrebbe, con la risoluzione, un cattivo andamento di parti. Il doppio ritardo di due suoni in rapporto di 5^a (f-5, 3-7, 5-9 ecc.) darebbe luogo infatti, risolvendo, alla successione di due quinte o di due quarte; quello di due suoni in rapporto di 7^a (f-7, 3-9 ecc.) alla successione di due settime o di due seconde; quello di due suoni in rapporto di 9^a (f-9 3-11 ecc.) alla successione di due none o due settime; ecc. L'unione del ritardo ascendente (semitono) con uno o due ritardi discendenti è, come abbiamo detto, il caso più frequente.

29. Si può avere infine un triplo ritardo discendente nella quarta e sesta di dominante: il ritardo della f della 11^a e della 13^a.

Ecco i relativi esempi:

Poco efficaci.....

molto usato.....

30. Abbiamo dato tre soli esempi di ritardo ascendente e si tratta sempre del ritardo sensibile-tonica in cadenze V-I e V-VI. Inoltre, nei tre casi, esso si trova unito con due ritardi discendenti. Come abbiamo detto più su, questo ritardo non è molto usato; le ragioni sono due: 1) esso è di buon effetto soltanto se la risoluzione è di semitono, e la risoluzione di semitono ascendente ha luogo solamente in poche formule di cadenze tonali. La ragione di ciò va ricercata nel fatto che la forza risolutiva ascendente, contrastante con un fondamentale principio di acustica per il quale un suono dissonante tende a risolvere discendendo, (4) è di qualche rilievo nei movimenti melodici di semitono, ma principalmente nella risoluzione sensibile-tonica.

2) Usato singolarmente, il ritardo in questione, o non dà luogo a dissonanza, o diventa 7^a, e quindi perde la sua tendenza ascendente per assumerne una discendente:

Si può obiettare che anche nel ritardo triplo diventa 7^a, ma la presenza delle altre note estranee a tendenza risolvibile ben determinata non fa perdere affatto la caratteristica risolutiva dell'intervallo e non crea ambiguità tra 7^a nota estranea e 7^a nota buona, come accade nell'esempio precedente.

31. Migliori possibilità d'uso di ritardi ascendenti saranno esaminate nella Terza Parte del Corso trattando delle note cromatiche di abbellimento, potendo allora avere, mediante l'alterazione cromatica, una accentuazione della forza risolutiva ascendente di altri intervalli (f, 5) ed una dissonanza anche nella triade di risoluzione, grazie all'alterazione stessa.

38. ESERCIZI - I° - Armonizzare la seguente parte data con impiego di ritardi doppi e tripli:

Andante sostenuto

S.D.

II° - Comporre un frammento armonico con ritardi.

(4) Cfr. op. citata pag. 18-19.

Appoggiature

1. Togliendo la preparazione al ritardo si cambia tale suono in "appoggiatura". Questa, essendo data senza preparazione, può provenire anche di salto da altro suono. Ha generalmente breve valore e cade sempre sull'accento forte del movimento.
2. La minuta teorizzazione delle appoggiature sarebbe un'inutile ripetizione di quella dei ritardi, già veduta: si possono avere appoggiature semplici, doppie e triple; ascendenti e discendenti; della 3^a 5^a 7^a 9^a 11^a e 13^a ; in accordi di tre, quattro e cinque suoni, diretti o rivolti; di posa o di moto. Come i ritardi esse sono più efficaci se dissonanti.
3. Le appoggiature, come gli altri suoni di abbellimento, possono essere diatoniche e cromatiche: di quest'ultime sarà trattato nella Terza Parte del Corso; per ora basti dire che le appoggiature discendenti sono generalmente usate allo stato diatonico mentre quelle ascendenti di tono essendopoco efficaci allo stato diatonico, vengono usate preferibilmente alterate in aumento. Ciò ha, in ogni modo, un valore relativo e essenzialmente di carattere estetico.
4. La "nota appoggiata" (nota buona successiva all'appoggiatura), come la nota ritardata, non deve far parte già dell'accordo, in altra voce. Fa eccezione il caso di cui al n. 13 del Capitolo precedente. Diamo ora alcuni esempî di appoggiature semplici, doppie e triple:

The image shows a musical exercise on a grand staff (treble and bass clefs). It consists of eight measures. Above the notes are numbers indicating fingerings: 4, 3, 7, 2, 7, 2, 3. Some notes have a flat symbol (b). Below the staff are Roman numerals: V I, V I, V I, V I, VII I, V VI. The notes are mostly quarter notes, with some eighth notes. The exercise demonstrates various types of appoggiatures (single, double, triple) and their placement relative to the main notes.

39. ESERCIZIÎ - Armonizzare le seguenti parti date impiegando appoggiature semplici, doppie e triple:

Allegro
S.D.

49.

The image shows the first part of exercise 49. It is in 3/4 time, marked 'Allegro' and 'S.D.' (Soprano/Di). The notation shows a single melodic line with a series of eighth notes and quarter notes. There are two first endings marked '1.' and '2.' at the end of the line.

The image shows two staves of musical notation for exercise 49. The first staff continues the melody from the previous section. The second staff shows a continuation of the melody with some chromatic movement and rests.

Andantino (1)
S.D.

50. p

The image shows the first part of exercise 50. It is in 2/4 time, marked 'Andantino (1)' and 'S.D.' (Soprano/Di). The notation shows a single melodic line with a series of eighth notes and quarter notes. The exercise starts with a piano (p) dynamic.

(1) Questo brano è del tipo "ad accenti contrastanti" (conclusioni cadenzali sugli accenti deboli). (Vedi Parte Integrativa)



40. **ESERCIZIÛ** - Armonizzare la seguente parte data impiegando appoggiature semplici e doppie.

Andante mosso
S.D.

51. *p*

Lo stesso tempo

CAPITOLO VENTISEESIMO

Note di passaggio e note di volta

1. Sono suoni di abbellimento melodico. Essi si combinano con le note buone dell'accordo e danno luogo talvolta a veri e propri "accordi di passaggio" o "accordi di volta".
2. Le note estranee dell'accordo, esaminate nel Cap. 23^o, trovano il loro impiego melodico come note "di passaggio", quali note di congiunzione di due suoni vicini dell'accordo. Esse procedono cioè, di grado, dalla *f* alla 3^a, dalla 3^a alla 5^a, dalla 5^a alla 7^a, dalla 7^a alla 9^a, dalla 9^a all' 11^a, dall' 11^a alla 13^a; più spesso in corrispondenza degli accenti deboli della battuta. La loro posizione sull'accento forte le assimila alle appoggiature, le quali si diranno, in tal caso, appoggiature "di passaggio".
3. Meno frequente è il caso di note di passaggio congiungenti due note buone di accordi diversi (evitare).
4. Due note di passaggio consecutive sono anche possibili tra 5^a e *f* di una triade; esse corrispondono alle note estranee: 6^a e 7^a.
5. La nota dell'accordo che procede alla nota estranea superiore od inferiore, per poi tornare su se stessa, compie un movimento cosiddetto "di volta". La nota estranea è detta, in tal caso, "nota di volta". Anche la nota di volta può trovarsi su un accento forte di un movimento, si dirà, in tal caso, "appoggiatura di volta".
6. Nelle note di passaggio e di volta distinguiamo: la "preparazione" e la "risoluzione", attribuendo a questi due termini però un significato diverso da quello solito; la nota di preparazione è quella che precede di grado la nota estranea, la nota di risoluzione è quella che la segue, inferiormente o superiormente. Vedremo più avanti l'uso di note di abbellimento senza preparazione o senza risoluzione.
7. Anche per le note di passaggio o di volta vale la norma generale: la risoluzione non deve aver luogo su un suono che fa già parte dell'accordo in altra voce, salvo l'eccezione veduta per i ritardi, ma praticamente le evasioni a questa regola non costituiscono, come per i ritardi, un vero e proprio errore e quindi non sono infrequenti; il buon senso ed il buon gusto debbono consigliare l'evasione alla regola. Tuttavia

in andamenti assai lenti è buona norma "combinare" il moto della parte contenente la nota di abbellimento, col moto della parte che corrisponde alla nota di risoluzione; quest'ultimo può essere costituito sia da altro movimento di passaggio o di volta, come da un salto su altra nota buona, nello stesso senso o in senso contrario. Tali movimenti complementari ed utili alla buona sonorità dell'accordo, possono aver luogo in due ed in tre parti contemporaneamente. Vediamo i casi più comuni di note di passaggio:



8. Nel caso a) la 5^a si dirige su un suono che non fa parte dell'accordo: la 7^a; le altre voci, perciò, possono rimanere ferme. Abbiamo qui un accordo di passaggio dato da una f una 3^a ed una 6^a.

9. Nel caso b) invece la 7^a fa già parte dell'accordo, essa si muove quindi in senso inverso dando luogo allo stesso accordo di passaggio, ma con la 6^a raddoppiata.

10. Lo scambio tra 3^a e f e f e 3^a, a mezzo della 2^a, può essere combinato nella quadriade: esso dà luogo ad un accordo di passaggio composto dalla 5^a, dalla 7^a e dalla 2^a raddoppiata; è il caso c).

11. Il caso d) è un triplo scambio tra 5^a e 3^a, 3^a e 5^a e 7^a e 5^a, produttore un accordo di passaggio composto dalle due 4^e, dalla 6^a e dalla f.

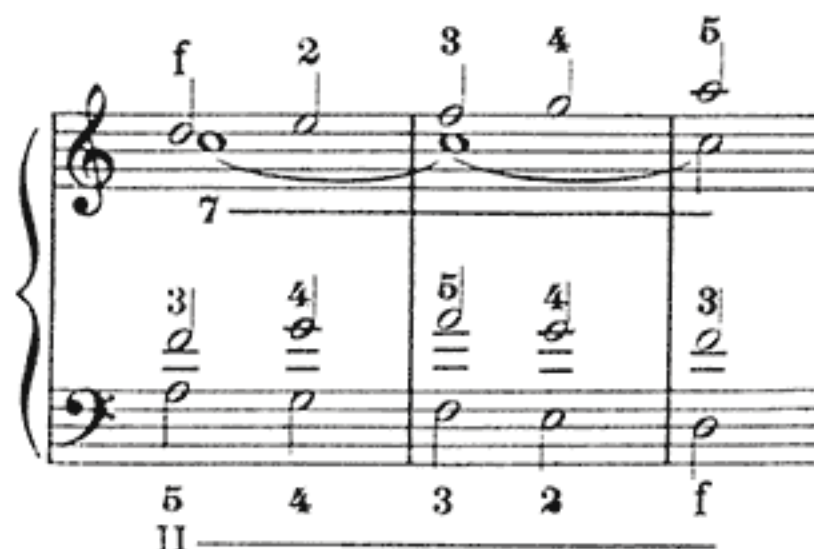
12. Le note di volta possono aver luogo in una sola voce od in più voci e possono essere combinate anche con note di passaggio:



13. I casi a) e b) rappresentano note di volta semplici: i suoni che si muovono non fanno parte dell'accordo in altra voce. Il caso c) corrisponde all'eccezione citata (Cap. 24° n. 13); qui, a differenza dei ritardi, la nota estranea può aver luogo anche inferiormente alla parte corrispondente alla sua risoluzione. Gli accordi di volta dei casi d) e) sono dati da combinazioni di due e tre note di volta. Gli altri casi rappresentano combinazioni di note di volta e di passaggio.

14. La combinazione di note buone e note di abbellimento non sempre dà un vero e proprio accordo (corrispondente cioè ad una "sovrapposizione di terze" dirette o rivolte) ma a combinazioni irregolari e dissonanti di suoni: è di qui che nasce una maggiore varietà armonica ed è qui che la tecnica armonistica prende specialmente contatto con quella del contrappunto "armonico" della fuga.

15. L'accordo di volta o di passaggio è sufficiente per ravvivare la forza dell'accordo a cui è interposto, si che è possibile il suo impiego anche sull'ultimo tempo della battuta. È possibile cioè, grazie all'accordo di passaggio o di volta, ripetere, sul battere, l'ultimo accordo della battuta precedente. Ciò che era stato sinora escluso.



16. È ovvio che l'accordo di passaggio o di volta non ha alcun significato armonico-cadenzale; le sue eventuali dissonanze non hanno, inoltre, obblighi di risoluzione.

17. Facciamo seguire uno specchio riassuntivo delle principali varianti melodiche alle più frequenti formule di risoluzione, comprendenti note di passaggio e di volta. Esso completa quello analogo del Cap.16°.

The image displays a musical score with four columns of melodic variants, labeled 4^a, 2^a, 2^a, and 3^a at the top. Each column contains multiple staves of music. The first column (4^a) shows a simple melodic line with notes and rests, and dynamic markings 'f'. The subsequent columns (2^a, 2^a, 3^a) show more complex melodic lines with notes, rests, and dynamic markings 'f'. The notation includes various rhythmic values and articulation marks. The score is presented in a clear, organized layout, with each column representing a different variant of a melodic formula.

41. ESERCIZI - *Armonizzare la seguente parte data con impiego di note ed accordi di passaggio e di volta.*

Moderato
B. D.

52.

18. [Si noti l'interpretazione delle battute 8-9: troviamo, per la prima volta, la 5^a dell'accordo di tonica nel basso. Il divieto, fin qui imposto all'allievo, di tale uso, darà luogo, d'ora innanzi, alla seguente eccezione: è ammesso il secondo rivolto dell'accordo finale di cadenza purchè esso sia preceduto e seguito da una delle altre due posizioni (diretto-primo rivolto). È evidente che, in tal modo, non è possibile un equivoco con la "quarta e sesta" di dominante.]

42. ESERCIZI - *Armonizzare la seguente parte data con impiego di note ed accordi di passaggio e di volta:*

Andantino grazioso
S. D.

53.

43. ESERCIZI - *Armonizzare la seguente parte data con impiego di note ed accordi di volta e di passaggio:*

Allegretto (*in uno*)
S.D.

CAPITOLO VENTISETTESIMO

Anticipazioni

1. L' "anticipazione" è un procedimento armonico corrispondente all' inversione del "ritardo". Essa dà luogo cioè, ad un anticipo anzichè ad un ritardo, nella risoluzione di una e, più raramente, due o tre parti di un accordo di moto (anticipazione semplice, doppia o tripla). Essa è tipica della risoluzione dell'accordo di dominante sull'accordo di tonica e corrisponde ad un accento debole della battuta.
2. Avendo una caratteristica spiccata di ritmo e di forza affermativa l'anticipazione è, di conseguenza, usata principalmente nella cadenza conclusiva del pezzo, ammenochè essa non sia una caratteristica tematica particolare, come nella parte data che segue. Ecco alcuni esempi:

44. ESERCIZIÏ - I° - Realizzare la seguente parte data, con impiego di anticipazioni:

Sostenuto e marziale

R D ad. tempo

II° - *Comporre un frammento armonico con impiego di appoggiature.*

N. B. - Le anticipazioni nella parte data sono facilmente riconoscibili per la loro caratteristica ritmica: laddove una conclusione cadenzale si identifica, dall'ultimo al primo tempo di due battute consecutive, con una nota ribattuta, si ha in massima un'anticipazione. La prima delle due, sull'accento debole, sarà omessa nell'interpretazione e compresa poi nell'accordo rappresentato dalla nota buona precedente; la seconda rappresenterà la sua normale risoluzione. Le anticipazioni nelle parti libere saranno usate preferibilmente nella conclusione delle varie cadenze in base a criterî puramente estetici. Esse rappresenteranno le anticipazioni della risoluzione ascendente della 3^a sulla f, della 5^a sulla 3^a e le risoluzioni discendenti della 5^a sulla f, della 7^a sulla 3^a e della 9^a sulla 5^a; non sono però da escludere le anticipazioni corrispondenti a risoluzioni di salto: f-f, etc.

CAPITOLO VENTOTTESIMO

Note ed andamenti ostinati - Pedale

1. Abbiamo dato un esempio, alle battute 29, 30, 31 e 32 del frammento armonico n. 53, di un andamento melodico volutamente statico nella parte superiore: una formula ritmico-melodica ripetuta quattro volte dalla stessa voce. È questo un andamento cosiddetto "ostinato", che è, per un fine estetico particolare, in contrasto con le regolari norme di varietà melodico-ritmica di ogni buona parte d'armonia. La monotonia è qui, però, soltanto di melodia e di ritmo, poichè, come si è veduto dalla realizzazione, l'armonizzazione è diversa per ciascun elemento. Tale fatto è sufficiente a compensare la staticità espressiva della melodia, anzi si può osservare che un passo siffatto offre un particolare interesse appunto per il cambiamento di "colore" di ciascun elemento melodico prodotto dalla sua diversa interpretazione armonica. È questo un particolare tecnico dell'armonia, variamente e grandemente sfruttato.⁽¹⁾

2. Quando si ha la riduzione totale di movimento e di ritmo, in una voce, si ha un caso analogo: in tale parte si ha allora una "nota ostinata", anzichè un "andamento ostinato". Essa interrompe il suo moto per "fissare" un suono, armonicamente importante (V°, I°), mentre le altre voci continuano a svolgersi nel giro armonico cadenzale, tonale o modulante, consueto.

3. Mentre nel primo caso - "andamento ostinato" - la parte in questione rappresenta sempre un valore armonico reale di parte "armonizzata", nel secondo caso - "nota ostinata" - essa può essere tanto costantemente nota buona di ogni accordo di cui viene a far parte, quanto nota estranea. Se nota buona è quasi sempre parte media o superiore, se nota estranea (salvo che al suo inizio ed alla sua conclusione) è più spesso parte inferiore e dicesi, più propriamente, "pedale".

(1) Tuttociò non esclude, in taluni casi, anche la ripetizione della formula armonica.

4. Il pedale, che ha di solito anche maggiore durata, corrisponde generalmente alla Tonica o alla Dominante (pedale "di tonica" o "di dominante") e si può avere anche un "doppio pedale" di tonica e dominante. Esso sostiene, al basso, le armonie che nelle altre voci si svolgono, indipendentemente da esso, nel consueto giro tonale o modulante e con norme di buona sonorità indipendenti dalla concomitanza del pedale.

5. Talvolta le caratteristiche ritmiche della "nota ostinata" si fondono con le caratteristiche armoniche (nota estranea agli accordi) del "pedale"; si ha allora un "pedale figurato".

6. Il pedale di Tonica o il doppio pedale di tonica-dominante, danno luogo ad un senso di affermazione tonale rilevante, il loro uso è quindi più frequente ed opportuno all'inizio e, più ancora, alla fine di un pezzo. Il pedale di dominante dà luogo ad un accentuato carattere sospensivo ed è specialmente efficace come preparazione ad una "ripresa" od alla conclusione.

7. Un esempio di nota ostinata al basso è dato dalle battute 13, 14 e 15 del frammento armonico n. 51 ove il sol, tonica, è costantemente nota buona di cadenze plagali. Diamo anche, come altro esempio di nota ostinata al soprano, la realizzazione delle battute 3, 4 della parte data n. 56:

8. Quali esempi di Pedale diamo la realizzazione delle prime due battute della parte data n. 63 (pedale di tonica) e delle battute 38-44 della parte data n. 57 (pedale di dominante):

Adagio non lento

63.

9. Per l'armonizzazione di una parte data con Pedale è da tener presente quanto segue:

Se la parte data stessa diviene pedale essa sarà considerata al primo ed all'ultimo movimento nota buona ed armonizzata secondo le regole della cadenza (l'inizio e la conclusione del pedale di dominante ha luogo generalmente sulla $\frac{6}{4}$); nei movimenti intermedi le altre voci daranno luogo ad una normale serie di cadenze tonali o modulanti indipendenti e costituiranno un frammento armonico a tre parti. Saranno in esse evitati, in massima, i raddoppi di parti perchè la sonorità dei varii accordi rimanga sempre piena e nelle quadriadi sarà, a preferenza, omessa la quinta.

10. Se la parte data non diviene pedale, questo potrà essere eventualmente introdotto in altra voce, all'inizio od alla fine del frammento armonico, se pedale di tonica; prima di una ripresa tematica o prima della più importante cadenza finale, se pedale di dominante.

45. ESERCIZI - Armonizzare la seguente parte data comprendente note ed andamenti ostinati:

Andante
S.D.

56. *p*

(Lo stesso tempo)

46. ESERCIZI - Armonizzare la seguente parte data con impiego del pedale:

Largamente
S.D.

57. *p*

mf cresc.

dim. *p*

(b) *p*

Ped. di Dom.

Ped. di Ton.

47. ESERCIZIÛ - Armonizzare la seguente parte data con impiego di pedale:

Allegro vivace

S.D.

58.

mf

1. 2.

cresc.

mf

dim.

CAPITOLO VENTINOVESIMO

L'armonizzazione per quartetto d'archi

1. Abbiamo fin'ora riferito le quattro parti alle voci di Basso, Tenore Contralto e Soprano; tale distinzione però è divenuta a poco a poco puramente convenzionale via via che i frammenti armonici hanno assunto caratteristiche strumentali. Perchè l'esercizio scolastico sia proficuo è d'uopo attenersi ad uno stile armonico severo, come è quello vocale, ove le difficoltà tecniche, d'intonazione, di ritmo, ecc. sono assai più sensibili all'esecuzione e le limitazioni, quindi, debbono essere più numerose, e mantenersi nelle stesse regole anche se la parte data ha più carattere strumentale che vocale. Tuttavia è bene, ad un certo punto, affrontare la forma strumentale vera e propria che, offrendo da un lato

più libertà di movimenti, di ritmi, di estensione ecc., porta con sè, dall'altro, problemi nuovi da risolvere, e richiede maggiore fantasia atta a sfruttare le maggiori possibilità. Da questo Capitolo, pertanto, le parti date saranno esclusivamente tratte da opere strumentali di autori classici.

2. Incominciando da frammenti di Quartetti d'Archi, con parti assimilabili il più possibile alle tipiche quattro parti d'armonia, seguiranno poi gradatamente brani per pianoforte e per organo, intercalati al progressivo svolgimento della materia. Ecco intanto quali sono le maggiori libertà e le nuove possibilità offerte dal classico complesso strumentale composto da: 1° Violino, 2° Violino, Viola e Violoncello. Di esse l'allievo però approfitterà, specialmente nei primi esercizi, colla più grande parsimonia.

a) Sulle norme di raddoppio di cui al Capitolo Terzo

1. Se giustificato da un migliore andamento di parti, la cui importanza spesso sovrasta quella della stessa sonorità, è possibile qualsiasi raddoppio nella triade, purchè i momenti di sonorità "vuota" o "dura" non corrispondano ad accordi troppo lunghi;

2. Per lo stesso motivo è ammesso l'incrocio di parti per cui uno strumento si porta in posizione più acuta di quella in cui si trova lo strumento superiore o più bassa di quella dello strumento inferiore; l'incrocio non sarà di lunga durata. È da tener presente che lo strumento che suona fuori della sua normale estensione, si mette, per ragioni di timbro, in maggior rilievo in confronto degli altri: questo può essere anzi il fine stesso dell'incrocio.

b) Sui divieti di andamento di parti esposti nel Capitolo Quarto


1. Sono ammesse eccezionalmente le successioni di unisoni e di ottave per moto retto e le successioni di ottave per moto contrario, ciò al solo fine di rinforzare una parte di importanza preponderante;

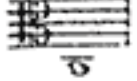
2. È ammessa eccezionalmente la falsa relazione di ottava tra parti estreme, se la parte bassa procede dalla sensibile alla tonica e la parte acuta dalla dominante alla tonica;


3. È ammesso il salto aumentato;

4. Sono da trascurare le limitazioni poste alla distanza delle voci contigue (Cap. 4° n. 7) ma tali distanze potranno essere superiori a quelle delle voci, soltanto quando ciò è giustificato dal buono e logico andamento delle parti. Si tenga presente, pertanto, che le note più basse, essendo prodotte negli archi da corde di maggior lunghezza, sono più ricche di armonici percettibili, i quali colmano assai efficacemente i "vuoti" delle posizioni late, posizioni di gran lunga migliori di quelle "strette".

c) Sulle possibilità foniche e tecniche degli archi

1. L'estensione dei due Violini è praticamente illimitata all'acuto, l'allievo tuttavia si limiterà ad una estensione totale di circa due ottave e mezza partendo dal suono più basso possibile in tali strumenti che è il sol: 

2. L'estensione della viola sarà pure limitata a poco più di due ottave partendo dal suono più basso, do: 

3. Pure a due ottave e mezza l'estensione del violoncello partendo dal do della quarta corda a vuoto: 

4. Delle possibilità tecnico-foniche offerte dal quartetto d'archi, le cui principali si possono così riassumere:

1. "Pizzicato"
2. Trilli

3. Doppie corde
4. Accordi
5. "Tremolo"
6. Suoni armonici
7. Varietà dei colpi d'arco

soltanto le prime tre saranno sfruttate negli esercizi d'armonia che seguiranno, il cui scopo fondamentale è e rimane quello del perfezionamento della tecnica armonistica; ma anche di tali possibilità, tuttavia sarà fatto un uso estremamente limitato. Del "pizzicato" sarà fatto uso in corrispondenza di tale effetto espresso sulla parte data; il ritorno al normale effetto sarà indicato con la parola "arco" segnata su ciascuna delle quattro voci. I bicordi, che portano a cinque e più il numero delle parti, ma che riducono, logicamente, alla metà, la sonorità dei due suoni singoli, saranno sfruttati soltanto per determinate cadenze finali; è da tener presente, in proposito, che il loro uso diviene via via più difficile e talvolta impossibile salendo verso l'acuto.

d) Della notazione

La notazione dei due violini è fatta esclusivamente in chiave di sol quella della viola in chiave di contralto ed in chiave di sol per il registro acuto; quella dei violoncelli in chiave di basso, tenore e di sol rispettivamente per i registri: basso, medio ed acuto.⁽¹⁾ In un primo tempo l'allievo, tuttavia, potrà notare come fin'ora, nel rigo del pianoforte.

N.B. Con tali sintetiche cognizioni l'allievo non deve pensare di avere in mano la tecnica del quartetto d'archi: sarebbe lo stesso errore che credere di possedere, con quello ch'egli ha fin'ora appreso, la tecnica della composizione vocale o pianistica. Quella del quartetto è una delle più ardue da raggiungere, per un cumulo di ragioni che sarebbe troppo lungo qui esporre, e soltanto dopo lunghissima pratica, forse più lunga ancora di quella orchestrale, se ne può entrare in possesso. Perciò i frammenti armonici che l'allievo stesso armonizzerà, non dovranno essere considerati frammenti di "quartetto d'archi", ma soltanto semplici esercizi di armonia strumentale.

Il più grande vantaggio che esso ritrarrà da tale esercizio, per la prima volta introdotto in un Metodo di Armonia, sarà quello di poter prendere contatto diretto con la musica "viva" dei grandi autori classici, e non dover confrontare le proprie realizzazioni armoniche con quelle effettuate con semplice criterio d'imitazione di procedimenti armonici e di stile, dei classici stessi.

Nelle realizzazioni originali delle parti estratte da quartetti, corrispondenti alla fedele trascrizione dei frammenti di quartetti da cui esse sono state precedentemente tratte, l'allievo troverà, talvolta, sempre messa in opportuno rilievo, qualche particolarità armonica, non compresa nella teoria precedentemente svolta: ciò è causato dalla difficoltà di trovare per ogni capitolo teorico il frammento di quartetto ad esso pienamente inerente. Essa, naturalmente, non costituirà però l'unica soluzione armonica possibile.

48. ESERCIZI - Armonizzare le seguenti parti date per quartetto d'archi:

Minuetto J. HAYDN, dall'Op. 3 n. 6

Viol. I. pizz. *mf*

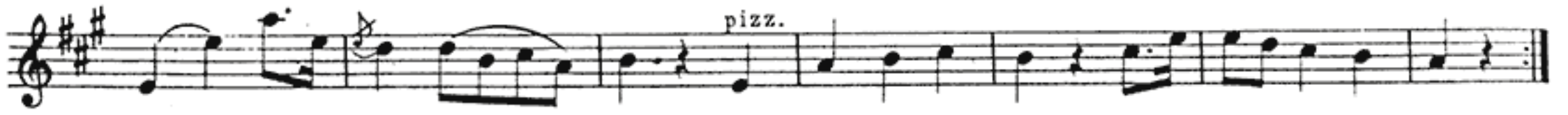
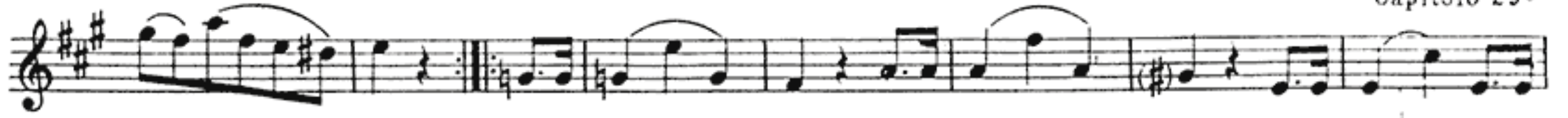
Viol. II. pizz. *mf*

Viola pizz. *mf*

V. Cello pizz. *mf*

59.

(1) Tradizionalmente se la chiave di sol (♩) segue quella di basso la notazione viene effettuata all'8ª sopra



Trio⁽¹⁾

J. HAYDN, dall'Op. 3 n. 6.

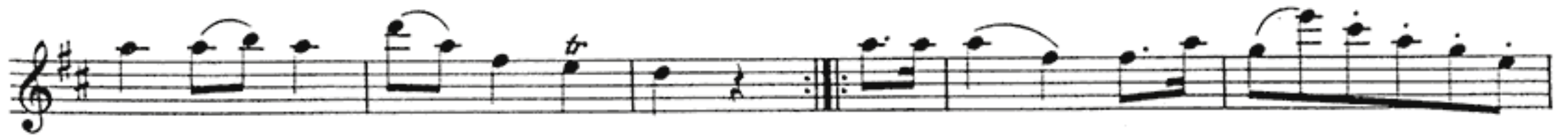
Viol. I (arco) dolce

Viol. II (arco)

Viola (arco)

V. Cello (arco)

60.



M. D. C.⁽²⁾

49. ESERCIZI - I° - Armonizzare la seguente parte data per quartetto d'archi:

Poco adagio

J. HAYDN, dall'Op. 9 n. 5.

Viol. I p

Viol. II p

Viola p

V. Cello p

61.

(1) Del Minuetto precedente
 (2) Minuetto da Capo

II° - *Comporre un frammento armonico comprendente note di passaggio e di volta.*

N. B. - Con questo frammento armonico ha termine la fase preparatoria allo studio della composizione: allo svolgimento della Terza Parte del Corso può essere abbinato quello della Parte Integrativa dedicata alla composizione di un breve brano strumentale. Lo studio di questa, se iniziato contemporaneamente ai prossimi capitoli, deve procedere tuttavia con ritmo relativamente lento, per poter prendere e visione tempestivamente delle Realizzazioni armoniche che seguono (sino a quella n. 116) le quali servono da esempi.

50. ESERCIZIO - *Armonizzare per quartetto d'archi la seguente parte data:*

Allegretto J. HAYDN, dall'Op. 33 n. 6.

51. ESERCIZIO - *Armonizzare la seguente parte data, per quartetto d'archi: (1)*

Adagio non lento F. MENDELSSOHN, dall'Op. 13.

Violino I *cantabile*

(1) Vedi la realizzazione delle prime battute a pag. 100

CAPITOLO TRENTESIMO

L'armonizzazione per pianoforte

1. Le caratteristiche fonico-timbriche che distinguono il pianoforte da ogni altro strumento, possono riassumersi nei seguenti punti: 1) mezzo di produzione del suono ("percussione" di una corda); 2) elevato grado di "armoniosità" (massima percezione dei suoni "armonici"); 3) sfruttamento del fenomeno acustico della "risonanza" (vibrazione spontanea delle corde non percosse, corrispondenti agli armonici di quella percossa). Altre particolarità sono comuni ad altri strumenti, come l'estensione completa della gamma dei suoni, comune all'organo; l'evanescenza del suono, comune all'arpa; intonazione fissa e, quindi, temperata di tutti i suoni, e la possibilità di produzione simultanea di più suoni, comune ad ambedue i suddetti strumenti; etc.
2. Il mezzo di produzione del suono che, come nell'arpa, dà luogo ad una progressiva diminuzione d'intensità sonora, ha dato origine a varie figurazioni ritmiche di armonizzazione tendenti a "mantenere" l'effetto fonico di un accordo per una durata superiore a quella naturale dello strumento, data dalla semplice percussione delle corde: accordi ribattuti, accordi sciolti in arpeggi hanno appunto tale scopo.
3. La grande ricchezza di armonici ha portato ad una grande libertà per quanto concerne la disposizione, nell'accordo, delle varie parti armoniche, chè le distanze tra voci contigue vengono spontaneamente colmate dagli armonici dei suoni bassi.
4. La possibilità di vibrazione spontanea "per simpatia" ("risonanza") di tutte le corde corrispondenti ai primi armonici (suoni 2, 3, 4, 5 e 6) delle corde percosse, ottenuta mediante l'abbassamento del pedale destro che liberando tutte le corde dagli "smorzatori" le mette in grado di poter vibrare liberamente, ha portato, in primo luogo, ad una maggiore libertà circa le norme del raddoppio di parti, ed, in secondo luogo, circa il numero delle parti armoniche stesse che può variare continuamente e liberamente. Teoricamente non si hanno, in natura, suoni "puri" ma sempre suoni più o meno ricchi di armonici, cosicchè non si ha mai una "melodia pura" ma piuttosto una "melodia armonica"; nel pianoforte ciò accade praticamente, sì che una melodia, ivi suonata, corrisponde, in definitiva ad una successione di "accordi armonici" (accordi di dominante) di cui i suoni della melodia rappresentano le note fondamentali; e ciò s'intende anche senza l'uso del pedale. Anche due sole voci danno quindi, al pianoforte, ottima sonorità armonica.
5. Inoltre, l'eguale colore timbrico delle varie corde e quindi delle varie "voci", rende pressochè inavvertibile l'incrocio delle parti armoniche, incrocio che è quindi sempre ammissibile. A differenza dell'organo e dell'arpa, il pianoforte, infine, non può dare l'unisono.
6. Sul divieto di andamento di parti, valga, per l'armonizzazione pianistica, quanto abbiamo detto a pag. 103 b) 1. 2. e 3, per l'armonizzazione per Quartetto d'archi.
7. Tuttociò, beninteso, vale in senso relativo e non assoluto, chè la fantasia, il buon gusto e la sensibilità musicale devono essere sempre le migliori regolatrici delle "libertà" enunciate.
8. Delle parti date da armonizzare per pianoforte, come è stato fatto per i quartetti d'archi, sarà data l'armonizzazione completa delle prime battute, in modo che l'allievo abbia un punto di riferimento su ciò che riguarda la disposizione e la figurazione ritmica delle parti, disposizione e figurazione, che, in linea di massima, saranno mantenute per tutta la durata del pezzo. Parte data sarà costantemente la voce superiore, la quale, come parte pianistica, potrà avere anche carattere frammentario. Sui rapporti intercorrenti tra accordo e figurazione ritmica (movimenti arpeggiati, etc.) daremo, in riferimento ad ogni singolo caso presentato nell'armonizzazione iniziale delle prime battute, chiarimenti o schemi comparativi, quando l'allontanamento dalle quattro parti reali è molto accentuato.

52. ESERCIZIO - Armonizzare per pianoforte la seguente parte data:

"Canzone nordica,"
In modo popolare

R. SCHUMANN, dall'Op. 68.

64. *p*

II

53. ESERCIZIO - Armonizzare per pianoforte la seguente parte data:

"Canzoncina del raccolto,"
Con lieta espressione

R. SCHUMANN, dall'Op. 68.

65. *mf*

(1)

(2)

rit. *a tempo*

54. ESERCIZIO - Armonizzare per pianoforte la seguente parte data:

"Il piccolo viandante mattutino,"
Fresco e con forza

R. SCHUMANN, dall'Op. 68

CAPITOLO TRENTUNESIMO

Modulazioni a toni lontani - 2° Ciclo tonale - Cambio di modo

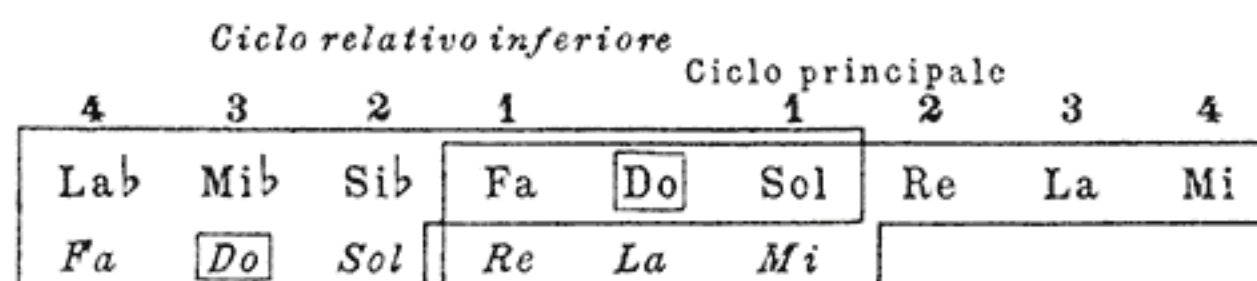
1. Sono dette tradizionalmente "lontane", rispetto alla tonalità principale, le tonalità da essa distanti due o più Quinte. Già abbiamo veduto come le tonalità maggiori della 2^a, 3^a e 4^a Quinta superiore facciano parte talvolta, in modo apparente e transitorio, del 1° Ciclo tonale. Esaminiamo ora come il giro modulante di una composizione, anche di limitato sviluppo, possa estendersi a tonalità di un "2° Ciclo tonale" comprendente altre dodici tonalità oltre a quelle del 1° Ciclo.

2. Il punto di partenza per l'evasione dal 1° Ciclo tonale è dato dalla possibilità del cambio di modo della tonalità principale o della sua relativa, la trasformazione cioè da maggiore in minore, o viceversa, di una delle due tonalità del binomio principale. Questa trasformazione che viene a spostare di tre Quinte discendenti (Do magg. - Do min.) o di tre Quinte ascendenti (La min. - La magg.) la posizione del binomio principale e conseguentemente del 1° Ciclo tonale, porta, in sostanza, ad un cambio di Ciclo e, nello stesso tempo, al congiungimento di due Cicli contigui.

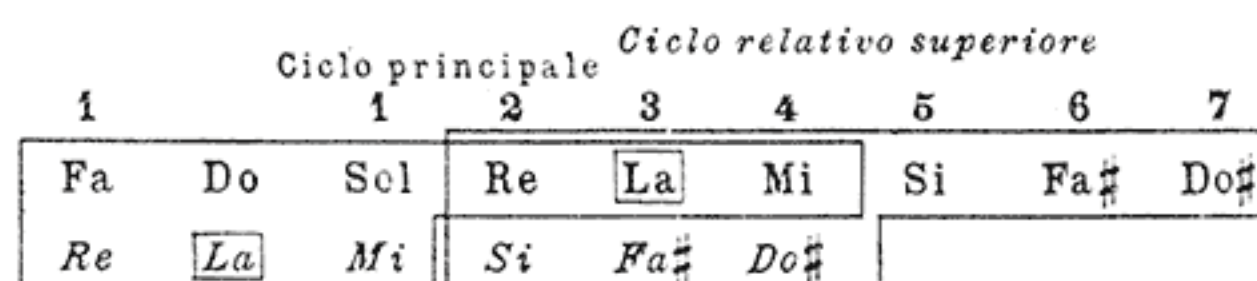
3. Il cambio di modo Do magg. (tono principale: Do magg. o La min.) - Do min., congiunge il Ciclo

(1) Elisione del Basso.

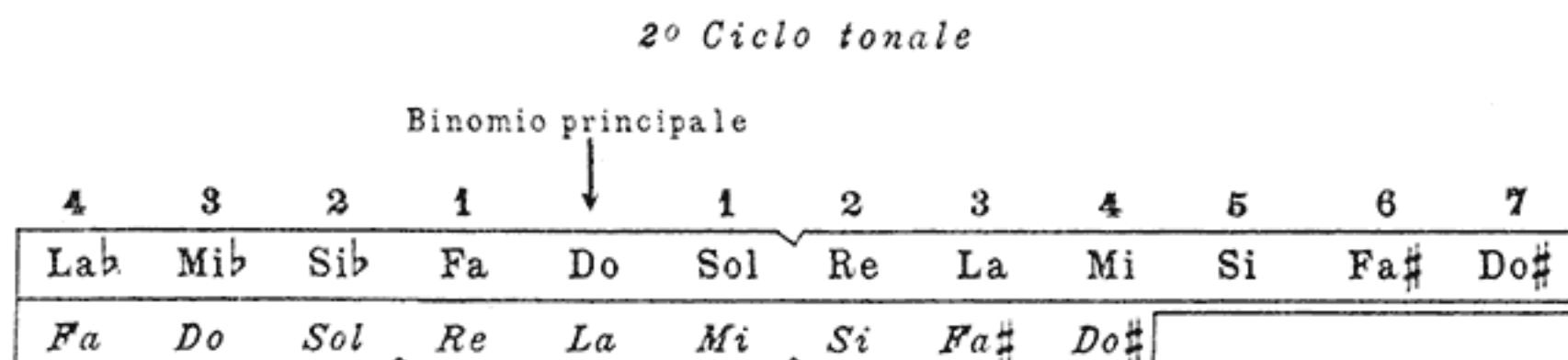
principale con quello della 3^a Quinta inferiore, che chiameremo "Ciclo relativo inferiore":



4. Il cambio di modo *La min.* (tono principale: *La min.* o *Do magg.*) - *La magg.*, congiunge il Ciclo principale con quello della 3^a Quinta superiore, che chiameremo "Ciclo relativo superiore":



5. In pezzi di brevi dimensioni difficilmente vengono sfruttate entrambe le possibilità; la tendenza più spontanea si manifesta verso il Ciclo relativo inferiore quando il tono principale è maggiore (*Do magg.* - Ciclo di *Do min.*) e verso il Ciclo relativo superiore quando il tono principale è minore (*La min.* - Ciclo di *La magg.*), ma non sono infrequenti anche i casi inversi. Dal tono principale di *Do magg.* o di *La min.* si ha quindi, in sostanza, la possibilità di passaggi modulanti a tonalità comprese in un "2° Ciclo tonale" formato dall'unione del Ciclo principale coi due Cicli relativi:



[Le tonalità della 5^a, 6^a e 7^a Quinta superiore hanno soltanto funzione di tonalità cromatico-cadenziali del 1° Ciclo relativo superiore.]

6. Ma il congiungimento del Ciclo principale coi suoi due relativi, come vedremo, non avviene soltanto col cambio di modo delle tonalità del binomio principale, bensì anche con passaggi modulanti interessanti anche o soltanto le tonalità affini dell'uno o degli altri.

7. Premesso tuttociò passiamo all'esame particolare del principio teorico su cui si basa il cambio di modo, dei mezzi modulativi per i passaggi nei cicli relativi, e della funzione armonica delle relative tonalità rispetto all'unità tonale del pezzo.

Già spiegammo, nel Cap. 18° n. 8, come debba essere realmente considerata la tonalità minore; essa risulta dalla trasformazione della tonalità diatonica maggiore in cui il III° e VI° grado abbassati di semitono cromatico sostituiscono in maniera costante, quali alterazioni cromatiche fisse, il III° e VI° grado naturali.

Proprio allo stesso modo hanno origine altre tonalità, o meglio, altre modalità, usate da autori post-romantici e moderni.

8. Il fatto che una delle due alterazioni interessa anche la triade di posa del I° grado è stato una delle cause principali che ha fatto considerare questa tonalità come tonalità autonoma, diversa ed indi-

composizione, molto spesso diventa maggiore alla fine; 2) che l'accordo di tonica è sempre maggiore in pezzi in cui gli accordi di moto comprendono il III° e VI° grado ora allo stato naturale, ora abbassati di un semitono. Nel 1° caso il pezzo è classificato "di modo minore" e le alterazioni della chiave sono quelle corrispondenti a detta modalità;⁽⁴⁾ nel 2° caso invece esso è considerato "di modo maggiore" con accordi cromatici, corrispondenti ad accordi del minore, in esso inseriti, e le alterazioni costanti sono quelle del maggiore. È invece intuitivo che la differenza sta solo nel fatto che nel 1° caso le alterazioni discendenti al III° ed al VI° grado son più stabili che nel 2° caso.

9. Il cambio di modo dunque, mentre dà luogo praticamente ad un salto di tre Quinte ascendenti o discendenti, non è, in sostanza, una vera e propria modulazione, ma il passaggio dalla forma diatonica (maggiore) ad una forma cromatica (*minore*), o viceversa, della stessa tonalità.

10. Come avviene questo passaggio ?

Esso si effettua in varî modi i quali saranno da noi inquadrati nei consueti mezzi modulativi: "accordo diatonico di scambio" ed "accordo cromatico di scambio"; ciò perchè abbiamo considerato e continueremo a considerare convenzionalmente la tonalità minore come una tonalità diatonica autonoma e non come una derivazione della tonalità maggiore.

11. Il cambio di modo si può effettuare a mezzo di un unico accordo diatonico di scambio: quello di dominante (triade o quadriade); infatti nessun altro accordo è comune ai due modi diatonicamente, ma solo cromaticamente. È questa una delle vie più usate per il passaggio da un modo all'altro:

V
I
V
I
Do (V)
Do
La (V)
La

12. L'accordo diatonico di scambio (dominante del modo maggiore) resta tale anche se esso è divenuto accordo di tonica per una modulazione transitoria, e serve egualmente al cambio di modo del tono principale:

V
I
V
I
V
I
V
I
Do
Sol
Do
La
Mi
La

Il cambio di modo, in tal caso, può dirsi "indiretto" in quanto tra le due modalità è stato inserito un tono affine a quella maggiore.

13. Ecco ora una seconda ed ultima via indiretta per il cambio di modo a mezzo di uno scambio diatonico:

I
IV
V
I
I
V
I
V
I
Do
Do
La
Re
La

(4) Pure talvolta ciò non accade: la lirica di Schubert "Da cantarsi sull'acqua", ad esempio, inserita anche nel presente Corso, la cui fine soltanto è in maggiore, porta in chiave le alterazioni del maggiore (4b) e non quelle del minore (7b) in cui essa si svolge.

