

ALFREDO DE NINNO

TRATTATO
DI ARMONIA

1° VOLUME

EDIZIONI CURCI - MILANO

ALFREDO DE NINNO

TRATTATO
DI
ARMONIA

*OPERA VINCITRICE DEL CONCORSO
NAZIONALE BANDITO DAL MINISTERO
DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE NEL 1946
(Decreto Ministeriale del 25 Febbraio 1946)*

VOLUME I.

EDIZIONI CURCI - MILANO

Ringrazio vivamente le Case Editrici
FRANCESCO BONGIOVANNI, Bologna
CARISCH, Milano - J. e W. CHESTER, Londra
DURAND & C., Parigi - FÜRSTNER, Londra
HAMELLE, Parigi - W. HANSEN, Copenaghen
G. RICORDI & C., Milano - SALABERT, Parigi
B. SCHOTT'S SÖHNE, Magonza - CASA
MUSICALE SONZOGNO di Piero Ostali, Milano
UNIVERSAL EDITIONS, Vienna per aver voluto
gentilmente concedere l'inclusione di brani di
opere da loro edite nel presente Trattato.

PREFAZIONE

Quando un fatto esterno — come un paesaggio al lume di luna — o un fatto interno — come un sentimento di amore o di odio — destano nell'uomo un'impressione più o meno profonda, nasce in lui, talvolta, il desiderio — e spesso il bisogno — di rievocare il ricordo dell'impressione ricevuta o di suscitarsela nella stessa misura negli altri. Di qui quella tendenza naturale nell'uomo a riprodurre il fatto stesso mediante quei mezzi che crederà più adatti a ridestare quell'impressione: siano questi mezzi le linee o i colori con i quali fisserà sulla tela le immagini osservate, o la creta informe che plasmerà fra le sue mani, o la parola con la quale esprimerà i propri sentimenti, o, infine i suoni mediante i quali dirà le cose più meravigliose e più trascendenti che s'intuiscono ma non si spiegano, che si divinano ma non si dimostrano.

Questa attività umana — che cercando di riprodurre quanto più esattamente possibile il vero si propone di raggiungere l'espressione del bello — prese il nome di arte. L'arte, dunque, è una manifestazione dello spirito, determinata non da un fatto o da uno scopo di ordine pratico ma dal sentimento risvegliato da un'emozione provata in seguito a una cosa veduta o rievocata.

Ma il bello nell'arte non risulta tanto dalle qualità dell'oggetto che si vuole riprodurre, quanto dal lavoro soggettivo dell'artista, il quale trasforma e vivifica quanto attraversa la sua mente.

Supponendo che lo stesso fatto — interno o esterno — si presenti alla mente di più individui capaci di riprodurlo artisticamente, non tutti lo ritrarranno nello stesso modo, perchè ciascun artista, nel trattarlo, gli darà una sua impronta personale che sarà tanto più diversa da quella di un altro, quanto più diverse saranno le condizioni di ambiente e di civiltà in cui vive da quelle in cui vivono altri; quanto più saranno diverse le doti di intelligenza e di cultura che possiede da quelle che altri artisti possiedono.

Tuttavia, nell'evoluzione dell'arte, pur attraverso la disparità delle opere, si riscontra come sempre esistano procedimenti tecnici comuni alla quasi totalità degli artisti; e poichè la teoria, mentre non è che un complesso di precetti che servono di guida alla pratica, tuttavia scaturisce dalla pratica stessa, quei procedimenti sono diventati — nel tempo — principi fondamentali di scienza organicamente ordinati. Principi che riguardano non solo la parte architettonica di un'opera d'arte, cioè la forma, ma interessano anche l'intima struttura dell'opera d'arte stessa. Se i più grandi artisti hanno seguito — e specialmente per istinto — una tecnica, ciò significa che non è stato per seguire una legge creata dall'uomo, ma piuttosto per secondare un bisogno istintivo dello spirito e del nostro senso estetico che si rivela in qualsiasi opera d'arte, semplice o complessa che sia.

Sarebbe erroneo, inoltre, il pensare che l'artista possa abbandonarsi liberamente — e soltanto — all'ispirazione e che i vincoli imposti dalla tecnica debbano tarpare le ali alla fantasia; « libertà in arte quanta ce n'entra », diceva il Carducci, « ma di quelle libertà che scusano l'ignoranza, l'impotenza o la trascuraggine, no! ».

E neppure si pensi che nel creare un'opera d'arte sia inutile o dannoso prender le mosse da quello che è stato fatto da chi ci ha preceduto; la tradizione trasmette alle generazioni successive la somma delle conoscenze tecniche acquisite — con l'esperienza e con l'attività intellettuale — dalle generazioni precedenti. Come nelle lettere gli scrittori che maggiormente eccelsero furono sempre quelli che assiduamente studiarono i classici, assimilandone profondamente lo stile, così nell'arte musicale i migliori compositori — perfino quelli di avanguardia — furon quelli che si temprarono — sia pure in un primo tempo soltanto — nello studio delle forme severe, senza il quale non è assolutamente possibile accingersi seriamente alla difficile arte del comporre.