Allo stesso modo la Fantasia in Do per pianoforte di W. A. Mozart, il cui inizio e l'intera ultima parte si svolgono in Do min. non

Qui è l'accordo di tonica del modo maggiore che funge da accordo di scambio, corrispondendo esso diatonicamente all'accordo di dominante del *IV° grado* del modo minore. La tonalità intermedia è, in questo caso, appunto quella del *IV° grado* del minore. Nel 2° es. l'acc. di V° di un tono affine (*IV° min.*)

14. [N.B. - Questi esempi, come quelli che seguono, rappresentano gli schemi dei due passaggi seguenti:

Ciclo principale → Ciclo relativo inferiore ($\frac{Do}{La}$ → Ciclo di *Do min.*)

Ciclo principale → Ciclo relativo superiore ($\frac{Do}{La}$ → Ciclo di *La magg.*)

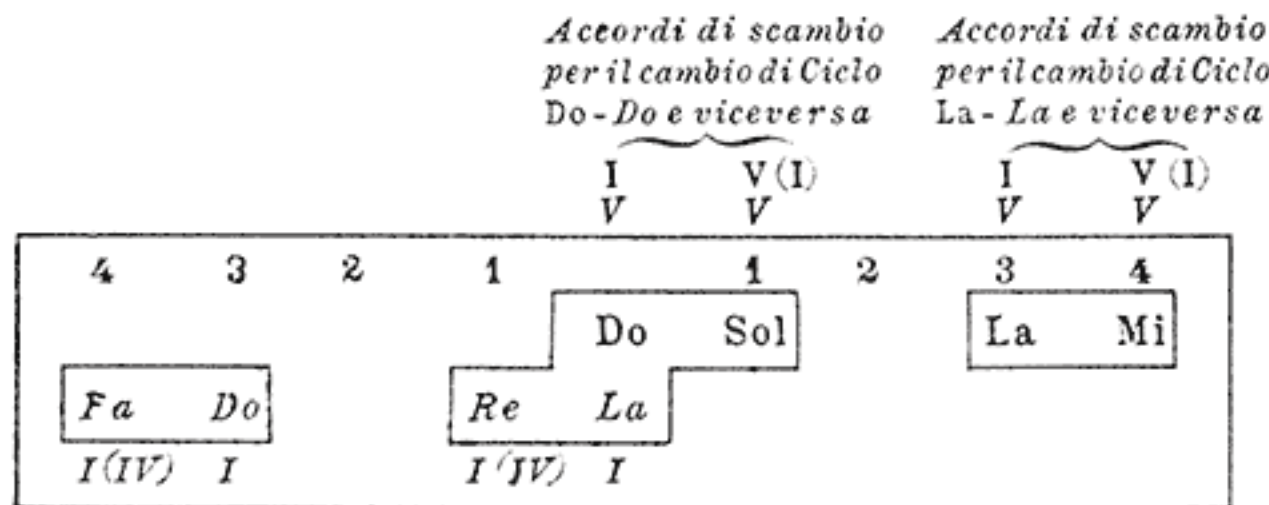
ma i mezzi modulativi per il ritorno dal Ciclo relativo a quello principale sono sempre gli stessi, quindi gli esempi del primo caso possono essere riferiti anche al ritorno dal:

Ciclo relativo superiore al Ciclo principale (Ciclo di *La magg.* → $\frac{Do}{La}$) (Modulazioni esemplificate: *Do magg. - Do min.*)

e quelli del secondo caso al ritorno dal:

Ciclo relativo inferiore al Ciclo principale (Ciclo di *Do min.* → $\frac{Do}{La}$) (Modulazioni esemplificate: *La min. - La magg.*)

15. Riassumendo, due sono gli accordi di scambio per il cambio di modo: quello di dominante e quello di tonica del modo maggiore. Così, ad esempio, nel passaggio dal tono principale di *Do magg.* al Ciclo inferiore o viceversa, si ha lo scambio diatonico sugli accordi di *do magg.* e *sol magg.*; nel passaggio dal tono principale di *La min.* al Ciclo superiore o viceversa, si ha lo scambio diatonico sugli accordi di *la magg.* e *mi magg.*



16. Si noti ora che i due accordi di scambio appartengono diatonicamente a tonalità maggiori del Ciclo di partenza se il passaggio ha luogo verso il Ciclo inferiore, ed appartengono invece a tonalità minori se il passaggio è diretto al Ciclo superiore. In altre parole, un tono maggiore non ha accordi di scambio per il passaggio al Ciclo superiore ed un tono minore non ne ha per il passaggio al Ciclo inferiore; da queste tonalità per tali passaggi, saranno necessarie quindi modulazioni intermedie a toni affini che comprendano gli accordi di scambio:



I V I V I V I V I
 Do Re La La Sol Do

Nei primi due esempi si ha il cambio di modo della tonalità relativa a quella principale; nei 3^o e 4^o esempio il cambio di modo ha luogo indirettamente sulla dominante e sulla tonica di un tono affine.

17. Notiamo infine due ultime particolarità del cambio di Ciclo effettuato con accordi diatonici di scambio.

1) Il passaggio modulante può toccare anche due tonalità affini dei due Cicli:

I V I V I
 La Mi Fa La

2) Il cambio di modo può essere sfuggente e non aver seguito sino alla tonica:

I V VI IV V I
 Do Do Do Do

18. Se, in tal caso, esso ha inizio indirettamente con modulazioni intermedie, queste assumono il carattere di "modulazioni cromatico-cadenzali":

I VI V I VI V I V I
 Do Fa La Do Do Do Do

Modulazioni cromatico-cadenzali al IV min al VI ab. magg.

19. Sul passaggio a Cicli relativi effettuato a mezzo di un accordo cromatico di scambio daremo soltanto qui delle norme generiche, chè la trattazione della modulazione con tale mezzo può essere esaurita soltanto dopo i capitoli riguardanti l'armonia cromaticca. Lo scambio più frequente avviene sull'accordo di tonica o sulla $\frac{6}{4}$ di dominante e, in ambedue i casi l'accordo cromatico viene riportato allo stato diatonico;⁽¹⁾ in definitiva, in entrambi i casi, si passa dalla triade di tonica maggiore o dalla $\frac{6}{4}$ maggiore, alla tonica o alla $\frac{6}{4}$ minori, nel passaggio maggiore - minore; e viceversa nel passaggio minore - maggiore:

The exercise shows four measures of music in a grand staff. The first two measures are in a major mode, showing a transition from a tonic triad (I) to a chromatic dominant triad (V) and back to a diatonic tonic triad (I). The last two measures are in a minor mode, showing a transition from a tonic triad (I) to a chromatic dominant triad (V) and back to a diatonic tonic triad (I). The notes are: Measure 1: C4, E4, G4 (I); Measure 2: C4, E4, Bb4 (V); Measure 3: C4, E4, G4 (I); Measure 4: C4, E4, G4 (I). The bass line follows the same pattern: Measure 1: C3, E3, G3 (I); Measure 2: C3, E3, Bb3 (V); Measure 3: C3, E3, G3 (I); Measure 4: C3, E3, G3 (I).

Si hanno spesso anche delle modulazioni a scambio cromatico come le seguenti:

The exercise shows four measures of music in a grand staff. The first measure is in C major (I), the second in A minor (V), the third in C major (I), and the fourth in A minor (V). The notes are: Measure 1: C4, E4, G4 (I); Measure 2: C4, E4, Bb4 (V); Measure 3: C4, E4, G4 (I); Measure 4: C4, E4, Bb4 (V). The bass line follows the same pattern: Measure 1: C3, E3, G3 (I); Measure 2: C3, E3, Bb3 (V); Measure 3: C3, E3, G3 (I); Measure 4: C3, E3, Bb3 (V).

Sono tutte modulazioni "senza collegamento", di migliore effetto per i toni lontani.

La "diatonizzazione" dell'accordo di tonica assimila il cambio di modo ad una modulazione improvvisa.

20. Come si applica questo tipo di modulazione ai passaggi nei Cicli relativi? Come nella modulazione improvvisa nell'ambito del 1° Ciclo anche qui, all'accordo di scambio, sia da questo iniziabile o meno una cadenza modulante, segue immediatamente la nuova tonica. Questa modulazione collega più frequentemente, nei classici, tonalità lontane che tonalità affini; essa infatti risulta di bellissimo effetto quando le fondamentali dell'accordo di scambio e della tonica lontana sono in rapporto di 3^a o 6^a, maggiore o minore. Se il rapporto è di 4^a o 5^a giuste il passaggio è più inavvertito ma è anche meno interessante poichè, anche se ritmicamente non vi è "risoluzione", in effetti i due accordi corrispondono sempre ad uno dei seguenti frammenti di cadenza: V-I,⁽²⁾ V-I,⁽³⁾ I-IV, II-V, nel rapporto di 4^a ascendente; I-V, V-II, IV-I, I-V, nel rapporto di 5^a ascendente e, per conseguenza uno "scambio diatonico" è sempre latente. Essendo la loro parentela assai notevole, lo stacco delle due tonalità è meno sentito. Il rapporto di grado (superiore od inferiore), infine, dà luogo a modulazioni improvvisate meno agevoli, non avendo i due accordi suoni comuni o dello stesso nome che dieno luogo a note tenute o a movimenti cromatici. In certi casi però si ha un buon risultato se i due accordi che mettono in contatto le due tonalità lontane corrispondono occasionalmente ad un importante frammento di cadenza. Ecco alcuni esempi:

Rapporto di 3^a o 6^a

The exercise shows six measures of music in a grand staff. The first measure is in C major (I), the second in A minor (V), the third in C major (I), the fourth in A minor (V), the fifth in C major (I), and the sixth in A minor (V). The notes are: Measure 1: C4, E4, G4 (I); Measure 2: C4, E4, Bb4 (V); Measure 3: C4, E4, G4 (I); Measure 4: C4, E4, Bb4 (V); Measure 5: C4, E4, G4 (I); Measure 6: C4, E4, Bb4 (V). The bass line follows the same pattern: Measure 1: C3, E3, G3 (I); Measure 2: C3, E3, Bb3 (V); Measure 3: C3, E3, G3 (I); Measure 4: C3, E3, Bb3 (V); Measure 5: C3, E3, G3 (I); Measure 6: C3, E3, Bb3 (V).

Rapporto di 5^a o 4^a

I_1 I I_1 I
 La (IV cr.) Mi Do Fa
 [I V] [V I]

Rapporto di 2^a

V I
 Do Lab
 [V VI]

21. La modulazione improvvisa e, in genere, quella "senza collegamento", sono particolarmente usate per il passaggio:

Tono principale maggiore \longrightarrow *Ciclo relativo superiore*

in cui manca l'accordo di scambio diatonico.

22. Si noti ora, fatto di grande importanza (e ciò sia tenuto presente nella modulazione applicata alla composizione più che all'armonizzazione), che in tutte le modulazioni improvvisate schematizzate, corrispondenti alla grande maggioranza delle modulazioni a toni lontani di questo tipo delle composizioni classico-romantiche, uno dei due accordi che congiungono le due tonalità corrisponde sempre ad un accordo di scambio dei due che abbiamo specificato al n. 15. Si può quindi concludere che su uno di questi due accordi si appoggia sempre il passaggio di Ciclo, abbia luogo la modulazione con o senza collegamento cadenzale; nel 1° caso esso è accordo di scambio, nel 2° caso esso o è accordo di scambio o dà inizio alla cadenza modulante.

23. La permanenza nel Ciclo relativo, inferiore o superiore, è sempre assai breve, chè, in caso contrario, trattandosi sempre di modulazioni efficienti, l'unità tonale del pezzo, specialmente se di brevi dimensioni, ne verrebbe turbata. Di conseguenza nell'ambito del 2° Ciclo solo alcune possibilità modulative (e non sempre) vengono generalmente sfruttate. L'inserimento del Ciclo relativo ha luogo generalmente nello "sviluppo" del pezzo (inizio della 2^a Parte) e costituisce un episodio di breve durata, quindi spesso è soltanto la nuova modalità che appare; talvolta, da questa si sviluppa una modulazione "efficiente" ad una tonalità complementare. Si ha ad esempio:

Ciclo principale di $\frac{\text{Do magg.}}{\text{(La min.)}}$ \longrightarrow $\frac{\text{Ciclo relativo inferiore}}{\text{Do min. - Mi♭ magg.}}$ \longrightarrow *ritorno nel Ciclo principale*

oppure:

Ciclo principale di $\frac{\text{(Do magg.)}}{\text{La min.}}$ \longrightarrow $\frac{\text{Ciclo relativo superiore}}{\text{La magg. - Mi magg.}}$ \longrightarrow *ritorno nel Ciclo principale*

24. Le modulazioni diatonico-cadenziali e, specialmente, cromatico-cadenziali nel nuovo Ciclo sono assai rare, ma non le tonalità cadenzali. Talvolta di esso, non appare nemmeno la tonalità principale; si può avere, ad esempio, il seguente caso:

Ciclo principale di Do magg. \longrightarrow $\overbrace{[Fa\ min. - Lab\ magg.]}$ \longrightarrow ritorno nel Ciclo principale
 (Al IV°) (Al VI°)

in cui compaiono le sole tonalità cadenzali di *Do min.*

25. Chiudiamo questo capitolo, e con esso la Seconda Parte del Corso, con un sintetico riassunto dei mezzi modulativi sin qui esposti, sia per tonalità affini che per toni lontani, riferendoci però ai due campi distinti di applicazione della modulazione: 1) nell'armonizzazione di parti date; 2) nella modulazione di propria iniziativa.

La modulazione nell'armonizzazione di parti date

26. Si tratta innanzitutto di identificare il punto di contatto delle due tonalità che, come dicemmo, praticamente coincide (modulazione con collegamento) o succede (modulazione senza collegamento) ad un accordo finale di cadenza. Nella modulazione con collegamento l'accordo di scambio diviene accordo iniziale della cadenza modulante in quanto esso si identifica con un accordo di moto della nuova tonalità; da tale accordo viene completata la cadenza: verso la dominante (cadenza sospesa), verso la tonica, o verso il VI° grado (cadenza evitata). Se l'accordo di scambio è, nel nuovo tono, cromatico si possono seguire, nel collegamento, due vie: 1) risolvendolo, come se fosse diatonico, ad un accordo di moto superiore; 2) procedendo alla sua diatonizzazione.

27. Nella modulazione senza collegamento l'accordo di scambio - sia che risulti, nella nuova tonalità, diatonicamente o cromaticamente usabile come accordo di moto iniziale della cadenza modulante, sia che, per le ragioni esposte al n. 2 del Cap. 19°, non possa dare inizio a detta cadenza - viene semplicemente considerato come il punto finale della tonalità di partenza e ad esso è fatta succedere: o immediatamente la nuova tonica (modulazione improvvisa) o, da un accordo di moto qualsiasi, la cadenza modulante.

Modulazione libera

28. Per quanto riguarda la modulazione di propria iniziativa, sia essa applicata alla composizione scritta che all'esercizio di modulazione estemporanea, diamo le due seguenti regole, riferibili rispettivamente a toni affini ed a toni lontani:

Modulazioni a toni affini

Regola - Fatto appartenere alla nuova tonalità un accordo finale o eccezionalmente un accordo intermedio di cadenza del tono iniziale, si ricompleta da questo la cadenza modulante se esso corrisponde, nel nuovo tono, ad un accordo di moto; l'accordo cromatico viene prima diatonizzato o procede come accordo diatonico. Se l'accordo di scambio non è risolvibile si dà inizio alla nuova tonalità o con l'accordo di tonica (modulazione improvvisa) o con un qualsiasi accordo di moto.

Modulazioni a toni lontani

Regola - All'accordo maggiore principale o del binomio superiore di un 1° Ciclo tonale, in funzione di Tonica o di Dominante, e in forma diretta, di 1° o 2° rivolto $\left(\frac{6}{4}\right)$, può seguire qualsiasi Tonica (modulazione improvvisa) o qualsiasi cadenza modulante appartenente al 1° Ciclo inferiore.

E viceversa:

A qualsiasi cadenza di un 1° Ciclo tonale può seguire l'accordo maggiore del binomio principale o del binomio superiore, in funzione di Tonica (modulazione improvvisa) o di Dominante, e in forma diretta, di 1° o 2° rivolto $\left(\frac{6}{4}\right)$, appartenente al 1° Ciclo superiore.

Tuttociò vale tanto per le modulazioni dal 1° Ciclo principale ai suoi relativi, quanto per il ritorno, da questi, nel Ciclo principale.

29. L'applicazione di tale regola, sia nell'esercizio della modulazione estemporanea, sia nella composizione scritta, è semplice se la modulazione al Ciclo inferiore si fa passare attraverso l'accordo maggiore del binomio principale o del binomio superiore, impiegato prima come Tonica o Dominante del Ciclo principale e pensato quindi come Dominante di tonalità minore; e se la modulazione al Ciclo superiore si fa passare attraverso la Dominante della tonalità minore, del binomio inferiore o del binomio principale, del Ciclo di partenza, interpretata poi come Tonica o Dominante di tonalità maggiore.

55. ESERCIZI - I° - *Armonizzare per pianoforte la seguente parte data, comprendente il cambio di modo:*

"Piccola Romanza,"
Moderato

R. SCHUMANN, dall'Op. 68.

N. B. - La disposizione delle parti è, in questo pezzo, tipicamente pianistica: la melodia è raddoppiata all'ottava sotto, in somiglianza di duetto "soprano - tenore" e le armonie, a ritmo sincopato, sono, come la melodia, ripartite tra le due mani ed, in varii punti, a parti raddoppiate. Armonicamente la linea melodica va considerata come parte integrante della successione accordica, e l'accordo come l'insieme delle varie note comprese nel movimento; le parti reali sono, in effetti, soltanto tre:

II° - *Comporre alcune modulazioni a toni lontani a mezzo di accordi diatonici di scambio.*

56. ESERCIZI - I° - *Armonizzare per pianoforte la seguente parte data comprendente il cambio di modo.*

Tempo di Valzer

F. SCHUBERT, dall'Op. 33.

68. *ff* *sfz*

sfz *ff* *ff*

1. 2.

1. 2.

II° - Comporre alcune modulazioni improvvise a toni lontani.

57. ESERCIZI - Armonizzare per pianoforte la seguente parte data comprendente il cambio di modo.

"Canzoncina popolare,,
Lamentoso

R. SCHUMANN, dall'Op. 68.

69. *p* *fp*

fp *Con allegrezza*

fp *fp* *1° tempo* *p*

FINE DELLA PARTE SECONDA

N. B. - L'allievo che avrà acquistato, con l'esercitazione effettuata durante lo svolgimento della Seconda Parte, una sufficiente sicurezza nell'improvvisazione, al pianoforte o all'organo, di Cadenze semplici e composte, nelle varie tonalità maggiori e minori, passerà con l'inizio della Terza Parte e continuerà durante lo svolgimento di questa, all'esercitazione di improvvisazione da un lato, di Frammenti armonici tonali, e dall'altro di Modulazioni a tonalità affini, secondo il razionale procedimento seguito a suo tempo nell'esercitazione scritta.

PARTE TERZA

Armonia cromatica

CAPITOLO TRENTADUESIMO

Alterazione delle note buone dell'accordoCromatismo tonale e cromatismo modulantePremessa

1. L'armonia cromatica è, in senso lato, quella che comprende l'uso dei suoni cromatici della tonalità, in sostituzione dei suoni diatonici dello stesso nome. Sin dal 1° Capitolo della Prima Parte abbiamo distinto, di una tonalità, gli uni dagli altri; dal punto strettamente armonico sono diatonici i suoni componenti i due accordi fondamentali dell'ambiente tonale: pentiade di dominante (quadriade di prima specie con 9^a magg.) e triade di tonica (3^a magg.). Essi, disposti in ordine di altezza crescente, con inizio dal punto massimo di posa: tonica, e conclusione alla sua ottava, danno luogo alla "scala diatonica maggiore". In tale ordine prendono il nome di "gradi" ed un numero ordinativo (I°, II°, III°, etc.) in rapporto alla loro successione. L'uso della 9^a min. nella pentiade di dominante e della 3^a min. nella triade di tonica, in luogo dei due corrispondenti intervalli maggiori, porta, come abbiamo più volte dimostrato, alla sostituzione di due suoni diatonici con due suoni cromatici (VI° e III° grado abbassati di un semitono) ed alla genesi della scala di "modo minore", scala tradizionalmente considerata diatonica anziché "variante cromatica" della scala diatonica maggiore.

2. A queste due alterazioni a carattere fisso, si aggiunge spesso, in modo minore, una prima alterazione a carattere transitorio: quella, pure discendente, del VII° grado, quando tale suono non fa parte, come 3^a degli accordi di V o VII, ma, come 7^a, della quadriade di I; ciò per eliminare il salto di 2^a aumentata nella conseguente risoluzione obbligata. Questo è l'unico suono cromatico, che abbiamo usato come tale, nelle Realizzazioni armoniche sin qui svolte; altri suoni cromatici sono stati pure usati nelle "modulazioni cadenzali" che, come facemmo osservare, non costituivano altro che passaggi cromatico-tonali identificantisi apparentemente con passaggi modulanti. Erano quei suoni che, cromatici della tonalità principale e diatonici di una tonalità affine, provocavano l'inserimento di una cadenza diatonica di tale tonalità nella successione tonale del tono principale. Essi, con gli accordi di cui facevano parte, furono considerati diatonici del tono affine, anziché cromatici del tono principale, per una maggiore semplicità di teorizzazione. Ora, purchè, come speriamo, questo principio sia ormai ben chiaro nella mente dell'allievo, vogliamo non soltanto insistere su questa doppia interpretazione di tale aspetto tecnico dell'armonia, ma anche svilupparlo ed esaurirlo sì da poter sintetizzare e snellire la teorizzazione dell'armonia cromatica. È possibile infatti, come vedremo, con l'aggiunta di un limitato numero di accordi cromatici veri e propri che chiameremo "cromatico-tonali", a quelli apparentemente modulanti, già veduti nelle modulazioni cadenzali, che chiameremo "cromatico-modulanti",⁽¹⁾ di esaurire totalmente il campo dell'armonia cromatica.

Dopo questa necessaria premessa, passiamo ad una esposizione degli elementi teorici del cromatismo.

Elementi teorici generali

3. Tanto il suono che l'accordo cromatici, sostituiscono sempre il suono e l'accordo naturali corrispondenti.

(1) Questa distinzione è, in effetti, convenzionale, in quanto: o si considera reale la modulazione cadenzale ed allora il passaggio modulante diventa "diatonico" della tonalità affine; o si considera apparente tale modulazione e, di conseguenza, il passaggio deve essere considerato "cromatico-tonale". La definizione "cromatico-modulante" ha quindi, presa a sè, un significato ambiguo.

4. Da un accordo naturale si possono ottenere vari accordi cromatici, alzando od abbassando di mezzo tono uno o più suoni componenti, passibili di tale funzione, e cioè:

alterando in aumento uno o più suoni dell'accordo, che sieno seguiti dal suono cromatico della tonalità;

alterando in diminuzione uno o più suoni dell'accordo, che sieno preceduti da tale suono. (1)

5. L'alterazione o le alterazioni, non devono però, in linea di massima, falsare la natura di un intervallo (e di conseguenza di un accordo), facendolo eccedere da una delle tre specie sue proprie (Vedi Cap. 2° n. 9). Nell'accordo re-fa-la-do, ad esempio, un'alterazione ascendente alla 5ª faisa la 3ª fa-la, la quale è già, allo stato naturale, nell'estensione la più grande (tuttavia non è rara, a questo proposito, qualche eccezione). In altro senso è da tener presente che sovrapponendo due o tre terze di una delle tre specie: maggiore, minore o diminuita, si abbia sempre, rispetto al suono fondamentale, un rapporto di 3ª magg., min. o dim., di 5ª giusta, au. o dim. e di 7ª magg., min. o dim. Vedremo più avanti che in tal modo si possono avere in totale 6 Specie diverse di triadi e 12 Specie diverse di quadriadi. A ciascuna di tali specie appartiene, diatonicamente o cromaticamente, un certo numero di accordi tonali, con una funzione logicamente diversa, e con una frequenza d'uso molto varia.

6. La funzione dell'alterazione è quella di "avvicinare" al suono di risoluzione, un suono risolvante di tono ascendente o discendente. Riducendo l'intervallo melodico risolutivo a mezzo tono, viene accentuato il carattere dinamico dell'accordo, coll'accentuarne quello del suono stesso a mezzo dell'alterazione.

7. Le alterazioni non turbano l'equilibrio tonale nella successione degli accordi cadenzali, perchè la forza dinamica, accrescentesi nell'accordo risolvante, accresce anche la forza attrattiva dell'accordo di risoluzione. Il moto delle parti è reso anzi più agevole e più logico, sebbene meno spontaneo. Ecco un esempio di alterazioni cromatiche:

8. Come si vede nell'esempio esse possono sostituire (fa# della seconda battuta) o seguire (sol# della prima battuta) il suono naturale. Possono inoltre, meno frequentemente, precedere tale suono (re# della seconda battuta).

9. La nota cromatica è una nota "obbligata"; i movimenti melodici che essa può effettuare sono esclusivamente di due specie: di 2ª min. (semitono diatonico) e di 1ª au. (semitono cromatico); e cioè:

Regola - La nota alterata in aumento segue di massima la sua naturale tendenza ascendente di grado (2ª min.) e la nota alterata in diminuzione la sua naturale tendenza discendente di grado (2ª min.):

(1) Vedi Cap. 1° n. 2

Eccezione - La nota alterata in aumento, specialmente se proveniente per moto discendente, e la nota alterata in diminuzione, specialmente se proveniente per moto ascendente, possono tornare al loro punto diatonico d'intonazione con un movimento melodico di 1^a au. (semitono cromatico):



In quest'ultimo caso è bene che il passaggio dal suono cromatico al suono diatonico avvenga contemporaneamente al cambiamento di accordo, chè, sullo stesso accordo si avrebbe una diminuzione di forza di moto, ammenochè le note cromatiche non sieno assimilabili ritmicamente a due appoggiature cromatiche, ma in tal caso il loro nome dovrebbe essere diverso da quello della nota di risoluzione, con conseguente movimento di 2^a min. anzichè di 1^a au. La diatonizzazione del suono o dei suoni cromatici ha luogo senza il cambiamento di accordo, generalmente quando tale passaggio costituisce il collegamento cadenzale di una modulazione ad accordo cromatico di scambio.⁽¹⁾ In questo caso la successione risulta in moto crescente rispetto alla tonalità di partenza, di cui il primo accordo è diatonico ed il secondo è cromatico.

Questa seconda forma risolutiva è in contrasto col fine stesso dell'alterazione (vedi n. 6); quest'ultima tuttavia accentua egualmente la forza dinamica dell'accordo.

Accordi cromatico-tonali - Alterazioni modali

10. Due sono le funzioni armoniche di un accordo cromatico: l'una tonale e l'altra modulante. Della funzione modulante già, indirettamente, ne abbiamo veduti alcuni aspetti principali nei Cap. 20° e 31°. Abbiamo considerato cioè il caso in cui un accordo diatonico di una data tonalità s'identifica con un accordo cromatico di una tonalità affine ("accordo cromatico di scambio"), ed abbiamo veduto inoltre come un'alterazione cromatiche apportata ad un suono di un accordo cadenzale possa provocare una modulazione apparente;⁽²⁾ di questo secondo caso abbiamo considerato soltanto l'aspetto modulante considerando l'alterazione cromatiche come una "diatonizzazione" anzichè come una "cromatizzazione" dell'accordo, in quanto ci siamo riferiti alla nuova tonalità, ed abbiamo considerato reale la modulazione. Più avanti torneremo ancora sulla funzione modulante dell'accordo cromatico.

Affrontiamo ora l'aspetto tonale vero e proprio dell'armonia cromatiche, considerando semplicemente come "accentuazione di moto" la funzione della alterazione.

11. Per la teorizzazione dell'armonia cromatico-tonale ci riferiremo all'insieme degli accordi di moto costituenti i tre Gruppi cadenzali veduti a pag. 42; ad essi sono da aggiungere le combinazioni di 11^a e 13^a di dominante.

Già accennammo, a proposito del cambio di modo magg. - min., al fatto che il passaggio può essere iniziato, ma non portato a termine; la deviazione in minore, cioè, può aver luogo soltanto nella parte "moto" della cadenza, e la risoluzione cadere nuovamente sulla triade di tonica maggiore.⁽³⁾ Tutto ciò fa interpretare quegli accordi di moto appartenenti al modo minore, come accordi cromatici inseriti nel modo maggiore, e questo rende ancor più evidente la nostra tesi del modo minore "variante cromatiche". Gli accordi cromatici più usati in modo maggiore sono appunto gli accordi di moto comprendenti il III°, ed il VI° grado abbassati; lo specchio riassuntivo dei tre Gruppi cadenzali del Cap. 12°, se letto con le alterazioni tra parentesi, e riferito al tono di Do magg. ci offre una visione completa di questo ordine di accordi cromatici, i quali, ripetiamo, sono tradizionalmente classificati come

⁽¹⁾ Vedi Cap. 20 n. 10.

⁽²⁾ Cap. 21° n. 1 ⁽³⁾ Cap. 31, n. 17, 2)

tali se inseriti in una cadenza di modo maggiore, se concludenti, cioè, ad accordi di moto superiore o alla triade di tonica di questa modalità. Quali esempi di successioni cromatiche comprendenti tali accordi servano gli stessi esempi dati, sin dal principio del Corso, per il modo minore; è necessario però che l'accordo o agli accordi contenenti il III° o VI° o VII° grado abbassati sieno fatti seguire da uno o più accordi di modo maggiore (senza le alterazioni) tra i quali, sempre, l'accordo di tonica finale di cadenza. Riteniamo pertanto superfluo dare appositi esempi. In tutti gli esempi risultanti l'accordo alterato sostituirà sempre l'accordo diatonico corrispondente, ma si sa che esso può anche seguirlo ed anche, raramente, precederlo.

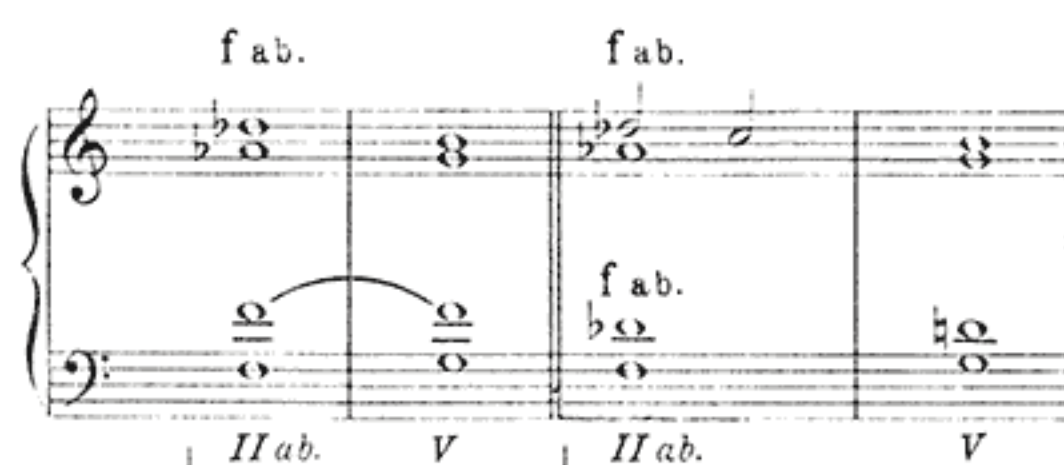
12. Questo insieme di accordi cromatici del modo maggiore costituisce l'ambiente artificialmente diatonico, per così dire, del modo minore (anche il VII° grado abbassato è considerato tradizionalmente, in questa posizione, "allo stato naturale", ed al contrario, "alterato in aumento" se 3^a maggiore del V°); ora, come parlare di accordi cromatici del modo minore? È necessario rimanere nel campo della convenzione e considerare accordi cromatici tutti quelli comprendenti i suoni non facenti parte della scala "armonica" minore. Non sono intanto, tra questi, da considerare, per ragioni intuitive, gli accordi diatonici del modo maggiore:⁽¹⁾ mentre si possono inserire in maggiore gli accordi del minore, i quali non sono, in sostanza, che varianti cromatiche, è ovvio che non si può, inversamente, con un fine "cromatico", inserire degli accordi diatonici in un ambiente cromatico senza rendere ibrida ed incerta quella "tonalità minore" che già, in effetti, non è una tonalità vera e propria. Si può invece accentuare il carattere cromatico di tale modalità con l'usare un maggior numero di suoni alterati. Quante e quali possibilità in tal senso?

13. Una alterazione (assai artificiosa e poco usata) ancora possibile nel 1° Gruppo cadenzale del modo minore, ove già la 9^a, e la 3^a (e la f nella cadenza V-VI) risolvono con movimenti di semitono, è quella discendente della 5^a, che viene ad abbassare di mezzo tono la posizione del II° grado:

14. L'alterazione discendente del II° grado è assai più usata nell'accordo principale del 2° Gruppo cadenzale (f ab.), limitatamente però al 1° Rivolto, il quale è noto sotto il nome di "sesta napoletana". Questo nome deriva dal fatto che essa può assumere anche il carattere di "alterazione fissa" e generare una nuova modalità minore: quella rappresentata dalla seguente scala, e che è tipica della musica folkloristica napoletana:

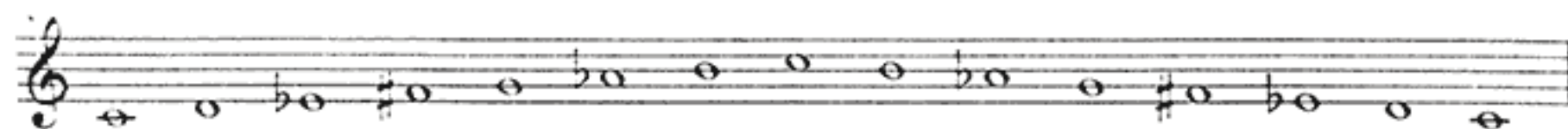
[L'alterazione discendente del *II° grado* si accompagna talvolta, ma assai raramente, con quella pure discendente, del *IV° grado* (*fab* nei 4 esempî precedenti).⁽¹⁾ Non terremo conto di questa, come di altre alterazioni praticamente inusate, per non appesantire troppo questo campo assai complesso della teorizzazione armonica].

15. L'alterazione discendente della *f* nell'accordo di *II° grado* sarebbe teoricamente possibile soltanto quando questo suono risolve, come nell'esempio, discendendo sulla *11ª* di *V*, tuttavia sono assai frequenti risoluzioni della "sesta napoletana" sulla triade o sulla quadriade di *V*, come le seguenti:

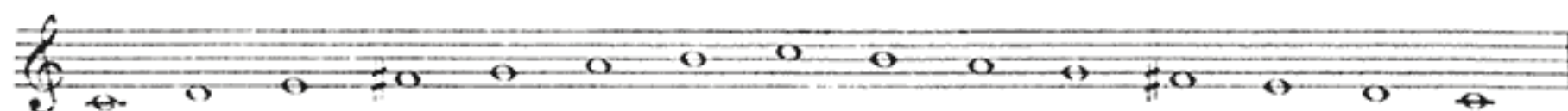


Questi due esempî presentano due casi molto eccezionali: 1) una nota cromatica che risolve di salto (primo esempio); 2) una nota cromatica raddoppiata (secondo esempio).

16. Un'altra alterazione inseribile nel modo minore è quella ascendente del *IV° grado*; come la precedente può assumere talvolta il carattere di "alterazione fissa" e dar luogo alla seguente scala, usata particolarmente nella scuola russa del secolo scorso, e nota col nome generico di "scala orientale":



N.B. - Questa alterazione può divenire "fissa" anche in modo maggiore e dar luogo alla "modalità maggiore" rappresentata dalla seguente scala:



È anche questa una modalità tipica del folklore napoletano, ma si trova raramente nei classici.⁽²⁾ È invece da considerare piuttosto una modalità moderna, per la frequenza con cui essa appare in alcuni autori contemporanei (Pizzetti).

L'alterazione ascendente del *IV° grado* è possibile, negli accordi del 1° Gruppo cadenzale, soltanto nelle cadenze plagali, poichè solo in tal caso questo suono, (7), è consonante e può salire di grado:



17. Essa è usatissima nei 2° Gruppo cadenzale, ove tale suono corrisponde alla 3ª; ed interessa quindi l'accordo principale ed il 1° Derivato:

(1) Alterazione, questa, possibile soltanto in modo minore.
(2) Vedi il "Piu vivo" della 3ª Mazurka op. 67 di Chopin.



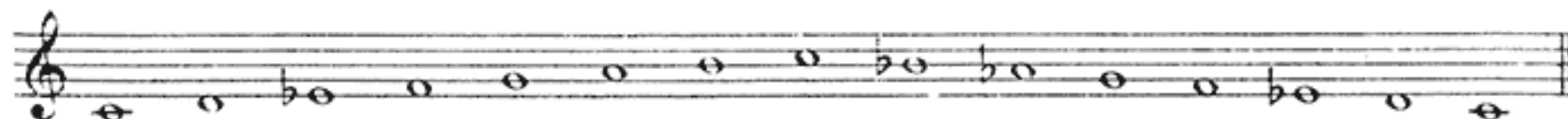
18. Molto usata anche in abbinamento a quella ascendente del VI° grado: (1)



N. B. - La successione II-IV au. può essere considerata in "moto crescente" in quanto si passa da un II diatonico ad un IV cromatico.

In tal caso, però, gli accordi risultanti si identificano con la dominante e la sensibile della tonalità cadenziale del V° grado, essi quindi rientrano nel gruppo di accordi cromatico-modulanti che abbiamo già considerato a proposito delle modulazioni cadenzali. Come fu fatto osservare allora (vedi Cap. 21° n. 12) la tonalità del V° grado può anche essere rappresentata, come nell'esempio, a causa della risoluzione sulla $\frac{6}{4}$, dal solo accordo cromatico; anzichè una cadenza apparente V-I o VII-I, si può avere una successione V-V o VII-V. (2)

19. L'alterazione ascendente del VI° grado come l'alterazione discendente del VII°, in modo minore, può avere anche un semplice fine melodico: quello di eliminare il salto di 2ª au. nel passaggio dal VI° al VII° grado. Da ciò la scala minore che fu detta "melodica":



20. Restano con ciò esaurite le possibilità di quelle alterazioni che, per la loro caratteristica di poter creare, sia pure transitoriamente, un ambiente modale particolare, possono essere chiamate "alterazioni modali". La proprietà che le distingue, di poter divenire "alterazioni costanti", fa sì che la tonalità maggiore in cui esse vengono originariamente introdotte, possa essere trasformata in "modalità minore" o nelle altre forme secondarie che abbiamo segnalato. Caratteristica comune di queste modalità è l'alterazione discendente del III° grado nella triade di tonica, che trasforma la triade perfetta maggiore in perfetta minore.

21. Tralasciamo, in questo Corso, di citare altre modalità minori che comprendono tra le alterazioni costanti il VII° grado abbassato; venendo con ciò a perdere l'accordo di dominante la sua importanza fondamentale, in confronto degli altri accordi di moto secondari, il Sistema Armonico stesso viene scardinato nella sua essenza. Con tali modalità l'armonia prende aspetti decisamente più moderni, evadenti completamente dal campo classico-romantico di cui ci occupiamo.

(1) L'alterazione ascendente del VI° grado riporta questo al suo vero punto diatonico: quello del modo maggiore. Benchè, come abbiamo detto, non sieno considerabili accordi cromatici del modo minore corrispondenti ad accordi diatonici del modo maggiore, pure è possibile, come si vede, l'uso di soli suoni diatonici del maggiore, inseriti in accordi cromatici.

(2) L'accordo di II au. corrisponde ad un accordo cromatico di Sol magg. (9 ab.) è questa una estensione del cromatico.

22. Queste alterazioni, tuttavia, possono presentarsi in modo affatto transitorio ed interessare soltanto un singolo accordo il quale sarà, in tal caso, nella tonalità in cui è introdotto, un accordo cromatico-tonale. Abbiamo veduto così che tutti gli accordi diatonici del modo minore comprendenti il III°, VI° e VII° grado, possono essere usati, come accordi cromatici, in modo maggiore; che le ulteriori alterazioni "modali" apportate in modo minore (II ab., IV au., VI au.) danno luogo ad accordi cromatici di modo minore; affermiamo adesso, concludendo, che anche gli accordi cromatici del minore possono essere usati nel modo maggiore. E ciò è quanto dire che gli accordi diatonici di tutte le modalità minori possono essere usati, come accordi cromatici, in modo maggiore, che è in fondo la modalità originaria.

Risolvendo gli accordi cromatici di tutti gli esempi precedenti su accordi di modo maggiore si avranno i corrispondenti esempi.

23. Facciamo seguire uno specchio riassuntivo degli accordi diatonici e degli accordi "cromatico-modal" delle tonalità di Do magg. e Do min. Se esso viene riferito al modo maggiore il primo accordo di ciascuna battuta è diatonico ed i seguenti sono gli accordi cromatici; se esso è riferito al modo minore il secondo accordo di ciascuna battuta è diatonico ed i seguenti sono gli accordi cromatici.

Accordi diatonici e cromatico-modal di Do magg. e Do min.

	Accordo principale	1° Derivato	2° Derivato	3° Derivato
		(9) ab. (5) ab.		
	5 ab. f ab.			
3° Gruppo cadenzale				
	Do magg. VI VI cr.	I I cr.		
	Do min. → VI	I cr.		
		9 ab. (9) ab. (9) ab.	(9) ab.	(13) ab.
	5 ab. 5 ab. 5 ab.	(5) ab. (5) ab.	(5) ab.	(9) ab.
	3 au.	(3) au.		
	f ab.			
2° Gruppo cadenzale				
	Do magg. II II cr.	IV IV cr.	VI VI cr.	I I cr.
	Do min. → II II cr.	IV IV cr.	VI	I cr.
		13 ab.		
	9 ab.	(9) ab. (9) ab.	(9) ab. (9) ab. (9) ab.	(13) ab. (13) ab.
	5 ab.	(5) ab.	(5) ab.	(9) ab. (9) ab.
			(7) au.	(7) au.
1° Gruppo cadenzale				
	Do magg. V Ver. V Ver.	VII VII cr.	II II cr.	IV IV cr.
	Do min. → V V Ver.	VII VII cr.	II II cr.	IV IV cr.

N. B.¹ - Ciascuna alterazione vale per il solo accordo a cui è posta.
 N. B.² - Negli accordi cromatici contenenti più note alterate, ciascuna alterazione può essere usata anche isolatamente.

Alterazioni extra-modalì

24. Ma le alterazioni cromatiche possibili in modo maggiore sono soltanto quelle vedute, che hanno la particolarità di rendere meno brillante, serena, aperta, la tonalità, e provocare una modalità "minore", più o meno transitoria, in una delle varie forme esaminate? No. Vi sono alcune alterazioni che non assumono mai il carattere di alterazioni fisse⁽¹⁾ e che non interessano la scala minore: sono le alterazioni ascendenti del V°, II°, IV°, VI° e I° grado. Esse, accentuando o determinando una tendenza ascendente di grado, non possono essere usate che in intervalli consonanti. Passiamole in rassegna.

25. L'alterazione ascendente del V° grado interessa due accordi: quello di dominante (f au.) e quello di tonica ((11) au. del 2° Gruppo e (7) au. del 3° Gruppo).

26. L'alterazione ascendente della f nell'accordo di dominante è possibile soltanto nella cadenza V-VI, unico caso in cui tale suono risolve ascendendo di tono; questa alterazione, che assimila la cadenza V-VI ad una cadenza VII-I del relativo minore, fu già considerata a proposito delle modulazioni a toni affini (Cap. 21°, n. 1.2.); essa pure rientra nel cromatismo modulante: l'accordo di V con f au. sarà sempre convenzionalmente riferito, quindi, alla tonalità del relativo minore.

27. La stessa alterazione è usata nell'accordo di tonica risolvete a IV° (caso più frequente) od a VI°:

opp. (11) au.⁽¹⁾ (9) opp. (7) au.⁽²⁾ (5)

(7) au.⁽²⁾ (5) (7) au.⁽²⁾ f

I | I cr. IV → I | I | I cr. VI → V |
I cr. IV → V | I cr. VI → II

(1) 3° Der. del II°
(2) 1° Der. del VI°

28. L'alterazione ascendente del II° grado è possibile in tutti gli accordi di moto del 1° Gruppo comprendenti questo suono (V, VII, II), nei quali esso corrisponde alla 5^a, e nell'accordo principale del 2° Gruppo ove esso corrisponde alla f; in entrambi i casi essa è quasi sempre abbinata alla alterazione ascendente del IV° grado se questo suono è consonante ((7) o 3^a):

5 5 au. (7) au. f f au. 13 f au.

V Vcr. I | VII I | II I | II cr. V | II cr. VII

29. L'alterazione ascendente del IV° grado, oltre al caso qui esemplificato rientra nel gruppo delle alterazioni modali e, come tale, essa è stata già teorizzata; la ritroveremo più avanti anche come alterazione cromatico-modulante.

30. L'alterazione ascendente del VI° grado è di scarso interesse ed è possibile soltanto negli accordi di II°, IV° (inusata) e VI° grado (in abbinamento a quella ascendente del I° del 2° e 3° Gruppo cadenzale, casi in cui il corrispondente intervallo può risolvere salendo di grado. Ecco alcuni esempi:

(1) Ci riferiamo, naturalmente, allo stile classico. (Vedi N. B. del n. 16.)

(1) Vedi n.5
 (2) 2° Der. di II°
 (3) Acc° principale

31. L'alterazione ascendente del I° grado è possibile quando questo suono è consonante nel 2° Gruppo cadenzale - (7) - e cioè nei tre derivati, e quando esso fa parte del 3° Gruppo. In quest'ultimo caso la ritroveremo anche come alterazione cromatico-modulante. La sua frequenza è da mettere in rapporto con la frequenza delle cadenze di cui fa parte; il primo dei tre esempi rappresenta il caso che più usualmente si riscontra nello stile classico (vedi anche l'esempio precedente):

(1) 3° Der. di II°
 (2) 1° Der. di VI°

32. Come per gli accordi cromatici "modali" diamo anche per quelli "extra-modali" uno specchio riassuntivo:

Accordi diatonici e cromatico-extra-modali di Do magg.

	Accordo principale	1° Derivato	2° Derivato	3° Derivato
3° Gruppo cadenzale	VI	I	Icr.	
2° Gruppo cadenzale	II	IIcr.	IV	IVcr.
1° Gruppo cadenzale	V	Vcr.	VII	VIIcr.

Additional labels for alterations: (7) au., (11) au., (7) au., (7) au., (5) au., (5) au., 5 au., 3 au., f au., (7) au., (5) au., (7) au., (5) au., (7) au., (5) au.

N.B.¹- Ciascuna alterazione vale per il solo accordo a cui è posta.
 N.B.²- Negli accordi cromatici comprendenti più note alterate, ciascuna alterazione può essere usata anche isolatamente.

Con ciò può dirsi esaurita la teorizzazione dell'armonia cromatico-tonale che, come abbiamo veduto, distingue due ordini di alterazioni: quelle "modali", interessanti ambedue le modalità, e quelle "extra-modalì" interessanti la sola modalità maggiore.

Accordi cromatico-modulanti

33. Ritorniamo ora su quegli accordi cromatici che, corrispondendo occasionalmente ad accordi diatonici di moto di tonalità cadenzali, vengono ad inserire nel tono principale frammenti di tonalità affini. Considerando soltanto i più importanti, quelli cioè che nella loro forma cromaticata si identificano ad accordi di dominante o di sensibile di tonalità cadenzali,⁽¹⁾ si hanno i seguenti casi:

II	II	in forma di dominante	}	(Modulazione cadenzale al V V)
IV	IV	„ „ „ sensibile		
VI	„	„ „ „ dominante	}	(„ „ „ II)
I	„	„ „ „ sensibile		
I	I	„ „ „ dominante	}	(„ „ „ IV IV)
III	III	„ „ „ sensibile		
III	III	„ „ „ dominante	}	(„ „ „ VI VI)
V	V	„ „ „ sensibile		

34. Nelle due modalità abbiamo cioè i seguenti accordi cromatico-modulanti, usabili nelle varie forme modulanti esaminate a suo tempo:

Accordi cromatico modulanti di Do magg. e Do min.

	Tonalità cadenzale del V (Sol)		II (Re)		IV (Fa)		VI (La)
	Tonalità cadenzale del V (Sol)				IV (Fa)		VI (La ^b)
Do magg.							
Do min.							

(1) Questi due accordi sono, in Sol magg. cromatico-tonali, non diatonici, a causa del mi^b.

35. Ma col gruppo degli accordi cromatico-modulanti ora veduti non può ancora dirsi completo l'ambiente cromatico sfruttato nello stile classico-romantico. Qualche accordo, anche assai usato, resta al di fuori, infatti della nostra teorizzazione. Ad esempio, come classificare l'accordo cromatico seguente?

(1) Si possono avere accordi cromatico-modulanti assimilabili anche ad altri derivati di dominante (vedi modulazione del Cap. 20° n. 11).

36. Si tratta, come si vede della modulazione cadenzale al IV° grado del modo maggiore; l'accordo di tonica è divenuto dominante apparente e porta l'alterazione discendente della 9^a. Se la tonalità di Fa magg. fosse, anziché apparente, tonalità principale, tale alterazione rientrerebbe nel gruppo delle alterazioni modali vedute.

Ora, se noi consideriamo accordo cromatico-modulante l'accordo di do con la 9^a magg., che è un accordo diatonico della tonalità apparente di Fa magg., perchè non considerare accordo cromatico di questa tonalità lo stesso accordo con la 9^a abbassata? Già nello specchio riassuntivo degli accordi cromatico-modulanti, ora veduto, vi sono due casi analoghi: quello di dominante ed il suo primo derivato del tono del V° grado del modo minore. È d'uopo quindi estendere da diatonico a cromatico l'ambiente armonico delle tonalità cadenzali: inserire nella tonalità principale gli accordi cromatici delle tonalità cadenzali come, in un caso non molto dissimile, sono stati inseriti in essa gli accordi cromatici del minore. Basterà così formulare la seguente regola perchè questi accordi, come tutti gli altri possibili non compresi nella precedente teorizzazione, vengano ad essere inquadrati nell'organismo cromatico della tonalità principale:

Gli accordi di moto delle tonalità cadenzali possono essere usati sia in forma diatonica che in forma cromatico.

Si tenga presente che, se la tonalità cadenzale è minore sono possibili i soli accordi cromatici del modo minore.

[Si noti che secondo tale norma i due accordi cromatico-modali del 2° Gruppo cadenzale comprendenti la 3^a au., possono essere classificati anche come accordi cromatici della tonalità cadenzale della dominante.]

Risulta in tal modo un gran numero di nuovi accordi cromatici, il cui uso però è, in genere, limitato a due casi più importanti: alterazione ascendente della 5^a nella triade di V e discendente della (9^a) nella quadriade di VII.

37. Chiudiamo la trattazione dell'armonia cromatico-modale a suoni reali facendo osservare che non sempre il suono cromatico appare, praticamente, nell'accordo, col suo vero nome; molto frequentemente accade, ad esempio, che un mi^b stia per un re[#] o viceversa. Ciò ha una importanza assai relativa e, nell'interpretazione dell'accordo cromatico, si deve tener conto di ciò; d'altro canto però l'allievo deve porre sempre cura nell'evitare tale scambio di suoni omologhi che è da considerare, teoricamente, un errore.

58.] ESERCIZIÛ - *Armonizzare per quartetto d'archi la seguente parte data, comprendente accordi cromatico-modali:*

Presto ma non troppo J. HAYDN, dall'Op. 77 n. 2.

Violino I°

70. *pp*

Coda
pp

(Segue la ripresa del
"Minuetto" in Fa)
M. d. C.

38. N.B. - Per l'armonizzazione di parti date con l'impiego di accordi cromatici sono da distinguere innanzitutto i due casi seguenti:

- 1) identificazione delle note cromatiche nella parte data;
- 2) introduzione di note cromatiche nelle parti libere.

Nel primo caso le note che portano una alterazione transitoria vanno quindi a loro volta distinte in note cromatico-modulanti e note cromatico-tonali. Ma ciò risulta, in sostanza, dall'inquadramento dei vari frammenti della melodia data nelle varie tonalità: principale, affini e lontane, del 1° o 2° Ciclo tonale.

39. Le note alterate, in quanto note diatoniche di altra tonalità, reale o apparente che sia, vengono armonizzate con le consuete norme date per l'armonia diatonica. Ma quando tali note sono invece da considerare cromatico-tonali? Le note cromatiche possono essere, innanzitutto, note modali: ogni volta che in Do magg. compaiono il mi^b, il la^b, il si^b può comparire, più o meno chiaramente, il tono di Do min.; tutto sta a decidere quale importanza assume in quel punto il cambio di modo, se, cioè, si tratta di uno o più accordi di moto, o della vera modalità minore, che vengono inseriti in maggiore. (Per tale determinazione è di somma importanza, qualora vi sia ambiguità l'opportunità del cambio di modo in rapporto al momento della composizione. Su questo punto ci richiamiamo a quanto abbiamo detto a proposito della funzione delle tonalità del 1° e del 2° Ciclo.) Le altre alterazioni modali: II° ab., IV° au. sono molto facilmente riconoscibili; il IV° grado au. si identifica con l'alterazione modulante (sensibile del tono del V° grado) ma, in effetti, la funzione cromatica, dei due casi, nel 2° Gruppo cadenzale, è molto simile.

40. Le alterazioni extra-modalità sono le più difficili a identificare, poichè esse corrispondono, pressochè tutte, ad alterazioni modulanti. Noi consigliamo in tal caso, di ricorrere all'accordo cromatico quando la modulazione cadenzale non è possibile o non è opportuna in quel dato punto. Queste alterazioni, come quelle inserite negli accordi modulanti, sono, del resto molto rare, nello stile di cui ci occupiamo.

41. Riguardo al secondo caso: introduzione di suoni cromatici nelle parti libere, non esistono praticamente difficoltà; rimandando l'allievo agli "elementi teorici" della pag. 119 e seguenti, lo consigliamo di tener conto altresì della necessità od opportunità dell'accordo cromatico, sempre subordinata al colore espressivo ed allo stile della melodia da armonizzare; in generale i pezzi classici introdotti nel Corso sono più di stile diatonico che cromatico, salvo qualche eccezione e, come si vedrà gli accordi cromatici non sono in essi molto frequenti.

59. **ESERCIZIO** - Armonizzare la seguente parte data, per quartetto d'archi, con l'impiego di alterazioni modali:

Andante
Violino I°

J. HAYDN, dall'Op. 3 n. 2.

71. *mezza voce*

mezza voce *p*

f

60. ESERCIZIO - Armonizzare per pianoforte la seguente parte data con impiego di accordi cromatico-modali:

Andante F. SCHUBERT, dall'Op. 78.

72.

p *cresc.* *pp* *mf*

p *fp* *fp* *pp*

61. ESERCIZIO - Armonizzare per quartetto d'archi la seguente parte data con uso di accordi cromatici modali ed extra-modali:

Allegretto J. HAYDN, dall'Op. 17 n. 1.

Violino I°

73.

p *f* *mancando*

p *sfz* *sfz* *p* M. d. C

62. ESERCIZIO - Armonizzare per pianoforte la seguente parte data con impiego di accordi modulanti, diatonici e cromatici:

"Canto di S. Silvestro,,

R. SCHUMANN, dall'Op. 68.

Moderato

74. *mf* *fp* *fp*

cresc. *fp* *fp* *fp*

cresc.

1. 2.

2. 1. 2.

63. ESERCIZIO - Armonizzare per quartetto d'archi la seguente parte data:

Allegretto scherzando ♩ = 69

J. HAYDN, dall'Op. 64 n. 1.

Violino I°

75. *dolce*

dim. *p*

sfz *dim.* *dolce p*

cresc. *p*

64. ESERCIZIO - Armonizzare, per pianoforte, la seguente parte data:"Canzone in giro,,
Moderato

R. SCHUMANN, dall'Op. 68.

76. *p molto legato*

fp *mf* *fp* *p*

Più lento *tempo* *p*

fp *p*

rit. *tempo* *p*

fp

65. ESERCIZIO - Armonizzare per pianoforte la seguente parte data:"Canto di Maggio,,
Moderato

R. SCHUMANN, dall'Op. 68.

77. *p*

p

66. ESERCIZIO - Armonizzare per pianoforte la seguente parte data:

Tempo di valzer

F. SCHUBERT, dall'Op. 50.

N.B. - La nota del battere del rigo del Basso va considerata, armonicamente, come parte inferiore dei tre tempi della battuta; si hanno dunque, in effetti, cinque parti reali:

67. ESERCIZIO - Armonizzare per pianoforte la seguente parte data:

"Canto di primavera,"
Con sentimento

R. SCHUMANN, dall'Op. 68

79. *mf*

CAPITOLO TRENTATREESIMO

Modulazioni a toni lontani a mezzo dell'accordo cromatico di scambio

1. Effettuata la teorizzazione dell'armonia cromatica a suoni reali è possibile ora riprendere ed esaurire con chiara cognizione di causa l'aspetto tecnico della modulazione "ad accordo cromatico di scambio".
2. Per non allargare inutilmente il campo, già tanto vasto, della modulazione, contemplandone gli aspetti di valore essenzialmente teorico, considereremo solamente gli scambi cromatici sugli accordi di I° e V° finali di cadenza; sono questi infatti i casi che si riscontrano praticamente.
3. Essendo queste due triadi delle due specie: perfetta maggiore quella di I e V, e perfetta minore quella di I, i punti di scambio cromatici per modulare a Do magg. ed a Do min. corrisponderanno appunto agli accordi di moto cromatici (triadi perfette) di queste due tonalità:

	<i>Triadi maggiori</i>				<i>Triadi minori</i>	
Do magg.		*		*		
	II cr.	II cr.	VI cr.	VI cr.	I cr.	IV cr.
Do min.	*					
	I cr.	II cr.	II cr.	IV cr.	II cr.	

* Accordi cromatico-modulanti

4. Sono infatti queste le triadi maggiori e minori cromatiche dei due modi che hanno una funzione cadenzale di moto ben determinata, e che possono dare inizio ad una cadenza modulante in una modulazione "con collegamento". Tutti gli altri accordi della stessa specie, possibili cromaticamente nei due modi, privi di caratteristiche cadenzali, non possono che dar luogo a modulazioni senza collegamento o improvvise. Non ritorneremo ancora su questo tipo di modulazioni ritenendo esaurita sufficientemente la trattazione e non avendo importanza particolare, in esse, la conoscenza dell'armonia cromatica.

5. Per rendere maggiormente chiaro il procedimento modulativo "con collegamento" immaginiamo tante modulazioni a Do magg. e Do min. in cui gli accordi cromatici susposti corrispondano a triadi di tonica o di dominante: avremo così schematicamente, le seguenti possibilità:

<i>Triadi maggiori</i>	<i>Triadi minori</i>
opp. Fa V, Sol♭ V, Sol V, Si♭ V, Re♭ V, Re V	opp. Fa V, Sol♭ V, Sol V, Si♭ V, Re♭ V, Re V
I cr. Do, II cr. Do, II cr. Do, IV cr. Do	VI cr. Do, VI cr. Do, I cr. Do, II cr. Do, IV cr. Do

6. Ragionando inversamente avremo invece che le triadi di tonica e dominante di Do magg. e Do min. possono fungere da accordi cromatici di scambio per le seguenti tonalità:

Do I	Do-Do V-V	Do I
I cr. Do	I cr. Sol	I cr. Do
II cr. - II cr. Si-Si	II cr. - II cr. Fa-Fa	II cr. Si♭
II cr. - II cr. Si♭-Si♭	II cr. - II cr. Fa-Fa	IV cr. Sol
IV cr. Sol	IV cr. Re ⁽¹⁾	
VI cr. Mi	VI cr. Si	
VI cr. Mi♭	VI cr. Si♭	

Ed ecco ora i corrispondenti esempi, che interrompiamo, per brevità all'accordo di dominante del nuovo tono:

I Do I cr. — IV cr. — V Do	I Do II cr. — V Si II cr. — V Si	I Do II cr. — VII cr. V Si♭ II cr. — VII V Si♭
----------------------------------	--	--

I Do IV cr. — V Sol	I Do VI cr. IV cr. V Mi	I Do VI cr. IV cr. V Mi♭	V-V Do I cr. IV — II V Sol
---------------------------	-------------------------------	--------------------------------	----------------------------------

(1) Questa nota del secondo sistema è la stessa che si trova nel primo sistema, ma con un'alterazione cromatica.

$\frac{V-V_1}{Do-Do_1 II cr.}$ — $\frac{V-V_1}{V Fa_2 Do-Do_1 II cr.}$ — $\frac{V-V_1}{V Fa_2 Do-Do_1 VI cr.}$ — $II cr.$ — V
 $\frac{II cr.}{II cr.}$ — $\frac{V Fa_2}{V Fa_2}$ — $\frac{II cr.}{II cr.}$ — $\frac{V Fa_2}{V Fa_2}$ — Si

$\frac{V-V_1}{Do-Do_1 VI cr.}$ — $II cr.$ — V — $\frac{I}{Do I cr.}$ — V — $\frac{I}{Do II cr.}$ — II — V — $\frac{I}{Do IV cr.}$ — V
 Sib — — — Do — — — Sib — — — Sol

7. Secondo quanto abbiamo veduto circa la funzione armonica tonale dell'accordo cromatico, e come si può rilevare dai susposti esempî, interpretato l'accordo finale di cadenza come appartenente alla nuova tonalità esso può procedere, direttamente o attraverso un accordo diatonico o cromatico intermedio, alla dominante e da questa all'accordo di posa, costituendo così la cadenza modulante, che in questo caso può chiamarsi più propriamente "cadenza modulante cromatica". L'accordo di moto intermedio può anche rappresentare, come nel penultimo esempio, la diatonizzazione dello stesso accordo di scambio.

8. Per effettuare modulazioni, da Do o Do, a tonalità diverse da quelle esemplificate, in cui l'accordo finale di cadenza corrisponde ad un accordo privo di valore cadenzale, è necessario, come abbiamo detto, ricorrere alla forma "modulazione senza collegamento" (vedi esempî dei Cap. 20°, n. 10, 11, 12, 13; 21°, n. 7; 31°, n. 20).

68. ESERCIZIO — *Comporre alcune modulazioni a toni lontani, con collegamento, servendosi del mezzo: "accordo cromatico di scambio".*

69. ESERCIZIO — *Armonizzare per pianoforte la seguente parte data comprendente modulazioni con accordo cromatico di scambio. (1)*

"Siciliana,"
Leggero

R. SCHUMANN, dall'Op. 68.

80. *p* — — — — — *cresc.*

(1) La tonalità iniziale di questo brano non è da considerare, a nostro parere, principale, ma tonalità cadenzale del IV° grado; la supposizione è avvalorata, oltrechè dal giro delle modulazioni, dalla tonalità della chiusa e da quella del Trio (2/4).

CAPITOLO TRENTAQUATTRESIMO

Alterazioni alle note estranee dell'Accordo

1. Le note estranee dell'accordo, nel loro vario impiego veduto nella 2ª Parte del Corso, sono passibili, come le note reali, di alterazioni ascendenti o discendenti; alterazioni che, avvicinandole di mezzo tono al suono di risoluzione, accentuano la loro forza dinamica. Esaminiamo nuovamente, sotto il nuovo aspetto cromatico, le cinque forme di "abbellimenti" già studiate nella loro funzione diatonica.

Ritardi cromatici

2. Qualsiasi nota reale cromatica che ritarda la sua risoluzione (la preparazione del ritardo non può essere effettuata che a mezzo di una nota buona) può dar luogo ad un "ritardo cromatico". I ritardi ascendenti sono molto più frequentemente usati nella forma cromatica che nella forma diatonica, data la loro maggiore forza ascendente causata dall'alterazione. È ovvio che soltanto i ritardi diatonici ascendenti o discendenti di tono possono essere trasformati in ritardi cromatici, poichè solo in questo caso la nota ritardante e la nota ritardata sono separate dal suono cromatico intermedio.

Ecco alcuni esempî:

(1) La risoluzione I-V non è stata considerata nell'armonia diatonica, nell'armonia cromatica diventa, come si vede, possibile.

3. Si tenga presente che, come nei ritardi diatonici, la nota estranea ritardante esclude in altra voce dell'accordo la nota buona di risoluzione. La contemporaneità di questi due suoni è ammessa solo in parti estreme nel ritardo, al soprano, della *f* ⁽¹⁾ benchè non sia raro il caso, in simili condizioni, anche il ritardo della 3^a. Non è da confondere con tale divieto la contemporaneità nell'accordo dello stesso suono naturale e alterato, come il sol \flat e il sol \sharp del 7° esempio, ciò è assolutamente ammissibile in quanto il sol \sharp , 8^a au., sostituisce la 9^a sua nota di risoluzione.

4. Naturalmente, più ritardi cromatici possono aver luogo simultaneamente ("ritardi doppi cromatici") ed in combinazione di ritardi diatonici. Riteniamo inutile dare esempi a questo riguardo. Essi sono, in ogni modo, assai rari. (Così, del resto, nei classici, i ritardi cromatici semplici.)

Appoggiature cromatiche

5. Gli esempi dati per i ritardi cromatici possono valere anche per le appoggiature, se se ne toglie la preparazione e si dà loro un minor valore. Si trascrivano gli esempi così (sola seconda battuta di ciascuno di essi):

6. Le appoggiature ascendenti di semitono hanno maggiore spontaneità di quelle di tono (e sono quindi più usate); da ciò un maggiore impiego delle appoggiature cromatiche ascendenti, in confronto di quelle diatoniche ascendenti. Si noti la spontaneità delle appoggiature cromatiche ascendenti sugli accordi di tonica e dominante:

7. Assai frequenti anche le appoggiature cromatiche doppie, le appoggiature cromatiche e diatoniche combinate fra loro in "accordi appoggianti". Nel seguente andamento armonico si può avere una doppia interpretazione:

(1) Vedi il 1° degli esempi precedenti.

Casi come questo, in cui l'accordo composto di note buone ed estranee s'identifica con un diverso accordo di moto, sono assai frequenti: l'interpretazione è giusta in entrambi i modi.

Note di passaggio cromatiche

8. Mentre il cromatismo dei ritardi, delle appoggiature e, come vedremo, delle note di volta, non offre aspetti essenzialmente nuovi rispetto alla funzione diatonica di tali note di abbellimento, il cromatismo applicato alle note di passaggio offre elementi di particolare interesse. Le note di passaggio, a differenza degli altri abbellimenti si riferiscono a due note buone diverse; esse, nel loro aspetto diatonico, infatti, collegano per movimento congiunto due suoni diversi in rapporto di terza, mentre i ritardi, le appoggiature e le note di volta "sostituiscono" una nota buona dell'accordo. Accade così che il diverso intervallo che separa due suoni contigui di un accordo (e più raramente di due accordi diversi) può dar luogo a diversi "collegamenti cromatici di passaggio". Si può avere infatti:

a) la possibilità di alterare in aumento o in diminuzione la nota di passaggio diatonica intermedia di due note buone in rapporto di 3^a;

b) di usare la nota di passaggio cromatica, intermedia di due note buone in rapporto di 2^a (7^a e f, 9^a e 3^a);

c) di usare la nota cromatica di passaggio, intermedia di una nota buona e della contigua nota di passaggio diatonica.

Ecco i relativi esempi:

a) f 2au.3 (7) (6) ab.5 b) 7 8 ab. f 9 2 au. 3 c) 3 2 au. 2 2 ab. f 5 4 au. 4 4 ab.

(5) (4) (3) f 8 ab. 7 f 2 ab. 2 2 au. 3 7 6 6 ab. 5

V ——— I; IV ——— V V ——— V V ——— V II ———

9. L'uso simultaneo di più note di passaggio cromatiche, o cromatiche e diatoniche, può dar luogo, come si vede, ad ottime sovrapposizioni - "accordi cromatici di passaggio" - le quali devono preferibilmente risultare, come quelle diatoniche, in combinazioni di terze sovrapposte. Noi abbiamo scritto, per maggiore chiarezza teorica, le note estranee col loro vero nome, ma, sia per evitare la contemporaneità nell'accordo dello stesso suono diversamente alterato, il che crea difficoltà di lettura, sia per avere delle combinazioni armoniche corrispondenti a sovrapposizioni di terze, praticamente, in simili casi, si pratica lo scambio di nome di qualche nota estranea. Ciò è da tener presente per la giusta interpretazione di un brano cromatico.

Note di volta cromatiche

10. La nota estranea che ritorna sulla stessa nota buona da cui melodicamente si diparte, può essere alterata in aumento se corrispondente al tono inferiore, in diminuzione se corrispondente al tono superiore: si ha così una nota di volta cromatica inferiore o superiore. Dalla serie degli esempi dati per i ritardi cromatici si ricavano i corrispondenti esempi delle note di volta cromatiche sostituendo alle due battute di ciascuno di essi la sola seconda battuta così modificata:

11. Si possono avere "accordi di volta cromatici", formati da più note di volta cromatiche, o cromatiche e diatoniche unite, e così molti casi di cadenze cromatiche a suoni reali si identificano con movimenti di accordi di volta cromatici. Facendo precedere, alla cadenza dell'es. del n. 7 l'accordo di risoluzione, si ha uno di tali casi.

12. L'uso delle note d'abbellimento cromatiche è molto frequente nello stile classico; contrariamente a quanto si potrebbe supporre, più ancora di quello delle note buone cromatiche. Ciò, in fondo, è logico, in quanto l'evoluzione della tecnica melodica non può non aver preceduto quella della tecnica armonica.

70. ESERCIZIO - Armonizzare la seguente parte data impiegando note cromatiche d'abbellimento:

"Canto villereccio,,

Tempo moderato

R. SCHUMANN, dall'Op. 68.

N. B. - Gli accordi "sciolti" della seconda parte del pezzo vanno considerati come una derivazione ritmica delle seguenti quattro parti reali:

71. ESERCIZIO - Armonizzare per pianoforte la seguente parte data con uso di abbellimenti cromatici:

F. SCHUBERT, dall'Op. 9.

Tempo di valzer

72. ESERCIZIO - Armonizzare per pianoforte le seguenti parti date con impiego di abbellimenti cromatici:

F. SCHUBERT, dall'Op. 9.

Tempo di valzer

Tempo di valzer

F. SCHUBERT, dall'Op. 9.

84. *mf*

73. ESERCIZIO - Armonizzare la seguente parte data:

TRIO
(Tempo di Minuetto)

F. SCHUBERT, dall'Op. 78.

85. *pp*

74. ESERCIZIO - Armonizzare la seguente parte data:

Andante

F. SCHUBERT, dall'Op. 142.

86. *p*

The image shows three staves of musical notation. The first staff contains a series of chords with a rhythmic pattern of eighth notes. The second staff features a melodic line with dynamics 'decresc.', 'p', and 'p'. The third staff shows a more complex rhythmic pattern with dynamics 'cresc.', 'p', 'pp', and 'dim.'.

13. La figurazione ritmica dell'accompagnamento può essere così schematizzata:

A schematic musical notation showing a rhythmic pattern in a piano accompaniment, consisting of a treble and bass staff with a few notes and rests.

Essa deriva da una armonizzazione a cinque parti reali.

75. ESERCIZIO - Armonizzare la seguente parte data:

F. SCHUBERT, dall'Op. 33.

The image shows a musical score for exercise 75. It includes the tempo 'Tempo di valzer' and the composer 'F. SCHUBERT, dall'Op. 33.'. The score consists of three staves. The first staff has a piano part with dynamics 'pp' and 'f'. The second and third staves have a melodic line with dynamics 'p' and 'decresc.'.

14. Anche qui le parti reali sono cinque, ch  la nota del battere e i due accordi seguenti formano idealmente un unico accordo:

A schematic musical notation showing a rhythmic pattern in a piano accompaniment, consisting of a treble and bass staff with a few notes and rests.

76. ESERCIZIO - Armonizzare la seguente parte data:

Tempo di Scozzese F. SCHUBERT, dall'Op. 49.

88.

15. Ecco lo schema armonico da cui deriva l'accompagnamento:

I

Le due parti superiori sono "rinforzate" all'ottava sotto, sull'accento del movimento; le parti reali sono, dunque, tre.

77. ESERCIZIO - Armonizzare la seguente parte data:

* * *

Moderato con espressione R. SCHUMANN, dall' Op. 68.

89.

mf

78. ESERCIZIO - Armonizzare, per Quartetto, la seguente parte data:

Tempo di Minuetto

J. HAYDN, dall'Op. 20 n.5.

Violino I°

90.

79. ESERCIZIO - Armonizzare, per Quartetto, la seguente parte data:

Andantino con moto

L. CHERUBINI, dal Quartetto in Mi magg. (op.post.)

Violino I°

91.

80. ESERCIZIO - Armonizzare per pianoforte la seguente parte data:

Allegretto

F. SCHUBERT, da "Scherzo in Si \flat magg."

The musical score is written for piano and consists of ten staves. The first staff includes a box with the number '92.' and a dynamic marking of 'p'. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features various musical notations including triplets, slurs, and dynamic markings such as *pp*, *ff*, *p*, *f*, *cresc.*, and *dim.*. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

81. ESERCIZIO - *Armonizzare per Quartetto d'archi la seguente parte data:*

Poco allegretto
Violino I° J. HAYDN, dall' Op. 50 n.1.

82. ESERCIZIO - *Armonizzare per Quartetto d'archi la seguente parte data:*

Andantino
Violino I° E. SCHUBERT, dal Quartetto in Sol min. (op. post.)

83. ESERCIZIO - *Armonizzare per pianoforte la seguente parte data:*

"Rimembranza,"
Moderato e cantabile R. SCHUMANN, dall' Op. 68.

2
ritard. a tempo
rit. 1. 2.

84. ESERCIZIO - Armonizzare per pianoforte la seguente parte data:

"Tema,,
Lento con espressione

R. SCHUMANN, dall'Op. 68.

96. p cresc.
cresc.
rit. tempo
1. cresc. 2. morendo

85. ESERCIZIO - Armonizzare per Quartetto d'archi la seguente parte data:

Allegretto
Violino I°

W. A. MOZART, dall'Op. 421.

97. *f*

86. ESERCIZIO - Armonizzare per Quartetto d'archi la seguente parte data:

Moderato
Violino I°

W. A. MOZART, dall'Op. 458.

98.

CAPITOLO TRENTACINQUESIMO

Particolare impiego delle note di abbellimento

1. Ad eccezione delle appoggiature, abbiamo considerato fin qui le note estranee dell'accordo, sia nella forma cromatica che nella forma diatonica, in posizione intermedia tra due note buone, dello stesso accordo o di due accordi diversi. Abbiamo chiamato "preparazione" la nota buona precedente e "risoluzione" la nota buona seguente la nota di abbellimento. Delle appoggiature abbiamo invece considerato subito il loro aspetto caratteristico: quello dell'assenza di preparazione.
2. Esaminiamo ora gli stessi abbellimenti sotto nuovi aspetti d'impiego non ancora teorizzati. (N. B. Le lettere alfabetiche corrispondenti ad ogni tipo di abbellimento richiamano i relativi esempî della tavola seguente la quale è interamente riferita all'accordo di Do maggiore).

3. Una più precisa definizione degli stessi abbellimenti veduti può essere intanto effettuata riferendosi all'accento forte o debole del movimento, in cui essi vengono a cadere. Sotto questo aspetto tanto i ritardi che le appoggiature hanno l'unica forma di accentuazione forte, chè, come dicemmo, è questa la loro prima caratteristica. Le note di passaggio, invece e le note di volta, possono cadere tanto sull'accento forte che sull'accento debole del movimento. Tale distinzione può essere riferita ad una più precisa nomenclatura: "note di passaggio" (a) e "note di volta" (b) se corrispondenti ad un accentuazione debole, "appoggiature di passaggio" (c) ed "appoggiature di volta" (d) se corrispondenti ad un accentuazione forte.

4. Vediamo ora i nuovi abbellimenti. Se alla nota di passaggio o alla nota di volta si toglie la nota di preparazione si ha una nuova forma di abbellimento che chiameremo, adattandovi il termine tradizionale, "acciaccatura" (e). È esattamente il caso inverso dell'appoggiatura che, senza preparazione, cade sull'accento forte.

5. Come in simili casi manca la nota di preparazione, può mancare talvolta la nota di risoluzione; questo è un caso assai raro (f). Ma da tale figurazione, tipica del ritmo ternario, nasce un primo caso di "abbellimento composto" o "doppio abbellimento": quello della successione di due note estranee consecutive (abbiamo già veduto la successione: 6^a-7^a o 7^a-6^a dell'accordo di posa, come successione di due note estranee); si può avere quì la successione: "nota estranea senza risoluzione - nota estranea senza preparazione" (g), e questo è un caso assai frequente. Le due note estranee sono, in questo esempio, ambedue ad accentuazione debole; si può avere altresì la successione "appoggiatura-acciaccatura" o la successione: "acciaccatura - appoggiatura", coi due accenti alternati (h).

6. Passiamo ora ai ritardi. La preparazione quì, come sappiamo, deve essere di durata eguale o superiore al ritardo; quando ciò non è possibile il ritardo può essere diminuito di valore con la sua ripetizione (i) od anche, omettendo la legatura, assimilato ad una appoggiatura (l). Si hanno inoltre dei ritardi, che potremmo dire "a risoluzione differita", ove la nota di risoluzione non segue immediatamente la nota ritardante, ma è da questa intervallata da una o più note intermedie. Si possono distinguere così i seguenti casi:

- (m) "ritardo discendente - acciaccatura inferiore" - nota di risoluzione;
- (n) "ritardo ascendente - acciaccatura superiore" - nota di risoluzione;
- (o) "ritardo - altra nota buona dell'accordo di risoluzione" - nota di risoluzione;
- (p) "ritardo - note buone dell'accordo risolvente" - nota di risoluzione (meno frequente);
- (q) "ritardo - note buone ed estranee dell'accordo risolvente" - nota di risoluzione;
- (r) "ritardo - note buone ed estranee dell'accordo di risoluzione" - nota di risoluzione.

7. I vari andamenti melodici di abbellimento elencati ed esemplificati quì sotto, possono essere anche variamente combinati tra loro nelle diverse voci, dando luogo ad innumerevoli combinazioni di abbellimenti doppi, tripli ed anche quadrupli, i quali però trovano la loro maggiore frequenza di uso nelle composizioni di stile polifonico e di stile polifonico-armonico (fuga), più che in quelle puramente armoniche. Esse saranno perciò particolarmente esaminate nei Corsi di contrappunto.



i) l) m) n) o)

p) 7 3 7 3 q) 7 5 2

V I V I V I V I

87. ESERCIZIO - Armonizzare per pianoforte la seguente parte data con particolare impiego di note d'abbellimento:

Allegretto con moto F. SCHUBERT, dall'Op. 145.

99.

p

f

dim.

p

pp

ppp

morendo

88. ESERCIZIO - Armonizzare per pianoforte la seguente parte data:

"Tema,, Andante F. SCHUBERT, da "10 Variazioni"

100.

mp

p



89. ESERCIZIO - Armonizzare per pianoforte la seguente parte data:

Allegretto moderato F. SCHUBERT, Trio dal "2° Scherzo,"

101. *pp* *mf*

Two staves of piano music. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand provides harmonic accompaniment with chords and moving lines. Dynamics range from *pp* to *mf*.

Five staves of piano music continuing the exercise. The right hand continues the melodic line, and the left hand provides accompaniment. Dynamics include *pp* and *sf*.

90. ESERCIZIO - Armonizzare per pianoforte la seguente parte data:

Moderato F. SCHUBERT, dall'Op. 94.

102. *pp*

Two staves of piano music. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand provides harmonic accompaniment with chords. Dynamics range from *pp* to *sf*.

One staff of piano music continuing the exercise. The right hand continues the melodic line. Dynamics include *cresc.* and *pp*.

Musical score for piano exercise 91, consisting of four staves of music in a minor key with a 3/4 time signature. The first staff is a grand staff with piano and bass clefs. The second and third staves are single staves with a treble clef. The fourth staff is a single staff with a bass clef. Dynamics include 'cresc.', 'pp', 'mf', and 'pp'.

(1) Parte superiore

91. ESERCIZIO - Armonizzare per pianoforte le seguenti parti date:

F. SCHUBERT, dall'Op. 9.

Tempo di valzer

Musical score for exercise 103, starting with a grand staff and a single staff. The grand staff has piano and bass clefs. The single staff has a treble clef. The score includes dynamics 'p' and 'sfz'.

"Tempo d'inverno,"
Assai lento

R. SCHUMANN, dall'Op. 68.

Musical score for exercise 104, consisting of a grand staff with piano and bass clefs. The score includes the dynamic 'p'.

Corso Fondamentale d'Armonia e Composizione

92. ESERCIZIO - Armonizzare per pianoforte la seguente parte data:

* *
Molto lento

R. SCHUMANN, dall'Op. 68.

105. *p* la 2^a volta *pp*

93. ESERCIZIO - Armonizzare per pianoforte la seguente parte data:

"Introduzione,,

Andante malinconico

M. CLEMENTI, dal "Gradus ad Parnassum"

105 a. *p*

mf *p*

cresc. *f*

f *dim.* *p*

cresc.

f *p*

cresc.

dim. *p* *f* (Segue la Fuga)

N. B. - Questo magnifico brano di musica, pieno di quel particolare pathos non raro in Clementi, rappresenta un utilissimo esercizio d'armonia a quattro parti reali, per l'applicazione, oltre che degli abbellimenti cromatici, anche e specialmente, del pedale e dei ritardi.

CAPITOLO TRENTASEESIMO

L'Armonizzazione per Organo o Armonio - Modulazioni in progressione

1. Le caratteristiche fonico-timbriche che distinguono l'organo dagli altri strumenti possono così riassumersi:

- a) mezzo di produzione del suono: aria compressa immessa in tubi sonori a mezzo di valvole comandate da una o più tastiere ("manuali" e "pedaliera") simili a quella del pianoforte;
- b) intensità e timbro di ciascun suono: invariabili. Espressione fissa, quindi, del suono stesso;
- c) durata illimitata dei suoni, in corrispondenza della pressione esercitata sui tasti;
- d) possibilità di "legare" e "staccare" il suono con grande nettezza;
- e) possibilità di far corrispondere a ciascuna delle tastiere uno o più ordini di tubi sonori ("registri") di timbro diverso e conseguente infinita varietà di impasti sonori;
- f) possibile simultaneità d'uso di due o più tastiere (mano destra, mano sinistra e pedaliera) con conseguente netta distinzione di due o più "voci" in composizioni polifoniche;
- g) grandissima varietà d'intensità sonora, in combinazione di un certo numero di registri, dal pianissimo di uno strumento solista al fortissimo di una grande orchestra;
- h) possibilità di passare dall'una all'altra tastiera, e quindi da un impasto sonoro all'altro, con assoluta immediatezza, con conseguente cambiamento timbrico anche accentuato;
- i) possibilità di variare gradatamente la registrazione delle varie tastiere durante l'esecuzione, con conseguente varia successione di impasti sonori.

2. L'armonizzazione per organo offre, come si può quindi supporre, una grande libertà. Un elemento, diremo così, negativo, rispetto al pianoforte è dato, nell'organo, dalla minore armoniosità del suono (povertà di suoni armonici), quindi la disposizione delle parti può risentire maggiormente dei vuoti intermedi per eccessiva distanza dall'una all'altra voce, ma, a parte il fatto che i primi armonici (8^a, 5^a) dei suoni bassi sono in alcuni casi prodotti artificialmente in concomitanza del suono fondamentale da tubi sonori all'uo- po ad esso accordati, stante le grandi risorse dei vari impasti di registri, il difetto di equilibrio di parti di- viene spesso nell'organo una caratteristica di effetto particolare. Non porremo quindi alcuna limitazione a questo riguardo. Per quanto riguarda il numero (variabile) delle voci, i raddoppi e gli incroci di parti, le varie figurazioni ritmiche, etc. ci riferiamo a quanto abbiamo detto ai n. 4-8 del Capitolo 30° a proposito dell'armonizzazione per pianoforte. La realizzazione delle parti date sarà fatta su due soli righi, escluden- do il terzo rigo del pedale ed escludendo inoltre qualsiasi indicazione di registrazione: ciò esorbita dal cam- po dell'armonizzazione pura e semplice e riguarda la tecnica organistica vera e propria. Senza una parti- colare conoscenza di tale strumento è ovvio come non sia possibile e nemmeno utile trattare l'armonizzazio- ne organistica al di fuori di un punto di vista puramente tecnico.

3. Per quanto riguarda l'armonio basterà tener presente che esso è un organo in formato notevolmente ri- dotto: minore il numero delle tastiere manuali (1, 2 o 3, in confronto di 3, 4 o 5); quasi sempre assenza della pedaliera; piccolo numero di registri. La diversità, quindi, tra organo e armonio riguarda principalmente l'esecuzione vera e propria, più che l'armonizzazione se si eccettua il fatto della mancanza nell'armonio, della pedaliera.

94. ESERCIZIO - *Armonizzare per organo o armonio la seguente parte datq:*

Allegretto C. FRANCK⁽¹⁾

106.

più dolce

pp *cresc.* *cresc.*

p

95. ESERCIZIO - Armonizzare per organo o armonio la seguente parte data:

Allegretto C. FRANCK

107.

dim. p

mf

(1) Tutte le melodie da armonizzare di questo autore sono estratte dall'opera "L'Organista" costituita da alcune serie di piccoli brani a carattere liturgico.

pp

poco rall.

96. **ESERCIZIO** - Armonizzare per organo o armonio la seguente parte data:

Quasi allegro C. FRANCK

108. *ff*

sempre ff

poco rit.

97. ESERCIZIO - Armonizzare per organo o armonio la seguente parte data:

Poco Allegretto C. FRANCK

109. dolce

più f

cresc. *dim.*

dolce *poco rall.*

98. ESERCIZIO - Armonizzare per organo o armonio la seguente parte data:

Allegretto C. FRANCK

110. *f*

dim. *poco rall.* *p*

a Tempo

pp

cresc. dim.

pp cresc.

dim. poco rall.

99. **ESERCIZIO** - Armonizzare per organo o armonio la seguente parte data:

Andantino poco mosso

C. FRANCK

111. *p*

mf

pp

sempre pp

rall.

100. ESERCIZIO - Armonizzare per organo o armonio la seguente parte data:

Poco allegretto C. FRANCK

112. dolce

f *pp* *dolce* *pp rall.*

101. ESERCIZIO - Armonizzare per organo o armonio la seguente parte data:

Allegretto C. FRANCK

113. *f*

dim. *p* *cresc.* *dim.* *pp* *mf* *p*



102. ESERCIZIO - Armonizzare la seguente parte data per organo o armonio:

Andantino poco allegretto

C. FRANCK

114. dolce

pp

103. ESERCIZIO - Armonizzare per organo o armonio la seguente parte data:

Non troppo lento

C. FRANCK

115. p

pp

cresc. dim. pp

p

cresc.

dim. pp poco rall.

CAPITOLO TRENTASETTESIMO

Enarmonia - Modulazione a mezzo di un accordo enarmonico di scambio

1. Ciascun suono, ad eccezione del $\text{sol}\sharp - \text{la}\flat$, può essere chiamato, a seconda della tonalità a cui appartiene, in tre modi diversi. Si hanno così suoni "omologhi" od "omofoni"; suoni, cioè, che hanno diverso nome ma eguale altezza (esempio: $\text{si}\sharp - \text{do}\natural - \text{re}\flat$), e, di conseguenza, accordi omologhi e tonalità omologhe.

2. Delle trenta tonalità praticamente usate, tre coppie di toni relativi s'identificano, rispettivamente, nello stesso punto d'intonazione; si distinguono cioè soltanto nella scrittura, essendo tonalità "omologhe". Sono le tonalità delle 5, 6 e 7 alterazioni costanti:

$5\flat$ { $\text{Re}\flat$ magg. - { $\text{Si}\flat$ min. { $\text{Do}\sharp$ magg. - { $\text{La}\sharp$ min.	$6\flat$ { $\text{Sol}\flat$ magg. - { $\text{Mi}\flat$ min. { $\text{Fa}\sharp$ magg. - { $\text{Re}\sharp$ min.	$7\flat$ { $\text{Do}\flat$ magg. - { $\text{La}\flat$ min. { Si magg. - { $\text{Sol}\sharp$ min.
$7\sharp$	$6\sharp$	$5\sharp$

3. Oltre le trenta tonalità citate però compaiono talvolta, transitoriamente nel corso di una composizione, tonalità come le seguenti:

$6\flat$ e $1\flat\flat$ $\text{Fa}\flat$ magg. - $\text{Re}\flat$ min.	$6\sharp$ e $1\sharp$ $\text{Sol}\sharp$ magg. - $\text{Mi}\sharp$ min.
--	--

Esse non sono così rare come si potrebbe supporre: fanno parte, ad esempio, del normale giro delle tonalità affini nei Preludi e Fughe in $\text{Do}\flat$ magg., $\text{Do}\sharp$ magg., $\text{La}\flat$ min., $\text{La}\sharp$ min. del Clavicembalo ben temperato di J. S. Bach (l'enarmonia fu introdotta successivamente nell'uso pratico); ma non sono infrequenti anche in musiche più moderne, laddove il passaggio in simili tonalità è talmente transitorio da non rendere necessaria la sostituzione con le tonalità omologhe (dei $4\flat$ e dei $4\sharp$).

4. Richiamandoci a quanto abbiamo detto al n. 11 del Cap. 18°, è evidente che in tonalità con molte alterazioni costanti, i passaggi nel 1° e nel 2° Ciclo tonale portano necessariamente all'uso delle tonalità omologhe e conseguentemente ad un salto di Quinte apparentemente inverso di quello realmente effettuato. Dal Ciclo principale di Si magg. il passaggio a tonalità del Ciclo relativo superiore, ad esempio, porterebbe teoricamente al Ciclo di $\text{Sol}\sharp$ magg., Ciclo che viene sostituito praticamente con quello di $\text{La}\flat$ magg. Si ha in tal caso in apparenza un salto di 9 Quinte discendenti, ma in sostanza uno di 3 Quinte ascendenti.

5. Nella modulazione Si magg. - $\text{La}\flat$ magg., grazie all'enarmonia, non viene praticamente usato un mezzo modulativo atto ad un salto di 9 Quinte discendenti, ma quello adatto ad un salto di 3 Quinte ascendenti; la modulazione è cioè riferita al collegamento: Si magg. - $\text{Sol}\sharp$ magg. Facciamo un esempio pratico: trasportiamo la seconda modulazione del n. 12 del Cap. 31° (passaggio al Ciclo superiore) una 3ª magg. sopra:

I V V I
 Do \sharp Sol \sharp Do \sharp

La specie della tonalità intermedia ed un eventuale sviluppo modulante nel nuovo Ciclo possono rendere opportuna la sostituzione con le corrispondenti tonalità omologhe: essa viene allora effettuata partendo dall'accordo di scambio del quale è sottintesa l'interpretazione enarmonica di tutti i suoni che lo compongono:

I V V I
 Do \sharp Sol \sharp -La \flat Re \flat

6. Allo stesso modo una modulazione improvvisa come la seguente:

I I
 La (VI cr.) Do \sharp

può subire una interpretazione enarmonica dell'accordo di scambio dando luogo ad una modulazione alla tonalità omologa:

I I
 La (VI cr.) Re \flat

7. Come si vede l'utilità dell'enarmonia non si riduce in tal caso ad una semplificazione di scrittura ma, venendo essa ad essere inserita nella modulazione, porta anche ad una semplificazione della modulazione stessa, inquanto dà la possibilità di usare un mezzo modulativo buono per un salto di Quinte ascendenti effettuando invece un salto di Quinte discendenti o viceversa.

Applicata a qualsiasi modulazione, infatti, l'interpretazione enarmonica dell'accordo di scambio (diatonico o cromatico) può invertire il salto delle Quinte in uno dei modi seguenti:

Da 1 ascendente	a 11 discendenti e viceversa		
„ 2 ascendenti	„ 10	„	„
„ 3	„ 9	„	„
„ 4	„ 8	„	„
„ 5	„ 7	„	„
„ 6	„ 6	„	„
„ 7	„ 5	„	„
„ 8	„ 4	„	„
„ 9	„ 3	„	„
„ 10	„ 2	„	„
„ 11	„ 1 discendente	„	„ (1)

(1) La somma dei due salti è sempre eguale a 12

8. Come si è potuto constatare l'interpretazione enarmonica dell'accordo di scambio, che è in fondo una sostituzione virtuale di ciascun suono col relativo omologo, non influisce minimamente sulla modulazione che, all'audizione, resta tale e quale. Questo caso è molto frequente ma non si può parlare qui di "modulazione enarmonica", chè, in realtà, come si è visto si tratta di un semplice passaggio alla tonalità omologa contemporaneo ad una modulazione a scambio diatonico o cromatico (1).

Modulazione a mezzo di un accordo enarmonico di scambio

9. Esaminiamo ora invece la particolarità più interessante dell'enaarmonia: la possibilità, cioè, di trasformare un accordo mediante l'interpretazione enarmonica non di tutti i suoni di cui esso si compone, ma di uno o di alcuni soltanto.

Ecco un esempio di interpretazione enarmonica parziale di un accordo: una quadriade diretta di 1ª Specie diventa quadriade di 5ª Specie con 3ª diminuita in posizione di 1º rivolto:



10: Questa possibilità dà adito ad un nuovo mezzo modulativo: se noi chiamiamo "accordo enarmonico" l'accordo che ha la proprietà di poter essere trasformato enarmonicamente con la virtuale sostituzione di uno o più suoni coi relativi omologhi (enaarmonia parziale), si può avere infatti una "modulazione ad accordo enarmonico di scambio". In questo tipo di modulazione l'accordo di scambio assume una funzione cadenzale di moto, dando inizio alla cadenza modulante (modulazione dunque "con collegamento", nella sua nuova interpretazione enarmonica; e ciò è ben diverso da quanto aveva luogo nelle modulazioni precedenti, ove l'enaarmonia totale dell'accordo di scambio portava semplicemente alla sostituzione di una tonalità con la sua omologa lasciando immutata la modulazione.

11. L'enaarmonia parziale di un accordo è possibile soltanto quando essa offre la possibilità di una "doppia tripla o quadrupla interpretazione enarmonica"; quando il cambiamento nell'ordine di sovrapposizione delle terze, cioè, derivante dalla trasformazione enarmonica parziale, non fa uscire i vari intervalli dall'ambito di una delle tre specie tipiche considerate in teoria (vedi Cap. 2º). In altre parole, l'accordo trasformato enarmonicamente deve restare "accordo" e non deve comprendere allo stato diretto, che intervalli di 3ª, 5ª e 7ª di una delle specie considerate. La seguente trasformazione enarmonica, ad esempio, sembrerebbe a tutta prima possibile, ma non lo è:



Il secondo accordo si presenta, infatti, come una quadriade diminuita con 3ª magg. e 5ª giusta, composto dalla sovrapposizione di una 3ª magg. una 3ª min. ed una 3ª dim., ma la 5ª: la-mi $\flat\flat$ non rientra in una delle tre specie di 5ª teorizzate.

12. Secondo questo principio gli accordi di tre suoni teoricamente possibili sono i seguenti:

Triadi di 5ª giusta

- a) Con 3ª maggiore ("Triade perfetta maggiore")
- b) Con 3ª minore ("Triade perfetta minore")

Triadi di 5ª dim.

- ** c) Con 3ª minore ("Triade diminuita")
- * d) Con 3ª magg.
- * e) Con 3ª dim.

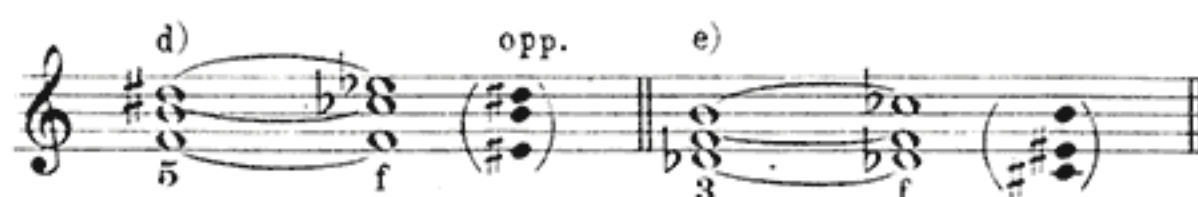
Triadi di 5ª aum.