Arnold Schönberg — forse il più spinto fra i moderni compositori — parlando nel suo « Harmonielehre » delle successioni di quinte e di ottave, dice — fra l'altro — che « l'allievo non compone, ma studia per acquistare la padronanza di tutte le risorse della tecnica e perciò deve guardarsi da quanto contribuisce a metterlo in dubbio ». In un autore come lo Schönberg — il quale, certamente non può essere sospettato di tradizionalismo — una simile affermazione è oltremodo significativa, perchè luminosamente dimostra che per creare un'opera d'arte esistono principi tecnici di cui l'allievo non può non tener conto; e fedele a questo suo enunciato l'autore di « Pierrot lunaire », artista, cede il posto al didatta inflessibile che, nel suo Trattato, è ligio alle regole più ortodosse dell'armonia tradizionale.

* * *

Nel dare alle stampe questo libro — destinato oltre che alla gioventù studiosa anche alle persone colte che desiderano avere un'ampia conoscenza di quanto riguarda la scienza dell'armonia — non pretendo di aver racchiuso in una sola opera quanto, su tale importantissima materia, è stato detto finora da matematici, da musicisti e da filosofi.

Durante il corso dei secoli, a partire dai primi saggi di polifonia di Ubaldo Monaco l'armonia si è andata continuamente evolvendo — arricchendosi gradualmente di nuovi mezzi — fino a giungere alle modernissime concezioni della Politonaltà e della Dodecafonia. Senza entrare in merito nell'essenza di tali moderne concezioni — perchè tale compito esulerebbe dall'indole della presente opera — possiamo dire che, in ogni epoca, qualsiasi innovazione ha sempre incontrato fautori e detrattori; in maggior numero questi ultimi dato che quanto urta contro la tradizione trova, quasi sempre, opposizione da parte di chi mollemente si adagia su quanto è stato fatto o detto da altri.

Musica bella e musica brutta ne esiste, ne è sempre esistita e sempre ne esisterà; ma questo non dipende dal fatto che tale musica sia basata sul sistema tonale piuttosto che sopra quello politonale o dodecafónico — o viceversa — ma dipende esclusivamente dalla natura del compositore che conferisce all'opera d'arte un proprio inconfondibile carattere.

Nel comporre quest'opera, mio intendimento è stato soltanto quello di esporre, oltre le leggi che regolano l'unione simultanea dei suoni, quei procedimenti tecnici che di tali leggi costituiscono l'attuazione nella pratica dell'arte.

Inutile parlare, qui, dei concetti ai quali mi sono informato nella trattazione di questa importante materia perchè tali concetti sono ampiamente svolti nei rispettivi capitoli. Dirò soltanto che ho voluto abbondare negli esempi — traendoli dalle opere dei migliori compositori sia antichi che moderni — perchè penso che l'esempio — molto spesso più probativo della regola — possa invogliare l'allievo a prendere conoscenza dell'intero brano dal quale l'esempio stesso è stato tratto. A tal proposito non posso esimermi dal ringraziare sentitamente il Maestro Francesco Mantica, il Dott. Nino Pirrotta e il 1° Archivista Girolamo Orlandi per aver messo gentilmente a mia disposizione tutto l'abbondante materiale — della Biblioteca di S. Cecilia — a me occorso per la ricerca dei numerosissimi esempi di cui l'opera è ricca.

Non posso, infine, chiudere queste mie note senza esprimere il mio vivo ringraziamento alla Commissione Esaminatrice del Concorso bandito dal Ministero della Pubblica Istruzione — e per essa al suo illustre Presidente, il Maestro Franco Alfano — per aver valorizzata e prescelta quest'opera, frutto di lunghi studi e di una diuturna esperienza nell'insegnamento.