- ** f) Con 3ª magg. ("Triade aumentata")

(1) Tale passaggio può aver luogo, teoricamente, anche indipendentemente da una modulazione.

Di queste sei specie di triadi, delle quali la 4^a e la 5^a sono possibili soltanto cromaticamente, quelle segnate con * offrono la possibilità di una doppia interpretazione enarmonica, quelle segnate con ** di una tripla interpretazione enarmonica (è ovvio che la trasformazione enarmonica totale, e cioè la sostituzione con suoni omologhi di tutti i suoni dell'accordo, è possibile in tutte le triadi, come in qualunque accordo). Abbiamo infatti:

La 5^a della triade di specie d) e la 3^a della triade di specie e) possono essere interpretate come f di due quadriadi incomplete la cui specie non è esattamente definibile:



La 3^a della "triade diminuita" può essere considerata f di una quadriade incompleta non definibile; la 5^a può essere considerata f di una quadriade incompleta di 5^a Specie.



Questi scambi enarmonici non hanno un valore pratico, sia per il limitato o nullo uso delle triadi stesse, sia per l'incompletezza delle quadriadi risultanti. Molto più interessante è invece l'enaarmonia della triade aumentata: in quest'accordo infatti ciascun suono può, volta volta, cambiando nome, diventare fondamentale; in ognuno dei tre casi, mentre cambia l'ordine di sovrapposizione delle terze e l'accordo si presenta rispettivamente allo stato diretto, di 1° e 2° rivolto, la sua specie rimane immutata (queste particolarità enarmoniche sono comuni, come vedremo, ad un altro accordo enarmonico: la quadriade di 5^a specie):



La triade di 5^a au. è possibile su tutti i gradi naturali e alterati dei due modi, poichè essa è usabile cromaticamente, su vari gradi (vedi Quadri sinottici degli accordi cromatici, del Cap. 32°) e laddove essa non è possibile cromaticamente allo stato diretto, è possibile allo stato di rivolto: come abbiamo veduto ambedue i rivolti corrispondono enarmonicamente all'accordo diretto.

In tono di Do magg., ad esempio, non è possibile una triade aumentata diretta sul III° gr. per la mancanza, in questo tono, del si#, ma il 2° Riv. della triade aumentata del VI° gr. ab., composta dei suoi omologhi, lo è:



quindi diremo, che sul III° gr. del modo maggiore è enarmonicamente possibile anche una triade aumentata.

Facciamo seguire alcuni esempî di modulazioni enarmoniche a mezzo della triade aumentata in cui l'accordo enarmonico corrisponde ad una trasformazione cromatica della triade finale di cadenza (caso più frequente):

f — 5 au. f f 3 — f 3 — 5 au.
 3 — f 3 — 5 au. 5 au. — 3 5 — f
 5 — 3 5 — f f — 5 f — 3
 f f f — 3 f f f f
 I I cr. I I cr. I V Vcr. Vcr. V Vcr.
 Do La Reb Mi Do La^b

13. Passiamo ora agli accordi di quattro suoni. Le quadriadi teoricamente possibili sono le seguenti:

Quadriadi di 7^a minore

- * a) Con triade perfetta maggiore (Quadriade di 1^a Specie)
- * b) Con triade aumentata (" " " " con 5^a au.)
- c) Con triade perfetta minore (" " 2^a Specie)
- * d) Con triade diminuita (" " 3^a Specie)
- * e) Con 5^a dim. e 3^a magg. (" " " " con 3^a magg.)
- opp. " " 1^a " " 5^a dim.)
- * f) Con 5^a dim. e 3^a dim. (" " " " con 3^a dim.)

Quadriadi di 7^a maggiore

- g) Con triade perfetta maggiore (Quadriade di 4^a Specie)
- h) Con triade perfetta minore (" " 6^a ")
- i) Con triade aumentata (" " 7^a ")

Quadriadi di 7^a diminuita

- *** l) Con triade diminuita (Quadriade di 5^a Specie)
- * m) Con triade perfetta minore (" " " " con 5^a g.)
- * n) Con 5^a dim. e 3^a dim. (" " " " con 3^a dim.)

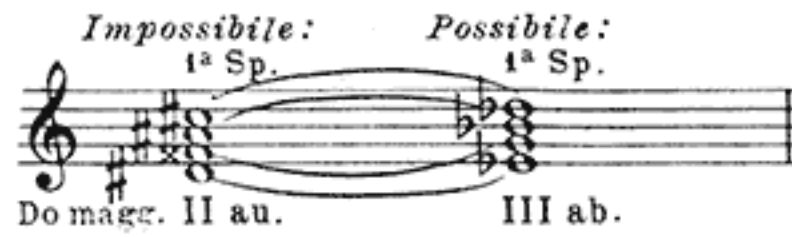
Di queste dodici specie di quadriadi, quelle segnate con * offrono la possibilità di una doppia interpretazione enarmonica, e quella segnata con *** di una quadrupla interpretazione enarmonica.

14. Il materiale enarmonico, come si vede, è, qualitativamente limitato; dal punto di vista quantitativo è, invece, esuberante per la possibilità di riproduzione di ciascuna specie di accordo sui vari gradi della scala. Esaminiamo tale possibilità.

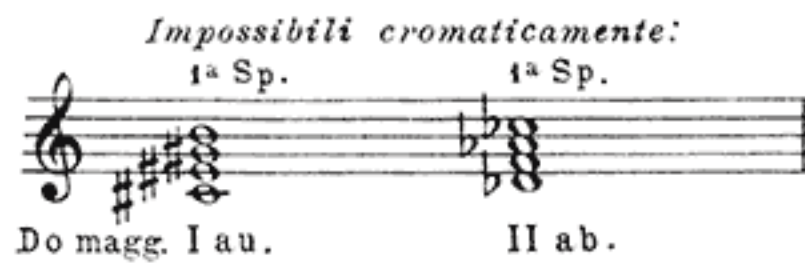
Già vedemmo come ciascun accordo diatonico, di tre o quattro suoni, sia riproducibile diatonicamente su uno o più gradi e cromaticamente su altri gradi naturali o alterati. Ad esempio:



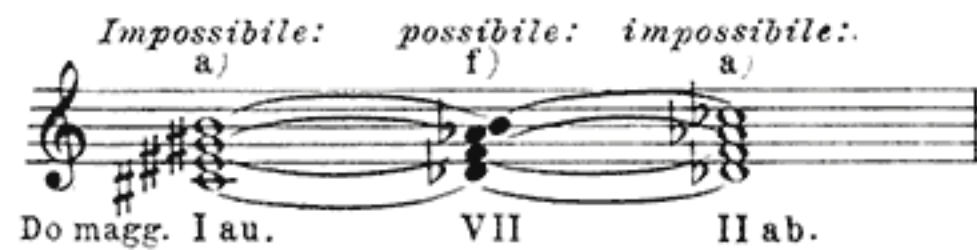
Quindi come lo sia, ancora su altri gradi, soltanto enarmonicamente. Ad esempio:



Vediamo ora, infine, come alcune specie di quadriadi sieno possibili su certi gradi solamente grazie alla loro particolare possibilità di doppia interpretazione enarmonica. La quadriade di 1ª Specie manca, ad esempio, sul I° gr. au. o sul II° gr. ab. del Modo maggiore:



Nel primo caso, infatti, la 3ª, e nel secondo caso la 7ª, corrisponderebbero rispettivamente al III°gr. au. ed al I° gr. ab.: suoni cromatici questi che, come sappiamo, non esistono nel Modo maggiore. La 7ª della quadriade di 1ª Specie (a) è però considerabile enarmonicamente come f di una quadriade di 5ª Specie con 3ª dim. (n). Ora, siccome la 7ª dell'accordo di 1ª Specie del I° gr. au. corrisponde alla sensibile e su questo grado è possibile una quadriade di 5ª Specie con 3ª dim., interpretazione enarmonica questa della quadriade di 1ª Specie, si può concludere che anche sul I° gr. au. e sul II° gr. ab. è possibile enarmonicamente una quadriade di 1ª Specie:



15. Come già abbiamo indicato, non tutte le quadriadi sono "enarmoniche", ma soltanto quelle diatoniche e cromatiche di 1ª, 3ª e 5ª Specie.^(f) Esaminiamo dunque queste specie sotto tale aspetto.

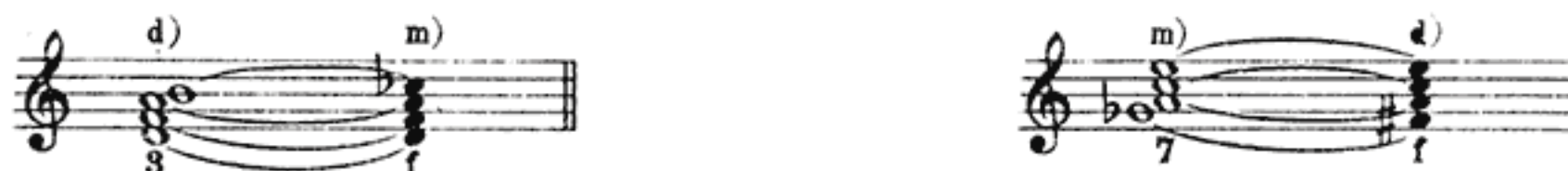
La 7ª di una quadriade di 1ª Specie (a), può essere considerata f di una quadriade di 5ª Specie con 3ª dim. (n) e, viceversa, la 3ª di una quadriade di 5ª Specie con 3ª dim. può essere considerata f di una quadriade di 1ª Specie:



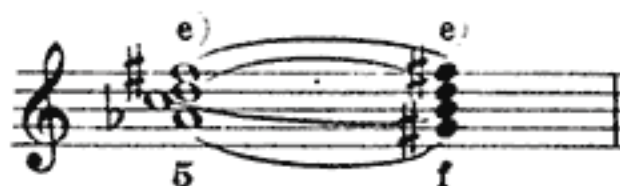
Teoricamente la trasformazione enarmonica può essere effettuata sia cambiando nome alla nuova f (*) sia agli altri suoni. (**) Praticamente sarà scelta l'una o l'altra forma a seconda della tonalità a cui la modulazione enarmonica dovrà condurre.

(f) Non è senza significato che le quadriadi enarmoniche sieno quelle stesse che non richiedono la preparazione della dissonanza.

La 3^a di una quadriade di 3^a Specie (d) può essere considerata f di una quadriade di 5^a Specie con 5^a g. (m) e, viceversa, la 7^a di una quadriade di 5^a Specie con 5^a g. può essere considerata f di una quadriade di 3^a Specie:



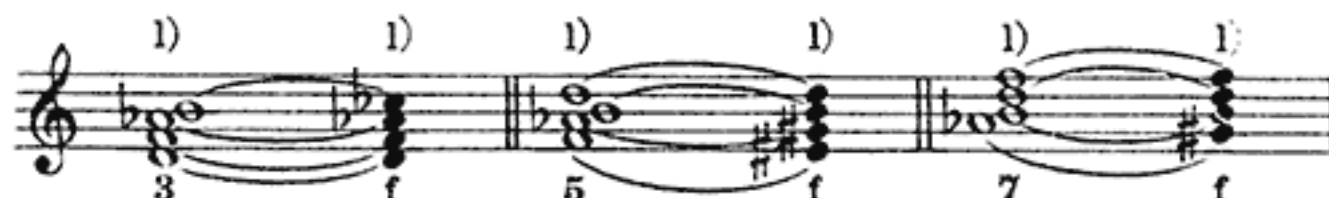
La 5^a di una quadriade di 3^a Specie con 3^a magg. (e) può essere considerata f di una quadriade della stessa specie:



La 3^a di una quadriade di 3^a Specie con 3^a dim. (f) può essere considerata f di una quadriade di 1^a Specie con 5^a au. (b) e, viceversa, la 7^a di una quadriade di 1^a Specie con 5^a au. può essere considerata f di una quadriade di 3^a Specie con 3^a dim.



Infine la 3^a, la 5^a e la 7^a di una quadriade di 5^a Specie (l) possono essere considerate, volta volta, fondamentali di altrettante quadriadi della stessa specie:



Quest'ultimo è l'"accordo enarmonico" per eccellenza: esso ha le stesse caratteristiche enarmoniche della triade aumentata, in quanto ogni suono può essere considerato f, e dei due accordi: triade aumentata e quadriade di 3^a Specie con 3^a magg., in quanto lo scambio enarmonico non ne cambia la specie. Ciò deriva dal fatto che (come nella triade aumentata) i vari suoni componenti l'accordo sono equidistanti l'uno dall'altro e suddividono l'ottava in quattro terze minori (nella triade aumentata in tre terze maggiori). Esaminato l'aspetto qualitativo passiamo ora all'aspetto quantitativo: su quali gradi è possibile ciascuna delle dodici specie di quadriadi? Diatonicamente, cromaticamente, ed enarmonicamente (in modo totale o parziale) tutte le sei specie di triadi sono costruibili su tutti i gradi diatonici e cromatici dei due Modi. Delle otto specie di quadriadi enarmoniche fanno eccezione soltanto la quadriade di 1^a Specie con 5^a au. (b) che manca sui gradi seguenti:

Modo magg.	III	VI	VII
Modo min.	V	I	II

e, di conseguenza, la quadriade di 3^a Specie con 3^a dim. (f), sua trasformazione enarmonica, sui gradi seguenti:

$$\frac{II}{IV} \quad \frac{V}{VII} \quad \frac{VI}{I}$$

16. Per comprendere l'importanza di ciò è necessario esaminare la seguente particolarità della modulazione enarmonica: la trasformazione enarmonica dell'accordo di scambio riferendosi sempre ad un accordo di moto, non può aver luogo che in un punto iniziale o intermedio della cadenza; si ha quindi, un collegamento cadenzale ancora più indissolubile delle due tonalità, e cioè:



Ad esempio:

Ma l'accordo enarmonico segue immediatamente, nella maggior parte dei casi, l'accordo finale di cadenza e precede in massima, salvo il caso della triade aumentata (vedi esempi della pag. 169), la nuova dominante, molto spesso in $\frac{6}{4}$;

Si comprende quindi che la difficoltà della modulazione enarmonica si riduce esclusivamente ad una difficoltà di collegamento di parti, inquantochè qualsiasi accordo enarmonico (salvo l'eccezione veduta che del resto riguarda l'enarmonia di due accordi pressochè inusata) è possibile su ciascun grado diatonico e cromatico della scala, e fa quindi parte anche della tonalità di partenza.

17. Noi abbiamo elencato ed esaminato tutte le triadi e quadriadi enarmoniche, praticamente però la modulazione enarmonica è imperniata sempre su uno dei seguenti accordi:

- 1) Triade aumentata
- 2) Quadriade di 5^a Specie (I)
- 3) Quadriade di 5^a Specie con 3^a dim. (n) (4)

(4) Trasformazione enarmonica della quadriade di 1^a Specie (a).

Il primo accordo è interpretato generalmente come nuova dominante; il secondo ed il terzo accordo come nuovo IV° grado au. o II au. o, più raramente, come nuova sensibile.

18. Degli altri accordi enarmonici soltanto la quadriade di 7^a min. con 5^a dim. e 3^a magg. (e) funge talvolta da scambio enarmonico: ne diamo un esempio mettendo in rilievo come, secondo quanto abbiamo detto al n. 15, la trasformazione dell'accordo può aver luogo in due sensi e dar luogo ad una modulazione in due tonalità omologhe:

$\frac{I}{Do}$ $\frac{II\ cr.}{II\ en.}$ $\frac{5}{Sol\ b}$ $\frac{f}{V}$ $\frac{f}{I}$

$\frac{I}{Do}$ $\frac{II\ cr.}{II\ en.}$ $\frac{5}{Fa\ \sharp}$ $\frac{f}{V}$ $\frac{f}{I}$

Abbiamo già dato alcuni esempi di modulazioni enarmoniche a mezzo della triade aumentata (vedi pag. 169), vediamo quindi gli altri casi.

19. Per le molteplici possibilità di trasformazione offerte dalla quadriade di 5^a Specie i tre soli accordi, fonicamente diversi, possibili di questa specie rappresentano enarmonicamente le dodici settime diminuite della scala cromatica; da qualsiasi accordo della cadenza è quindi facile collegarsi con una delle tre quadriadi diminuite ed, enarmonicamente con ciascuna delle dodici. Ecco, ad esempio, i collegamenti dalla triade di tonica:

$\frac{I}{Do}$ $\frac{II\ cr.}{II\ en.}$ $\frac{5}{Sol\ b}$ $\frac{f}{V}$ $\frac{f}{I}$

Abbiamo scritto nei tre esempi la quadriade diminuita allo stato diretto, ma, sostituendo opportunamente i vari suoni coi relativi omologhi, essa può essere trasformata in 1° o 2° o 3° rivolto: non si tratta quindi di tre collegamenti, ma di dodici. Se noi consideriamo così la quadriade diminuita come

IV au., IV au. o II au., possiamo risolvere su 36 dominanti di cui 12 omologhe; se la consideriamo di VII o VII su 24 toniche diverse.

20. Questo secondo caso non dà luogo ad una buona modulazione, ammenochè la quadriade di sensibile non venga a collegare due toniche la cui successione sarebbe buona anche senza accordi intermedi, come nei seguenti esempi:

(5) (9) (9)
 (7) (3) (3)
 (9) (5) (5)
 (3) (7) (7)
 I VII cr. I I VII cr. I I VII cr. I
 Do Mi Do Lab Do La

Qui, infatti, eliminando la quadriade diminuita, si avrebbero delle ottime modulazioni improvvisate.

21. Migliori assai sono invece le risoluzioni su accordi di dominante, specialmente in $\frac{6}{4}$. Come sappiamo è possibile risolvere sulla $\frac{6}{4}$ di dominante, oltre che dalla quadriade diminuita del IV° grado au. (accordo diretto o 1° rivolto), o II° grado au. (1° o 2° rivolto), anche dal 3° rivolto di quella di VII° grado: questa risoluzione è poco frequente tonalmente, ma è assai usata invece se abbinata alla modulazione enarmonica. Ne abbiamo già dato un esempio al n. 16. Pure al n. 16 abbiamo dato un esempio di risoluzione: IV en. (1° riv.) - $\frac{6}{4}$ di V. Eccone ora alcuni altri:

(5) (9) ab. (1) (9) (7)
 (9) ab (5) (3) (9) ab. (5)
 (3) (7) (7) (5)
 I V VII cr. (3) au. I V VII cr. (Fa) (2) (3) au.
 Do(Do) Si Reb

f au. (5) f au. 5 7 (3)
 3 au. (7) 3 au. 7 f au. (5)
 5 (9) ab. 5 f au. 3 (7)
 I II cr. I II cr. I V cr.
 Do Fa# Do Fa# Do Fa#

(1) Non interpretando il mi come fa \flat la quadriade diminuita diventa del II au. di Re \flat e quindi la modulazione ha luogo non enarmonicamente, ma a mezzo di un accordo cromatico di scambio.
 (2) Accordo cromatico-modulante di Do.

22. Passiamo ora al 3° Caso basato sull' enarmonia della quadriade di 1^a Specie. Le quadriadi di 5^a Specie del IV° au. e del VII° grado nei due modi e del II° au. nel modo maggiore sono usabili, nella risoluzione alla $\frac{6}{4}$ di dominante, con l'alterazione discendente alla (5) le prime due ed asc. alla f l'altra; l'accordo così risultante, composto da 3^a dim., 5^a dim. e 7^a dim. è enarmonico, come vedemmo, della quadriade di 1^a Specie. Qualsiasi modulazione effettuata a mezzo dell' enarmonia della quadriade di 5^a Specie può anche essere effettuata con l' enarmonia della quadriade di 1^a Specie. Ritra-scriviamo, ad esempio, in tal modo le cinque modulazioni precedenti, usando come accordo enarmonico la quadriade di 1^a anzichè di 5^a Specie, facendone corrispondere la 7 alla (3) au. del nuovo IV° grado, alla (3) del nuovo VII° grado, od alla f au. del nuovo II° grado:

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. The first system shows a progression of chords: Do (I), Si (IVen.), V, Do (I), V, VRe (1), IVen., V. The second system shows: Do (I), IIcr., IVen., V, Do (I), VIIcr., IIen., V, Do (I), VIIen., V. The notes are written in a style that includes accidentals and figured bass notation (e.g., 5, (9) ab., 3, (7), f, 7 (3) au.).

L' enarmonia inversa: quadriade diminuita-quadriade di 1^a Specie è meno frequente, ma dà luogo pure a bellissime modulazioni. Ecco un esempio:

This example shows a modulation from Do major to Re minor. The chord progression is I (Do), IVcr. (Re), V (Si), I (Re). The notes are written in a style that includes accidentals and figured bass notation (e.g., 7, 3, (5) ab., f, (9) ab., 5, (3) au., 7, IVcr., V, I).

(1) Accordo cromatico-modulante di Do.

23. La modulazione enarmonica è, in sostanza, molto semplice all'atto pratico, più di quanto può sembrare dalla sua teorizzazione esplicativa, poichè l'appartenenza di qualsiasi accordo enarmonico alla tonalità di partenza elimina ogni controllo su tale punto e permette di collegare direttamente l'accordo finale o intermedio della cadenza tonale con l'accordo enarmonico di moto, iniziale della cadenza modulante. È possibile infatti collegare, con un accordo del tono di Do magg., una quadriade diminuita del IV° au. VII° o II° au. di qualsiasi altra tonalità; l'unica particolarità da tener presente è che, volendo risolvere in $\frac{6}{4}$ di dominante, non tutte le posizioni dell'accordo di scambio sono buone, e ciò è da mettere in rapporto col fatto che un buon collegamento è dato da movimenti di 1^a o 2^a.

24. Con ciò ha termine la teorizzazione della tecnica della modulazione. Si noti che talvolta, anche per difetto di scrittura, certi collegamenti modulanti, di ottimo effetto sembrano inspiegabili teoricamente, ma la radice prima della modulazione rientra sempre in uno dei principi fondamentali sui quali essa è stata da noi basata. Molto frequentemente, ad esempio, il collegamento di due tonalità s'identifica con quello di due quadriadi di dominante: vari casi di tal genere si ritroveranno scorrendo gli esempi precedenti, diamo qui tuttavia la serie di tutti i collegamenti V-V possibili, indicando, per ciascuno di essi l'origine teorica:

(1)

IVcr. V
Mi (Mi)

VIcr. V
Mi♭
opp. V
Fa (Fa)

IVcr. (IIcr.)

V V
Fa (VIIcr.) Re (Rel. min.)

VIIcr. V
Re♭

VIcr. V
Do
opp. V II
Fa (Fa)

VIIcr. V
Si (Si)

II V
Si♭ (Si♭)
opp. V
Fa

IVcr. V
La
opp. V VIIcr.
Fa

V V
Fa (IIIcr.) La♭ (Rel. magg.)

IVcr. (IIcr.) V
Sol

V IVcr.
Fa (Fa)

25. L'estensione delle possibilità tecniche modulative, derivante dall'enarmonia, che permette salti di tonalità distanti qualsiasi numero di quinte, pone la questione dell'inquadramento delle tonalità non comprese nel 2° Ciclo tonale in un 3° Ciclo? Non crediamo utile farlo: anche in pezzi di notevoli dimensioni, appartenenti sempre, s'intende allo stile classico, raramente si hanno evasioni dal 2° Ciclo di tonalità. Se ciò accade si tratta di qualche passaggio rapido, nello sviluppo del pezzo e dovuto spesso ad una progressione modulante, la quale, come dicemmo, interrompe la logica della successione tonale, come la progressione tonale interrompe quella cadenzale. Non teniamo conto, naturalmente, di quei casi in cui tale evasione ha luogo solo in apparenza, in quanto si hanno sostituzioni di tonalità omologhe.

26. Praticamente dunque una modulazione non viene a produrre un salto di oltre 4-5 Quinte (ammeno - chè non si abbia contemporaneamente il passaggio nella tonalità omologa); anche il passaggio diretto dal Ciclo relativo inferiore al Ciclo relativo superiore non ha, generalmente, luogo se non in conseguenza di una progressione modulante. Tuttavia, a scopo di esercizio, non è male comporre qualche modulazione diretta a tonalità distanti oltre le 5 Quinte.

105. ESERCIZI - *Comporre alcune modulazioni a toni lontani a mezzo di quadriadi enarmoniche.*

106. ESERCIZIO - *Armonizzare per pianoforte la seguente parte data:*

(1) Per maggior chiarezza scriviamo le note col loro vero nome, si sottintendano però sempre quadriadi di 1^a Specie.

Tempo di valzer

F. SCHUBERT, dall' Op. 9.

117. *p*

107. ESERCIZIO - Armonizzare per organo o armonio la seguente parte data:

Poco andantino

C. FRANCK

118. *mp*

108. ESERCIZIO - Armonizzare per organo o armonio la seguente parte data:

All.^{to} amabile

C. FRANCK

119. *p*

cresc.

p poco cresc.

dim. pp

molto cresc. f p

pp rall.

109. ESERCIZIO - Armonizzare per pianoforte la seguente parte data svolgentesi anche in tonalità non appartenenti al 2° Ciclo:

Allegretto

F. CHOPIN, da "Tre studi"

120. *p*

p

This musical score consists of ten staves of music in G-flat major (two flats). The piece is characterized by long, flowing melodic lines with frequent slurs and ties. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte). The tempo is marked *a tempo* with a *poco rit.* (slightly ritardando) section. The score includes several triplet markings and a *cresc.* (crescendo) section. The final staff concludes with a long note and a fermata.

p *f* *dim.* *a tempo* *poco rit.* *p* *pp* *cresc.*

Modulazione indiretta

27. Nella composizione musicale e nell'esercizio stesso della modulazione non è, logicamente, sempre necessario passare da una tonalità ad un'altra direttamente, senza toccare, cioè, toni intermedi. Innumerevoli sono gli esempi di "modulazioni indirette" nelle Realizzazioni del Corso; il giro stesso di modulazioni cadenzali che si presenta spesso nella Prima Parte, colleganti il tono iniziale col tono conclusivo, è un esempio di modulazione indiretta. Così ogni qualvolta si collegano due tonalità importanti della composizione con una serie di modulazioni transitorie. Tali passaggi di tono hanno però, spesso, soltanto un fine estetico e non pratico, come quando il collegamento indiretto allaccia due toni affini. Quando si voglia invece collegare due tonalità lontane gradualmente, senza usare uno dei soliti procedimenti enarmonici (7^a diminuita, etc.) è utile il passaggio attraverso una o più tonalità intermedie, tenendo presente che non è opportuno ripetere, nel giro modulante, un salto di più quinte più di una volta, ma unire un collegamento di toni affini ad un collegamento di toni lontani. All'uopo è da tenere bene presente l'importanza armonica delle varie tonalità.

110. ESERCIZIO — *Comporre alcuni collegamenti di tonalità lontane con modulazioni indirette.*

CAPITOLLOLO TRENTOTTESIMO

Imitazioni

1. Lo studio dell'imitazione, riguardante essenzialmente i rapporti melodici delle parti, trova il suo giusto campo di sviluppo in un Corso di Contrappunto, non in un Corso d'Armonia. Ciononostante essendo l'imitazione nata col contrappunto, ma avendo trovato la sua massima applicazione nella Fuga, la quale rappresenta il punto d'incontro e d'equilibrio del contrappunto con l'armonia, ed avendo poi sopravvissuto, nell'evoluzione della tecnica della composizione, all'esaurirsi dello stile contrappuntistico nello stile eminentemente armonico, è necessario dedicare, anche in un corso d'Armonia, un Capitolo a questo aspetto melodico della tecnica dell'armonizzazione.

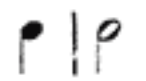

2. Il termine "imitazione" va inteso come ripetizione successiva, esatta o simile, in una parte, di un frammento melodico prima esposto da un'altra. Dall'imitazione esatta e continua, che più propriamente dicesi "canone", alla semplice ripresa di un breve spunto ritmico, si possono avere tanti tipi intermedi di imitazione, in cui la parentela tra due elementi melodici consecutivi è più o meno accentuata: per movimento diretto (stessi intervalli melodici, nello stesso senso) o per movimento contrario (in senso inverso); per aumentazione (accrescimento dei valori) o per diminuzione (riduzione dei valori); per movimento retrogrado (inversione nella successione dei suoni e degli intervalli); etc. etc. Ma ristretta al campo dell'armonia, possiamo distinguere l'imitazione nei due soli aspetti generici: ripresa in altra voce di una frase melodica e, caso usualmente più frequente, di ripetizione immediata in voce inversa di una cellula melodica o ritmica. Abbiamo esempi del primo caso nelle R. 69 e 93, ove l'elemento melodico tematico passa dalla voce acuta ad altra voce. La ripetizione melodica qui è esatta e comporta la stessa successione di accordi. Nelle R. 55 e 89 la ripetizione ha invece, per ragioni di forma, una di-

versa conclusione melodica e armonica. Questo secondo tipo di imitazione è, naturalmente, più interessante del precedente.

3. Da cosa può essere rivelata la presenza del tema in una parte non data di un frammento armonico da armonizzare? Soltanto dalla interpretazione armonica della parte data, la quale presenta, in due punti diversi, una identica successione di accordi. Infatti quando trattasi di una vera ripetizione e non di uno sviluppo (il quale nasce sì da una ripresa dello spunto tematico, ma su un'altro punto della scala, il che provoca una diversa desinenza melodico - armonica) la successione di accordi, in generale, non cambia. Identificate quindi due successioni cadenzali simili (analoghe anche riguardo alla corrispondenza degli accordi coi tempi delle battute) è presumibile la possibilità di una combinazione delle due frasi melodiche che portano la stessa interpretazione armonica; esse possono così apparire, come nella R. 93, combinate ambedue le volte, con scambio di parti. Nella R. 89 la ripetizione della frase melodica ha diversa conclusione: ciò è pure rivelato dalla interpretazione armonica della parte data che conclude prima alla dominante poi alla tonica. Il B.D. della R. 55, dopo la doppia stanghetta della 16^a battuta, si presenta con un andamento ritmico - melodico assai caratteristico; ciò può far supporre una "ripresa" della frase tematica. Provando infatti tale frase sulle battute iniziali si riscontra la possibilità di una sovrapposizione. Questo è un caso più difficile ad identificare, poichè la ripresa tematica è, qui, diversamente sviluppata.

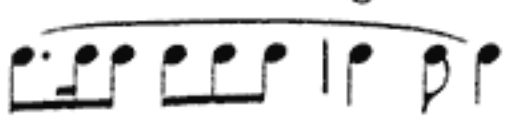


Passiamo ora al secondo caso, assai più frequente.

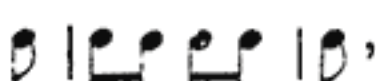
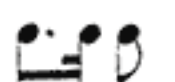


4. Si ha, qui, la ripetizione immediata in altra voce di una breve cellula melodica o semplicemente ritmica. L'imitazione è, in generale, sempre ravvicinata per essere maggiormente percettibile; la cellula ritmica passa con grande frequenza dall'una all'altra voce; l'elemento in imitazione è, logicamente, un elemento ritmico caratteristico e, quindi, di rilievo, della composizione. Diamo una scorsa alle Realizzazioni contenenti qualche imitazione di questo tipo.

Nella R. 49 è soltanto lo spunto ritmico iniziale:  che può aver qualche tendenza all'imitazione, ma è necessario che esso venga isolato, come alle batt. 1-2 e 10-11 della 2^a Parte, perchè sia notata l'immediata ripetizione ritmica in altra voce. Così dicasi per l'elemento ritmico:  etc. della R. 50, imitato tra tenore e contralto alle batt. 16-17 e 23-24, 25-26. Una breve imitazione melodica si ha nella R. 51 alla 3^a batt. tra C. e S. e tra S. T. S. alle batt. 5-6 (imitazioni ripetute poi nella Ripresa).

5. Qui è bene far notare da cosa può nascere la possibilità di una imitazione melodica in confronto di una semplice imitazione ritmica. Come vedemmo nel Cap. 16°, ogni formula di risoluzione contiene in sè il germe di un movimento melodico tipico; ora, è appunto la risoluzione di due intervalli simili che può dar luogo a due movimenti melodici simili. Il movimento in scala ascendente della 3^a batt. (R. 51) nasce, ad esempio, dalla 5^a dell'accordo in una risoluzione IV-I, così l'imitazione seguente. Similmente, l'elemento melodico della 5^a battuta, che viene poi imitato, nasce dalla risoluzione della f nella cadenza V-I, mentre la sua imitazione nasce dalla risoluzione della f nella cadenza V-VI.

L'imitazione melodica esatta si adatta particolarmente alla progressione, in cui risoluzioni simili si alternano tra le parti. La "progressione imitata" è sfruttata specialmente nella Fuga (vedi: R. Ciclonesi - Aspetti tecnici della fuga - II° *Il Divertimento in progressione imitata* - Ed. S. A. Carisch - Milano). Un accenno di imitazione in progressione si ha alle batt. 15-16 della stessa R. 51, tra S. e B.

Nella R. 53 imitazioni generiche sono date dal passaggio dall'una all'altra voce dell'elemento ritmico:  o da suoi frammenti. Così le cellule ritmiche:  e  si al-

ternano nella R. 54. Le entrate iniziali consecutive del C. e del S. nella R. 57, che alla Ripresa si ripresentano tra B.C. e S., simili anche in senso melodico, sono anche assai frequenti. Questo tipo di imitazione ha origine nell'antico stile polifonico vocale e trova poi la sua determinazione nella Fuga, in cui però segue precise norme distanziali. (Vedi: R. Cicionesi - *Aspetti Tecnici della Fuga* - I° *La Risposta* - Ed. S.A. Carisch - Milano). Imitazioni esatte all'ottava (l'imitazione può aver luogo a qualsiasi intervallo) si hanno nella R. 70 tra 1° e 2° Violino, alle batt. 8-11, 12-15 e poi nella Ripresa; e tra 1° Violino e Viola, 1° Violino e 2° Violino, 1° Violino e V. Cello, nella "Coda". Un'imitazione "continua" alla 2ª superiore (canone alla seconda) si ha, nella R. 73, tra 2° e 1° Violino, nelle 5 battute iniziali e, poi, al principio della 2ª Parte. Nella R. 75, oltre a qualche passaggio da una voce all'altra dell'elemento ritmico tematico: , si noti la "ripresa" nel V. Cello, all'8ª batt. della 2ª Parte, dell'elemento tematico iniziale, in altro tono e con diversa conclusione: questo è sviluppo, più che imitazione; caso analogo a quello delle R. 55, difficilmente identificabile nell'armonizzazione di una parte data. Nella R. 77 si noti al basso, nelle prime 4 battute (e poi nella Ripresa) l'imitazione dello spunto ritmico dei primi due elementi melodici. Nella R. 79 l'imitazione all'ottava sotto dello spunto melodico iniziale della 2ª Parte. Nella R. 86 l'imitazione a "entrate consecutive" dello spunto:  all'inizio, e della cellula ritmica:  nelle battute 6-8 della 2ª Parte. Nella R. 93 la scaletta discendente di crome spezzata tra Viola e V. Cello alle batt. 8-9 della 2ª Parte. Nella R. 96 il continuo alternarsi tra le varie parti dello spunto ritmico iniziale: . Nella R. 97 l'imitazione a entrate consecutive accoppiate, tra S.-B. e C.-T. all'inizio. Nella R. 106 lo spunto ritmico tematico:  imitato all'ottava alle batt. 7-8 e ripreso nelle due cadenze finali della 1ª e 2ª Parte. Così lo spunto ritmico tematico della R. 107, alternato tra le voci estreme all'inizio della 2ª Parte, tra le voci superiori alla fine, e imitato alla terza inferiore all'inizio della ripresa. Il movimento di crome concludenti il terzo e quarto elemento cadenzale all'inizio della R. 108:  passa, nello sviluppo, da un'ottava all'altra, nella stessa voce e in voci diverse (anche l'imitazione nella stessa voce è possibile e frequente, specialmente ad intervalli ampi, in modo che la notevole differenza di registro dia maggior risalto all'imitazione stessa); alla fine del pezzo si noti l'alternarsi dell'elemento: . La R. 113 chiude con due ripetizioni all'ottava sotto dello spunto melodico finale: . L'elemento melodico della 3ª battuta della R. 115:  etc., è ripreso e sviluppato dal C. alle batt. 9 e 24; mentre dalla batt. 11 nasce una imitazione di semiminime in scala discendente ripetuta poi alla fine.

6. Nelle Realizzazioni passate in rassegna, le imitazioni non hanno affatto l'importanza che assumono invece in certe altre composizioni, anche della stessa epoca e dello stesso carattere, ove esse sono volutamente più interessanti e più frequenti. Le parti date che seguiranno, estratte da composizioni in cui il gioco delle imitazioni è, gradatamente, più ricco, dovranno essere armonizzate curando particolarmente i due aspetti tecnici ora illustrati. Per l'applicazione del 2° tipo di imitazioni, nell'armonizzazione di parti date, si scelga, quale spunto melodico o ritmico da imitare, quello che offre maggiori caratteristiche di rilievo e si tenga presente: 1°) che l'imitazione melodica esatta nasce dallo stesso intervallo similmente risolto; da un diverso intervallo o da una diversa risoluzione potrà derivare una imitazione melodica approssimata o soltanto di ritmo; 2°) che l'imitazione può seguire in altra voce e l'elemento melodico della parte data, ma quest'ultimo può anche essere, esso stesso, imitazione: in tal caso sarà fatto precedere, in altra voce, da un elemento simile.

111. ESERCIZIO - Armonizzare per pianoforte la seguente parte data, con imitazioni:

Allegretto

L. VAN BEETHOVEN, dall'Op. 10 n.2.

121. *p*

p *cresc.*
f sfz sfz p pp
p
f p p

112. ESERCIZIO - Armonizzare per pianoforte la seguente parte data:

"Quasi felice,"
 ♩ = 80)

R. SCHUMANN, dall'Op. 15 ("Scene fanciullesche")

122. *p*

p
p
mf
rit. - a tempo
rit. - a tempo
rit.

Three staves of musical notation in G major, 3/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of eighth and sixteenth notes, some beamed together, with various articulations like slurs and accents. The second staff includes a dynamic marking of *p*. The third staff concludes with a double bar line.

114. ESERCIZIO - Armonizzare per quartetto d'archi la seguente parte data:

J. HAYDN, dall' Op. 64 n. 6.

Viol. I. Andante

Six staves of musical notation for Violin I, in G major, 3/4 time, marked Andante. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 3/4. It includes a dynamic marking of *p* and the exercise number **124.** The notation features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed in groups, with slurs and accents. The second staff has a dynamic marking of *sf*. The third staff also has a dynamic marking of *sf*. The fourth staff has dynamic markings of *sf* and *sf*. The fifth staff has a dynamic marking of *sf*. The sixth staff concludes with a dynamic marking of *pp* and a double bar line.

115. ESERCIZIO - Armonizzare per quartetto d'archi la seguente parte data:

Tempo di minuetto
Allegretto J. HAYDN, dall'Op. 64 n. 6.

Viol. I.

125.

sf *mf* *mf* *mf* *sf* *p* *f* *p*

116. ESERCIZIO - Armonizzare per pianoforte la seguente parte data:

"Flori solitari,"
Semplice R. SCHUMANN, dall'Op. 82 ("Scene della foresta")

126.

dim. *dim.* *mf*

Five staves of musical notation in G minor. The first staff has a melodic line with slurs and ties. The second staff includes a *dim.* marking. The third staff continues the melodic development. The fourth staff features a more rhythmic line with slurs. The fifth staff begins with a *pp* marking and ends with a double bar line.

117. ESERCIZIO - Armonizzare per pianoforte la seguente parte data:

"Albergo,"
Moderato

R. SCHUMANN, dall'Op. 82 ("Scene della foresta,")

Piano exercise score for "Albergo" by Schumann. It shows a piano part with chords and a melodic line. A box in the first measure contains the number 127 and the dynamic marking *mf*. The score is in G minor and common time.

Four staves of musical notation for the exercise. The first staff is a melodic line with slurs. The second staff is a harmonic line with slurs. The third staff is a melodic line with slurs. The fourth staff is a harmonic line with slurs, ending with the marking *un poco rit.*

a tempo

un poco rit.

a tempo

un poco ritard.

a tempo

pp

118. ESERCIZIO - Armonizzare per pianoforte la seguente parte data:

M. CLEMENTI, dal "Gradus ad Parnesum"

Moderato

128. *mf*

cresc. *f* dim.

f *p*

f cresc. *più f* *ff*

sfz *p* cresc. *ff*

p *p* dim. e rall. *pp*

119. ESERCIZIO - Armonizzare per pianoforte la seguente parte data:

"Luogo maledetto,,

R. SCHUMANN, dall'Op. 82 ("Scene della foresta,,)

Lento ma non troppo

129.

The musical score consists of a single system with a treble clef and a bass clef. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked "Lento ma non troppo". The score begins with a box containing the number "129.". The melody starts with a half rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The accompaniment starts with a half note G3, a half note A3, and a half note B3. The score includes several dynamic markings: *pp* (pianissimo) at the beginning, *cresc.* (crescendo) in the second system, *sf* (sforzando) in the third system, and *p* (piano) in the fourth system. The score ends with a *pp* marking.

7. Con questo capitolo à termine la teorizzazione della tecnica armonistica vera e propria ed anche l'esercitazione puramente scolastica; l'armonizzazione di parti date, che è divenuta a poco a poco piuttosto una "ricostruzione" di brani musicali sulla falsariga della parte melodica superiore, ha avuto valore in quanto l'allievo si è reso conto gradatamente della stretta aderenza, della indissolubilità, che intercorre tra linea melodica e successione accordica, ma non si deve dimenticare che il compositore ha proceduto in tutt'altro modo alla costruzione del pezzo: la melodia e l'armonia nacquero, cioè, contemporaneamente, l'una generata ed allo stesso tempo, derivata dall'altra. Anche la composizione di cadenze e di frammenti armonici, come l'esercizio della modulazione, costituirono soltanto una preparazione tecnica, sia alla composizione dell'"accompagnamento della melodia" sia alla "composizione musicale di stile armonico." Questi due aspetti tecnici della composizione, costituenti in certo modo l'applicazione pratica delle cognizioni teoriche sin qui acquisite, formano l'oggetto, rispettivamente, della Quarta Parte e della Parte Integrativa del Corso.

FINE DELLA PARTE TERZA

N.B. - L'allievo che avrà acquistato, con l'esercitazione effettuata durante lo svolgimento della Terza Parte, una sufficiente sicurezza nell'improvvisazione, al pianoforte o all'organo, di Frammenti armonici tonali e di Modulazioni a tonalità affini, passerà, con l'inizio della Quarta Parte e continuerà durante lo svolgimento di questa, all'esercitazione di improvvisazione, da un lato di Frammenti armonici modulanti a toni affini e dall'altro di Modulazioni a toni lontani, secondo il razionale procedimento seguito nell'esercitazione scritta.

PARTE QUARTA

L'accompagnamento della melodia

CAPITOLO TRENTANOVESIMO

Melodia libera ed accompagnamento

1. Le prime tre parti del Corso si riferivano, per quanto riguarda l'armonizzazione pratica, ad una parte armonica precedentemente estratta da un pezzo musicale, quasi sempre parte superiore e quindi più ricca di caratteristiche melodiche, ma sempre "parte reale" di una successione di accordi. Ciò che ci accingiamo ora a studiare è invece l'accompagnamento strumentale di una melodia libera incominciando innanzitutto col chiarire i concetti di "accompagnamento" e di "melodia libera" sotto l'aspetto armonico, e con l'esaminare i rapporti intercorrenti tra questi due elementi, e riprendendo poi lo studio dell'accompagnamento stesso dal punto di vista strutturale: armonico-ritmico-figurativo.

2. Che cos'è "accompagnamento" in rapporto alla tecnica armonistica? Qual'è la differenza tra successione armonica struttura di un accompagnamento e successione armonica struttura di un pezzo musicale completo? L'accompagnamento non è una successione armonica fine a se stessa, ma il complemento ritmico-armonico di una composizione musicale. In esso non vi è alcuna parte che abbia maggiore importanza delle altre (ammenchè non comprenda un raddoppio all'unisono o all'ottava della melodia che accompagna od una speciale linea melodica ad essa complementare) poichè esso mira, più che alla varietà ritmico-melodica delle singole parti armoniche da cui è costituito, alla varietà armonica dell'insieme delle voci; non rifugge quindi nemmeno da uniformità ritmiche, melodiche o figurative. Tali uniformità ne costituiscono anzi spesso la sua principale caratteristica. L'espressività ritmico-melodica dell'accompagnamento è strettamente subordinata all'espressività ritmico-melodica del canto da cui essa ha origine.

3. Col termine "canto" ci riferiremo d'ora innanzi genericamente alla melodia accompagnata, sia vocale che strumentale, "melodia libera" della quale è bene ora mettere in rilievo le caratteristiche che la distinguono da una semplice parte armonica.

In certe Realizzazioni armoniche abbiamo avuto modo già di osservare come la parte superiore assuma talvolta un andamento melodico ben definito e distinto rispetto alle altre parti, sì da subordinare quest'ultime ad una funzione puramente accompagnativa, ⁽¹⁾ mentre in certe altre, pur prevalendo per maggior indipendenza di movimento e maggior interesse melodico, essa restava più amalgamata alle altre voci. ⁽²⁾ In altri casi la distinzione era meno accentuata ⁽³⁾, sì da apparire essa senza alcuna fisionomia melodica particolare, pur emergendo sempre all'audizione. In ognuno dei tre casi si aveva quindi, in sostanza, una melodia "inserita" in una successione di accordi. Ciò che distingue però una tale melodia da una melodia libera accompagnata, è un fatto essenziale: essa, quale parte reale di una successione armonica, non può venire separata dalle altre voci senza che l'intero organismo armonico non subisca un impoverimento e non venga falsato nella sonorità dei singoli accordi i quali vengono a mancare o di un buon raddoppio o di una nota essenziale, mentre la melodia libera, non essendo parte reale ma risultando, sotto l'aspetto armonico, come una parte "aggiunta" non essenziale, può venire omessa senza che la struttura armonica dell'accompagnamento divenga manchevole, poichè questo è infatti successione completa ed indipendente di accordi ed è "relativo" alla melodia, ma non ad essa indissolubile.

4. Vediamo ora in che consiste questa relazione armonica, analizzando sotto tale aspetto, una celebre lirica del grande Schubert: ⁽⁴⁾

⁽¹⁾ Vedi Prima Parte delle R. 67, 86, 92 e R. 87, 89, 111, 116, 118, 119.

⁽²⁾ Vedi R. 65, 66, 68, 72, 74, 76, 78, 79, 80, 83, 84, 93, 94, 95, 97, 98, 106, 109, 113, 114, 115.

⁽³⁾ Vedi R. 64, 91, 121.

⁽⁴⁾ Diamo di questa, come di tutte le liriche che seguono, una sintetica versione in prosa attenendoci strettamente alla traduzione letterale.

Meeres-Stille⁽¹⁾ (W. Goethe)
 Molto lento, angoscioso (♩ = 72)

F. SCHUBERT, Op. 3 n. 2.

Canto

Tie - fe Stil - le herrscht im Was - ser, oh - ne Re - gung ruht das

Pianoforte

Molto lento, angoscioso (♩ = 72)

Meer, und be - küm - mert sieht der Schif - fer glat - te Flä - che rings um -

her. Kei - ne Luft von kei - ner Sei - te, To - des - stil - le fürch - ter - lich:

in der un - ge - heu - ern Wei - te re - get kei - ne Wel - le sich

(1) "Calma del mare" - Silenzio. Il mare riposa senza suono. Pensieroso siede il navigante. Non un alito di vento. Nessun'onda rotola in lontananza. Terrificante silenzio di morte.

(2) Nella musica per canto la legatura di "espressione" unisce soltanto più note appartenenti ad un'unica sillaba; ciò perchè, come il ritorno dell'arco negli strumenti a corda, così il cambiamento di sillaba, interrompe, sia pure impercettibilmente, il suono. La ripresa del fiato è talvolta indicata con il segno: ♪. Inoltre due o più crome, semicrome, etc., vengono unite col segno orizzontale (♪♪, etc.) se riferentisi alla stessa sillaba, altrimenti sono scritte separatamente (♪♪, etc.).

Ed ecco le osservazioni che se ne possono trarre:

- 1°) La melodia può corrispondere ad una nota buona facente parte dell'accordo: batt. 1, 2, 3, 5, 16, 17, 18, 19, 21, 24, 25, 26, 29, 30, 31, 32; nota buona qualsiasi, indipendentemente da questioni di sonorità o obblighi di risoluzione, quindi: sensibile (batt. 7, 9), 7^a o 9^a (batt. 9, 23), nota cromatica (batt. 17), etc.
- 2°) La melodia può corrispondere ad una nota buona non facente parte, ma non essenziale dell'accordo: batt. 15 (13^a).
- 3°) La melodia può passare da una nota buona ad altra nota buona dello stesso accordo: batt. 4, 6, 9, 10, 13, 14, 22, 23, 27, 28.
- 4°) La melodia può toccare note estranee dell'accordo: batt. 7, 11, 12, 20. Tali note non escludono però dall'accompagnamento la corrispondente nota buona di risoluzione.
- 5°) Da un accordo ad un altro la melodia può muoversi insieme al corrispondente intervallo dell'accompagnamento: batt. 5-6, 6-7, 8-9, 9-10, 20-21, 21-22, 25-26, 29-30, 30-31; oppure passare da una voce all'altra: batt. 2-3, 3-4, 7-8, 10-11, 11-12, 12-13, 13-14, 14-15, 16-17, 17-18, 18-19, 19-20, 22-23, 23-24, 24-25, 26-27, 27-28, 28-29, 31-32, indipendentemente anche da ogni obbligo di risoluzione, come alle batt. 17-18 e 23-24. Ma il movimento non corrisponde mai a quello dello stesso intervallo dell'accompagnamento se tale suono trovasi al Basso; (in altri termini: la melodia non si muove mai col Basso) ammenochè non s'identifichi con una risoluzione: $\frac{f}{V} \frac{f}{I}$: batt. 24-25, 31-32.
- 6°) La melodia si svolge più frequentemente in corrispondenza o al di sopra della parte superiore dell'accompagnamento: batt. 1, 2, 3, 5, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32; talvolta essa ne discende al di sotto: batt. 4, 6, 7, 24.

5. Da queste osservazioni possono essere tratte altrettante norme, utili da un lato per definire i rapporti armonici intercorrenti tra accompagnamento e melodia, dall'altro per potere ad una melodia libera, adattare il corrispondente accompagnamento. Gli accordi verranno determinati in base alla interpretazione armonica della melodia, effettuata secondo le consuete norme, ma tenendo presente che le note obbligate possono non seguire, nella melodia stessa, la loro normale risoluzione. (In altri termini che nella melodia libera non esistono obblighi di risoluzione; se ciò non fosse si avrebbe l'assurdo che un principio teorico limiterebbe un campo di natura squisitamente estetica: quello della composizione della melodia. Si potrebbe obiettare che anche nella composizione corale si limitano certe possibilità melodiche, come i salti corrispondenti a intervalli aumentati o l'eccessivo cromatismo, ma ciò ha una semplice finalità pratica: quella di non rendere troppo ardua l'esecuzione, ciò che è relativamente importante quando questa è affidata ad un solista). Nella composizione dell'accompagnamento si terrà quindi conto delle precedenti osservazioni in modo indiretto, e cioè:

- 1°) L'accompagnamento (nelle sue varie forme ritmico-figurative che esamineremo nel capitolo seguente) può comprendere qualsiasi nota buona della melodia, anche se nota obbligata (sensibile, nota alterata, etc.)
- 2°) Esso può escludere le note buone della melodia non essenziali all'accordo (5^a, 7^a, 9^a; o 13^a nella combinazione: $f-2-7-13$ di dominante).
- 3°) Nei due casi precedenti rientrano due o più note buone consecutive della melodia, facenti parte di un unico accordo.
- 4°) Le note estranee dell'accordo, possono figurare contemporaneamente nella melodia e nell'accompagnamento, oppure, eccezionalmente, nella sola melodia, non escludendo in tal caso dall'accompagnamento le note di risoluzione corrispondenti (vedi es. 3, 11, 17, 22, 24, 25, 32, 35, 38, 39, 43, 44, 47, 49, 51, 55, 58, 59, 63, 66). (Possibile ma assai meno frequente il caso inverso: nota estranea nell'accompagnamento contemporanea alla nota di risoluzione nella melodia,⁽¹⁾ come nei seguenti casi:)

(1) Consigliamo l'allievo non dotato di accentuata sensibilità musicale di non abusare della prima possibilità e di astenersi dalla seconda.

1.

1.

Schubert III. 25 (2)
(Vedi anche es. 7, 61)

2.

2.

Schumann III. 182

5°) L'andamento risolutivo della melodia può corrispondere o meno all'andamento risolutivo di una parte reale dell'accompagnamento, ma non a quello del Basso, ammenochè non si tratti della risoluzione: f-f, tra accordi di dominante e tonica.

6°) L'accompagnamento deve preferibilmente svolgersi in un registro inferiore a quello della melodia.

6. Esaminiamo ora anche il caso, assai frequente, in cui la melodia accompagnata non è da considerare come un parte libera, consistendo essa in un semplice raddoppio all'unisono o all'ottava di una parte reale dell'accompagnamento. Qui accompagnamento e canto costituiscono un tutto unico: si potrebbe quasi dire, non senza rilevare il paradosso, che da un punto di vista teorico, la melodia non fa che sottolineare una parte armonica dell'accompagnamento. Basta immaginare, nelle Realizzazioni strumentali del Corso, una melodia aggiunta all'unisono o all'ottava della parte di maggiore evidenza melodica, per farsi un'idea di questo tipo di melodia accompagnata. La melodia può non seguire costantemente i valori della corrispondente parte armonica, ma comprendere piccole varianti ritmiche, oltre l'aggiunta di note estranee all'accordo, come nel seguente esempio:

3.

3.

Schumann I. 12
(Vedi anche es. 4, 13, 21, 32, 35, 47)

Il raddoppio della melodia inoltre può essere più o meno sensibile a seconda della sua posizione nella successione armonica (parte superiore, inferiore o intermedia) e del tipo di figurazione ritmica in cui l'accompagnamento si svolge. In un accompagnamento in contrattempo, ad esempio, in cui alcune parti entrano sull'accento debole del movimento, se il raddoppio si trova in una di queste parti non combina più, ritmicamente con la melodia.⁽¹⁾ Così pure in un accompagnamento arpeggiato, in cui ciascuna nota di diversa altezza rappresenta una parte armonica diversa e, quindi, ciascuna voce è ridotta di valore (vedi ancora la corrispondenza armonica degli arpeggi nelle R. 86 e 88 esposta nel Cap. 34°) il raddoppio risulta poco evidente. Esso si presenta così (raddoppio nella parte superiore):

4.

4.

Schubert III 72
(Vedi anche es. 38, 40, 47, 52)

(1) Vedi es. 33, 36, 52

(2) Tutti gli esempi di questa Parte del Corso sono estratti dalle liriche per canto e pianoforte di Schubert e Schumann. I due numeri indicano il volume e la pagina dell'Edizione Peters.

In alcuni momenti l'armonia stessa può scomparire per lasciar posto al solo raddoppio della melodia, anche in più voci:

5. *Allegro vivace*

Schubert I. 58

6. *Fresco*

Schumann I. 30
 (Vedi anche es. 12, 22)

La melodia può essere infine anche "variata" nel raddoppio, con aggiunta di note di abbellimento, come nel caso seguente:

7. *Leggero*

Schumann II. 26

7. Queste le norme fondamentali sulle relazioni armoniche tra accompagnamento e melodia: esse vanno interpretate tuttavia con molta elasticità; in particolar modo quella riferentesi ai rapporti di registro. A questo proposito, già all'inizio del Corso, accennammo al fatto che la parte superiore tende, all'audizione, a prevalere sulle altre, sia perchè più scoperta, sia perchè in registro più acuto: sembrerebbe quindi a tutta prima che l'accompagnamento che non volesse soverchiare la melodia dovrebbe svolgersi costantemente in un registro ad essa inferiore. Ma ciò non può dar luogo ad una norma assoluta per le seguenti ragioni: 1°) la melodia può essere affidata a voci (Basso, Baritono, Tenore) o strumenti (Violoncello, Viola, etc.) la cui tessitura relativamente bassa dovrebbe costringere l'accompagnamento ad un registro costantemente grave e quindi pesante. Ciò praticamente non avviene; infatti, ad esempio, una lirica vocale scritta in chiave di sol e mancante di indicazioni particolari, s'intende scritta per una qualsiasi voce: essa può essere eseguita, in massima, all'unisono da una voce di soprano, ad una 2^a-3^a sotto da un mezzo-soprano, ad una 4^a-5^a sotto da un Contralto e rispettivamente all'8^a sotto di queste tre estensioni da un Tenore, un Baritono od un Basso. Ora, nei casi in cui la melodia viene eseguita all'8^a sotto, l'accompagnamento resta invariato. 2°) Per ragioni d'indole e -stetica si adatta meglio ad una data melodia un accompagnamento in registro grave (timbro scuro) che uno in registro acuto (timbro chiaro) o viceversa. 3°) D'altra parte sono frequenti i casi, come abbiamo veduto, in cui anche la parte melodica di una composizione pianistica (non distinta quindi timbricamente dalle altre parti) passi al Basso o in voce intermedia.

8. Concludendo: l'accompagnamento deve risultare come una successione completa ed indipendente di accordi; a tal uopo è necessario imparare a "vedere" la melodia da accompagnare sotto un aspetto diverso da quello a cui la melodia "parte armonica reale", estratta da un brano musicale, ci aveva abituati, considerando il suo andamento melodico assolutamente indipendente e non legato ai consueti andamenti degli intervalli armonici che essa rappresenta. Si noti, ad esempio, a questo proposito come l'andamento di una melodia libera è, talvolta, diverso dal normale andamento di una parte d'armonia:

Assai vivace

Assai vivace

8.

Schubert V. 2.

La melodia libera effettua infatti frequentemente il collegamento di due suoni melodicamente lontani, di accordi successivi, come nell'esempio (vedi anche es. 38, 48), oppure tocca varî suoni dello stesso accordo (vedi es. 15, 26, 31, 39, 53, 55, 57, 58, 60, 64). Ora, una parte reale che procedesse con troppa frequenza in siffatto modo provocherebbe, nel primo caso dei collegamenti di parti poco spontanei, nel secondo caso dei continui cambiamenti di posizione delle altre voci.

Naturalmente la melodia il cui andamento risulti, in massima, assimilabile a quello di una parte armonica reale può essere, in tutto o in parte, riportata in raddoppio nell'accompagnamento.

Quale esercizio scolastico, al fine di consolidare quanto abbiamo esposto circa le relazioni armoniche intercorrenti tra melodia ed accompagnamento, diamo di due liriche per canto e pianoforte, il solo accompagnamento: l'allievo dovrà sovrapporvi una melodia "libera" di sua composizione. Per coloro che non avessero ancora iniziato lo svolgimento della Parte Integrativa del Corso indichiamo l'ampiezza delle prime due frasi: le figurazioni ritmiche in esse contenute saranno le sole che dovranno essere poi sfruttate nello svolgimento della melodia.

120. ESERCIZIO - *Comporre una melodia sui seguenti accompagnamenti dati:*

Lento assai

F. SCHUBERT, dall'Op. 5 n. 5.

1^a Frase

2^a Frase

Pianoforte

130.

mf

p

musical score for piano introduction, measures 1-8. The score is in G major and 3/4 time. It features a series of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. Dynamics include *cresc.* and *pp*.

Lento *Introduzione* F. SCHUBERT, dall'Op.89 n.6.

Pianoforte

131 *p*

musical score for piano introduction, measures 9-12. The score is in G major and 3/4 time. It features a series of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. Dynamics include *p*.

1^a Frase 2^a Frase

musical score for piano introduction, measures 13-16. The score is in G major and 3/4 time. It features a series of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. Dynamics include *pp*.

musical score for piano introduction, measures 17-20. The score is in G major and 3/4 time. It features a series of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. Dynamics include *fp* and *pp*.

musical score for piano introduction, measures 21-24. The score is in G major and 3/4 time. It features a series of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. Dynamics include *p*.

musical score for piano introduction, measures 25-28. The score is in G major and 3/4 time. It features a series of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. Dynamics include *p*.

musical score for piano introduction, measures 29-32. The score is in G major and 3/4 time. It features a series of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. Dynamics include *pp*.

CAPITOLO QUARANTESIMO

Le pause

1. La melodia da accompagnare può essere preceduta, intercalata o seguita da alcuni movimenti o battute di pausa: le pause iniziali e finali comprendenti più battute presuppongono, nella composizione, rispettivamente, una "Introduzione" ed una "Conclusione" armonica più o meno brevi. In tal caso si evade dal puro campo dell'armonizzazione per entrare in quello della composizione vera e propria; ed egualmente quando le pause intercalate alla linea melodica hanno una durata di varie battute. È d'uopo quindi limitarsi, in questo Corso a dare, a questo proposito, soltanto qualche cenno. Possiamo distinguere una breve Introduzione di una composizione vocale o strumentale in "libera" e "tematica", a seconda che lo strumento accompagnatore esponga, in un breve giro cadenzale, tonale o modulante, una idea melodica indipendente o meno dal tema della composizione. Lo stesso dicasi riguardo alla Conclusione che, in brevi composizioni, è spesso la ripetizione più o meno esatta della stessa Introduzione. L'introduzione è, in generale, ripresa prima dell'eventuale ripetizione del pezzo: ripetizione, ad esempio, relativa alle varie strofe del testo poetico di una lirica da camera. Talvolta è la Conclusione che viene intercalata tra le varie strofe; specialmente se la ripetizione ha luogo in un brano privo d'Introduzione. In ambedue i casi alcune battute di pausa, corrispondenti a quelle dell'Introduzione o della Conclusione, appaiono nel corso della melodia.

Si possono avere dunque: una Introduzione libera o tematica, e una Conclusione libera o tematica, rispettivamente all'inizio ed alla fine del brano musicale; se questo è due o più volte ripetuto (anche non esattamente, ma con alcune varianti) l'Introduzione o la Conclusione vengono ad essere intercalate tra le varie riprese e danno luogo quindi a battute intermedie di pausa nel canto. Vediamo alcuni esempi:

2. Ecco una Introduzione libera. Alle figurazioni ritmiche dell'accompagnamento, simili a quelle che seguiranno poi nel corso della composizione è sovrapposta una linea melodica che non ha rapporto con quella del canto:

The image shows a musical score for Schubert II. 114, Moderato, in 9/8 time. The score is divided into two systems. The first system shows the vocal line and the piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with a melodic line in the right hand. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamics are 'pp'. The second system shows the vocal line and the piano accompaniment, with the piano part continuing the rhythmic pattern. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamics are 'pp'. The score is labeled 'Schubert II. 114' and 'etc.'.

Questa Introduzione, senza alcuna variante, serve anche come Conclusione ("libera") della lirica. (Caso simile quello della R. 131).

3. L'Introduzione "tematica" nasce invece dallo spunto tematico del canto, da cui è tratta poi una derivazione a carattere conclusivo:

10. *Lento*

Schubert I. 18

4. Nella Conclusione si ha il caso corrispondente quando una chiusa melodica nell'accompagnamento nasce dallo spunto finale del canto:

11. *Assai presto* *rall.*

Schubert I. 17

12. *Assai presto*

Schubert I. 21

5. Talvolta l'Introduzione presenta la stessa frase tematica del canto, anche con varianti ritmiche:

13. *Lento*

Schubert I. 82

Questa Introduzione serve anche come Conclusione alla fine del brano con varianti alle prime due battute come segue:

14.

etc.

6. Si ha un caso affine quando essa anticipa la prima frase armonica dell'accompagnamento, e resta indipendente dal canto: Introduzione quindi questa, libera soltanto se riferita particolarmente alla melodia, ma tematica, sia pure in modo relativo, in quanto presenta un elemento melodico proprio dell'accompagnamento.

Moderato

Moderato

15.

pp *p*

Schubert II. 66

(Casi simili quelli degli es. 37, 56)

7. Alcuni movimenti di pausa all'inizio non danno luogo più ad una Introduzione vera e propria, ma ad una entrata anticipata dell'accompagnamento:

16.

Assai lento

Assai lento

p

Schubert I. 46

17. *Moderato*

Schubert I. 6
(Vedi anche es. 43, 62, 65)

oppure ad una semplice cadenza, affermando la tonalità:

18. *Fresco, non troppo presto*

Schubert II. 35

8. Ed ecco i casi "conclusivi" corrispondenti:

19. *Lento* *pp*

Schubert I. 89

20. *Lento*

Schumann I. 79
(Vedi anche R. 130.)

9. Le pause intermedie della melodia, comprendenti un breve numero di tempi, possono avere però anche un significato diverso da quello enunciato; si possono avere cioè i due seguenti casi principali:

1) esse appaiono alla fine di una frase o periodo melodico compiuto: l'accompagnamento conclude cadenzalmente, in modo libero:

Alquanto lento

Alquanto lento

21.

p *sfz*

Schubert I. 96

o "imitando" la conclusione della melodia:

Amabile

Amabile

22.

mf

Schubert I. 182

In questa lirica le pause seguono la fine di ciascuna delle tre strofe, musicalmente identiche; ogni volta si ha anche la stessa imitazione all'accompagnamento: si tratta quindi di una ripetizione della Conclusione. Caso corrispondente a quello della Introduzione ripetuta ed a cui abbiamo accennato più su.

Oppure acquista un carattere introduttivo, relativamente all'inizio del periodo musicale seguente:

Lento

Lento

Più vivo

23.

p

Schubert

O riporta, da un tono lontano, alla ripresa di un periodo in tono principale:

24.

Lento

Schubert I. 74

[In questo caso le pause hanno un fine puramente armonico].

2) Le pause sono costantemente intercalate alla linea melodica del canto. Si possono distinguere due casi:

a) Si ha un gioco d'imitazioni tra canto ed accompagnamento:

25.

Lietamente (♩ = 92)

Schumann III. 156

b) Si ha un "dialogo" ritmico-melodico tra canto ed accompagnamento. Qui la linea melodica principale è spezzata: ciascuna particella melodica del canto corrisponde ad un "mezzo-elemento" ritmico-cadenzale e trova il suo giusto completamento in un secondo mezzo-elemento esposto nell'accompagnamento, o viceversa:

26.

Solenne, non troppo lento

Schumann I. 19
(Vedi anche es. 66)

Ma torneremo su questo punto in un successivo Capitolo dedicato all' "accompagnamento melodico".

CAPITOLO QUARANTUNESIMO

Aspetti ritmico-figurativi dell'accompagnamento

1. Abbiamo veduto, nell'esercizio dell'armonizzazione per pianoforte, come le parti reali della successione degli accordi, assumano nella composizione libera strumentale, andamenti relativamente indipendenti; come il loro numero sia frequentemente variabile; come ad esse vengano talvolta ad aggiungersi raddoppi all'ottava; come, infine, una di esse (quasi sempre quella superiore) assuma talvolta un andamento più spiccatamente melodico, in confronto a quello ritmicamente più uniforme e più armonico delle altre.⁽⁴⁾ In quest'ultimo caso siamo già vicini al tipo di composizione strumentale "melodia accompagnata", ma le parti reali che hanno assunto andamenti ritmici uniformi non costituiscono ancora un vero e proprio "accompagnamento", in quanto gli intervalli a cui corrispondono le note della parte melodica sono spesso essenziali dell'accordo, sì che si ha, armonicamente, una indissolubilità nell'insieme delle voci. Si sarà invece osservato come gli "accompagnamenti dati" degli esercizi precedenti sieno armonicamente completi. Tuttavia la pratica d'armonizzazione effettuata nella realizzazione per pianoforte ed organo servirà assai nella composizione degli accompagnamenti, poiché, grazie ad essa, si sarà chiarita a poco a poco la differenza che intercorre tra una semplice parte d'armonia ad andamento ritmico vario ed una parte a tipo "accompagnativo", cioè ad andamento ritmico tipico ed uniforme; a questo scopo facemmo notare l'origine armonica di certe figurazioni pianistiche, come quelle delle Realizzazioni: 78 nel Cap. 32° e 81, 86, 87, 88 nel Cap. 34°, lasciando poi all'intuito dell'allievo i casi seguenti. Ora si tratta appunto di imparare a realizzare un accompagnamento, con la combinazione di varie parti di questo tipo, ricavata la successione degli accordi dalla melodia.

2. Prendiamo in esame, innanzitutto, il tipo più semplice di accompagnamento strumentale: quello privo di particolari caratteristiche ritmiche. Esso si presenta come una semplice e schematica successione di accordi; a parti "strette" o "in posizione pianistica", quando le parti superiori (suonate con la mano destra) permangono costantemente nell'ottava:

27.

Schubert II. 218
(Vedi anche es. 2, 3, 8, 20, 21, 26)

o a parti cosiddette "late", quando si ha un maggiore equilibrio distanziale

28.

Schubert II. 218

(4) Vedi ancora Prima Parte delle R. 86, 92 e R. 87, 89, 111, 116, 117 e 118.

Il numero delle voci è, naturalmente, libero e variabile. La caratteristica di questa specie di accompagnamento è, per così dire, la normalità delle sue figurazioni ritmiche i cui valori, corrispondenti all'accento forte dei movimenti, hanno la durata di ciascun accordo. Ciò s'intende, in linea di massima.

121. ESERCIZIO - *Comporre l'accompagnamento pianistico, in semplice successione armonica non elaborata ritmicamente, alle seguenti melodie, (considerabili anche come "parti reali"):*

"Die Nebensonnen,,⁽¹⁾ (W. Müller) F. SCHUBERT, Op. 89 n. 23.

Non troppo lento

Canto

Drei

Pianoforte

132. *p* *pp*

Son_nen sah ich am Him_melsteh'n, hab, lang und fest sie an - ge - sch'n Und
 sie auchstan - den da sostier, als woll - ten sie nicht weg von mir. Ach,
 mei - ne Son_nen seid ihr nicht, schaut An - derndoch in's An - ge - sicht! Ja, neu - lich hatt' ich
 auch wohl drei, nun sind hin - ab die be - sten zwei. Ging'
 nur die dritt' erst hin - terdrein, im Dun_keln wird mir woh - ler sein.

"Geheimes,,⁽²⁾ (W. Goethe) F. SCHUBERT, Op. 14 n. 2.

Alquanto presto, delicato

Canto

Ü - ber mei - nes

Pianoforte

133. *sempre pp* *fp* *fp* *pp*

(1) "I soli vicini,, - Tre soli brillavano in cielo. A lungo stetti, fisso, a rimirarli. Oh! i miei voi non siete! per altri splendet! Anch'io un giorno avevo due soli ed ora sono tramontati. Che il terzo li segua. (Simbolicamente: "Il sole pure si spenga per me, poichè si spensero gli occhi della donna che amavo,")

(2) "Cosa segreta,, - Per il misterioso splendore che emana dai suoi occhi ognuno resta attonito, ma io solo di ciò ne conosco il segreto. Vuol dire: io lo amo.

Lieb - chens Äu - geln stehn ver - wun - dert al - le Leu - te,
 ich, der Wis - sen - de da - ge - gen,
 weiss recht gut, was das be - deu - te, weiss recht gut was
 das be - deu - te. Denn es heisst: Ich lie - be
 die - sen, und nicht et - wa den und je - nen, las - set
 nur, ihr gu - ten Leu - te eu - er Wun - dern, eu - er Seh -
 nen. Ja, mit un - ge - heu - ren Mäch - ten bli - cket
 sie wohl in die Run - de, doch, sie sucht nur zu ver -
 kün - den ihm die näch - ste sü - sse Stun - de.
 ihm die näch - ste sü - sse Stun - de.

Principali tipi di varianti ritmiche

3. Quando una o più voci abbandonano il loro carattere statico per assumere un andamento ritmico caratteristico, l'accompagnamento prende allora una fisionomia particolare. Le varianti ritmiche che le parti armoniche possono assumere sono praticamente innumerevoli, ma esse possono essere inquadrare sinteticamente nei seguenti tre casi:

- A. Note ribattute
- B. Contrattempo
- C. Arpeggi

Infatti un accordo non può essere eseguito che in due soli modi: o suonando simultaneamente o suonando successivamente i suoni che lo compongono: nel primo caso si ha l'assenza del ritmo; nel secondo caso o i suoni si ripetono, o si alternano, o si succedono, da cui le tre specie fondamentali di ritmi: A. B. e C. Ciascuno di essi si può presentare in forme svariatissime e può generare molte sotto-specie,

tutte però sostanzialmente affini tra loro. Illustreremo le principali con una serie di esempi estratti dalle Liriche per canto e pianoforte di Schubert e di Schumann, i due insigni ed insuperati autori di questo genere di composizione. Si tenga presente però sin d'ora che in un pezzo musicale non sempre l'accompagnamento si svolge costantemente nello stesso tipo di figurazione ritmica, ma che esso è spesso costituito dal succedersi o l'alternarsi di due o più tipi - i quali a loro volta subiscono frequenti modifiche o varianti - in rapporto ai diversi momenti espressivi della melodia, e ciò anche in relazione all'ampiezza del brano musicale, quindi i vari esempi che esponiamo rappresentano spesso il tipo di accompagnamento di qualche battuta soltanto e non dell'intera composizione.

Variante A. - Note ribattute

4. Con ritmo inerente al tipo della misura ed all'andamento del pezzo, tutte le note dell'accordo o alcune di esse, sono ribattute. In ritmo semplice:

Two musical examples illustrating rhythmic accompaniment with repeated notes. Example 29, by Schumann II. 15, is in 3/4 time and marked 'Con brio'. It shows a melody in the right hand and a piano accompaniment in the left hand where the notes of the chords are repeated. Example 30, by Schubert II. 102, is in 3/4 time and marked 'Moderato'. It shows a melody in the right hand and a piano accompaniment in the left hand with repeated notes.

29. *Schumann II. 15*

30. *Schubert II. 102*
(Vedi anche es. 16, 23, 3^a batt. 24, 65)

5. In ritmo composto, in contrasto a quello del canto (caso assai frequente):

Musical example 31, by Schumann I. 82, is in 3/4 time and marked 'Con brio'. It shows a melody in the right hand and a piano accompaniment in the left hand with repeated notes. The accompaniment is in a compound rhythm, contrasting with the simple rhythm of the melody.

31. *Schumann I. 82*
(Vedi anche es. 1, 43, 49, 53, 64)

[Caso inverso è quello della R. 131, meno frequente]

6. O in ritmo sincopato:

Musical example 32, by Schumann II. 152, is in 3/4 time and marked 'Gaio e con fuoco'. It shows a melody in the right hand and a piano accompaniment in the left hand with syncopated rhythms.

32. *Schumann II. 152*

Questa Variante è molto semplice e i vari casi a cui può dar luogo sono sostanzialmente affini.

122. ESERCIZIO - *Comporre l'accompagnamento pianistico, con varianti ritmiche di Specie A. alle seguenti melodie:*

"An die Musik,"⁽¹⁾ (F. v. Schöber) F. SCHUBERT, Op. 88 n. 4.

Moderato

Canto

Moderato

Pianoforte

134. *p* *pp*

1. Du hol - de Kunst, in
Seuf - - - zer,

wie viel grau - en Stun - den, wo mich des Le - bens wil - der Kreis um - strickt,
dei - ner Harf' ent - flos - sen, ein süs - ser hei - li - ger Ak - kord von dir,

hast du mein Herz zu war - mer Lieb' ent - zun - den, hast mich in ei - ne - bess - re Welt ent -
den Him - mel bess' - rer Zei - ten mir er - schlos - sen, du hol - de Kunst, ich dan - ke dir da -

rückt, in ei - ne bess - re Welt ent - rückt. 3 1. 2.
für, du hol de Kunst, ich dan - ke dir. 2. Oft ha ein

"Die Lotosblume,"⁽²⁾ (H. Heine) R. SCHUMANN, dall'Op. 25.

Lento assai *p*

Canto

Lento assai

Pianoforte

135.

Die Lo - tos - blu - me äng - stigt

sich vor der Son - ne Pracht, und mit ge - senk - tem Haup - te cr -
war - tet sie träu - mend die Nacht. Der Mond, der ist - ihr Buh - le, er

(1) "Alla Musica," - *O dolce arte in quante grigie ore, in cui il cerchio della vita mi stringeva dolorosamente, hai acceso nel mio cuore un caldo amore, trasportandomi in un mondo migliore. Sovente un sospiro della tua arpa ha sprigionato da te un dolcissimo divino accordo, schiudendo a me il paradiso. Di questo io ti ringrazio sublime arte.*

(2) "Il fiore del loto," - *Languie il fiore del loto sotto la magnificenza del sole e, col capo chino, attende sognando la notte. La luna è la sua amante; essa lo accarezza col suo raggio, ed egli felice piamente svela a Lei il suo viso. Fiorisce, si schiude, arde d'amore, riluce. Protende in alto la sua corolla, olessa e piange e trema, scosso dal divino male d'amore.*

weckt sie mit sei - nem Licht und ihm ent - schlei - ert sie freund - lich ihr
 from - mes Blu - men - ge - sicht. Sie blüht und glüht und leuch - tet, und
 star - ret stumm in die Höh'; — sie duf - tet und wei - net und zit - tert vor
 Lie - be und Lie - bes - weh, vor Lie - be und Lie - bes - weh.

Variante B. - *Contrattempo*

7. Si ha il "contrattempo" quando le parti dell'accordo si alternano sui due accenti del movimento: una o più voci sull'accento forte, una o più voci sull'accento debole:

33. *Schumann II. 3*

34. *Schubert II. 4*
(Vedi anche es. 24)

O tutte le parti sono alternate sui due accenti:

35. *Schumann I. 24*

8. Nell'esempio seguente l'accento forte è sottolineato dalla sola melodia, mentre nell'accompagnamento appare il "contrattempo" soltanto; esso è costituito dalle sole parti armoniche superiori, delle quali una costituisce il raddoppio del canto. Si ha quì una vera e propria elisione del Basso:

(i) Anticipazione dell'intero accordo

Non presto

36.

Schumann II. 8

Anche questa variante può dar luogo a vari casi affini tra loro, in relazione anche ai diversi tempi e ritmi a cui si adatta. Vedi, ad esempio, quello dell'es. 7 ove la parte dell'accento debole è "melodizzata".

123. ESERCIZIO - *Comporre l'accompagnamento pianistico, con varianti ritmiche di tipo B., alla seguente melodia:*

"Räthsel,"⁽¹⁾ (Byron) R. SCHUMANN, dall'Op. 25.

Canto *Ben declamato f*

Pianoforte *Ben declamato*

136.

Es flü - stert's der Him - mel, es murt es die Höl - le, nur
 schwachklingt's nach in des E - cho's Wel - le, und kommt es zur Fluth, so wird es stumm, auf den
 Höh'n, da hörst du sein zwie - fach Ge - summ. Das Schlach - ten - ge - wühl liebt's flie - het den Frie - den, es
 ist nicht Män - nern noch Frau - en be - schie - den, doch je - gli - chem Thier, nur musst du's se - ci - ren, doch
 je - gli - chem Thier, nur musst du's se - ci - ren. Nicht ist's in der Po - e -
 sie zu er - spü - ren, die Wis - senschaft hat es, die Wis - senschaft hat es, vor al - lem sie, vor
 al - lem sie, die Got - tes - ge - lahrt - heit und Phi - lo - so - phie.

(1) "Indovinello." - Si tratta di un grazioso indovinello sulla lettera h la quale, facendo parte di infinite parole, è presentata come un misterioso ente racchiuso nelle cose più disparate. La lirica, per ovvie ragioni intraducibile nella lingua italiana, termina con la soluzione: la nota si a cui, in tedesco, corrisponde appunto questa lettera.

Bei den Hel - den führt es den Vqr - sitz im - mer, doch man - gelt's den Schwachen auch
 in - ner - lich nimmer, es fin - det sich rich - tig in je - dem Haus, denn lie - sse man's feh - len, so
 wär' es aus. Grie - chenland klein, an der Ti - ber Bor - den ist's
 grö - sser, am gröss - ten in Deutschland ge - wor - den. Im Schat - ten birgt sich's, in Blüm - chen auch, du
 hauchst es täg - lich, es ist nur ein - (was ist's?) Es ist nur ein

124 ESERCIZIO - *Comporre l'accompagnamento pianistico, con varianti ritmiche di tipo B, alla seguente melodia:*

"Sei mir gegrüsst,, (1) (Rückert) F. SCHUBERT, Op. 20 n. 1.

Lento

Pianoforte **137.** *pp*

O du Ent - riss - ne mir
 und mei - nem Kus - se, sei mir ge - grüsst sei mir ge - küsst, sei mir ge -
 küsst! Er - reich - bar nur mei - nem Sehn - suchts - gru - sse, sei mir ge - grüsst,

(1) "A te il mio saluto,, - A te, strappata al mio affetto, il mio saluto, il mio bacio! A te, donatami dalla mano dell'amore, ripresa mi da questo petto, con queste cocenti lacrime, il mio saluto! il mio bacio! A dispetto della lontananza che crudelmente ci ha separati, ad invidia delle forze del destino, a te il mio saluto! il mio bacio! Come da te, allora, nella più bella primavera d'amore, mi venivano incontro, così sgorgano incandescenti dal mio animo il mio saluto! il mio bacio! Un alito d'amore annulla spazio e tempo; io sono presso di te, tu sei presso di me, ti cingo con questo braccio. A te il mio saluto! a te il mio bacio!"

sei mir ge - küsst, sei mir ge - küsst! Du, von der Hand der Lie - be die - sem
Her - zen ge - geb' - ne, du von die - ser Brust ge - nomm' ne mir! mit die - sem Thrä - nen -
gus - se sei mir ge - grüsst, sei mir ge - küsst, sei mir ge - küsst! Zum Trotz der
Fer - ne, die sich feind - lich tren - nend hat zwi - schen mich und dich gestellt, dem
Neid der Schicksals - mäch - te zum Ver - drus - se sei mir ge - grüsst, sei mir ge -
küsst, sei mir ge - küsst! Wie du mir je - im schön - sten Lenz der
Lie - be mit Gruss und Kuss ent - ge - gen kamst, mit mei - ner See - le
glü - hendstem Er - gus - se sei mir ge - grüsst, sei mir ge - küsst, sei mir ge -
küsst! Ein Hauch der Lie - be til - get Raum und Zei - ten, ich bin bei dir,
du bist bei mir, ich hal - te dich in die - ses Arm's Um - schlus - se,
sei mir ge - grüsst, sei mir ge - küsst, sei mir ge - küsst!

Variante C. - Arpeggi

9. Questa variante dà luogo ai più interessanti aspetti figurativi dell'accompagnamento. Essa trae la sua origine dall'esecuzione "arpeggiata" dell'accordo:

Lento (♩ = 66)

Lento (♩ = 66)

37

Schumann III. 59

(Vedi anche Op. 3 n. 2. di Schubert esemplificata nel Cap. 39°)

ed è appunto costituita dalla successione dei suoni che lo compongono.

Passiamo ora in rassegna le sue derivazioni più importanti.

10. Nel seguente esempio un arpeggio "semplice", composto cioè di una sola linea melodica, abbraccia le varie note dell'accordo:

38. *Con affetto* ($\text{♩} = 126$)

Schumann III. 56

11. Ma raramente l'arpeggio comprende tutte le parti (specialmente il Basso resta spesso escluso); le note non arpeggiate entrano simultaneamente ad uno dei suoni arpeggiati:

39. *Assai lento*

Schubert II. 20 ;

40. *Non presto*

Schumann I. 58
(Vedi anche es. 4)

12. L'andamento degli arpeggi, negli esempi dati, è omogeneo: ascendente, discendente, o ascendente - discendente, ma si hanno casi in cui le parti non entrano in ordine alla loro altezza, ma in modo alternato, sì che non risulta una costante direzione dell'arpeggio:

41. *Molto lento*

Schubert II. 85

(1) 4 Parti reali.

13. L'arpeggio può tornare più volte su se stesso sì da produrre andamenti simmetricamente alterni, come i seguenti:

Lento, devoto

Lento, devoto

42.

Schubert II. 212

14. Abbiamo definito gli arpeggiati esemplificati come "semplici" riferendoci all'unità della linea melodica formata dall'arpeggio stesso; si possono avere anche arpeggi "composti", delle combinazioni cioè, di due o più arpeggi sovrapposti, quando si hanno altrettanti movimenti distinti di parti dell'accordo. Ecco alcune combinazioni di arpeggi:

Moderato

Moderato

43.

Schubert II. 16

Assai presto

Assai presto

44.

Schubert II. 49

Allegro

Allegro

45.

Schumann I. 100

(1) 4 Parti reali più un raddoppio. (2) 4 Parti reali. (3) 4 Parti reali. (4) 4 Parti reali più un raddoppio. (5) 5 Parti reali (più un raddoppio all'unisoro e due all'8°). (6) 4 Parti reali.

Allegro vivace

Allegro vivace

46.

(1)

Schumann I. 3

15. La linea dell'arpeggio assume un andamento più melodico quando alle note buone dell'accordo sono intercalate note estranee, diatoniche o cromatiche, nelle varie forme da noi studiate. Ecco due esempi:

♩ = 96

♩ = 96

47.

(2)

Schumann III. 45

Con brio

Con brio

48.

p (3)

Schumann II. 39

125 ESERCIZIO - *Comporre l'accompagnamento pianistico, con varianti ritmiche di tipo C., alla seguente melodia:*

"Liebesbotschaft,"⁽⁴⁾ (Rellstab) F. SCHUBERT, da "Il canto del Cigno,"

Assai lento

Pianoforte

138. *p*

(1) 3 Parti reali più pedale e raddoppio. (2) 4 Parti reali. (3) 4 Parti reali.

(4) "Messaggio d'amore," - *Ruscelletto argenteo, corri gaio e svelto all'amata - sii il mio messaggero - portale i miei saluti - Tutti i suoi fiori ristora con la tua onda rinfrescante - Quando, dolce alla tua sponda, mi pensa, consolala: l'amato torna presto! - Al rosso bagliore del tramonto culla il mio amore mormorando in dolce tranquillità - Bisbigliare sogni d'amore!*

Rau - schendes Bäch - lein, so sil - bern und hell,

pp

eilst zur Ge - lieb - ten so mun - ter und schnell; ach! trau tes Bäch - lein, mein

Bo - te sei du, brin - ge die Grü - sse des Fer - nen ihr zu.

All' ih - re Blu - men im Gar - ten ge pflegt, die sie so lieb - lich am Bu - sen trägt,

und ih - re Ro - sen in pur - pur - ner Gluth, — Bäch - lein er - qui - cke mit küh - len - der Fluth,

und ih - re Ro - sen in pur - pur - ner Gluth, — Bäch - lein, er - qui - cke mit küh - len - der Fluth. **2**

Wann sie am U - fer in Träu - me ver - senkt, mei - ner ge - den - kend das

Köpf - chen hängt, trö - ste die Sü - sse mit freund - li - chem Blick,

denn der Ge - lieb - te — kehrt bald zu - rück, trö - ste die Sü - sse mit freund - li - chem Blick,

denn der Ge - lieb - te kehrt bald zu - rück. Neigt sich die Son - ne mit **3**

röth - li - chem Schein, wie - ge das Lieb - chen in Schlum - mer ein,

rau - sche sie mur - melnd in sü - sse Ruh', flü - stre ihr Träu - me der Lie - be zu,

flü - stre ihr Träu - me der Lie - be — zu. **6**

126. ESERCIZIO - *Comporre l'accompagnamento pianistico, con varianti ritmiche di tipo C, alla seguente melodia:*

Delicato e con espressione

R. SCHUMANN, dall'Op. 73 (1)

Violino

Pianoforte

139 *p*

Delicato e con espressione

p

pp

p

cresc.

(1) "Studio - Fantasia,, per Pianoforte e Violino (o Violoncello, o Clarinetto) (1° Tempo).

Combinazioni delle varianti

16. Le Varianti esaminate possono essere anche "combinate" tra loro: ciò allarga ancora di più il campo, già vastissimo, della figurativa, nell'accompagnamento della melodia. Vediamo alcuni esempi. Ecco una combinazione della Variante A. (note ribattute) con la Variante B. (contratempo):

49. *Assai vivace*

Schubert I. 20
(Vedi anche es. 1, 9, 12)

ed una combinazione della Variante A. (note ribattute) con la Variante C. (arpeggi), caso meno frequente del precedente:

50. *Assai vivace*

Schubert I. 45
(Vedi anche es. 15)

17. La combinazione delle Varianti B. e C. è molto frequente. Nei seguenti esempi sono arpeggiate soltanto le note in corrispondenza degli accenti deboli del movimento semplice o composto (gli arpeggi assumono una delle varie forme vedute):

Tranquillo, delicato

Tranquillo, delicato

51. (1)

Schumann I. 55

Molto intimo

Andantino

52.

Schumann I. 27

Presto, con fuoco

Presto, con fuoco

53. (2)

Schubert II. 128
(Vedi anche es. 17, 19)

18. Ecco un esempio con un contrattempo in arpeggio doppio:

Molto lento

Molto lento

54. (3)

Schubert II. 27

(1) 4 Parti reali, più un raddoppio. (2) 4 Parti reali, più un raddoppio. (3) 4 Parti reali.


ed uno con contrattempo in arpeggio triplo:

Tranquillo

55.

(1)

Schumann II. 107

Qui il contrattempo ha luogo tra il 1° e 2° tempo anzichè tra accento forte ed accento debole dello stesso movimento. La figurazione:  può essere considerata un levare del 2° tempo.

19. In ritmo sincopato:

56.

mf

Schumann I. 126

20. Nell'esempio n. 4 sono arpeggiati tutt'e due i tempi. Nei seguenti esempi invece si ha un contrattempo ed un arpeggio indipendenti l'uno dall'altro:

Molto lento

57.

(2)

Schubert II. 84

Presto

58.

p

Schubert III. 207
(Vedi anche es. 17)

(1) 4 Parti reali. (2) 5 Parti reali più due raddoppi.

21. Ed ecco infine combinazioni delle tre varianti:

Moderato

59.

Schubert III. 16

Moderato

60.

Schubert III. 110

127. ESERCIZIO - *Comporre l'accompagnamento pianistico, con combinazioni di varianti diverse, alle seguenti melodie:*

"Die Krähe,"⁽²⁾ (W. Müller)
Alquanto lento

F. SCHUBERT, Op. 89 n. 15.

Pianoforte

140. p

Ei - ne Krä - he. war mit mir

pp

(1) 4 Parti reali.

(2) "La Cornacchia,, - Una cornacchia ha lasciato con me la città e fino ad oggi, passo per passo, ha volato intorno alla mia testa. Cornacchia, strana bestia, tu non vuoi abbandonarmi?! Credi presto di poter divorare le mie spoglie? Bene, non andremo tanto lontano; lasciami conoscere finalmente la fedeltà sino alla tomba.

aus der Stadt ge - zo - gen, ist bis heu - te für und für um mein Haupt ge - flo - gen.

Krä - he, wunder - liches Thier, willst mich nicht ver - las - sen? Meinst wohl bald als

Beu - te hier mei - nen Leib zu fas - sen? Nun, es wird nicht weit mehr geh'n

an dem Wan - der - sta - be, Krä - he, lass mich end - lich seh'n Treu - e bis zum Gra - be,

Krä - he, lass mich end - lich seh'n Treu - e bis zum Gra - be.

"Der Fischer,, (1) (W. Goethe)

F. SCHUBERT, Op. 5 n. 3.

Moderato

Canto

1. Das Was - ser rauscht', das Was - serschwoll, ein Fi - scher sass da -
 2. Sie sang zu ihm, sie sprach zu ihm:,, was lockst du mei - ne
 3. Labt sich die lie - be Son - ne nicht, der Mond sich nicht im
 4. Das Was - serrauscht', das Was - ser schwoll, netzt' ihm den nack - ten

Pianoforte

Moderato

141.

ran, sah nach der An - gel ru - he - voll, kühl bis an's Herz hi - nan. Und
 Brut mit Men - schenwitz und Men - schenlist hin - auf in To - des - gluth? Ach
 Meer? kehrt wel - len - ath - mend ihr Ge - sicht nicht dop - pelt schö - ner her? Lockt
 Fuss, sein Herz wuchs ihm so sehn - sucht'soll, wie bei der Lieb - sten Gruss. Sie

wie er sitzt und wie er lauscht, theilt sich die Fluth em - por, aus dem be - weg - ten
 wüss - test du, wie's Fisch - lein ist so woh - lig auf dem Grund, du stiegst he - run - ter
 dich der tie - fe Him - mel nicht, das feucht ver - klär - te Blau? lockt dich dein ei - gen
 sprach zu ihm, sie sang zu ihm, da war's um ihn ge - scheh'n; halb zog sie ihn, halb

Was - ser rauscht, ein feuch - tes Weib her - vor.
 wie du bist, und wür - dest erst ge - sund.
 An - ge - sicht nicht her in ew' - gen Thau? "
 sank - er hin und ward nicht mehr ge - seh'n.

(1) "Il pescatore,, - Sotto l'occhio attonito del pescatore esce dall'onda un'umida femmina. Essa canta e parla e con fascino sottile lo attira per sempre nei flutti.

Accompagnamento melodico

1. Indichiamo con questi termini quel genere di accompagnamento in cui una delle parti ha, rispetto alle altre, una fisionomia particolare, una caratteristica melodica più accentuata, sì da elevare la funzione ritmico - armonica dello strumento accompagnatore, avvicinandola a quella melodica di strumento "concertante". Non vogliamo affatto prendere in esame il genere di composizione strumentale (sonata, duo, etc.) in cui i due strumenti hanno eguale importanza melodica e si alternano i temi melodici fondamentali della composizione, poichè non può esistere, praticamente, in tal caso, un problema di "armonizzazione" ma soltanto di "composizione"; esamineremo dunque soltanto quei casi in cui la parte melodica dell'accompagnamento conserva la sua funzione accompagnativa e non ha valore preponderante rispetto alla melodia vera e propria. L'esempio n. 15 può essere riferito al caso in parola; anche nella R. 137 la parte superiore dell'accompagnamento è molto più sensibile delle altre. Così il Basso nella R. 140, quando cessa di raddoppiare il canto e così pure in certi momenti della R. 139 si ha, nell'accompagnamento, una traccia melodica. Ecco ora un caso tipico in cui una parte reale a carattere melodico, ha un rilievo accentuato per un maggior frazionamento di valori ed una caratteristica di uniformità nella figurazione:

61.

Non presto

Non presto

p

Schumann II. 199
(Vedi anche es. 57)

2. Se alla uniformità di valori si aggiunge quella di andamento melodico si ha un vero e proprio "andamento ostinato"; allora, però, la parte perde la sua caratteristica di "melodia":

62.

Assai lento

Assai lento

pp

Schubert V. 5

Questi due casi sono una derivazione di quelli offerti dagli esempî n. 7, 47, 48 e 58; in quelli una o più parti armoniche si fondono in una linea di carattere melodico più accentuata la cui ampiezza però si esaurisce nell'ambito di un solo accordo, mentre in questi essa si annoda da un accordo all'altro in modo continuativo e indissolubile.

128. ESERCIZIO - *Comporre l'accompagnamento pianistico, con parte melodica ad andamento uniforme, alla seguente melodia:*

"Du Ring an meinem Finger,,⁽¹⁾ (A. v. Chamisso)

R. SCHUMANN, Op. 42 n. 4.

Canto

Pianoforte

Intimo

p

142.

p

du Ring an mei-nem Fin-ger, mein gol-de-nes Rin-ge-lein, ich
 drü-cke dich fromm an die Lip-pen dich fromm an die Lip-pen an das Her-ze mein. Ich hatt' ihn-aus-ge-
 träu-met, der Kind-heit fried-lich schö-nen Traum, ich fand al-lein mich, ver-lo-ren im
 ö-den un-end-li-chen Raum. Du Ring an mei-nem Fin-ger, da
 hast du mich erst be-lehrt, hast mei-nem Blick er-schlos-sen des Le-bens un-end-lichen,
 tie-fen Werth. Ich will ihm die-nen, ihm le-ben, ihm an-ge-hö-ren
rit. ganz, hin sel-ber mich ge-ben und fin-den verklärt mich, und fin-den verklärt mich in
 sei-nem Glanz. Du Ring an mei-nem Fin-ger, mein gol-de-nes Rin-ge-lein, ich
 drü-cke dich fromm an die Lip-pen, dich fromm an die Lip-pen, an das Her-ze mein. **5**

129. ESERCIZIO - *Comporre l'accompagnamento pianistico, con parte melodica in andamento ostinato, alla seguente melodia:*

(1) "Tu anello al mio dito,, - *Tu, anello al mio dito, mio anellino d'oro, ti premo devotamente alle labbra, al cuor mio. Avevo finito di sognare il sogno più placido della mia fanciullezza, mi trovo sola, perduta nell'immenso ermo spazio. Tu anello al mio dito, hai aperto al mio sguardo il profondo valore della vita. Io voglio servirlo, vivere per lui, appartenere a lui interamente, dare tutta me stessa e trovarmi trasfigurata nel suo splendore.* (Ripete i primi versi)

"Auf dem Wasser zu singen,, (1) (L. Stollberg)

F. SCHUBERT, Op. 72.

Moderato

Pianoforte

143.

pp

simile

The first system of the piano accompaniment consists of two staves. The right hand plays a continuous eighth-note pattern in the treble clef, while the left hand plays chords in the bass clef. The music is in a 6/8 time signature and a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

The second system shows the vocal line on a single staff and the piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a *pp* dynamic. The lyrics are:

1. Mit - ten im Schimmer der spie - gelnden Wel - len glei - tet wie Schwäne der

2. Ue - ber den Wi - pfeln des west - li - chen Hai - nes win - ket uns freundlich der

3. Ach, es ent - schwindet mit thau - i - gem Flü - gel mir auf den wie - gen - den

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a *mf* dynamic and a *cresc.* marking. The lyrics are:

wan - ken - de Kahn. Ach, auf der Freu - de sanft schim - mern - den Wel - len glei - tet die See - le da -

röth - li - che Schein. Un - ter den Zwei - gen des öst - li - chen Hai - nes säu - sel der Cal - mus im

Wel - len die Zeit; mor - gen ent - schwin - det mit schim - mern - dem Flü - gel wie - der wie ge - stern und

The fourth system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a *p* dynamic and a *cresc.* marking. The lyrics are:

hin wie der Kahn, ach, auf der Freu - de sanft schim - mern - den Wel - len glei - tet die See - le da -

röth - li - chen Schein, un - ter den Zwei - gen des öst - li - chen Hai - nes säu - sel der Cal - mus im

heu - te die Zeit, mor - gen ent - schwin - det mit schim - mern - dem Flü - gel wie - der wie ge - stern und

The fifth system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a *p* dynamic. The lyrics are:

hin wie der Kahn. Denn vöndem Him - mel her - ab auf die Wel - len tan - zet das A - bendroth

röth - li - chen Schein. Freu - de des Him - mels und Ru - he des Hai - nes ath - met die Seel' im er -

heu - te die Zeit, bis ich auf hö - he rem strah - lenden Flü - gel sel - ber ent - schwin - de der

The sixth system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a *p* dynamic. The lyrics are:

rund um den Kahn tan - - - zet das A - bendroth rund um den Kahn.

rö - thenden Schein, ath - - - met die Seel' im er - rö - thenden Schein.

wechselnden Zeit, sel - - - ber ent - schwinde der wechselnden Zeit.

(1) "Da cantare sull'acqua,, - In mezzo al corruscare delle onde fila come cigno, dondolando, la barca. Così, sull'onda smagliante, fila dolcemente la mia anima. Dal cielo, sulle onde, danza intorno il rosso vespertino. Dalle vette della bosaglia, a ponente, ci saluta gentile il bagliore rossastro. Sotto ai rami, dal levante, soffia calma la brezza. Gioia del cielo e pace del bosco, respira l'anima nel rosso bagliore. Ah! mi svanisce il tempo con ala bagnata di rugiada, sulle onde tremolanti; domani come ieri ed oggi, finche io stesso svanisco, al tempo cambiando, sulla alta ala raggliante.

3. Ma la parte melodica dell'accompagnamento può avere anche, ritmicamente e melodicamente, un'attinenza più precisa col canto; sia in stretta affinità:

Moderato

63. *pp*

Schubert III 126
(Vedi anche prime 4 batt. del canto della R. 137)

[La parte melodica in 3^a o 6^a del canto, assai frequente, potrebbe essere anche definita: "raddoppio in 3^a o 6^a", per la sua affinità col raddoppio, vero e proprio, all'unisono o all'ottava. Essa non può essere continua però che, è ovvio, non sempre la 3^a o la 6^a della nota del canto, fanno parte dell'accordo.]

sia in imitazione:

Allegro moderato

64.

Schubert III. 100

Lento (♩ = 69)
Tenore

65. *p*

Schumann III. 108
(Vedi anche es. 23, 25)

Nei vari casi veduti questa linea melodica può avere carattere discontinuo, servendo di commento a certi momenti espressivi del canto; la sua importanza è sempre secondaria e complementare rispetto a quella della melodia vera e propria. Essa può essere considerata come lo fu la melodia "inserita" nelle composizioni strumentali.

130. ESERCIZIO — Comporre l'accompagnamento pianistico, con imitazioni del canto, alla seguente melodia:

"Gesungen!", (1) (W. v. d. Neun)

R. SCHUMANN, Op. 96. n. 4.

Canto *Con energia*

1. Hört ihr im Lau - be des Re - gens star - keSchlä - ge?
2. Seht ihr im Lan - de der Zwie - tracht Fa - ckel lo - dern?

Pianoforte *Con energia*

144.

Hö - ret ihr bre - chen die Aest' im Sturm - ge - fe - ge?
Hört ihr den Fre - vel das Recht zum Kam - pfe fordern? Hört ihr doch drin - nen der
Drum mit des Her - zens Ge - walt

Vög - lein sü - sse Keh - len preisen der Lie - be des Herrn sich an - em - pfeh - len!
— fried - vol - ler Lie - der zau - bert das wil - de Ge - schreides Wahnsinns nie - der!

131. ESERCIZIO - *Comporre l'accompagnamento pianistico, con imitazioni del canto, alla seguente melodia:*

"Er, der Herrlichste von Allen," (2) (A. v. Chamisso)

Canto *Intimo, vivace*

Er, der Herr - lichste von 'Al - len, wie so

Pianoforte *Intimo, vivace*

145.

mil - de, wie so gut! Hol - de Lip - pen, kla - res

(1) "Cantato," - *Udite sulle foglie il forte battito della pioggia? Udite rompere i rami nella burrasca? Udite le dolci gole degli uccellini, glorificando, raccomandarci all'amore del Signore? Vedete voi sulla terra fiammeggiare la torcia della discordia? E l'oltraggio provocare il diritto alla lotta? È la potenza del cuore, nel canto pieno di pace, che fa sparire per incanto l'urlo del delirio!*

(2) "Lui, il più magnifico di tutti," (letteralmente) - *Lui, il più magnifico di tutti, così mite, così buono! Dolci labbra, occhio chiaro, limpido senso, animo forte! Com'è, lassù, nella profondità celeste, lucente e magnifica quella stella, così Lui,*

Au - ge, hel - ler Sinn und fe - ster Muth. So wie dort in blau - er Tie - fe, hell, und herr - lich, je - ner Stern al - so Er an mei - nem Him - mel, hell und herr - lich, hehr - und fern.

mf Wand - le, wandle dei - ne Bah - nen, nur be - trach - ten dei - nen Schein, nur in De - muth ihn be -

rit. trach - ten, se - lig nur und trau - rig sein! Hö - re nicht mein stil - les Be - ten, dei - nem Glü - cke nur ge - weih; darfst mich, nied' - re Magd, nicht ken - nen, ho - her Stern der Herr - lich - keit, ho - her Stern der Herr - lich - keit! *p* Nur die Wür - dig - ste von Al - len darf be - glü - cken dei - ne Wahl, und ich will die Ho - he seg - nen vie - le tau - send - mal. Will mich freu - en dann und wei - nen, se - lig, se - lig bin ich dann, soll - te *rit.* mir das Herz auch bre - chen, brich, o Herz, was liegt da - ran? **2**

al mio cielo, chiaro e magnifico, sublime e lontano. Percorri la tua strada, ch'io possa solo contemplare in umiltà il tuo splendore, solo essere beata e triste! Non udire la mia preghiera silenziosa, consacrato soltanto alla tua fortuna; non conoscermi, me, umile serva, Tu alta stella della magnificenza! Solo sulla più degna la tua scelta, ed io voglio benedire colei mille volte. Voglio gioire, allora, e piangere. Beata sarò allora, anche se il mio cuore si spezzerà. Spezzati o cuore, cosa importa? (Ripete i primi versi)

Er, der Herrlichste von Al-len, wie so mil-de, wie so gut! Hol-de Lip-pen, kla-res

Au-ge, hel-ler Sinn und fe-ster Muth, wie so mil-de, wie so gut!

132. ESERCIZIO - *Comporre l'accompagnamento pianistico, con imitazioni del canto, alla seguente melodia:*

R. SCHUMANN, dall'Op. 113 ("Scene di fiaba,")⁽¹⁾

Viola *Non presto* *p*

Pianoforte *Non presto* *p* **146.**

f f p *cresc.*

p mf

(1) Per Pianoforte e Viola o Violino.

p
fp
p
cresc.
p
pizz.
pp

4. Caso più interessante è quello in cui la linea melodica dell'accompagnamento, costituisce il complemento di un vero e proprio "dialogo" ritmico-melodico svolgentesi col canto. Già abbiamo accennato a questo aspetto dialogico della melodia accompagnata nel Cap. 40° a proposito delle pause intercalate periodicamente alla linea del canto (vedi es. 26). Si noti come, anche nel seguente esempio, un gioco di "domanda" e "risposta" ha luogo tra voce e pianoforte:

66.

Non presto
Soprano

Non presto

p *fp*

Schumann III. 488
(Vedi anche es. 28.)

Essa allora va considerata elemento essenziale dell'insieme della composizione, poichè costituisce un complemento indissolubile alla linea melodica del canto. Questa forma "dialogica" si distingue ancora dal "duo strumentale" propriamente detto, tipico della Sonata per due strumenti, ove i due esecutori si alternano interi periodi musicali, mentre nel nostro caso sono alternati invece i singoli elementi di una stessa frase.

Anche l'accompagnamento melodico, in una delle sue varie forme, come ogni altro tipo di accompagnamento, può non essere costante per tutta la durata della composizione, ma venire intercalato ad altri tipi puramente armonici.

133. ESERCIZIO - *Comporre l'accompagnamento pianistico, in forma imitata e dialogica, alla seguente melodia:*

"Weh, wie zornig ist das Mädchen,, (1) (E. Geibel) R. SCHUMANN, Op. 138 n. 7.

Canto
(TENORE)

Non presto, ben marcato

Weh, wie zor-nig ist das Mäd-chen,

Non presto, ben marcato

Pianoforte

147.

weh, wie zor-nig, weh, weh! Im Ge-bir-ge geht das Mäd-chen ih-rer Heer-de

hin-ter-her, ist so schön wie die Blu-men, ist so zor-nig wie das

Meer. Weh, wie zor-nig ist das Mäd-chen!

Weh, wie zor-nig ist das Mäd-chen, weh, wie zor-nig weh, weh!

Weh, weh, weh, wie zor-nig ist das Mäd-chen, weh, wie zor-nig, weh, weh!

(1) "Ahi, com'è adirata la ragazza!,, - *Ahi, com'è adirata la ragazza! In montagna segue il suo gregge, così bella come i fiori, incapricciata come il mare. Ahi, com'è adirata la ragazza!*

134. ESERCIZIO - *Comporre l'accompagnamento pianistico, in forma imitata e dialogica, alla seguente melodia:*

"Lust der Sturmnacht,,⁽¹⁾ (J. Kerner) R. SCHUMANN, Op. 35 n.1.

Forte, appassionato

Canto

Wenn durch Berg' und Tha - le drau - ssen Re - gen

Pianoforte

148.

schau - ert, Stür - me brau - sen, Schild und Fen - ster hell er - klir - ren, und in Nacht die Wan - drer

ir - ren, ruht es sich so süß hier in - nen,

auf - ge - löst in sel' - ges Min - nen; all' der gold' - ne Him - mels - schim - mer flieht her -

ein in's stil - le Zim - mer. Rei - ches Le - ben, hab' Er - bar - men!

halt' mich fest in lin - den Ar - men! Len - zes - blu - men auf - wärts drin - gen, Wölk - lein

zieh - n und Vög - lein sin - gen. En - de nie, du Sturm - nacht wil - de! Klirrt, ihr

Fen - ster, schwankt, ihr Schil - de, bäumt euch, Wäl - der, braus', o Wel - le, mich um - fängt des Him - mels

Hel - le, mich um - fängt des Him - mels Hel - le!

(1) "Delizia della notte di tempesta,, - Quando fuori, attraverso monti e valli, rabbridisce la pioggia, strepita la tempesta, insegnano e finestre cigolano, e nella notte i viandanti vanno errando, si riposa così dolcemente qui dentro, disciolti in beatitudine! Tutto lo smagliante oro del cielo si rifugia nella stanza silenziosa. Vita ricca, abbi misericordia! Tienmi forte nelle tue leni braccia! Fiori di primavera mi serrano, nuvolette sfilando e uccelletti cantano. Non finir mai, tu, notte.

135. ESERCIZIO - *Comporre l'accompagnamento pianistico, in forma imitata e dialogica, alla seguente melodia:*

"Im Walde,, (1) (J. v. Eichendorff) R. SCHUMANN, dall'Op. 39 n.11.

Canto *Assai vivo* *mf* *rit.*
Es zog ei-ne Hochzeit den Berg entlang

Pianoforte *Assai vivo* *p* *rit.*
149.

ich hör - te die Vö - gel

schla - gen, *f* da blitz-tenviel Rei-ter, das Wald - horn klang,

das war ein lu-sti-ges Ja - gen! *p* *rit.* Und eh'ich's ge-dacht, war

al - les verhält, *p* *rit.* die Nacht be - de - cket die Run - de.

Nur von den Ber - gen noch rau - schet der Wald, und mich schau - ert's im

Her - zens - grun - de, und mich schau -

ert's im Her - zens - grun - de.

di tempesta indemoniata! Sgrigliolate voi finestre, dondolate insegne, ondeggiate boschi, rumoreggia onda, tanto mi allietta la chiarezza del cielo!

(1) "Nel bosco,, - Sfila lungo il monte un corteo nunziale, io sento gli uccelli cinguettare, le cavalcature lampeggiano, il corno da caccia suona, che allegro correre a tutta briglia! E prima che mi avveda tutto è dileguato, la notte copre tutto intorno; soltanto dai monti ancora mormora il bosco, ed io rabbrivisco nel fondo del cuore.

136. ESERCIZIO - *Comporre l'accompagnamento pianistico, in forma imitata e dialogica, alla seguente melodia:*

"Deur Nussbaum,, (1) (J. Mosen) R. SCHUMANN, dall'Op.25.

Allegretto *p*

Canto *p*

Es grü - net ein Nuss - baum

Allegretto *p*

Pianoforte **150.**

vor dem Haus,

duf - tig, luf - tig brei - tet er blätt - rig die Blät - ter aus. *p* Viel

lieb - li - che Blü - then ste - hen dran; 2 lin - de Win - de kom - men, sie herz - lich zu um - fahn.

p Es flü - stern je zwei zu zwei ge - paart, 2 nei - gend, beu - gend zier - lich zum -

Kus - se die Häuptchen zart. *p* Sie flü - stern von ei - nem Mädlein, das däch - te die

Näch - te und Ta - - ge lang, *rit.* wuss - te ach! sel - ber nicht was. *p* Sie

flü - stern, sie flü - stern, 2 wer mag verstehn so gar lei - se Weis'? flü - stern von

Bräut' - gam und näch - stem Jahr, *rit.* vom näch - sten Jahr. Das Mäd - lein hor - chet,

es rauscht im Baum; 2 seh - nend, wäh - nend sinkt es lächelnd in Schlaf und Traum.

(1) "Il noce,, - *Verdeggia un noce davanti alla casa; vaporoso, aereo, allarga i folti rami. I soavi fiorellini, affettuosamente avvolti dal mite vento, bisbigliano a due a due, piegando graziosamente le delicate testoline. Essi bisbigliano di una ragazza che, lungo notti e giorni, pensa. A che cosa? L' sbigliano, bisbigliano, (chi riesce a comprenderli?) in modo così segreto! Bisbigliano di sposo, di prossimo anno. La ragazza ascolta, l'albero mormora; desiderando, ripensando essa si addormenta, sogna.*

CAPITOLQ QUARANTATREESIMO

Scelta del tipo di accompagnamento

1. Il problema della scelta del tipo di accompagnamento, problema di carattere più estetico che tecnico, è legato principalmente ai seguenti punti:

stile

caratteristiche espressive della melodia (e contenuto del testo poetico se trattasi di una melodia cantata)

ritmo

Al primo punto sta in rapporto la scelta delle armonie, al secondo quella del registro, al secondo e al terzo punto quella delle figurazioni ritmiche.

2. Sullo "stile" della melodia molto ci sarebbe da dire, ma non senza uscire dall'ambito relativo alla materia armonica trattata in questo Corso. L'armonia in esso studiata è quella relativa al Sistema Diatonico (intendiamo con questi due termini, come si è veduto, l'organizzazione armonica dei Modi: maggiore-minore), che, superata ogni derivazione contrappuntistica (Bach) ed ogni influenza clavicembalistica (Domenico Scarlatti), nasce col "Basso numerato" (fine del '600) e si sviluppa attraverso il periodo classico-romantico sino all'ultimo '800. L'oscillazione è quindi limitata tra uno "stile" più o meno classico ed uno "stile" più o meno romantico. Lo stile armonico del primo periodo (ci riferiamo, s'intende, alla sola "qualità" delle armonie) è quello che abbiamo teorizzato nei primi ventotto Capitoli del Corso; dal 29° Capitolo in poi, con le prime armonizzazioni di quartetti d'archi, lo sviluppo dell'armonia, che si rivela principalmente attraverso le Realizzazioni estratte dalle composizioni di Haydn-Schubert, Schumann-Franck, può sintetizzarsi in una graduale diminuzione di "semplicità armonica", un accentuarsi soprattutto dell'uso del cromatismo tonale, delle note estranee, delle modulazioni a toni lontani, dell'enaarmonia, etc. Si noti che certe particolarità tecniche, come il cromatismo e le combinazioni di note estranee, avevano raggiunto nello stile del contrappunto armonico (Bach), il massimo sviluppo, ma sempre però sotto l'aspetto melodico, non armonico. Come il gioco cadenzale prese il sopravvento sul gioco della polifonia e si spalancò un nuovo orizzonte: quello della "melodia armonica", fu spontaneo ed inevitabile, per le nuove risorse offerte dal campo, rifatto vergine, del diatonismo, un ritorno alla semplicità di un andamento melodico tonale, identificantesi con le più semplici successioni cadenzali. Lo "stile", è ovvio, si riferisce poi, più che ad un'epoca, a ciascun autore (molto interessante sarebbe uno studio dei vari stili messi in rapporto a dei fatti tecnico-contrappuntistici o tecnico-armonici: è da supporre, ad esempio, come la "personalità melodica" di Schubert sia in parte legata ad un certo procedimento "per note buone" dello stesso accordo (arpeggio) di cui si compiace spesso la sua melodia; certi procedimenti modulativi, d'altra parte, ricordano Chopin, certi altri Schumann, etc. etc.) ma ciò però ha, dallo stretto punto di vista: "esercizio d'armonizzazione", una importanza secondaria. Anzi sotto questo aspetto il problema è ancora più limitato: è, in fondo, il carattere, diremo così "occasionale" della melodia che deve suggerire la qualità delle armonie, chè una semplice melodia diatonica comporterà sempre uno stile armonico eminentemente diatonico, indipendentemente dall'autore e dall'epoca a cui si riferisce.

3. La scelta del registro, tenuto presente ciò che abbiamo detto a questo proposito al n. 7 del Cap. 39°, va messa in rapporto alla opportunità di un timbro "scuro" od un timbro "chiaro" delle armonie; sarà forse ovvio osservare che timbro della successione armonica da una parte e colore espressivo della melodia dall'altra, dovranno essere preferibilmente affini, piuttosto che contrastanti; inoltre tale scelta va riferita, più che all'insieme, ai singoli momenti espressivi della melodia da accompagnare.

4. La scelta della specie delle figurazioni ritmiche, per il grande numero di possibilità offerte alla fantasia creativa dell'armonizzatore, deve essere molto ponderata, ma più che a norme teoriche è all'intuito musicale che devesi fare appello. Il contenuto poetico di una lirica, l'eventuale titolo di una

melodia strumentale, guidano già verso un andamento ritmico particolare e limitano già il campo di scelta; è inevitabile ad esempio, ed anche naturale, la ricerca di un andamento cullante per una Barcarola od una Ninna-Nanna; tuttavia è proprio qui che deve entrare in gioco la migliore fantasia, per non cadere in viete formule stereotipate. Il compositore stesso pone la maggior cura per conservare l'impronta della sua originalità nella costruzione figurativa dell'accompagnamento, non meno che nella composizione armonico-melodica. Non è senza significato il fatto che nelle più che seicento liriche di Schubert raramente si riscontrano elementi di rassomiglianza nelle figurazioni dell'accompagnamento e che sempre l'equilibrio del trinomio fondamentale: melodia - armonia - ritmo è mirabilmente, e con grande semplicità di mezzi, raggiunto. Il compito dell'accompagnamento, oltre a quello principale di "armonizzare" la melodia, è anche quello di sottolineare il tempo; a questo fine mirano soprattutto la uniformità di figurazioni ritmiche che ne caratterizza quasi sempre il suo andamento, la loro combinazione coi tempi della battuta, il loro frazionamento in rapporto alle suddivisioni.

5. Alle quattro specie figurative fondamentali da noi determinate possono essere riferite, grosso-modo, le seguenti caratteristiche di espressività ritmica:

Figurazione normale	- Staticità, calma	} <i>Preponderanza dell'armonia sul ritmo</i>
Variante A.	- Emotività, movimento	
Variante B.	- Gagliardia, ritmo	} <i>Preponderanza del ritmo sull'armonia</i>
Variante C.	- Fluidità, scorrevolezza	

Tali caratteristiche, suscettibili d'infinita gradazioni e varianti nell'adattamento ai vari tempi semplici e composti, oltre che per la possibilità di combinazione delle varie specie tra loro, devono essere inerenti alle caratteristiche espressive della melodia, che l'accompagnamento è, in fondo, di questa, un "commento ritmico armonico". Si rivedano, sotto tale aspetto, le seguenti Realizzazioni:

Figurazione normale - 132, 133.

Variante A. - 130, 131, 134, 135, 143, 145, 149.

Variante B. - 136, 137, 148.

Variante C. - 138, 139, 144, 150.

137. ESERCIZI - *Comporre l'accompagnamento pianistico alle seguenti melodie:*

"Wiegenlied,, (1) (Claudius)

F. SCHUBERT, Op. 98 n. 2.

Lento
Canto



151. 1. Schlafe, schla-fe, hol-der, sü-sser Kna-be, lei-se wiegt dich dei-ner Mut-ter Hand;
2. Schlafe, schla-fe in dem sü-ssen Gra-be, noch be-schützt dich dei-ner Mut-ter Arm,
3. Schlafe, schla-fe in der Flaumen Schoo-sse, noch um-tönt dich lau-ter Lie-bes-ton,



sanf-te Ru-he, mil-de La-be bringt dir schwe-bend die-ses Wie-gen-band.
al-le Wün-sche, al-le Ha-be fasst sie lie-bend, al-le lie-be-warm.
ei-ne Li-lie, ei-ne Ro-se, nach dem Schla-fe werd'sie dir zum Lohn.

Vivace

R. SCHUMANN, dall'Op. 48(2)

Canto



152. Die Ro-se, die Li-lie, die Tau-be, die Son-ne, die liebt'icheinstal-le in Lie-bes-won-ne. Ich

(1) "Ninna nanna,, - *Dormi, dormi, soave, dolce bimbo; pian piano ti culla la mano materna. Placida tranquillità, ristoro delicato, mite ristoro ti reca questo cullare. Dormi, dormi, nella dolce tomba; ancora ti protegge il braccio di tua madre. Tutti i desideri, tutti i beni, lei ti tiene amorosamente, caldi d'amore. Dormi, dormi, nel grembo di piuma; ancora intorno vibra il puro aere d'amore. Un giglio, una rosa, dopo il sonno ti attende per premio.*

(2) "Amor ei pocta,, (H. Heine)

lieb'sienichtmehr, ich lie-be al-lei-ne die Klei-ne, die Fei-ne, die Rei-ne, die Ei-ne; sie sel-ber, al-ler
 Lie-be Won-ne, ist Ro-se und Li-lie und Tau-be und Son-ne, ich lie-be al-lei-ne die
 Klei-ne, die Fei-ne, die Rei-ne, die Ei-ne, die Ei-ne! (4)

Lento, delicato R. SCHUMANN, dall'Op. 48

Canto 3 p

153. 1. Im wun-derschö-nen Mo-nat Mai, als
wun-derschö-nen Mo-nat Mai, als

al-le Knos-pen spran-gen, da ist in mei-nem Her-zen die
 al-le Vö-gel san-gen, da hab' ich ihr ge-stan-den mein

Lie-be auf-ge-gan-gen. 2 1. p 2.
 Seh-nen und Ver-lan-gen. (2) 2. Im

138. ESERCIZIO - *Comporre l'accompagnamento pianistico alla seguente melodia:*

"Marcia," C. M. VON WEBER, dall'Op. 13 n. 5.

Violino Maestoso

154.

Più agitato

(1) La rosa, il giglio, la colomba, il sole, tutti loro io amavo una volta, di amore diletto. Ora più non li amo; io amo soltanto la piccola, la gentile, la pura, la sola. Lei sola, tra tutti gli amori diletto, è rosa, e giglio, e colomba, e sole.
 (2) Nel meraviglioso mese di maggio, quando si schiudeva ogni boccio, nacque nel mio cuore l'amore. Nel meraviglioso mese di maggio, quando cantavano tutti gli uccelli, le confessai il mio desiderio, la mia brama.

139. ESERCIZIO - *Comporre l'accompagnamento pianistico alla seguente melodia:*

"Die feindlichen Brüder,, (1) (H. Heine)

R. SCHUMANN, Op. 49 n. 2.

Canto *Commosso mf*

155. O - ben auf des Ber - ges Spi - tze liegt das Schloss in Nacht ge - hüllt;
 doch im Tha - le leuch - ten Bli - tze, hel - le Schwerter klir - ren wild. Das sind Brü - der,
 die dort fech - ten grim - men Zwei - kampfe wuth - ent - brannt. Sprich, wa - rum die Brü - der rech - ten
 mit dem Schwer - te in der Hand? Grä - fin Lau - ra's Au - gen fun - ken zün - de - ten den
 Brü - der - streit; bei - de glü - hen lie - bestrun - ken für die ad - lig hol - de Maid.
 Wel - chem a - ber von den Bei - den wen - det sich ihr Her - ze zu? Kein Er - grü - beln

rit.

(1) "I fratelli nemici,, - Sulla sommità del monte posa il castello. Tutt'intorno notte; nella valle lampeggiano fulmini; bianche spade cozzano furiosamente. Sono fratelli che là combattono. Perché? Il fulgore degli occhi della bella contessa infiamma la loro lite; ambedue arroventano d'amore per l'aristocratica ragazza il cui cuore non sa decidere la scelta. Avanti spada decidi tu! Essi duellano, colpo su colpo, arditi, audaci. State in guardia spade furiose, inganno orribile incombe di notte. Guai, fratelli sanguinari! Guai, valle di sangue! Ambedue soccombono, l'uno nell'acciaio dell'altro. Molti secoli, molte generazioni, sulla loro tomba. Dall'altura triste guarda il castello deserto. Ma, nel fondo della valle qualcosa accade, misterioso, la notte: allo scoccare delle dodici lottano lì, ancora, i due fratelli.

kann's entschei - den: Schwertheraus, ent - schei - de du! Und sie fech - ten kühn ver - we - gen,
 Hieb' auf Hie - be nie - der tracht's; hü - tet euch, ihr wil - den De - gen, grau - sig Blendwerk
 schlei - chet nachts. We - he! we - he! blut' - ge Brü - der! we - he! we - he! blut' - ges Thal!
a tempo
 Bei - de Käm - pfer stür - zen nie - der, Ei - ner in des An - dern Stahl, bei - de Kam - pfer
 stür - zen nie - der, Ei - ner in des An - dern Stahl. Viel Jahr - hun - der - te ver - we - hen,
 viel Geschlech - ter deckt das Grab, trau - rig von des Ber - ges Hö - hen schaut das ö - de
 Schloss her - ab; a - ber Nachts im Tha - les - grun - de wan - delt's heim - lich wun - der - bar;
 wenn da kommt die zwölf - te Stun - de, käm - pft dort das Brü - der - paar.

140. ESERCIZIO - *Comporre l'accompagnamento pianistico alla seguente melodia:*

Non presto (♩ = 56)

R. SCHUMANN, Op. 102⁽¹⁾ n. 3.

Violoncello

156. *mf molto sentito*

p *cresc.* *cresc.* *p* *f*

1. 2.

2. 2.

(1) "Cinque studi in modo popolare,, per Per Pianoforte e Violoncello (o Violino)

p dolce *pp* *cresc.* *p* *pp* *cresc.* *p* *p* *cresc.* *cresc.* *p dolce* *pp*

141. ESERCIZIO - *Comporre l'accompagnamento pianistico alla seguente melodia:*

Non troppo presto (♩ = 152)

R. SCHUMANN, Op. 102 n. 4.

Violoncello

157. *f* *sf* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *p*

Musical score for a piano exercise, consisting of 10 staves. The first staff is in treble clef, and the remaining nine are in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *sfp*, *p*, *cresc.*, and *sfz*.

142. ESERCIZIO - *Comporre l'accompagnamento pianistico alla seguente melodia:*

Vigoroso e marcato (♩ = 144)

R. SCHUMANN, Op. 102 n. 5.

Violoncello

158.

Musical score for a cello exercise, consisting of 4 staves. The first staff is in bass clef, and the remaining three are in treble clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *sfz* and *p*.

The musical score consists of 13 staves. The first staff is a treble clef with notes and slurs, including dynamic markings *cresc.*, *sfz*, and *p*. The second staff is a treble clef with a trill (*tr*) and *cre.*. The third staff is a treble clef with lyrics *- sfz - - scen - - do* and dynamic markings *f* and *sfz*. The fourth staff is a bass clef with *sfz*. The fifth staff is a bass clef with *sfz*. The sixth staff is a bass clef with *p*, *f*, and *sfz*. The seventh staff is a bass clef with *4^a Corda*, *b*, *sfz*, and *sfz*. The eighth staff is a bass clef with *sfz*, *sfz*, and *p*. The ninth staff is a bass clef with *sfz*. The tenth staff is a treble clef with *cresc.* and *cresc.*. The eleventh staff is a bass clef with *sfz*, *sfz*, *sfz*, and *sfz*. The twelfth staff is a bass clef with *sfz*. The thirteenth staff is a bass clef with *sfz*, *sfz*, and *sfz*.

The musical score is written on seven staves. The first six staves are in treble clef, and the seventh is in bass clef. The music includes various dynamics such as *p*, *sfz*, *cresc.*, *tr*, *ff*, and *dim.*, along with trills and slurs. The lyrics "do", "cre - - - - -", and "scen - - - - -" are written below the notes.

CAPITOLO QUARANTAQUATTRESIMO

L'interpretazione del "basso numerato"

1. L'esistenza, nella letteratura musicale, di un grandissimo numero di capolavori, appartenenti sia al campo strumentale che a quello vocale, nei quali la parte accompagnativa fu indicata dall'autore soltanto dalla linea del Basso sovrapposta da una speciale numerica che stava a rappresentarne l'armonizzazione, rende necessaria l'aggiunta di questo Capitolo come complemento al nostro Corso. Questo aspetto della notazione armonica, che per noi ha un valore puramente storico, nacque per un semplice fine mnemonico, in quanto servì inizialmente agli organisti italiani (fine del 16° sec.) a ricordare, con una notazione sintetica sul Basso, le armonie di partiture corali edite soltanto in parti separate; ma, offrendo esso una prima organizzazione pratica della nuova teoria degli accordi, fu sin da allora adottato dai teorici, e continuò ad esserlo sino ai giorni nostri, come base dello studio dell'armonia. L'insegnamento dell' "esecuzione di un basso numerato", nuova disciplina resasi necessaria con l'enorme diffusione che subito raggiunse l'uso di pubblicare composizioni con la sola indicazione numerica delle armonie, (1) divenne a poco a poco insegnamento dell' "armonizzazione di un basso numerato" e quindi della "numerazione di un basso". Noi siamo convinti che tale impostazione basilare dell'insegnamento della tecnica armonistica, pur avendo qualche vantaggio, fu ed è sostanzialmente errata, e gli allievi che, prima di iniziare questo Corso ebbero a studiare coi metodi tradizionali, giunti a questo punto, siamo certi, converranno di ciò pienamente con noi. Per coloro che non conoscono quella teorizzazione sarà sufficiente sapere che tale specie di numerica è applicabile soltanto alla parte inferiore di una successione armonica, per comprendere a quale assurda limitazione

(1) Proprio nella stessa epoca, per una coincidenza forse non del tutto fortuita, sorse la nuova forma stilistica della "melodia accompagnata".

viene a trovarsi di fronte l'allievo che viene a mancare così di ogni principio teorico quando si accinge ad armonizzare una melodia. L'oggetto di questo Capitolo, com'è indicato nel titolo, è soltanto quello di chiarire il significato dei numeri che trovansi sovrapposti al basso delle composizioni vocali e strumentali successive al 1600; all'allievo sarà sufficiente identificare l'intervallo a cui viene a corrispondere la nota del basso numerato: egli poi realizzerà le armonie con le consuete norme. In ciò si uniformerà ad uno stile molto semplice, confacente all'epoca a cui tali composizioni appartengono: armonie essenzialmente diatoniche, numero delle parti in genere assai limitato (2-3-4), disposizione "pianistica" (basso alla mano sinistra; altre voci, entro l'ottava, alla mano destra).

2. Il principio su cui è basata l'antica cifratura del basso è, in certo modo, inverso di quello da noi usato per l'interpretazione della parte data: i numeri ad esso sovrapposti non indicano infatti, come nel nostro metodo, l'intervallo rappresentato dalla nota scritta, ma l'intervallo o gli intervalli dell'accordo corrispondenti alle note mancanti e quindi da aggiungere. Un 3 sovrapposto ad un suono non significa, ad esempio, che quel suono è la 3^a dell'accordo, ma che a quel suono va aggiunta la 3^a ed indirettamente quindi che esso è la fondamentale dell'accordo. Ora, mentre tale numerica risulta assai chiara negli accordi allo stato diretto, essa fa perdere la percezione immediata della sovrapposizione armonica quando la nota del basso non corrisponde alla *f* ma ad un altro intervallo, ed ancora più se l'accordo comprende note estranee (ritardi, etc.): ciò perchè i numeri ad essa sovrapposti indicano anche in simili casi gli intervalli occasionali che intercorrono tra basso e nota sovrapposta. Accade così, ad esempio, che nel primo rivolto della triade la *f* e la 5^a sovrapposte alla 3^a vengono a trovarsi rispettivamente in rapporto di 6^a e di 3^a rispetto al basso; ed i numeri che rappresentano tali suoni sono appunto: $\frac{6}{3}$. In base a questo principi si ha quindi che:

la triade diretta è rappresentata dai numeri	$\frac{5}{3}$
„ quadriade „ „ „ „ „	$\frac{7}{3}$
„ pentiade „ „ „ „ „	$\frac{9}{5}$

Per il 1° Riv. si hanno invece le seguenti cifrature:

Triade:	$\frac{6}{3}$
Quadriade:	$\frac{6}{3}$
Pentiade:	$\frac{7}{5}$

Per il 2° Riv.:

Triade:	$\frac{6}{4}$
Quadriade:	$\frac{6}{4}$

Per il 3° Riv.:

Quadriade:	$\frac{6}{4}$
Pentiade:	$\frac{4}{2}$

3. Tali gruppi di cifre furono semplificati con l'indicare, in ciascun caso, l'intervallo o gli intervalli caratteristici, mentre alla *f* della triade venne quasi sempre omessa ogni numerica, essendo questo l'accordo più frequente. Si ebbero quindi le seguenti abbreviazioni principali:

Triade diretta:	5, opp. 3, opp. niente
1° Riv.:	6
Quadriade diretta:	7
1° Riv.:	$\frac{6}{5}$
2° Riv.:	$\frac{4}{3}$
3° Riv.:	$\frac{4}{2}$
Pentiade diretta:	$\frac{9}{7}$

4. Se nell'accordo doveva aver luogo un ritardo anche questo doveva, naturalmente, risultare dai numeri. Ecco la numerica dei Ritardi più frequenti:

5. Queste cognizioni sono sufficienti all'interpretazione di un "basso numerato"; le complicazioni numeriche che si trovano nei vari metodi d'armonia (vedi ad esempio a quale massacrante lavoro mentale fu sottoposto a questo proposito L. van Beethoven, consultando la raccolta dei suoi studi di armonia pubblicato dalla Casa Ricordi sotto il titolo: "Beethoven - Trattato di Armonia e Composizione") furono soltanto opera dei teorici che, come dicemmo, vollero basare su tale principio tutta quanta la teoria dell'armonizzazione, trascurando - e ciò è assai curioso - completamente o quasi, il problema dell'armonizzazione della melodia. Non insistiamo quindi oltre e ci limitiamo a dare qualche esempio di realizzazione di frammenti di basso numerato, tratti dall'Op. 5 di Corelli ("Sonate per Violino e Basso"):

(1) La linea orizzontale a fianco del numero indicava che il corrispondente suono restava fermo sulle varie note del basso.
 (2) Anche le alterazioni venivano indicate, accanto al numero dell'intervallo corrispondente. Una alterazione sola si riferiva alla 3^a.

143. ESERCIZIO - *Realizzare l'accompagnamento per pianoforte in base al basso numerato del seguente brano:*

"Preludio,"
Largo

A. CORELLI dall'Op. 5 n. 8.

Violino

159.

Basso

The image displays a musical score for exercise 143, titled "Preludio, Largo" by A. Corelli from Op. 5 n. 8. The score is presented in two systems, each with a Violino (Violin) staff and a Basso (Bass) staff. The Violino staff contains the melodic line with various ornaments and slurs. The Basso staff contains the figured bass notation, which is the primary focus of the exercise. The first system includes a box labeled "159." in the bass staff. The second system is divided into two measures by a double bar line. The tempo and mood are indicated as "Largo". The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The exercise involves realizing a piano accompaniment based on the numbered bass line.

144. ESERCIZIO - Realizzare l'accompagnamento per pianoforte in base al basso numerato del seguente brano:

"Sarabanda,"
Largo

A. CORELLI, dall'Op. 5 n. 8.

Violino

160.

Basso

"Giga,"
Allegro

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The bass line includes the following chordal and melodic elements:

- System 1: Bass line starts with a 6² chord, followed by a 6, then a 4² chord, a 6² chord, a 6, a 4² chord, a 6, a 6⁵ chord, and a 3.
- System 2: Bass line starts with a 6⁶ chord, followed by a 6, a 7, a 6⁵ chord, a 6⁷ chord, a 4³ chord, a 6⁵ chord, and a #.
- System 3: Bass line starts with a 7⁶ chord, followed by a #, a 6, and a #.
- System 4: Bass line starts with a 5⁶ chord, followed by a #, a 6⁵ chord, a 7, a #, a 7, a 5, a 7, and a 6.
- System 5: Bass line starts with a 7, a #6, a 6, a 7⁵ chord, a #, a 6, a 6, a 6, a 6, a 6, a 6, a #6, and a 6. Circled numbers (1) are placed below the 7, #6, 6, 7⁵, #, 6, 6, 6, 6, #6, and 6.
- System 6: Bass line starts with a 6, a 6, a #6, a 6, a 6⁴ chord, a 5³ chord, a 6, and a 6⁵ chord. A circled number (2) is placed below the 6⁴ chord.

(1) Sta per:

N. B.-Oltre la realizzazione armonica l'allievo aggiunga alle parti date, offerte nella loro veste originale, tutti quei segni di espressione che crede opportuni. Tali segni, secondo la tradizione dell'epoca, non venivano stampati, per lasciare la più ampia libertà d'interpretazione all'esecutore.

6. Con ciò à termine il Corso d'Armonia. Basato inizialmente su una rigida teorizzazione, intessuta di norme quasi sempre tassative e ben delimitate, esso si sciolse poi dai legami d'indole puramente scolastica, col passaggio dall'armonia a quattro voci fisse alle quattro parti libere dello stile strumentale, per lasciare àdito alla fantasia armonica dell'allievo di poter operare in un campo più libero e vasto. Ciò affinché le norme di interpretazione e realizzazione divenissero a poco a poco quasi intuitive

mentre, con l'assimilazione del diatonismo e del cromatismo tonale e modulante, l'allievo uniformava gradatamente la sua sensibilità armonica a quella dei compositori del periodo classico romantico. La seguente Parte Integrativa à lo scopo di guidare i primi passi nella composizione strumentale dello stesso stile.

FINE DELLA PARTE QUARTA

N. B. - *L'allievo che avrà acquistato, con l'esercitazione effettuata durante lo svolgimento della Quarta Parte, una sufficiente sicurezza nella improvvisazione, al pianoforte o all'organo, di Frammenti armonici modulanti a toni affini e di Modulazioni a toni lontani, passerà ora all'esercitazione dell'accompagnamento estemporaneo della melodia. Egli si servirà delle stesse melodie date nella 4^a Parte del Corso, improvvisandovi un semplice accompagnamento al pianoforte o all'organo, mentre esse saranno da lui accennate con la voce. Sarà molto utile esercitarsi ad accompagnare in vari modi la stessa melodia, cambiando, piuttosto che le armonie fondamentali, i tipi di figurazioni ritmiche. Questo studio richiede una grande applicazione; i risultati che possono essere ottenuti sono tuttavia subordinati, oltre che alla tecnica armonistica raggiunta dall'allievo, alla sua musicalità, intuizione armonica e padronanza della tastiera.*

PARTE INTEGRATIVA

Composizione di un breve pezzo strumentale

CAPITOLO PRIMO

L'elemento armonico-cadenzale

1. Abbiamo veduto come, da una semplice cadenza da un lato e da una serie di cadenze dall'altro, abbiano origine rispettivamente un tema e un brano musicali. È di questo processo formativo e di questa intima relazione tra successione cadenzale e musica vera e propria che ci accingiamo in questo capitolo ad iniziare l'analisi.

2. Identifichiamo innanzitutto nella cadenza o, come vedremo meglio, nell'abbinamento di due cadenze, l'elemento tematico iniziale che dà origine al periodo musicale e, conseguentemente, al brano musicale compiuto. Vedremo poi come un pezzo di musica sia formato dalla successione di tanti elementi cadenzali di tipo affine a quello iniziale. Cadenze in una delle tante forme esaminate: semplici (di due soli accordi) o composte (di più accordi); tonali o modulanti (modulazioni apparenti a toni affini); concludenti su un accordo di posa (I, VI), cioè affermitive, o sospese su un accordo di moto (V, II, IV), e cioè interrogative. (Vedremo poi che tra le cadenze interrogative sono da comprendere anche quelle concludenti su una tonica "cadenzale"). Della successione cadenzale, che chiameremo più propriamente "elemento armonico-cadenzale tematico" se costituente il nucleo iniziale della composizione e "elemento armonico-cadenzale" se nel corso di essa, mentre con la definizione: "elemento cadenzale" ci riferiremo indifferentemente ai due casi, esaminiamo ora i vari aspetti strutturali: metrici, ritmici, armonici e melodici.

Elementi cadenzali di due, una o più battute

3. L'elemento cadenzale può avere inizio da un qualsiasi punto della battuta, ma la sua ampiezza deve essere considerata incominciando dalla prima nota, indipendentemente dalla posizione della stanghetta. L'ampiezza di un elemento cadenzale abbraccia di regola quella di due battute:

Moderato e cantabile
Elemento armonico cadenzale tematico

Vedi anche es. n. 6, 7, 8,
9, 10, 12, 13, 14, 15,
16, 17, 18, 19, 21.

nondimeno ciò non va inteso in senso matematicamente esatto: un elemento cadenzale può iniziare ad esempio col primo tempo mentre l'elemento successivo può avere inizio, in una o più parti, col levare precedente al primo tempo. In tal caso il secondo dei due elementi si avvantaggia di un tempo o sua frazione a scapito del primo:

Moderato

1° Elemento cadenzale 2° Elemento cadenzale

2. **76.** *p*

Schumann

I — II V — (V) I — IV II V —

O anche, inversamente, può darsi che il primo elemento sia più ampio del secondo:

Tempo di Valzer

1° Elemento cadenzale 2° Elemento cadenzale

3. **68.** *ff* *sfz*

Schubert

(V) — I — V IIcr. V —
opp: I — V — I —

4. Meno frequenti sono gli elementi cadenzali comprendenti una sola battuta:

Moderato

Elemento cadenzale tematico

4. **74.** *mf* *fp*

Schumann (V) — I — I II

come quelli di tre o più battute. Questi elementi non saranno considerati, nel presente Corso, che incidentalmente. Ecco un esempio di elemento di tre battute:

Quasi Allegro

Elemento cadenzale tematico

5. **108.** *ff*

Franck

L'elemento ternario è una derivazione di quello binario; esso nasce quasi sempre dalla ripetizione⁽¹⁾ di una delle due particelle costituenti l'elemento binario. Indicando con le lettere a e b le due particelle avremo due casi di elemento ternario: a-a¹-b opp: a-b-b¹; l'esempio precedente appartiene al primo caso. Si ha un es. del 2° caso all'inizio della seconda parte della R. 70:

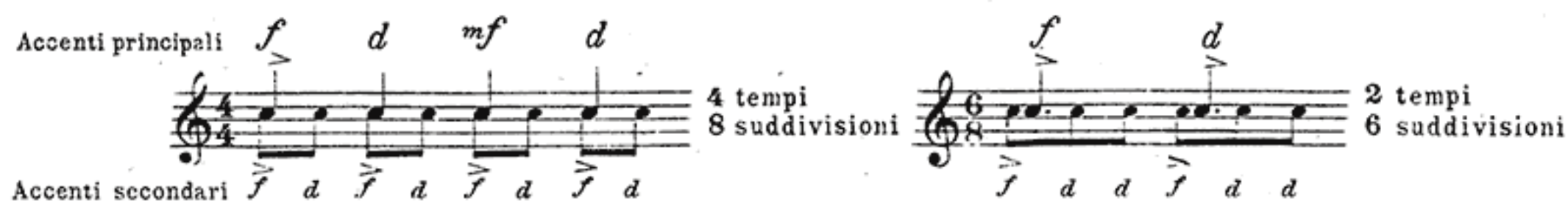


L'elemento di una battuta può essere anche irregolarmente prodotto dalla elisione di una delle due particelle. Un es. è dato dal primo periodo della R. 112 in cui dei 4 elementi i primi tre sono regolari (due battute ciascuno) il quarto è privo di una battuta:



Accenti ritmici e accenti cadenzali

5. L'elemento cadenzale si adatta, ritmicamente, al tipo di battuta in cui è composto: battuta a due, tre, quattro etc. tempi semplici o composti (di ritmo binario, cioè: 2/2, 2/4, 2/8; 3/2, 3/4, 3/8, 4/2, 4/4, 4/8; o ternario: 6/2, 6/4, 6/8; 9/2, 9/4, 9/8; 12/2, 12/4, 12/8). Sappiamo che ogni battuta ha degli accenti ritmici principali di diversa intensità, corrispondenti a ciascuno dei tempi o movimenti: **forte** il 1° tempo di qualsiasi battuta, **deboli** sempre il 2° ed il 4° tempo; **debole** il 3° tempo nelle battute ternarie (tre movimenti) ad andamento rapido; **mezzoforte** il 3° tempo nelle battute ternarie ad andamento lento e, sempre, nelle battute quaternarie (quattro tempi). Ha inoltre degli accenti ritmici secondari in corrispondenza delle suddivisioni dei singoli tempi: **forte** il primo e **debole** il secondo nei tempi semplici o di ritmo binario; **forte** il primo e **deboli** il secondo ed il terzo, nei tempi composti o di ritmo ternario. Abbiamo così ad esempio:



6. Come viene determinato il tempo in un elemento tematico e quindi in una composizione? Esso non viene stabilito in precedenza, ma identificato al momento della creazione, poichè qualsiasi idea musicale si rivela già in un determinato tempo. Essa ha in sè un ritmo, o meglio una particolare accentuazione ritmica; nell'idea melodico-armonica si riscontra cioè una successione di accenti, dei quali alcuni, di maggiore intensità e costituenti i suoi "appoggi ritmici", fissano il tempo forte delle prime battute e vengono così a determinare il numero dei movimenti. Infatti dal primo accento forte - primo tempo della prima battuta - al secondo accento forte - primo tempo della seconda battuta - sono compresi tanti tempi intermedi quanti sono gli accenti più deboli intermedi. Dal numero di accenti secondari contenuti poi in ogni singolo movimento, viene dedotto il numero delle suddivisioni e quindi la specie, binaria o ternaria del ritmo. Ecco come si possono esemplificare le varie fasi della determinazione di un elemento tematico, quali si presentano alla mente.

(1) Ripetizione in senso lato, quindi anche solo ritmica.

a)

b)

c) Leggero

Schumann

(I) VII VII I

7. L'elemento cadenzale è costituito in generale dall'abbinamento di due cadenze distinte (più propriamente dunque, "elemento bicadenzale") e i suoi "appoggi ritmici" (accenti forti della misura) si trovano in corrispondenza di punti simmetrici delle due cadenze: due accordi iniziali, o intermedi, o finali:

Lamentoso

Vedi anche es. n. 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21.

Schumann

I V I IV V

> Appoggi ritmici sugli accordi iniziali di cadenza

8. L'elemento tematico inizia spesso con una o più note non armonizzate; esse sottintendono sempre uno o più accordi:

Moderato

Schumann

(V) I V I

(i) Accordo sottinteso

> Appoggi ritmici sugli accordi finali di cadenza

x Note estranee all'accordo

Moderato con espressione

9. 89. *mf*

Schumann (V — I — VI — IV — II —) V

Vedi anche es. n. 1, 3, 4, 6, 10, 14, 16, 17, 19, 20.

N.B. I bicordi in note piccole sono aggiunti a scopo dimostrativo.

* Nota cromatica

x Note estranee all'accordo

Così certi elementi formati apparentemente da una sola cadenza sono in realtà "bicadenzali", in quanto uno o più accordi sono sottintesi:

Con lieta espressione

10. 65. *mf*

Schumann (V I) — V I

Vedi anche es. n. 1, 3, 4, 6, 8, 9, 14, 19.

9. L'inizio sul battere è meno spontaneo e lascia spesso sottintendere un levare: è difficile infatti, in una successione ritmica, che è una successione "di movimenti", concepire un "appoggio" senza un precedente "slancio". In fondo un battere è in certo modo sempre generato da un levare precedente. Che il levare iniziale mancante nell'elemento tematico è sottinteso è rivelato spesso dal fatto che lo stesso elemento, o un elemento cadenzale successivo ad esso corrispondente, si presenta poi col levare scritto. Così accade ad esempio nella ripresa tematica dell'elemento di cui all'esempio n. 2 che si presenta, a differenza dell'inizio, col seguente levare:

11.

V I.....

10. Anche negli elementi aventi inizio col battere l'appoggio ritmico cade, dal punto di vista cadenzale, su due punti simmetrici, dovendo considerare il primo accordo più come punto finale che come punto iniziale di cadenza, ché la prima affermazione della tonalità non è fatta sempre a mezzo di una cadenza, ma spesso col solo accordo di tonica:

15. Il contrasto delle due accentazioni ha un fine preciso: quello di temperare la forza espressiva dei punti finali di cadenza, quando è di per sè troppo intensa per essere sommata a quella degli accenti ritmici forti, e ciò è ottenuto appunto col farli corrispondere agli accenti ritmici deboli o, come nell'esempio, mezzoforti della misura. È intuitivo infatti che gli accenti propri della cadenza e quelli propri della battuta si rafforzano se si trovano in combinazione affine e danno luogo ad una maggiore forza ritmica ed espressiva, mentre si neutralizzano reciprocamente se si trovano in contrasto, dando luogo ad un caratteristico "sincopato" nell'accentazione, e infondono alla composizione un particolare carattere di dolcezza ritmica (vedi Realizzazioni n. 50, 69, 74, ove il contrasto di accenti ha luogo costantemente). Noi indichiamo i due casi con i termini: "accenti concordanti" e "accenti contrastanti".

16. È ora da rilevare che il rapporto tra i due ordini di accenti è esatto quando si hanno elementi di due battute, ove il numero degli accenti ritmici è eguale a quello degli accenti cadenzali, ove si ha cioè un accento ritmico forte ed un accento cadenzale pure forte ad ogni battuta. Invece negli elementi cadenzali di una sola battuta si hanno due accenti cadenzali forti per ciascun accento ritmico forte. Pure in questo caso si può avere concordanza di accenti quando la conclusione dell'elemento cadenzale, e cioè il secondo accento cadenzale, cade in corrispondenza del primo tempo della battuta, ovvero, come nel caso dell'esempio n. 4, si può avere contrasto di accenti quando la conclusione dell'elemento cade su un tempo debole o mezzoforte.

17. Abbiamo sin qui esaminato elementi in cui l'accento cadenzale forte cade sul suo punto naturale: sull'accordo conclusivo della cadenza. Vogliamo ora far notare un particolare tipo di cadenza formato da tre accordi - Posa - Moto - Posa, o Moto - Posa - Moto - in cui l'accento espressivo non corrisponde all'accordo finale ma a quello intermedio. Si tratta di un secondo tipo di accentazione cadenzale che, in confronto all'altro, può essere considerato come l'eccezione in confronto alla regola. In questo caso l'accentazione cadenzale è meno intensa che nel caso precedente ed è soggetta ad essere facilmente neutralizzata da quella ritmica. Naturalmente anche qui si può avere concordanza di accenti se l'accordo accentato (accordo intermedio) si trova sul primo tempo della battuta:

Moderato

16. 67. *p*

Schumann

(I) P IV M I P I P V M I P

Tempo moderato

17. 81. *p*

Schumann (V) M I P V M I P IV M I P

accenti ritmici forti (>) e accenti cadenzali forti (*) concordanti

e contrasto di accenti se esso si trova fuori del primo tempo:

Moderato

I IV I I IV I
P M P P M P

18. Accenti ritmici forti (>) e accenti cadenzali forti (*) contrastanti

Qui l'accento cadenzale, prevalente su quello ritmico, è rinforzato, diremo così, artificialmente, oltre che dal segno espressivo > anche dal ritmo sincopato.

18. L'accentazione cadenzale può essere talvolta anche irregolare, cioè asimmetrica, quando i due tipi di cadenza sono eterogenei. Così nell'elemento dell'esempio n. 3 i due accenti cadenzali forti cadono rispettivamente sul primo tempo della prima battuta e sul secondo tempo della seconda battuta, essendo, la seconda cadenza del tipo a tre accordi. Il secondo accento cadenzale è soverchiato, tuttavia da quello ritmico.

Elementi affermativi e interrogativi

19. L'accordo conclusivo dell'elemento armonico cadenzale può essere, come abbiamo veduto, uno qualsiasi di quelli considerati per la conclusione della cadenza: I, VI, V e IV del tono principale o di toni affini; l'elemento cadenzale "affermativo" conclude però, di regola, sull'accordo di tonica del tono principale (vedi es. n. 6. 10. 12. 16. 17. 18. 19. 21.) ed eccezionalmente sul VI° grado in cadenza evitata (vedi elemento tematico della Realizzazione n. 48). L'elemento cadenzale "interrogativo" conclude di regola sulla dominante del tono principale in cadenza sospesa (vedi es. n. 1. 2. 5. 7. 9. 14. 15. 20.). Eccezionalmente si può avere una conclusione sul II° o IV° grado (vedi n. 4. 13.) od anche su una tonica o su una dominante di tono affine (vedi n. 3. 8. e elemento tematico della Realizzazione n. 47.)

20. Anche i casi modulanti (vedi Capitolo Diciannovesimo, n. 8. 9. 10. 11.) vanno sotto un largo punto di vista, inquadrati nel tono principale, quali affermazioni più efficaci degli stessi punti tonali, cosicché in modo maggiore, una cadenza sull'accordo di tonica del tono minore del II° grado, ad esempio, va considerata come concludente sul II° grado del tono principale in cui questo punto finale sia stato reso più efficace con la modulazione. È per tale fatto che classifichiamo questo tipo di elemento come "interrogativo" (cadenza sospesa sul II° o IV° grado) e non come affermativo, trattandosi di una modulazione "cadenzale".

Elementi di tipo melodico e di tipo armonico

21. Come si sarà già osservato nelle realizzazioni degli esercizi di armonia, una delle parti, e quasi sempre quella superiore, ha in confronto delle altre maggior risalto. Sebbene talvolta di carattere melodico più spiccato (movimento per gradi congiunti con ricchezza di note estranee), essa, nondimeno, è una "parte d'armonia" con figurazioni ritmiche simili a quelle delle altre voci e segue, di queste, le stesse norme di movimento. Su di essa, il cui carattere predominante deriva dalla estensione più acuta in primo luogo e, secondariamente, dalla maggiore libertà di movimento, si ferma spontaneamente l'attenzione del compositore, del quale costituisce il filo conduttore delle creazione musicale e, di conseguenza, quella dell'ascoltatore. Essa soltanto (non ci riferiamo qui alla composizione di stile polifonico) nasce, in massima, dalla diretta ispirazione, mentre le altre linee melodiche sono originate, quasi sempre, in forza delle leggi armoniche da essa richiamate, e sono "identificate" dal compositore, con la determinazione degli accordi a cui essa appartiene. D'altra parte però, essa viene spesso guidata o deviata dagli stessi accor-

di con lei contemporaneamente generati. Non v'è infatti melodia che non abbia in sè, latente e sottinteso, un substrato armonico che la inquadri in una successione armonico - cadenzale, come non vi è accordo che non suggerisca un particolare andamento melodico alla parte superiore. Essa dunque si delinea sempre su un ideale "sostegno armonico" del quale è derivazione diretta e che il compositore ritrova e completa in base ai principî tecnici dell'armonia, - principî che, si ricordi sempre, hanno profonde ed inequivocabili radici nelle leggi dell'acustica da un lato e nella nostra costituzione psico-fisiologica dall'altro e nasce contemporaneamente e conseguentemente a tale sostegno.

22. Riguardo alle caratteristiche di movimento della parte melodica di maggior risalto si possono distinguere tuttavia gli elementi cadenzali in elementi di "tipo melodico" e di "tipo armonico". Appartengono al primo tipo gli elementi tematici di cui agli esempî n. 1. 2. 4. 6. 7. 8. 9. 13. 14. 18. 20. ed al secondo tipo quelli degli esempî n. 3. 10. 15. 16. 17. 21. Questa distinzione però va intesa in senso molto relativo: ripetiamo che la linea melodica superiore non è mai qualcosa di diverso da una semplice "parte d'armonia", essa ha soltanto talvolta caratteristiche di movimento più spiccate in confronto delle altre parti. Se tali caratteristiche sono poco accentuate, la differenza di valori cioè non è molto sensibile, oppure il movimento melodico procede più per salti (arpeggio) che per gradi congiunti (scala), la distinzione perde il suo valore, in quanto i due tipi si amalgamano in un tipo medio "melodico-armonico". Così gli elementi degli esempî n. 5. 12. 19.

Elementi simmetrici e asimmetrici

23. Esaminiamo ora l'elemento cadenzale dal punto di vista della simmetria o asimmetria delle sue parti. Abbiamo veduto come, rispetto alla struttura ed alla accentazione l'elemento cadenzale possa essere scisso in due parti, in corrispondenza delle due distinte cadenze. Vediamo ora come, sia sotto l'aspetto metrico (durata), sia sotto l'aspetto figurativo (valori delle note e pause), sia sotto l'aspetto armonico (tipo affermativo o interrogativo della cadenza), queste due parti possano essere tra loro simmetriche. La simmetria può essere assoluta sotto tutti e tre gli aspetti quando il secondo mezzo - elemento è l'esatta ripetizione del primo:

Allegretto
Elemento cadenzale tematico

ma più frequentemente essa è solo parziale. Negli elementi tematici esemplificati nel presente capitolo vi è infatti asimmetria:

di metrica nei n.	6. 12. 14. 15.
totale di valore nei n.	12.
parziale di valori nei n.	4. 6. 14. 15. 24.
di tipo armonico nei n.	1. 6. 14. 15. 17. 24.

Soltanto gli elementi degli esempî n. 2. 3. 5. e 9. sono totalmente asimmetrici. Gli elementi, invece, dei n. 7. 10. 16. 18. possono essere considerati come di tipo simmetrico totale.

24. Da che ha origine tale diversità di costituzione dell'elemento? È in certo modo l'ampiezza del "respiro melodico - armonico" che, nel caso simmetria totale si esaurisce nel primo mezzo-elemento; nei casi di simmetria parziale si esaurisce solo in parte e solo in alcuni aspetti (ritmico, melodico, armonico) e nei

casi di asimmetria totale abbraccia invece l'intero elemento. Cio, non influisce, come potrebbe sembrare a tutta prima, sul valore estetico dell'elemento tematico (si hanno infatti mirabili esempi in ciascuno dei vari casi) ma, come vedremo, piuttosto sul successivo svolgimento del periodo musicale che, nella composizione del secondo elemento, la simmetria assoluta deve essere evitata nel primo caso, per non generare monotonia, potrà essere evitata o attenuata nei casi di simmetria parziale e sarà invece possibile nel caso di asimmetria delle due particelle dell'elemento tematico.

25. A proposito degli elementi cadenzali costituiti da due particelle identiche si potrebbe pensare all'elemento "bicadenzale" come ad una derivazione complessa di un elemento "monocadenzale", unità, questa, più semplice, ma facciamo notare che in musica è sempre presente un binomio nella costituzione di una unità semplice: cadenza = Moto - Posa; battuta semplice = due tempi; tempo semplice = due suddivisioni in corrispondenza di due accenti diversi; il più semplice accordo = due suoni; suono = prodotto di vibrazioni, cioè di movimenti di "va e vieni" di un corpo sonoro; etc. Si provi così a considerare come elemento cadenzale compiuto la sola prima cadenza dell'es. n. 19: si vedrà che ciò non è soddisfacente, appunto per la mancanza di un "dualismo" cadenzale. È come un piede che si porta in avanti, ma a cui è necessaria la riunione con l'altro piede per spostare realmente il corpo di un passo; eppure il termine "passo" è legato usualmente all'immagine di un solo arto.⁽¹⁾

26. Consideriamo dunque i non frequenti casi di elementi "monocadenzali", malgrado l'apparente illogicità, come eccezioni alla regola. Ecco un esempio di elemento tematico monocadenzale:

Tempo di valzer

Schubert (I) V

N.B. Un solo accento forte cadenzale (*) ogni due accenti forti ritmici (>)

D'altro canto consideriamo pure eccezioni alla regola della bicadenzialità quegli elementi, assai rari, comprendenti più di due cadenze. Ecco un esempio tipico di elemento "quadricadenzale":

Fresco e con forza

Schumann I V (IV) V (V) I (IV) I

Si noti, in tutti gli elementi esemplificati, come dall'accordo finale della prima cadenza all'inizio della seconda cadenza, l'armonia sia statica; come, cioè, tale spazio della misura comprenda armonicamente un solo accordo: quello finale di cadenza (vedi es. n. 6. 7. 10. 14. 16. 19.), anche se si hanno dei movimenti melodici di abbellimento (vedi n. 1. 2. 3. 4. 8. 13. e 15.). Nei casi come quello ora esemplificato tale spazio è invece colmato con una cadenzetta supplementare che ha carattere di conferma della cadenza principale precedente.

(1) Forse questo dualismo nella costituzione, questa "reversibilità" nel movimento, è sempre presente in ogni manifestazione della natura; si pensi all'atomo, elemento infinitesimale ed inscindibile, anch'esso costituito da due particelle: l'elettrone ed il protone.

I ESERCIZIO — *Comporre tre elementi cadenzali tematici ad accenti concordanti ed uno ad accenti contrastanti.*

II ESERCIZIO — *Comporre due elementi cadenzali tematici di tipo affermativo e due di tipo interrogativo.*

III ESERCIZIO — *Comporre due elementi cadenzali tematici a parti parzialmente simmetriche, due a parti totalmente simmetriche, due a parti asimmetriche.*

IV ESERCIZIO — *Comporre due elementi cadenzali tematici a tipo melodico e due a tipo armonico.*

N.B. A seconda della materia armonica svolta dall'allievo gli elementi cadenzali potranno essere composti per voci, per piano - forte o per organo.

CAPITOLO SECONDO

La frase armonico-cadenzale

1. Chiamiamo "frase armonico-cadenzale" la porzione più ampia di periodo musicale derivante da un aggruppamento di elementi cadenzali. Più propriamente definiamo "frase armonico-cadenzale tematica" o, semplicemente, "frase tematica", quella derivante dall'elemento tematico e con cui ha inizio la composizione. Dato che il periodo musicale è costituito da una successione di elementi cadenzali con caratteristiche di affinità con quello tematico, ne consegue che esso è anche costituito da una successione di frasi affini a quella tematica. Vedremo successivamente che un brano di musica compiuto è costituito, infine, da una successione di periodi. Della frase iniziamo ora l'analisi sotto i vari aspetti strutturali già veduti per l'elemento.

Frase armoniche di quattro, due o più battute

2. Secondo il principio dualistico di cui abbiamo parlato nel capitolo precedente, la frase armonico-cadenzale è costituita, di regola, dall'abbinamento di due elementi cadenzali. Se i due elementi sono composti di due battute ciascuno (caso normale) si ha una frase di quattro misure. Servano da esempio le frasi armoniche tematiche comprendenti le prime quattro battute delle Realizzazioni armoniche strumentali di autori classici del Corso dalla R: 59 alla R. 116 (è soltanto a queste che ci riferiremo anche in seguito). Fanno eccezioni le frasi tematiche delle R: 74 che, derivando da un elemento di una battuta è costituita da due sole battute, 63 e 98 derivanti dall'abbinamento di un elemento irregolare di tre battute con uno di due e 101 e 110 derivanti dall'abbinamento di un elemento di due battute con uno di tre, quindi composte di cinque battute; 108 composta di sei battute (due elementi di tre battute ciascuno). Le frasi tematiche delle R. 73, 91 e 109 sono pure composte di sei battute, ma esse derivano da una successione di tre elementi tematici di due battute ciascuno. Queste tre frasi ci offrono esempi di "frasi ternarie": esse rappresentano in realtà la sola eccezione essendo, nelle altre, eccezionali gli elementi che le costituiscono. Il terzo elemento della frase ternaria può essere diverso o affine ad uno degli altri due; nei tre casi richiamati i tre elementi sono affini. Il caso a-b-b¹, più frequente del caso a-a¹-b, lo troviamo nella R. 70 (seconda frase):



così anche nella seconda frase delle R. 77 e 95.

3. Molto più raramente, infine, si può avere, anziché l'aggiunta, l'elisione di un elemento o di un mezzo-elemento. Esempio: la frase tematica della R. 97 (prime tre battute), la quale manca del primo mezzo elemento. Potendo ciascuno degli elementi costituenti la frase, comprendere una, due o tre battute, ne consegue che l'ampiezza di una frase è assai variabile. Tuttavia le frasi binarie di quattro battute costituiscono, specialmente nelle brevi composizioni, il tipo più frequente, come si vede anche dalla grande percentuale che esse rappresentano nelle Realizzazioni armoniche del Corso.

Accentazione cadenzale

4. Di regola le accentazioni ritmica e cadenzale si mantengono omogenee per tutta la durata del pezzo, essendo esse un elemento unitario di molta importanza; quindi, nella successione dei vari elementi e delle varie frasi, da un lato, ogni particella melodica di rilievo si ripresenta sempre nella stessa posizione nella battuta, e cioè con la stessa accentazione ritmica della prima volta, e, dall'altro, gli accenti ritmici e cadenzali si trovano sempre in concordanza o in contrasto.

Le eccezioni a queste due norme sono assai rare, ma non mancano, come non manca mai, specialmente in musica, una eccezione ad alcuna regola: nella R. 63, ad esempio, l'accentazione ritmica della seconda frase, che inizia dal 2° tempo della quinta battuta e termina col 2° tempo dell'ottava, non concorda con quella dell'ultima frase che, della seconda è una ripresa divesamente conclusa. Nella R. 94, d'altro canto, il primo elemento è ad accenti contrastanti ed il secondo ad accenti concordanti.

5. Ritorniamo però ora sulla accentazione cadenzale per una più ampia disamina di questa importante caratteristica della cadenza. Abbiamo veduto come, riguardo agli accenti ritmici, viene considerata la successione delle suddivisioni della battuta e classificate forti quelle corrispondenti all'inizio di ciascun tempo e quindi, considerata la successione di questi accenti forti, e cioè dei soli tempi, vengono classificati forti quelli iniziali di ciascuna battuta (questi due termini analoghi vanno, naturalmente, intesi in senso relativo e indipendentemente l'uno dall'altro, in quanto l'uno si riferisce alle sole suddivisioni e l'altro ai soli tempi: suddivisione forte in confronto alle suddivisioni deboli e tempo forte in confronto ai tempi deboli); allo stesso modo ora noi consideriamo due ordini di accenti cadenzali, e cioè: prima consideriamo, come abbiamo già veduto, i singoli accordi di ciascuna cadenza e classifichiamo forti quelli conclusivi su ciascuna particella di elemento; questi accenti cadenzali saranno d'ora innanzi chiamati "secondari". Consideriamo poi nella frase i soli accenti cadenzali forti secondari (corrispondenti, come abbiamo veduto, a tempi simmetrici di due battute vicine: 1° e 1°, 2° e 2°, etc.) e classifichiamo forte quello che è maggior forza espressiva; chiamiamo questi accenti: "cadenzali principali". Gli accenti intermedi assumono, come è facile rilevare, un grado d'intensità corrispondente a quello degli accenti ritmici della battuta; nella successione periodica di quattro accenti (frase binaria) si ha, cioè, un accento forte, uno debole, uno mezzoforte ed uno debole. Avremo così, ad esempio, nella frase tematica della R. 76 (vedi esempio n. 2) la seguente accentazione:

Frase tematica

1° Elemento cadenzale 2° Elemento cadenzale

Accenti cadenzali secondari *f* *d* *f* *d* *f* *d* *f* *d*

Accenti cadenzali principali *f* *d* *mf* *d*

6. Abbiamo veduto come, ritmicamente, il primo elemento cadenzale possa avere inizio da qualunque tempo della battuta e come la serie degli elementi di un stesso brano musicale mantenga sotto tale aspetto una precisa affinità col primo; lo stesso fatto si verifica per la successione degli accenti cadenzali principali: il primo accento può essere uno dei quattro della frase binaria la quale può avere così il suo "punto espressivo" (accento forte) all'inizio, alla fine od in un momento intermedio (in ciascuna, cioè, delle quattro battute). Il caso: primo accento cadenzale-accento forte è il più frequente e si riscontra nella maggior parte delle Realizzazioni armoniche del Corso; il "punto espressivo saliente" combina con le battute: 1^a, 5^a, 9^a, etc., salvo i casi in cui qualche frase ha un numero di battute diverso da quattro. Nelle R. 93, 96, 105 e 107, il primo accento cadenzale è il "mezzoforte", i punti espressivi si hanno di conseguenza sugli accenti cadenzali delle battute: 3^a, 7^a, 11^a, etc. Nelle R. 61, 71, 73, 75, 76, 81, 87, 101, 102, 112, il primo accento cadenzale è il "debole" precedente il "forte" della seconda battuta, il quale si ritrova poi alla 6^a, 10^a, 14^a, etc. Nelle R. 67, 88, 92, 116, infine, il primo accento cadenzale è il "debole" precedente il "mezzoforte"; punti espressivi salienti quindi alle battute: 4^a, 8^a, 12^a, etc.

Facciamo notare che tale interpretazione è spesso assai ardua, primo perchè molto soggettiva, secondo perchè l'espressività è spesso in contrasto con i segni espressivi (accento debole in corrispondenza di un *f* o accento forte in corrispondenza di un *pp*) è inevitabile quindi che in certi casi, essa dia adito a dubbî.

Frase affermative e interrogative

7. La frase armonico-cadenzale può terminare affermativamente o interrogativamente con uno degli accordi finali di cadenza specificati ai n. 19. 20. del Capitolo precedente, conclusivi dell'elemento. Abbiamo esempi di frasi affermative nelle frasi tematiche delle R. 59, 70, 71, 72, 74, 78, 80, 83, 85, 96, 97, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 110, 112, 114, 115, 116, concludenti tutte sull'accordo di Tonica del tono principale; esempi di frasi interrogative nelle frasi tematiche delle R. 61, 63, 65, 67, 69, 76, 77, 79, 84, 86, 89, 90, 93, 94, 95, 99, 100, 101, 109, concludenti sulla Dominante; 81, 92, 107, sull'accordo di IV^o grado; 62, 66, 68, 75, 88, 91, 98, 111, su toniche affini; 64, 113, su dominanti affini; 73, sul VI^o grado di tono affine.⁽¹⁾ Non c'è, come si potrebbe supporre, un preciso rapporto tra conclusione del primo elemento della frase e conclusione della frase stessa; si hanno più frequentemente casi in cui la conclusione è diversa, ma, sebbene con minore frequenza, anche casi con identica conclusione; ciò accade sempre quando la frase è costituita da due elementi eguali ed in un tipo di frase armonica, che esamineremo trattando della simmetria degli elementi, costituita da due elementi armonicamente affini. In massima come risulta dagli esempi, la frase ha caratteristiche armoniche più tonali che modulanti.

Frase di tipo melodico e di tipo armonico

8. A questo proposito niente è da aggiungere a quanto abbiamo detto a proposito dell'elemento cadenzale. L'unità estetica del brano musicale richiede che, sotto questo aspetto, non solo la frase tematica sia strettamente affine all'elemento tematico, ma anche i successivi elementi e frasi sieno pure omogenei e man-

(1) Nella maggior parte dei casi trattasi o di passaggio al Relativo minore o di modulazione cadenzale (del tono principale o del tono a cui concluderò il periodo).

tengano la struttura melodico - armonica iniziale. Di ciò ci si può rendere facilmente conto dando uno sguardo generale all'insieme delle figurazioni ritmiche di un qualsiasi brano musicale.

Simmetria e asimmetria nella frase armonica

9. A questo riguardo dobbiamo distinguere tre casi: 1. i due elementi sono identici 2. i due elementi sono completamente diversi; 3. i due elementi sono affini. Incominciamo dal primo caso. L' "esatta ripetizione" in musica è la prima e fondamentale manifestazione di quel dualismo a cui abbiamo già varie volte accennato; essa abbraccia i vari aspetti strutturali con cui si presenta una espressione musicale: ritmico, melodico e armonico; è spontanea, logica, soddisfacente; si presenta nell'elemento (successione di due particelle identiche) come abbiamo già veduto, così nella frase (vedi frase tematica delle R. 78 e 105), con la successione di due elementi eguali. La ritroveremo nel periodo con la ripetizione di una stessa frase ed, infine, nella "parte" di un brano musicale con la ripetizione scritta o indicata dal ritornello, di un periodo. Abbiamo detto che essa è soddisfacente; aggiungiamo però che quanto più piccolo è il frammento musicale ripetuto, tanto minore è l'interesse che essa offre: è spontaneo infatti il desiderio di "riudire", in quanto ciò che piace vuole essere nel miglior modo assimilato; ora, logicamente, è più agevole l'assimilazione del "poco" che quella del "molto", quindi, mentre è poco interessante la ripetizione di un mezzo - elemento, facilmente afferrabile alla prima audizione, e lo è pure, anche se in misura inferiore, quella di un elemento, più interessante è invece la ripetizione di una frase ed ancor più, e quindi più frequente, quella del periodo. Non si ripete di regola un elemento costituito da due particelle identiche, nè una frase formata da due elementi eguali, nè, infine, il periodo stesso formato dalla ripetizione di una stessa frase, chè ciò sarebbe causa di monotonia. (Quanto abbiamo detto per la ripetizione esatta vale anche, relativamente, per la ripetizione affine: il grado di affinità, cioè, tende ad accentuarsi nell'ordine: mezzo - elemento, elemento, frase, periodo).

10. Passiamo al secondo caso. Qui i due elementi non hanno alcuna affinità: nè di valori ritmici - e ciò va inteso in particolare per la parte che ha caratteristiche melodiche preponderanti - nè armonica - e ciò va inteso specialmente per quanto riguarda il carattere affermativo o interrogativo delle cadenze.

Può mancare, ma molto raramente, l'affinità nella metrica (vedi ad esempio la R. 98, ove la prima frase è costituita da un elemento di tre ed uno di due battute e la R. 101, ove essa è costituita da un elemento di due ed uno di tre battute); nella struttura cadenzale (un elemento pluricadenzale ed uno monocadenzale) e nell'accentazione (un elemento ad accenti concordanti ed uno ad accenti contrastanti). Essendo però tali casi eccezionali ed irregolari non ci soffermiamo su questi tipi di asimmetrie.

Le frasi tematiche delle R. 63, 65, 66, 71, 72, 75, 76, 78, 79, 81, 90, 91, 92, 98, 99, 100, 111, 113, 114, sono formate da due elementi eterogenei; si hanno in tali frasi maggiori indissolubilità e continuità armonico - melodica e maggiore varietà ritmica: esse offrono quindi, da un lato, un più grande interesse musicale e, dall'altro, una maggiore tendenza ad essere esattamente o parzialmente ripetute, nella costruzione del periodo (ciò non significa, naturalmente, che si debba sempre soddisfare tale tendenza).

11. E passiamo ora al terzo caso, assai più frequente degli altri: il secondo elemento è più o meno affine al primo. È qui il germe di ciò che in musica chiamasi "divertimento" (da divergere, deviare) o "sviluppo". La derivazione del secondo elemento dal primo può assumere i seguenti aspetti:

- a) varianti ritmiche, armoniche, melodiche;
- b) ripetizione di tutto o parte il primo mezzo - elemento e nuova conclusione armonica;
- c) ripresa dello spunto iniziale e nuova derivazione tonale;

- d) ripresa dello spunto iniziale e nuova derivazione modulante;
- e) affinità di movimento nella parte melodica;
- f) affinità generica di figurazioni ritmiche;
- g) conclusione sullo stesso accordo.

L'affinità dei due elementi può assumere un solo aspetto di quelli indicati, come pure ne può assumere diversi.

12. Abbiamo un esempio del caso a) nella frase tematica della R. 80 ove, salvo l'ultimo tempo, diverso solo ritmicamente, la ripetizione è esatta.

13. Del caso b) abbiamo esempi nelle R. 67, 104, 108, 110, 116, ove del primo elemento è ripetuta la sola prima metà, la quale poi devia in una nuova conclusione armonica, e nelle R. 86, 88 ove è appena ripreso lo spunto iniziale. È questo un caso tipico di "sviluppo" che ritroveremo molto frequentemente nella costruzione del periodo; esso sarà allora trattato più ampiamente.

14. Nel caso c) si ha una maggiore deviazione dal primo elemento: esso è ripreso su altro grado della scala, senza modulare, in modo che la parte melodica assume un aspetto essenzialmente nuovo e porta spontaneamente ad una diversa conclusione armonica. La nuova derivazione armonico - melodica nasce in modo particolare da una nota: quella che ha l'accento cadenzale forte e che corrisponde, nei due casi, ad un diverso intervallo dello stesso accordo (ad es. $\frac{f}{I}$ e $\frac{5}{I}$), oppure di accordi diversi (ad es. $\frac{f}{I}$ e $\frac{3}{V}$), oppure allo stesso intervallo di accordi diversi (ad es. $\frac{f}{I}$ e $\frac{f}{V}$). Esempi: nelle R. 64, ove la nota melodica accentata è la prima volta f di VI° grado e la seconda volta 5^a di V° grado; 83, ove essa è 9^a di V e 3^a di I; 107, ove essa è 5^a di I e 5^a di IV; 115 ove essa è 5^a di I e 9^a di V. È questa pure una particolarità tecnica di sviluppo di grandissima importanza, usata quindi specialmente nel vero e proprio "sviluppo tematico" della "Seconda Parte" della composizione. Vi ritorneremo a suo tempo più ampiamente.

15. La ripresa del punto iniziale su altro grado, caso d), può essere anche modulante, si può avere cioè una ripetizione del primo elemento in una tonalità affine come nelle R. 68 e 109 (frase tematica) oppure, come nella R. 77, il primo elemento può modulare ad un tono affine ed il secondo elemento, riprendendo da tale tonalità con lo stesso spunto iniziale, ricondurre in tono. Il giro modulante dell'esempio (in modo maggiore): modulazione al II° grado, ripresa tematica sul II° grado e conclusione sulla dominante del tono, è tipico della frase tematica ed assai frequente.

16. Nel caso e) - vedi R. 93 (frase tematica) - il secondo elemento si ripresenta nello stesso tono con figurazioni ritmiche simili e con movimenti ascendenti e discendenti nella parte melodica analoghi ma non eguali a quelli del primo elemento.

17. Nel caso f) - vedi frasi tematiche delle R. 69, 70, 74, 85, 87, 96, 97, 101, 102, 103, 105, 107 - molto più frequente, si riscontra solo una analogia di figurazioni ritmiche nelle varie parti.

18. Infine nel caso g) l'affinità dei due elementi à carattere armonico in quanto essi concludono ambedue sullo stesso accordo. Quando si hanno, insieme a questa, altre affinità, come nelle frasi tematiche delle R. 69, 94, 96, 102, allora il secondo elemento acquista un carattere di "conferma" del primo e specialmente di conferma armonica. Nelle R. 89, 95, 106, 112, l'affinità è assai meno sensibile essendo limitata alla sola conclusione armonica.

V ESERCIZIO - *Completare tre frasi tematiche da elementi dell'Esercizio I.*

VI ESERCIZIO - *Completare tre frasi tematiche da elementi dell'Esercizio II.*

VII ESERCIZIO - *Completare quattro frasi tematiche da elementi dell'Esercizio III.*

VIII ESERCIZIO - *Completare tre frasi tematiche da elementi dell'Esercizio IV.*

N. B. Il tipo affermativo o interrogativo e la specie di affinità del secondo elemento non devono essere voluti, ma per quanto è possibile, spontanei. L'allievo non deve stabilire, cioè, niente in anticipo; le norme studiate devono servire più che altro ad evitare eventuali errori di struttura ed a poter rendersi conto della causa di tali errori nei quali istintivamente egli dovesse cadere. Non "fabbricare" dunque in base ad un formulario teorico, ma "guidare" l'ispirazione musicale in base alle cognizioni teoriche acquisite. Ciò valga anche per i seguenti esercizi di composizione.

CAPITOLO TERZO

Il periodo armonico-cadenzale

1. Il periodo è già un frammento musicale avente carattere compiuto. Esso risulta, nella forma più semplice di periodo "binario", dall'abbinamento di due frasi armoniche e, nelle forme più complesse di periodo "ternario", "quaternario", etc. dalla successione di tre, quattro o più frasi armoniche. Nelle brevi composizioni o nei tempi brevi di composizioni ampie, il periodo binario è il più frequente ed è su questo quindi che ci soffermeremo principalmente in questo Corso, considerandolo nei consueti aspetti veduti già per l'elemento e per la frase. L'aggiunta di una o più frasi alla frase tematica dà luogo al "periodo tematico".

Periodi armonici di otto, quattro o più battute

2. L'abbinamento di due frasi armoniche di quattro battute costituisce un periodo di otto battute. Tali i periodi tematici delle R. 59, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 83, 86, 87, 88, 89, 92, 93, 94, 96, 99, 103, 104, 105, 106, 107, 111, 113, 114, 115, 116. Questa forma di periodo armonico-cadenzale è da considerare, praticamente, la più breve, poichè il periodo di quattro battute derivante da un elemento di una battuta (frase di due battute) è molto raro; l'elemento di una battuta della R. 74 che dà luogo alla frase tematica di due battute genera poi un periodo tematico di cinque battute, chè la seconda frase è ternaria (il secondo elemento conclude con una cadenza evitata del tono di dominante, il terzo sulla tonica dello stesso tono: caso assai frequente). Un periodo di sette battute è quello della R. 112, ma esso comprende una frase (la seconda) irregolare, in quanto si ha un'elisione di mezzo - elemento (una battuta). Un periodo costituito da due frasi irregolari (una di cinque ed una di tre battute) è pure quello delle R. 63 e 98.⁽¹⁾ Esaminiamo ora periodi con un numero di battute superiore ad otto. Un periodo tematico di nove battute è quello della R. 100 ove la seconda frase è di cinque battute (2+3). Assai frequenti sono i periodi di dieci battute; essi possono risultare dall'abbinamento di una frase binaria con una frase ternaria (4+6) o viceversa (6+4), come anche dall'unione di due frasi di cinque battute. Il primo caso lo troviamo nelle frasi tematiche delle R. 77 e 95. (Sono due casi analoghi a quelli delle R. 74: il quarto elemento inganna al VI° grado, il quinto elemento conclude sulla tonica del tono di dominante). Il secondo caso lo troviamo nelle frasi tematiche delle R. 73 e 91; il terzo caso nelle frasi tematiche delle R. 101 e 110. Periodi tematici di dodici battute sono quelli delle R. 108 (quattro elementi ternari) e 109 (due frasi ternarie). Tutti i periodi sin qui considerati sono binari risultando dall'unione di due frasi.

3. Esempi di periodi ternari sono quelli tematici delle R: 97 (tre frasi di 3-4-3 battute); 102 (tre frasi di quattro battute) e 70 (tre frasi di 4-6-4 battute). La R. 90 ha inizio, infine, con un periodo quaternario di diciotto battute (4+4+4+6). Come la frase ternaria è costituita da un elemento doppio aggiunto ad uno semplice (o viceversa), così il periodo ternario è generato dall'unione di una frase con una doppia frase ed il periodo quaternario dall'unione di due doppie frasi. Se le frasi sono tutte binarie e binari gli elementi

(1) Nel computo delle battute il levare iniziale di un elemento, frase, etc., non viene mai considerato.

che la costituiscono, il numero totale delle battute risulta rispettivamente di dodici nel periodo ternario e di sedici in quello quaternario; ma il numero delle battute è molto variabile poichè uno o più elementi, una o più frasi possono essere, metricamente, irregolari. Il periodo può avere anche un numero di battute inferiore ad otto quando vi è, anzichè la ripetizione, l'elisione di una frase: si ha allora un periodo costituito da una sola frase, binaria o ternaria; ciò ha luogo specialmente come vedremo nello "sviluppo" della composizione.

Accentazione

4. Per ciò che riguarda la concordanza od il contrasto degli accenti ci richiamiamo a quanto abbiamo detto a proposito della frase. Ritorniamo invece ancora sull'argomento dell'accentazione espressiva. Abbiamo chiamato accenti cadenzali principali gli accenti corrispondenti all'accordo conclusivo di ciascun mezzo-elemento, così che in una frase di quattro battute risultano quattro accenti di tale ordine, la cui intensità è, come dicemmo, assimilabile a quella degli accenti ritmici in una battuta a quattro tempi, e cioè: forte - debole - mezzoforte - debole. Nel periodo consideriamo ora i soli accenti cadenzali principali forti: uno per ciascuna frase e quindi due in un periodo binario, tre in un periodo ternario, quattro in un periodo quaternario) ed avremo così un altro ordine di accenti che chiameremo metrici. La gradazione d'intensità di tali accenti è pure simile a quella degli accenti ritmici della battuta.

due accenti (periodo binario) = forte-debole

tre accenti (periodo ternario) = forte-debole-debole

quattro accenti (periodo quaternario) = forte-debole-mezzoforte-debole

In un periodo abbiamo così sempre un solo accento metrico forte: esso rappresenta il "punto espressivo saliente" sia melodicamente che armonicamente e può essere uno qualsiasi degli accenti metrici. Nei periodi tematici delle Realizzazioni di autori classici, il primo degli accenti metrici è quasi sempre quello forte. Fanno eccezione i periodi tematici delle R. 61, 71, 72, 75, 76, 87, 103, in cui l'accento metrico forte è il secondo. Ecco come si presentano i tre ordini di accenti nel periodo tematico della R. 80:

Periodo tematico

	f	d	f	d	f	d	f	d	f	d	f	d	f	d
Accenti cadenzali secondari	f	d	f	d	f	d	f	d	f	d	f	d	f	d
Accenti cadenzali principali	f		d		mf		d		f		d		mf	
Accenti metrici	{ f		{ mf(†)		{ d		{ d		{ d		{ d		{ d	

Periodi interrogativi e affermativi

5. Agli accordi finali di tonica e dominante ed agli accordi di toniche affini (modulazioni "efficienti") possono essere aggiunti, per la conclusione del periodo, gli accordi di tonica di tonalità lontane. Queste con-

(† Ritornello (vedi Cap. IV n. 3)

clusioni modulanti, se proprio non hanno come nei frammenti più brevi (elemento, frase) un carattere interrogativo vero e proprio (vedi Cap. Primo n. 20) non danno, anche se terminali del periodo, un senso di affermazione statica, ma sempre un senso di sospensione; sono quindi a nostro parere più vicini a i periodi interrogativi concludenti sulla dominante che a quelli affermativi concludenti sulla tonica. Il periodo armonico-cadenzale, benchè avente carattere compiuto, non costituisce mai un brano di musica completo e finito, quindi se da un lato è da escludere la sua terminazione su un IV^o, II^o o VI^o grado perchè troppo vaga, non è da escludere invece quella sospesa sulla dominante. Riassumendo, il periodo può concludere con l'accordo di Tonica o di Dominante del tono principale o con l'accordo di tonica di altra tonalità (escluse le tonalità "cadenzali"). Esempi di conclusione sulla Tonica principale si hanno dei periodi tematici delle R. 62, 64, 65, 68, 69, 72, 83, 85, 86, 87, 89, 92, 96, 97, 98, 99, 101, 103, 105, 106, 107, 109, 110, 112, 113, 116; di conclusione sulla Dominante, nei periodi tematici delle R. 63, 67, 78, 79, 81, 84, 90, 93, 104, 115. Concludono invece in tono di dominante i seguenti periodi tematici: R. 59, 61, 66, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 80, 88, 91, 94, 95, 100. Concludono infine su altre toniche, affini o lontane, i periodi tematici delle R. 102, 108, 114. Dagli esempi citati si ha una idea del grado di frequenza delle varie conclusioni. Nel suo insieme il periodo tematico ha, armonicamente, carattere unitario e tonale, salvo la conclusione che può essere, come abbiamo veduto, modulante. La modulazione intermedia, se appare, è quasi sempre del tipo "cadenzale", è cioè più una affermazione cromatica dei punti cadenzali che un vero passaggio di tonalità (vedi Capitolo 21^o della Seconda Parte).

Periodi di tipo melodico e di tipo armonico

6. Anche su questo punto ci richiamiamo a quanto abbiamo detto a proposito dell'elemento e della frase armonico-cadenzale.

Simmetria delle frasi nel periodo armonico-cadenzale

7. Consideriamo a questo proposito i due seguenti casi: 1. le due frasi sono identiche; 2. le due frasi hanno un grado più o meno accentuato di affinità. L'esatta ripetizione della frase, nel periodo cadenzale, è meno rara di quanto lo sia la ripetizione dell'elemento nella frase, e ciò per le ragioni a cui abbiamo accennato al n. 8 del Capitolo precedente. Abbiamo esempi di questo caso nei periodi tematici delle R. 67, 88, 96, 104. Questi periodi non hanno ritornello per ovviare alla monotonia che deriverebbe dal ripetere quattro volte uno stesso frammento musicale.

8. Il secondo caso può assumere i seguenti aspetti:

- a) varianti ritmiche, armoniche, figurative, di posizione della parte melodica;
- b) ripresa della frase tematica e nuova conclusione armonica;
- c) nuova derivazione da uno spunto tematico;
- d) affinità generica di figurazioni ritmiche;
- e) stessa conclusione armonica.

Non abbiamo distinto, come per le frasi, un terzo caso di completa diversità dei due frammenti costituenti il periodo. La ragione è la seguente: mentre in un piccolo giro armonico-melodico (frase) è ancora possibile unire due elementi assolutamente eterogenei, ciò è, in un seguito più ampio di battute (periodo) assai arduo per la difficoltà di evitare qualsiasi affinità di ritmo, armonia, movimenti melodici, etc. e soprattutto poco spontaneo e inopportuno, chè la caratteristica di un "tema musicale", è appunto una più o meno marcata unità almeno in uno dei tre sensi: ritmico, armonico, melodico. E con i termini: tema musicale si deve intendere appunto almeno il primo periodo di una composizione. Così le due frasi costituenti un

periodo, sono sempre più o meno unite da uno o più legami di affinità. Esaminiamo ed esemplifichiamo i varî casi.

9. Caso a). - La prima frase è ripetuta con alcune varianti: ritmiche, melodiche, armoniche (aggiunta di parti, alterazioni, accordi), di posizione di parti (parte melodica che passa in altra voce), di tonalità, etc. Abbiamo alcuni esempi nei periodi tematici delle R: 66, ove si ha un'aggiunta di parti d'armonia e una variante ritmica sulla conclusione della 2^a frase; 108, ove la seconda frase è ripetuta in altra tonalità (minore) ed il ritmo è arricchito sulla conclusione degli elementi; 110, ove si hanno aggiunte ritmiche ed armoniche al basso, oltrechè un levare ritmico aggiunto alla seconda frase.



10. Caso b) - La ripresa può abbracciare pressochè l'intera prima frase, come nelle R. 64, 65, 69, 89, 101: si ha in simili casi come un ritornello con 1^a e 2^a volta. Nella R. 65 si ha anche qualche aggiunta di parti. Nella R. 89 la parte melodica passa al basso. La ripresa può abbracciare anche il solo primo elemento e deviare, dall'inizio del secondo elemento, in un "divertimento" della prima idea conducente ad una nuova desinenza melodico-armonica. Esempî: i periodi tematici delle R. 100, 105 e 86, 95, 109, con varianti armoniche o ritmiche. La ripresa può essere limitata, infine, ad una parte del primo elemento come nelle R. 78, 102, 107; 79 e 94 (ove è aggiunto un levare iniziale) e 61 e 111 ove si hanno varianti armoniche.





11. Caso c) - Si ha qui un vero e proprio "sviluppo tematico" in quanto solo uno spunto melodico o ritmico della prima frase (quasi sempre quello iniziale) è ripreso, per essere condotto verso una nuova derivazione melodico-armonica. Raramente lo spunto melodico è ripreso anche armonicamente, e cioè dallo stesso grado e intervallo dello stesso accordo, come nella R. 85; più spesso dallo stesso grado e intervallo di altro accordo, come nella R. 113, o su altro grado della stessa o altra tonalità quale intervallo diverso di accordo eguale o diverso, come nelle Realizzazioni seguenti:

	<i>1^a Frase</i>	<i>2^a Frase</i>
73.		
68.		
84.		
99.		

Si noti, nel secondo caso (R. 68) l'omissione del levare; esso costituendo la parte meno importante, poichè priva di accento forte, dell'elemento, è soggetto a varianti come già vedemmo. Più raramente lo spunto melodico è intermedio della prima frase, come nella R. 93:

	<i>1^a Frase</i>	<i>2^a Frase</i>
1 ^o Viol ^{no}		
	3 ^a 4 ^a batt.	

12. La ripresa e lo sviluppo di uno spunto ritmico della prima frase, sia quello iniziale, sia altro intermedio, costituiscono la forma più frequente di genesi della seconda frase di un periodo. Si hanno esempi in cui lo spunto ritmico iniziale della seconda frase è lo stesso iniziale della prima frase, nelle R. 70, 72, 74, 75, 76, 77, 80, 81, 83, 87, 91, 92, 97, 103, 106, 112, 114, ed esempi in cui esso è intermedio della prima frase, nelle R. 59, 98 () 115 ( 1^a-2^a battuta). Lo spunto ritmico può essere anche variato, come nelle Realizzazioni seguenti:

	<i>Inizio della prima frase</i>	<i>Inizio della seconda frase</i>
62.		
71.		
90.		
116.		

13. Caso d) - Da solo il caso d) è poco frequente (si ha un esempio nelle due frasi del periodo tematico della R. 60); esso si accompagna quasi sempre agli altri tipi di affinità.

Caso e) - Le due frasi hanno eguale conclusione armonica. Esempi R. 63, 66, 72, 75, 78, 79, 83, 85, 90, 91, 103, 106, 112, 116. Questo grado di affinità ha per la già notevole ampiezza di una frase armonica, un valore assai relativo, ma notiamo che gli esempi citati rientrano tutti anche in uno o più casi di quelli elencati precedentemente.

14. Se il periodo è composto da più di due frasi, i vari casi di affinità vanno considerati anche nelle frasi successive. Così: nel periodo tematico ternario della R. 102 la terza frase nasce dallo spunto melodico dell'inizio tematico (caso c); nel periodo tematico ternario della R. 70 la terza frase nasce dal seguente frammento melodico, intermedio della seconda frase, che dal primo violino passa al secondo:



nel periodo tematico quaternario della R. 90, infine, la terza frase:



nasce dal movimento ritmico-melodico iniziale del 1° Violino:



la quarta frase:



dallo spunto:



della seconda.

A parte la derivazione specifica dello spunto iniziale nelle varie frasi di un periodo vi è poi sempre una generale analogia di figurazioni: ciò è molto importante per l'unità musicale del periodo stesso.

IX ESERCIZIO - *Completare due periodi tematici da frasi dell'Esercizio V.*

X ESERCIZIO - *Completare due periodi tematici da frasi dell'Esercizio VI.*

XI ESERCIZIO - *Completare tre periodi tematici da frasi dell'Esercizio VII.*

XII ESERCIZIO - *Completare due periodi tematici da frasi dell'Esercizio VIII.*

CAPITOLO QUARTO

L'esposizione tematica di un breve pezzo strumentale

1. Il semplice periodo tematico esaminato nel precedente Capitolo può già, avendo un senso esauriente e compiuto, costituire l'"esposizione tematica" di una composizione di breve respiro. È il caso delle R. 67, 88, 96, 104, in cui esso è costituito da due frasi identiche, e delle R. 63, 64, 66, 69, 72, 91, 100, 106, 108, 109, 111, 113, 114, 115, 116, in cui le due frasi sono più o meno affini. Il compositore ha ritenuto in simili casi esaurito l'interesse espositivo della composizione ed ha evitato l'aggiunta di un secondo periodo più o meno affine al primo o la sua ripetizione esatta (ritornello). La conclusione armonica dell'Esposizione è quella veduta per il periodo: tonale = Tonica, Dominante; modulante = Tonica di tono affine (quasi sempre del V° grado) o, raramente, di tono lontano. È questo il tipo più breve di Esposizione tematica; di regola, però, essa è costituita da un "doppio - periodo" che ora analizziamo sotto i consueti aspetti.

Doppio - periodo di sedici, otto o più battute

2. L'abbinamento di due periodi di otto battute dà luogo ad un doppio-periodo di sedici battute. Tali i periodi tematici delle R. 59, 61, 62, 65, 68, 71, 75, 76, 79, 80, 81, 83, 86, 87, 89, 94, 98, 99, 103, 105. È questo il tipo di doppio-periodo praticamente più breve, benchè il numero delle battute possa essere minore, come nelle R: 74, ove la ripetizione di un periodo di cinque battute dà luogo ad un doppio-periodo di dieci battute, e 112, ove esso risulta di quattordici battute derivando da un periodo di sette battute. Sono, questi ultimi, periodi doppi eccezionali, sotto l'aspetto metrico, ed assai rari. Doppio-periodi superiori alle sedici battute sono quelli delle esposizioni delle R.: 73, 77, 95, 97, 101, 110,

(battute 10 + 10); 102 (12 + 12); 70 (14 + 14) e 90 (18 + 18). Non esaminiamo in questo Corso i casi di periodo triplo, ma facciamo notare che le esposizioni delle R. 78, 92, 93, Sono costituite da periodi quadrupli in quanto il doppio periodo è ripetuto (ritornello).

Accentazione

3. L'accentazione che abbiamo definito "metrica" e che cade sull'accento cadenzale principale forte di ciascuna frase, dà luogo ad una serie di due, tre, quattro accenti, a seconda se il periodo è binario, ternario, quaternario. Quando il periodo, sia, come vedremo più giù, per la ripetizione da ritornello, sia per quella scritta esatta o affine, è ripetuto, il numero degli accenti metrici raddoppia. Si noti che nel periodo binario i due accenti metrici: forte-debole, diventano, con la ripetizione: forte-debole-mezzoforte-debole, ciò perchè la ripetizione anche affine non può mai offrire lo stesso interesse, e quindi possedere la stessa intensità espressiva, della prima audizione.

Esposizione interrogativa ed affermativa

4. Gli accordi terminali dell'esposizione costituita da periodi multipli, sono quelli veduti a proposito dell'esposizione costituita da un solo periodo: Tonica o Dominante del tono principale e Tonica del V° o Relativo magg. o, più raramente, di altre tonalità.

Esposizione di tipo melodico e di tipo armonico

5. Questa distinzione ha, come abbiamo veduto, valore assai relativo. Ci richiamiamo ancora a quanto abbiamo detto a proposito dell'elemento e della frase.

Simmetria dei periodi nel periodo multiplo

6. Consideriamo anche qui i due casi: 1. il secondo periodo è l'esatta ripetizione del primo; 2. il secondo periodo è una derivazione del primo ed ha, rispetto ad esso, un più o meno accentuato grado di affinità. Il primo caso è molto frequente: la ripetizione esatta, scritta, come nella R. 69, o indicata dal ritornello, come nelle R. 59, 61, 62, 65, 68, 70, 71, 73, 74, 75, 77, 79, 80, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 94, 95, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 105, è qui molto più opportuna di quanto lo sia nella frase o nell'elemento; essa non genera monotonia, per la maggiore ampiezza del brano ripetuto, mentre, d'altro canto, ne facilita l'assimilazione. Si noti che, in vari casi, tra gli esempi citati, il ritornello ha una 1^a e 2^a volta: ciò farebbe supporre una ripetizione non identica dei due periodi; ma si osservi che la 1^a e 2^a volta differiscono solo per l'ultimo levare e riscrivendo due volte il periodo non si avrebbero varianti di sorta. Infatti, mentre il levare della 1^a volta è la ripetizione di quello iniziale, escluso dal ritornello, il levare della 2^a volta appartiene già al periodo seguente. Queste segnature hanno invece valore di "variante" alla conclusione del primo periodo, quando la 2^a volta differisce dalla 1^a già avanti della conclusione cadenzale (vedi ad es. la seconda parte della R. 96).

XV ESERCIZIO - *Completare due esposizioni tematiche da periodi degli Esercizi IX, X, XI, XII, secondo la specie di affinità di tipo c).*

XVI ESERCIZIO - *Idem, una esposizione tematica secondo la specie di affinità di tipo d).*

XVII ESERCIZIO - *Idem, secondo la specie di affinità di tipo e).*

CAPITOLO QUINTO

Divertimento o Sviluppo tematico - Transizione

1. All'esposizione tematica segue sempre, in una sia pur breve composizione, un periodo di "divertimento" o "sviluppo tematico" che, se pure da solo può costituire talvolta l'intera Seconda Parte del pezzo come l'Esposizione ne costituisce la Prima Parte, di regola precede un terzo periodo conclusivo. Quando quest'ultimo, come avviene frequentemente, inizia con una ripresa tematica, allo sviluppo può seguire una "transizione" a carattere sospensivo sulla dominante del tono, quale preparazione al ritorno del tema iniziale. L'unità musicale della composizione vuole che sviluppo e transizione abbiano sempre chiare caratteristiche di affinità col periodo tematico da cui hanno origine. Questi frammenti della composizione vanno considerati come parti di un tutto unico, anche se, presi a sè, appaiono come periodi distinti, in quanto gli elementi cadenzali che li generano derivano da formule ritmiche, armoniche o melodiche del periodo tematico. Dello "sviluppo" e della "transizione" analizziamo soltanto gli aspetti di "relazione" col periodo tematico: proporzione di ampiezza, specie di affinità, relazione tonale; per ciò che riguarda accentazione, aspetto armonico-melodico, etc. ci richiamamo a quanto abbiamo detto a proposito del periodo e del doppio periodo.

Ampiezza

2. Di regola l'ampiezza del periodo di sviluppo, specialmente se essa non rappresenta l'intera seconda parte della composizione, non supera quella del periodo tematico e spesso è ad essa inferiore, per l'elisione di una frase o di un elemento. Abbiamo esempi di "divertimenti" più brevi della metà del periodo tematico nelle R. 77, 95 (quattro battute in confronto di dieci) e 90 (sette in confronto di diciotto); di divertimenti equivalenti alla metà del periodo tematico nelle R. 61, 64, 66, 89, 104 (4 batt.) e 70 (7 batt.); di divertimenti di poco inferiori al periodo tematico nelle R. 63, 71, 74, 92, 100, 112 e 115; eguali al periodo tematico nelle R. 59, 65, 69, 76, 78, 79, 81, 85, 87, 88, 93, 94, 96, 98, 99, 101, 103, 105, 107, 109, 110, 113, 114 e 116. Nella R. 73 si ha invece un sviluppo di 12 battute con un periodo tematico di 10, nella R. 75 di 14 battute (periodo tematico: 8) nella R. 72 di 10 battute (8), nella R. 97 di 19 battute (10), nelle R. 102 e 108 di 16 battute (12), nella R. 106 di 12 battute (8) e nella R. 111 di 9 battute (8). Nella R. 80 esso è eguale alla Prima Parte (doppio periodo di 16 batt.); così nelle R. 62, 68, 83 e 86, ma in questi casi esso costituisce l'intera Seconda Parte. Infine nella R. 67 lo sviluppo è di 12 battute (6 con ritornello) in confronto alle 8 battute della Prima Parte; anche qui esso chiude però la composizione.

3. La "transizione" che come dicemmo è, più che altro, un collegamento armonico dello "sviluppo" con

la "ripresa", può anche (raramente) sostituire addirittura lo sviluppo stesso: così accade nella R. 91. Si noti il carattere sospensivo e transitorio di queste quattro battute, e la chiara derivazione dallo spunto tematico. Nelle R: 65, 85, 92, 98 e 110 le transizioni, rispettivamente di 2, 2, 8, 4 e 6 battute, seguono invece lo sviluppo.

Caratteristiche di affinità

4. Consideriamo i rapporti di affinità tra sviluppo e transizione da una parte e periodo tematico dall'altra, sotto i seguenti aspetti:

- a) Varianti ritmiche, armoniche, figurative;
- b) derivazione melodica tematica;
- c) derivazione ritmica tematica;
- d) affinità generica di figurazioni ritmiche.

5. Sono da escludere, nel periodo di sviluppo, gradi di affinità troppo accentuati col periodo tematico: l'elaborazione tematica deve essere qui assai notevole, chè sarebbero illogiche ed inefficaci ripetizioni più o meno variate del tema. Il caso a) è quindi assai raro e lo troviamo infatti soltanto nella R. 69, ove, tuttavia, del tema sono rimaste soltanto le tre note iniziali ed il substrato armonico generale.

6. Nel caso b) l'elemento cadenzale iniziale del divertimento ha origine da uno spunto melodico tematico, iniziale o intermedio; la nota melodica accentata può corrispondere allo stesso intervallo o ad intervallo diverso dello stesso accordo o accordo diverso; può aver luogo nella stessa tonalità o in tonalità diversa, nella stessa voce od in voce diversa. Distinguiamo qui i due casi: 1. lo spunto è lo stesso tematico, anche in diversa tonalità (la nota melodica accentata, cioè, corrisponde allo stesso intervallo dello stesso accordo); 2. lo spunto melodico è già una derivazione tematica, in quanto la nota accentata non corrisponde esattamente allo stesso intervallo dello stesso accordo. Questa distinzione ha molta importanza, poichè nel primo caso la "forza di deviazione", per così dire, dello spunto melodico è assai meno sensibile in confronto a quella del secondo caso, ove il diverso intervallo o accordo cambiano notevolmente il colore e soprattutto la "direzione" della melodia. È evidente che se il punto sensibile dello spunto melodico cade, anzichè su una 3^a di tonica, su un 7^a di dominante, la tendenza di movimento di questa nota e quindi la conseguenza melodica derivante, sarà ben diversa. Abbiamo esempî del primo caso nelle R. 64, ove le prime cinque note della melodia passano al basso con eguale armonizzazione (nota accentata: il re); 93, ove lo spunto melodico è quello iniziale (modificato il levare) trasportato in tono di dominante; 108, ove lo spunto melodico ripreso dal basso è quello della parte superiore della battuta precedente (il periodo è ripetuto in diversa tonalità).

La maggiore ricchezza di risorse che il caso b) offre fa sì che questo sia il più usato ed interessante mezzo di sviluppo. Qui lo spunto tematico è deviato essenzialmente in senso armonico, chè, quasi sempre in corrispondenza dell'accento cadenzale, si ha un diverso accordo (molto spesso una dominante di tono affine) e, di conseguenza, la stessa linea melodica prende nuovo colore e direzione. Abbiamo esempî di questo tipo di sviluppo nelle R. 62, 66, 67, 68, 70, 72, 76, 80, 81, 84, 86, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 104, 109 e 116, ove l'elemento cadenzale di sviluppo nasce dallo spunto tematico iniziale (elemento ritmico-melodico questo, quasi sempre di carattere preponderante); nelle R. 59, 65, 77, 78, 87, 88, 102 e 103, ove esso nasce da uno spunto tematico intermedio. Spesso il levare è modificato, per quanto abbiamo detto al n. 11 del Capitolo Terzo. L'elemento cadenzale dello sviluppo nella R. 70:



nasce, infine, dallo spunto melodico intermedio del tema:



ripreso per moto contrario (intervalli melodici invertiti).

7. Nel caso c) l'elemento cadenzale di sviluppo nasce da uno spunto ritmico, iniziale o intermedio, del tema: tale elemento può presentare o meno anche una certa analogia di movimenti melodici con quello tematico. La diversità melodica tra elemento di sviluppo e spunto tematico deriva, in simile caso, dal fatto che la nota da cui ha inizio la deviazione melodica (quasi sempre corrispondente all'accento cadenzale forte) è la prima dello spunto tematico (senza tener conto quindi del levare, sempre modificabile od omissibile). Il cambiamento di accordo sulla nota accentata provoca una diversa successione di intervalli melodici, specialmente se la melodia procede per salti, toccando le sole note buone (arpeggio): vedi ad esempio le R. 83 e 101. In ultima analisi, quindi, questo caso può essere considerato come una variante di quello precedente. Esponiamo qui sotto i vari esempi offerti dalle Realizzazioni:

	Elemento tematico	Elemento di sviluppo
63.		
83.		
97.		
99.		
101.		
106.		
112.		



8. Nel caso d) nessun elemento ritmico o melodico è specifico del tema, ma solo una generale analogia di figurazioni ritmiche intercorre tra esposizione e sviluppo. Qui la fantasia del compositore sopravanza la sua abilità tecnica: i legami unitari delle due Parti, benchè meno percettibili, non sono però meno saldi. Si hanno esempi nelle R. 79, 89, 100, 105, 107, 110, 111 e 114.

9. Non stiamo ad analizzare i vari gradi di affinità anche delle transizioni armoniche a cui abbiamo accennato: esse stanno al periodo di sviluppo come questo sta al periodo tematico, rientrano quindi in uno dei quattro casi elencati.

Tonalità

^I 10. I periodi di sviluppo e transizione hanno in genere caratteristiche modulanti più spiccate di quelle del periodo tematico: una elaborazione del tema comporta infatti sempre una maggiore varietà ed instabilità armonico-tonale. Si hanno casi, tuttavia, di sviluppo essenzialmente tonale in brevi composizioni; così, ad esempio, gli sviluppi delle R. 60, 70, 83, 87, 88, 91, 112 e 113 si svolgono tutti nel tono principale. Più frequentemente lo sviluppo comprende passaggi modulanti, sia nel 1° Ciclo che nel 2° Ciclo di tonalità. I vari casi possono essere così distinti:

1° Ciclo tonale

a) Modulazioni cadenzali del tono principale. Il giro armonico deve condurre efficacemente alla ripresa tematica in tono principale: utili, a tale scopo, i passaggi cromatico-modulanti costituiti dalle modulazioni cadenzali. Vedi sviluppo delle R. 59, 61, 62, 63, 66, 71, 76, 77, 78, 79, 80, 90, 93, 94, 95, 96, 97, 100, 101, 103, 106, 111.

b) Passaggio al Relativo minore. È il cambio di colore modale, nell'ambito dello stesso binomio tonale, di cui parliamo nel Cap. 21° n. 8 e 9. Vedi R. 65, 66, 78, 79, 85, 100, 104, 107, 108.

c) Modulazioni efficienti al Relativo maggiore o ai toni della Quinta superiore. Essa ha luogo, in generale, quando tale tipo di modulazione non è stato effettuato nella 1ª Parte della composizione. Vedi R. 72, 80, 81, 89, 97, 99, 108. Essa è più efficace se preceduta da modulazioni cadenzali (del nuovo tono) come avviene nelle R. 64, 73, 86, 98, 110 e 116.

2° Ciclo tonale

d) Lo sviluppo qui si svolge, in tutto od in parte, in tonalità lontane comprese nel 2° Ciclo. Le modulazioni sono basate, in generale, sullo scambio di modo reale o sottinteso (modulazione improvvisa). Vedi R. 67, 68, 69, 74, 75, 82, 84, 92, 102, 105, 109, 114 e 115.

12. Quanto abbiamo detto nel N. B. del Capitolo II° a proposito della scelta del tipo di elemento, nel compimento della frase e che vale anche per la scelta del tipo di frase nel compimento del periodo, si deve tener presente anche per la composizione dello sviluppo

e eventuale transizione; sia per ciò che riguarda ampiezza e specie di affinità col tema, sia per quanto si riferisce al giro armonico tonale o modulante. Nelle quattro specie di affinità, nell'ordine in cui esse sono elencate, si ha una gradazione in senso crescente del fattore "ispirazione" e decrescente del fattore "tecnica": fallito il tentativo della composizione di uno sviluppo guidata essenzialmente dall'intuito musicale, (un tale sviluppo rientra quasi sempre spontaneamente in uno dei casi b) c) o d)), si passi alla "prova" delle varie derivazioni degli spunti tematici salienti (casi c) o b). prova basata essenzialmente sui cambiamenti di intervalli e di accordo della nota saliente dello spunto; esaurito ogni tentativo anche in questo senso resta il caso a) che però, come dicemmo, è di gran lunga meno interessante. In ogni modo la teoria serve soltanto di "guida" o di "suggerimento" all'intuito musicale.

XVIII ESERCIZIO - *Svolgere un periodo di sviluppo da una delle esposizioni tematiche degli Esercizi XIII - XVII, con caratteristiche di affinità di tipo a).*

XIX ESERCIZIO - *Svolgere due periodi di sviluppo da esposizioni come sopra, con caratteristiche di affinità di tipo b).*

XX ESERCIZIO - *Idem uno sviluppo con caratteristiche di affinità di tipo c).*

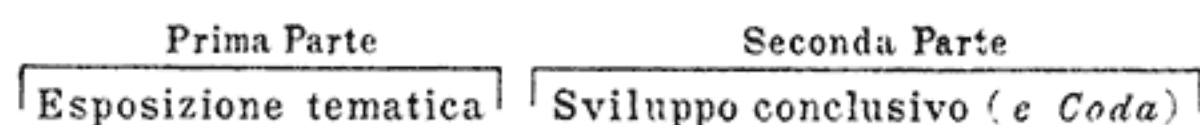
XXI ESERCIZIO - *Idem, con caratteristiche di affinità di tipo d).*

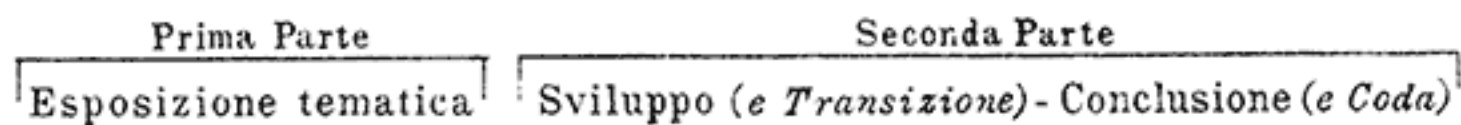
CAPITOLO SESTO

Periodo Conclusivo - Coda

1. Quando il "periodo di sviluppo", come abbiamo veduto nelle R. 62, 67, 68, 78, 83, 88, 103, chiude il brano musicale, esso viene a costituire anche il "periodo conclusivo" della composizione stessa, la quale assume così la forma "binaria" (la più semplice, secondo il principio dualistico esposto nel Capitolo Primo). Ma dopo lo sviluppo (e l'eventuale transizione) si può anche avere un vero e proprio nuovo "periodo conclusivo": la composizione assume allora la forma "ternaria", più complessa. Nella R. 86 - di forma binaria - dopo la ripetizione della seconda parte sono aggiunte due battute di "coda". La "coda" sta al periodo conclusivo come la "transizione" sta al periodo di sviluppo: essa consolida l'affermazione cadenzale sulla tonica principale, come la transizione s'indugia in un senso sospensivo sulla Dominante; ha un carattere "aggiuntivo" e non è strettamente indissolubile al periodo conclusivo, il quale, se pure in modo meno definitivo, può chiudere egualmente la composizione. Riassumendo si possono avere, in un breve pezzo musicale, dal punto di vista organico, i due casi seguenti:

Forma binaria:



Forma ternaria:

Esaminiamo ora i due frammenti: "periodo conclusivo" e "coda" sotto gli aspetti di ampiezza, affinità e relazione tonale in rapporto al periodo tematico.

Ampiezza

2. L'ampiezza del periodo conclusivo equivale spesso a quella del periodo tematico; di quello può avere talvolta qualche battuta in più od in meno. Nella maggior parte dei casi il periodo conclusivo è affine, come struttura, a quello tematico: dal grado di affinità dipende molto anche l'ampiezza, in quanto con una ripetizione esatta o variata del periodo tematico si ha anche un'ampiezza equivalente; con una ripetizione parziale si ha un'ampiezza inferiore; con l'aggiunta, alla ripetizione, di una "conclusione armonica" nuova, si ha un'ampiezza superiore, etc. L'ampiezza della "coda" raramente supera quella del periodo tematico; generalmente è ad essa inferiore. La coda è quasi sempre esclusa dalla ripetizione dell'intera Seconda Parte la quale, sia costituita dal solo periodo conclusivo, sia invece costituita da sviluppo e conclusione, è molto frequentemente segnata dal ritornello. (Tale ripetizione può anche non aver luogo: ciò va messo in rapporto alle caratteristiche di proporzionalità tra Prima e Seconda Parte.)

Affinità

3. Distinguiamo, nei rapporti tra periodo conclusivo e periodo tematico, le seguenti specie di affinità:

- a) Ripresa esatta;
- b) ripresa variata;
- c) ripresa parziale e nuova derivazione;
- d) ripresa parziale (elisione);
- e) ripresa e conclusione;
- f) nuovo periodo.

Il caso a) è poco frequente: il periodo tematico è ripetuto esattamente e serve di chiusa alla composizione, come nelle R. 80 e 97. Si ha anche un caso affine in cui il periodo conclusivo è costituito da una ripetizione esatta e da una ripetizione con nuova derivazione conclusiva (ritornello con 1^a e 2^a volta): così nelle R. 79 e 96.

4. Nel caso b) il periodo tematico è ripreso, ma con varianti d'indole armonica, o melodica, o ritmica etc. Abbiamo esempi nelle R. 64, 65, 69, 81, 93, 98, 99, 101 e 112.

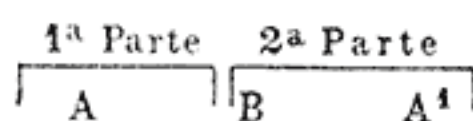
5. Il caso c) è il più frequente: si ha qui una ripresa parziale del periodo tematico, anche in tonalità o modalità diverse; una deviazione armonica porta poi ad una nuova derivazione e conclusione. Così nella R. 61, ⁽¹⁾ 66, 70, 74, 75, 76, 77, 85, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 102, 104, 105, 106, 107, 109 e 110.

(1) Le prime cinque note della ripresa sono qui trasportate un grado sopra: ciò perchè il fa del levare era nota estranea all'accordo di Do e brutto sarebbe stato il collegamento diretto dei due accordi: Do min. - Sib magg.. L'inizio di una ripresa può sempre presentare varianti melodiche o armoniche.

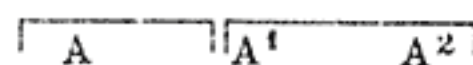
La deviazione e nuova derivazione armonica sono sempre necessarie, naturalmente, quando il periodo tematico ripreso non conclude in tono principale.

6. Nel caso d) il periodo conclusivo corrisponde soltanto ad un frammento del periodo tematico. Ad esempio alla prima frase, come nella R. 71 o alla seconda, come nella R. 63 (variata qui la conclusione per terminare sulla tonica).

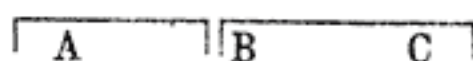
7. Nel caso e) alla ripresa esatta o variata è aggiunta una nuova conclusione. Vedi R. 72 e 115. Nei vari casi di affinità sin ora esaminati il periodo conclusivo costituisce un ritorno tematico, più o meno accentuato, così che la forma ternaria può, grosso modo, essere indicata con le lettere:



a meno che anche il periodo di sviluppo non sia una ripresa variata (caso a) del Capitolo precedente) del periodo tematico, nel qual caso avremo invece:



8. Nel caso f) il periodo conclusivo è essenzialmente diverso da quello tematico: naturalmente esso rappresenta sempre uno sviluppo di quello, con uno dei gradi affini veduti nel Capitolo precedente a proposito dei rapporti di affinità tra sviluppo e tema. Vedi R. 73, 87, 108, 111, 113, 114 e 116. La forma ternaria può essere indicata, in tal caso con le lettere:



oppure:



se lo sviluppo è una ripresa variata del tema.

Anche la "coda" aggiunta al periodo conclusivo, non è mai una ripetizione, ma una derivazione tematica. Oltre che nella R. 86 abbiamo una "coda" nelle R. 66 (ultime 9 battute), 75 (10 batt.), 93 (4), 99 (10), 107 (10), 110 (4), 112 (3), 114 (4), 115 (5).

La "coda" della R. 70 ha lo scopo di preparare la ripresa del primo tempo del minuetto (che non fa parte della Realizzazione stessa la quale del Minuetto rappresenta il secondo tempo o "Trio"), quindi più che coda essa è piuttosto una "transizione", tanto è vero che rimane sospesa sulla dominante. Si noti di questo periodo la forma ternaria (tre frasi di tre battute ciascuna; ogni frase del tipo: a-b-b¹).

Relazioni tonali

9. La relazione tonale tra periodo conclusivo e periodo tematico risulta già assai evidente dall'esame che abbiamo effettuato a proposito delle relazioni di affinità. È ovvio che nel caso a) i due periodi presentano lo stesso giro armonico; se il periodo tematico non finisce in tono principale la 2ª volta del ritornello serve appunto a deviare la conclusione verso tale tonalità. Pure nel caso b) si ha pressochè lo stesso giro armonico. Nel caso c) la deviazione armonica, dopo la ripresa parziale, ha quasi sempre lo scopo di

volgere la conclusione in tono principale, quando il periodo tematico è modulante. Talvolta però essa tende ad un arricchimento, melodico, armonico o ritmico, od anche ad una semplice variante, della conclusione tematica (vedi R. 91, 104, 105, 106, 107 e 109). Nel caso d) si ha pure una identità nel giro armonico. Il caso f) è l'unico in cui si ha una maggiore indipendenza nelle relazioni tonali dei due periodi; in ogni modo il periodo conclusivo sarà anche in questo caso, armonicamente unitario e tendente all'affermazione di un'unica tonalità: quella principale. La "coda", come la "conclusione" aggiunta alla ripresa del caso e), avendo il fine di affermare più decisamente la tonalità e sempre strettamente tonale e priva anche di modulazioni "apparenti"

XXII ESERCIZIO — *Completare uno dei brani musicali svolti negli Esercizi XXVIII - XXXI, con un periodo conclusivo di tipo b).*

XXIII ESERCIZIO — *Idem, con un periodo conclusivo di tipo c).*

XXIV ESERCIZIO — *Idem, con un periodo conclusivo di tipo e).*

XXV ESERCIZIO — *Idem, con un periodo conclusivo di tipo f). e coda.*

CAPITOLO SETTIMO

Le più semplici forme strumentali dell'800

1. Veduta la struttura tecnica di un breve pezzo musicale in forma binaria o ternaria rimangono ora da esaminare i semplici tipi di composizione strumentale propri di tali forme. Non ci soffermiamo qui sulle composizioni strumentali del '600 - '700 tra le quali primeggia la "Suite" serie unitonale di 3-4-5-6-7 danze diverse e di diverso andamento, talvolta precedute da un Preludio, variamente alternate tra le seguenti: Allemanda, Gavotta, Pavana, Scozzese, Bourrée, in tempi semplici binari o quaternari; Corrente, Minuetto, Passepied, Gagliarda, Polonese, Veneziana, Sarabanda, Loure, Passacaglia, Giaccona, in tempi semplici ternari; Furlana, Siciliana, in tempi composti binari o quaternari; Giga, in tempo composto binario, ternario, o quaternario; lo stile tecnico di tale epoca è quello del "contrappunto armonico" specialmente a due e tre voci, che avremo agio di studiare successivamente, mentre il tipo di armonizzazione da noi studiato è più moderno ed è proprio dell'epoca che va, approssimativamente dalla metà del XVIII° alla fine del XIX° secolo. A questo lasso di tempo appartengono gli autori classici e romantici dalle cui opere abbiamo ricavato le parti da armonizzare e le cui composizioni hanno servito di esempio per la composizione vera e propria. Si tratta di un'armonia più evoluta e più completa, specialmente per ciò che riguarda modulazione, enarmonia, cromatismo; essa esaurisce il campo dell'armonia che può dirsi "classica" basata sul sistema diatonico (modo maggiore e modo minore). I sistemi armonici più moderni abbandonano infatti il diatonismo per trovare nuove vie: nuove organizzazioni di accordi e nuove scale ad essi inerenti (esacordale, neo-gregoriane, dodecafonica, etc).

2. Distinguiamo i vari pezzi strumentali appartenenti formalmente all'epoca suddetta, in due gruppi: quelli che non sono legati a nessun andamento ritmico obbligato (preludio, fantasia, etc.) da quelli che hanno una caratteristica ritmica ed un tempo fissi e determinati (danze, scherzo, marcia). Una breve composizione con un titolo particolare o semplicemente indicata dal termine che ne stabilisce il suo andamento ("Adagio", "Andante", "Andantino", "Allegro", "Allegretto", etc.), la cui forma bipartita (pezzo cioè, costituito da due parti e ciò indipendentemente dalla forma binaria o ternaria a cui queste due parti danno luogo) rientra in uno dei tipi da noi esaminati, può essere anche indicata col nome di "Preludio"⁽¹⁾ "Fantasia", "Capriccio", "Notturmo", "Momento musicale", etc., in quanto simili termini si adattarono appunto sempre a pezzi musicali di genere non precisato formalmente. Volta volta varierà, con l'intendimento estetico del compositore, lo spirito della composizione, ma non la struttura generale e la tecnica particolare. Abbiamo esempi di composizioni di tal genere nelle Real. 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 71, 72, 74, 75, 76, 77, 79, 81, 86, 89, 91, 93, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 102, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115 e 116; i brani tratti dall'op. 68 di Schumann, che hanno un titolo particolare, possono essere definiti: "Piccole romanze senza parole".

3. Dei pezzi ad andamento ritmico determinato esaminiamo i seguenti:

Minuetto

Scherzo

Valzer

Marcia

Il *Minuetto* è un'antica danza di origine francese; fece parte della "Suite", e subì varie evoluzioni sino ad essere incluso nella "Sonata" quale 3° Tempo (e quindi nel "Trio", "Quartetto", "Quintetto", "Sinfonia" etc., composizioni queste che possono essere definite: "Sonate" per tre, quattro, cinque strumenti o per Orchestra). A seconda dell'epoca e dei vari autori da cui fu trattato, l'andamento del Minuetto subì vari mutamenti, dal "lento" al "vivace" e al "presto". Il tempo è costantemente in 3/4, con o senza il levare iniziale di 1/4; la forma fu inizialmente bipartita, poi divenne tripartita. La brevità di questo tipo di composizioni, infatti, rivelò necessario, da un lato, il loro aggruppamento nella "suite" e dall'altro l'abbinamento di due danze simili (Minuetto I° - Minuetto II°; Gavotta I^a - Gavotta II^a, etc.); dopo l'esecuzione della II^a danza veniva poi ripetuta la I^a. Forma dunque "tripartita" indicabile con le lettere A-B-A. Venendo poi nella suite per orchestra, la II^a parte della composizione, eseguita dal solo trio: violino, viola, violoncello, essa assunse il nome di "Trio", ma anche come tale essa ha però sempre conservato una struttura formale indipendente, simile a quella della danza che lo precede. Nelle Realizzazioni del Corso abbiamo esempi di "Primo Tempo di Minuetto" nelle R. 90, e 97 di "Trio" nelle R. 70, 73 e 85 (le lettere M.D.C. al termine del Trio significano: Minuetto da Capo). Le R. 59-60 (Minuetto) e la R. 80 (Siciliana) sono ambedue completi. Tra Prima Parte e Trio vi può anche non essere alcun rapporto di affinità degno di rilievo (vedi R. 80); quando questa esiste (R. 59-60) essa rientra in una delle tre specie, segnate con le lettere b) c) d), intercorrente tra sviluppo e periodo tematico (vedi Capitolo Quinto). La tonalità può essere affine (tradizionalmente: tono della sottodominante) o anche lontana (spesso tono principale nell'altra modalità). L'ampiezza del Trio è, generalmente, inferiore a quella del I° Tempo.

4. Lo *Scherzo* fu in principio (1600) una composizione di fantasia, ad andamento ritmico indeterminato

⁽¹⁾ Da intendere qui come composizione indipendente, non come introduzione ad altra composizione più importante (fuga, dramma musicale, etc.)

ma di carattere vivace, in seguito però si stabilì in tempo ternario e, come il Minuetto della Sonata tendeva ad accentuare le sue caratteristiche di vivacità e gaiezza, esso sostituì (Beethoven) il Minuetto stesso, quale 3° tempo, nella Sonata. Immutata la forma: Scherzo - Trio - Scherzo da Capo. Abbiamo due esempi di Tempi di Scherzo nelle R. 92 e 101.

5. Il *Valzer* è una danza pure in 3/4, di andamento vario (dal "lento" al "vivace") di origine assai più recente. Di essa si possono fissare due momenti evolutivi: 1°) Costituita da una serie di "numeri" e cioè di "Tempi di valzer", in diversa tonalità, in forma bipartita e binaria (ciascuna delle R. 68, 78, 83, 84, 87 e 103 rappresenta appunto uno di tali "numeri"). Talvolta la serie era preceduta da una breve introduzione, lenta e non in tempo di valzer (Strauss). 2°) Assume la forma tripartita tipica del Minuetto: Valzer - Trio - Valzer da Capo. Il Valzer venne spesso idealizzato, assumendo carattere di pezzo espressivo, di bravura, etc. (Chopin), e quindi non danzabile.

6. La *Marcia* è una composizione avente lo scopo di accompagnare il passo di un corteo militare, religioso, nuziale, funebre, trionfale; da ciò il diverso carattere ed andamento che essa può volta volta, assumere. Il tempo può essere di 2/4, 6/8, 4/4 o \dot{C} . La forma è esattamente assimilabile a quella del Minuetto tripartito: Marcia - Trio - Marcia da Capo. Il Trio ha, generalmente, carattere più melodico del 1° Tempo e si svolge, tradizionalmente, in tono di sottodominante. La Marcia può, idealizzata, far parte di Sonate (vedi ad es. le Marcie Funebri per pianoforte dell'op. 25 di Beethoven e dell'op. 35 di Chopin), di opere liriche (Marcia Trionfale dell'Aida di Verdi, Marcia del Tannhäuser di Wagner) ed uscire in tal caso, come nei due ultimi esempi citati, dalla forma tradizionale. Delle realizzazioni del Corso non fanno parte esempi di Marcie di autori classici; (la R. 154 non segue la vera forma tradizionale). (L'allievo che volesse approfondire questo genere di composizione si procuri la pubblicazione E. R. 480 di Ricordi, contenente le Marcie Eroiche, op. 27, 40 e 66, Militari op. 51, Funebri op. 55 e Caratteristiche, op. 121, di F. Schubert).

XXVI ESERCIZIO - *Comporre un "Andante" per pianoforte in forma ternaria bipartita.*

XXVII ESERCIZIO - *Comporre un "Allegretto" come sopra.*

XXVIII ESERCIZIO - *Comporre una "Piccola Romanza senza parole" c. s.*

XXIX ESERCIZIO - *Comporre un Minuetto in forma ternaria tripartita.*

XXX ESERCIZIO - *Comporre uno Scherzo c. s.*

XXXI ESERCIZIO - *Comporre un Valzer c. s.*

XXXII ESERCIZIO - *Comporre una Marcia c. s.*

FINE DELLA PARTE INTEGRATIVA

N. B. - Dopo lo svolgimento della Parte Integrativa l'allievo può raccogliere i frutti dell'esercizio di improvvisazione effettuato durante lo svolgimento delle prime quattro Parti del Corso, dando una forma musicale concreta ai semplici frammenti armonici che riesce ormai ad improvvisare al pianoforte o all'organo. Egli può mirare a dar vita a brevi pezzi musicali di andamento lento (preludi, andanti, etc.) rifacendo la via percorsa nell'esercitazione scritta. L'improvvisazione, cioè, di elementi cadenzali, di frasi, di periodi, etc., sarà seguita da quella di esposizioni tematiche, di brevi sviluppi, di riprese più o meno variate, di codette finali. I risultati saranno proporzionati s'intende, alle possibilità offerte dalla sua particolare natura musicale, ma anche dalle sue doti, diremo così, meccaniche, come: memoria, tecnica pianistica o organistica, etc., le quali hanno nel campo dell'improvvisazione, grande importanza; tuttavia essi dovranno essere sempre assai soddisfacenti se l'applicazione in tal senso sarà accurata e costante.

FINE DEL CORSO

Indice dei Capitoli

Cap.	PARTE PRIMA - Armonia diatonica tonale	Pag.
1°	- <i>Definizioni teoriche: Suoni</i>	1
2°	- <i>Definizioni teoriche: Intervalli</i>	2
3°	- <i>Definizioni teoriche: Accordi</i>	8
4°	- <i>Definizioni teoriche: "parti"</i>	11
5°	- <i>Tonalità e Cadenza</i>	16
6°	- <i>Realizzazione della parte data</i>	21
7°	- <i>Accordi "derivati" di dominante - Successioni: VII-I, II-I e IV-I</i>	25
8°	- <i>Cadenze composte. Successione: VII-V</i>	30
9°	- <i>Successioni: II-V e II-VII</i>	33
10°	- <i>Successioni: IV-V, IV-VII e IV-II</i>	36
11°	- <i>L'accordo di VI° grado</i>	39
12°	- <i>La quadriade di moto di I° grado - L'accordo di III° grado</i>	42
13°	- <i>Cadenza "evitata": V-VI</i>	45
14°	- <i>"Quarta e Sesta" di Dominante</i>	48
15°	- <i>Sguardo riassuntivo</i>	51
16°	- <i>Movimenti melodici nello stesso accordo</i>	53
17°	- <i>Cadenza sospesa</i>	57
PARTE SECONDA - Armonia diatonica modulante		
18°	- <i>Modulazione</i>	59
19°	- <i>Modulazione a mezzo di un accordo diatonico di scambio</i>	62
20°	- <i>Modulazione a mezzo di un accordo cromatico di scambio</i>	66
21°	- <i>Funzione armonica delle tonalità del 1° Ciclo - Modulazioni cadenzali</i>	69
22°	- <i>Progressione</i>	77
23°	- <i>Le note estranee dell'accordo</i>	83
24°	- <i>Ritardi</i>	85
25°	- <i>Appoggiature</i>	93
26°	- <i>Note di passaggio e note di volta</i>	94
27°	- <i>Anticipazioni</i>	98
28°	- <i>Note ed andamenti ostinati - Pedale</i>	99
29°	- <i>L'armonizzazione per quartetto d'archi</i>	102
30°	- <i>L'armonizzazione per pianoforte</i>	107
31°	- <i>Modulazioni a toni lontani - 2° Ciclo tonale - Cambio di modo</i>	109
PARTE TERZA - Armonia cromatica		
32°	- <i>Alterazione delle note buone dell'accordo</i>	119
	<i>Cromatismo tonale e cromatismo modulante</i>	
33°	- <i>Modulazioni a toni lontani a mezzo dell'accordo cromatico di scambio</i>	135
34°	- <i>Alterazioni alle note estranee dell'accordo</i>	138
35°	- <i>Particolare impiego delle note di abbellimento</i>	150
36°	- <i>L'armonizzazione per Organo o Armonio - Modulazione in progressione</i>	157
37°	- <i>Enarmonia - Modulazioni a mezzo di un accordo enarmonico di scambio</i>	165
38°	- <i>Imitazioni</i>	180
PARTE QUARTA - L'accompagnamento della melodia		
39°	- <i>Melodia libera ed accompagnamento</i>	191
40°	- <i>Le pause</i>	198
41°	- <i>Aspetti ritmico-figurativi dell'accompagnamento</i>	204
42°	- <i>Accompagnamento melodico</i>	223
43°	- <i>Scelta del tipo di accompagnamento</i>	235
44°	- <i>L'interpretazione del "basso numerato"</i>	243
PARTE INTEGRATIVA - Composizione di un breve pezzo strumentale		
I°	- <i>L'elemento armonico-cadenziale</i>	I
II°	- <i>La frase armonico-cadenziale</i>	XII
III°	- <i>Il periodo armonico-cadenziale</i>	XVII
IV°	- <i>L'esposizione tematica di un breve pezzo strumentale</i>	XXII
V°	- <i>Divertimento o sviluppo tematico - Transizione</i>	XXV
VI°	- <i>Periodo Conclusivo - Coda</i>	XXIX
VII°	- <i>Le più semplici forme strumentali dell'800</i>	XXXII

Indice degli esercizi e delle parti date

Esercizi	Parti date	Pag.	Esercizi	Parti date	Pag.	Esercizi	Parti date	Pag.
1		1	61	73	131	121	132-133	205
2		7	62	74	132	122	134-135	208
3		7	63	75	"	123	136	210
4		9	64	76	133	124	137	211
5		11	65	77	"	125	138	215
6	1-2	20	66	78	134	126	139	217
7	3-6	21	67	79	135	127	140-141	221
8		25	68		137	128	142	223
9		"	69	80	"	129	143	224
10	7-10	30	70	81	141	130	144	226
11	11-14	"	71	82	142	131	145	227
12		"	72	83-84	"	132	146	229
13		32	73	85	143	133	147	231
14	15-16 ^b	"	74	86	"	134	148	232
15		35	75	87	144	135	149	233
16	17-18	"	76	88	145	136	150	234
17		38	77	89	"	137	151-153	236
18	19-20	"	78	90	146	138	154	237
19	21-22	41	79	91	"	139	155	238
20	23-23 ^a	44	80	92	147	140	156	239
21	24-25	48	81	93	148	141	157	240
22	26-27	50	82	94	"	142	158	241
23	28	53	83	95	"	143	159	246
24	29-30	56	84	96	149	144	160	248
25	31-32	58	85	97	"	I		XII
26		61	86	98	150	II		"
27	33-34	65	87	99	152	III		"
28		69	88	100	"	IV		"
29	35-36	76	89	101	153	V		XVI
30		82	90	102	"	VI		"
31	37-38	"	91	103-104	154	VII		"
32	39	84	92	105	155	VIII		"
33	40-41	87	93	105 ^a	156	IX		XXII
34	42-43	88	94	106	158	X		"
35	44-45	89	95	107	"	XI		"
36	46	90	96	108	159	XII		"
37	47	91	97	109	160	XIII		XXIV
38	48	92	98	110	"	XIV		"
39	49-50	93	99	111	161	XV		XXV
40	51	94	100	112	162	XVI		"
41	52	97	101	113	"	XVII		"
42	53	"	102	114	163	XVIII		XXIX
43	54	"	103	115	"	XIX		"
44	55	98	104	116	164	XX		"
45	56	101	105		176	XXI		"
46	57	"	106	117	"	XXII		XXXII
47	58	102	107	118	177	XXIII		"
48	59-60	104	108	119	178	XXIV		"
49	61	105	109	120	"	XXV		"
50	62	106	110		180	XXVI		XXXIV
51	63	"	111	121	183	XXVII		"
52	64	108	112	122	"	XXVIII		"
53	65	"	113	123	184	XXIX		"
54	66	109	114	124	185	XXX		"
55	67	117	115	125	186	XXXI		"
56	68	118	116	126	"	XXXII		"
57	69	"	117	127	187			
58	70	129	118	128	188			
59	71	130	119	129	189			
60	72	131	120	130-131	196			