A. D. N.

BIBLIOGRAFIA

- AARON (Pietro) - Libri tres de Institutione harmonica, editi a Petro Aaron, Florentino; interprete J. Ant. Flamino Forocorneliensi. Bononiae, in Aedibus Benedicti Hectoris in 4^o, 1516.
- AGAZZARI (Agostino) - Del suonare sopra il basso. Siena, 1607.
- AGOLINI-UGOLINI (G. A.) - L'accordo tra i fisici ed i musici, o nuova teoria fisico-matematico-naturale della musica. Fermo, 1871.
- AIMON (P. L. Fr.) - Connaissances préliminaires de l'harmonie, ou nouvelle méthode pour apprendre en très peu de temps à connaître tous les accords. Paris, Frey, 1813.
- ALALEONA (D.) - I moderni orizzonti della tecnica musicale. In: Rivista Musicale. Torino, Bocca, 1911.
- ALASSIO (S.) - Manuale del giovane compositore ossia Trattato popolare d'armonia e composizione. Torino, Giudici e Strada.
- ALBRECHTSBERGER (J. G.) - Kurzgefasste Methode den Generalbass zu erlernen. Wien, Artaria, 1792.
- Unterrichts über den Gebrauch der verminderten und übermässigen Intervalle, nebst der dritten Lieferung der Ausweichungen. Leipzig, 1807.
- Art of Modulation. London, J. B. Cramer & Comp.
- Sämmtliche Schriften über Generalbass, Harmonielehre und Tonsetzkunst, etc. vermehrt von Ritter von Seyfried. - Zweite verbesserte Auflage. 3 Bände. Berlin, Schlesinger.
- ALEMBERT (Jean d') - Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de Rameau, éclaircis, développés et simplifiés. Paris, 1752.
- ALIBRANDI (G.) - Manuale di Musica. Torino, E. Loescher, 1881.
- ANDRÉ (J. A.) - Lehrbuch der Tonkunst. Vol. I. Harmonie. Offenbach. André, 1832.
- ANDREVI (Fr.) - Traité d'Harmonie et de Composition, traduit de l'espagnol. Paris, Périsse frères, 1848.
- ANICHINI (Fr.) - Esercizii sopra tutte le specie di accordi praticabili nella musica, compilati per uso degli allievi delle pubbliche scuole annesse all'I. e R. Accademia Fiorentina di belle arti. Firenze, Morandi, 1858.
- ANONIMO - Elementi di Armonia. Milano, Sonzogno, 1894.
- ANTONIOTTI (G.) - L'arte armonica, or a Treatise on the composition of Music, in three books, with an Introduction, etc. Written in Italian and translated in to English. London, by Johnson, 1761.
- ARENSKI (A.) - Trattato di Armonia (testo russo). Mosca, P. Jurgenson.
- ASIOLI (B.) - Trattato d'Armonia e d'Accompagnamento. Milano, Ricordi, 1813.
- Dialoghi sul Trattato d'Armonia. Milano, Ricordi.
- Il Maestro di composizione, ossia seguito al Trattato d'Armonia. Milano, Ricordi.
- AULAGNIER (A.) A. B. C. de l'harmonie. Méthode théorique et pratique pour apprendre, avec la même facilité, toutes les intonations. Paris, Mackar et Noël, s. d.
- AZZONI (J.) - Manuale teorico pratico per lo studio dell'armonia complementare. Milano, Nagas, 1895.
- BALBI (M.) - Trattato del sistema armonico di Antonio Calegari, maestro della insigne cappella della basilica di S. Antonio di Padova, proposto e dimostrato da Melchiorre Balbi, nobile veneziano. Padova, Crescini, 1829.
- Trattato del sistema armonico di Antonio Calegari. Milano, Ricordi.
- Nuovo Sistema Armonico. Padova, Prosperini, 1877.
- BANDINI (U.) - Scuola d'armonia, contrappunto e composizione. Libro I. Armonia. Libro II. Contrappunto. Milano, Ricordi.
- Canti Dati disposti in ordine progressivo. Milano, Ricordi, 1936.
- BANISTER (H. C.) - The Harmonising of Melodies. A Text-book for students and teachers. London, Office of « Music », 1898.
- The art of modulating. A Series of papers on modulating at the pianoforte. London, 1900, William Reeves.
- BARBALONGA (G.) - Elementi di armonia in relazione alle leggi fondamentali di acustica, in 8^o. Palermo, Sandron, 1884.
- Corso teorico-pratico di armonia elementare da servire d'introduzione allo studio del partimento. Palermo, 1890.
- BARBERI (A.) - La scienza nuova dell'armonia dei suoni e sue leggi raccolte a codice. Opera di acustica sperimentale, ecc. Milano, Agnelli, 1861; ibid. Ricordi, s. d.
- BARBEREAU (M. A. B.) - Traité théorique et pratique de composition musicale; ouvrage divisé en trois parties. Première partie: Harmonie élémentaire. (Théorie générale des accords). Paris, Schonenberger, 1845.
- BARTHE (A.) - Quatre-vingt-dix leçons d'harmonie. Basses et chants d'examen et de concours avec leurs réalisations. Paris, Leduc, s. d.
- BAS (G.) - Trattato di forma musicale. Milano, Ricordi.
- BASEVI (Abramo) - Introduzione ad un nuovo sistema di armonia. Firenze, Guidi, 1862.
- Studii sull'Armonia, con esempi. Firenze, Guidi, 1865.
- BASILI (Andrea) - Musica universale armonico-pratica. Venezia. Alessandri, s. d.
- BAZIN (Fr.) - Cours d'harmonie théorique et pratique. Septième édition. Paris, Lemoine, s. d.
- BEETHOVEN (L. van) - Studien im Generalbasse, Contrapuncte und in der Compositionslehre. Wien, 1832, Hamburg, 1853.
- Études de Beethoven; Traité d'harmonie et de composition; (trad. par F. J. Fétis). Paris, Schlesinger, 1833.
- Studii ossia trattato completo d'armonia e di composizione. Prima versione italiana con note di Fétis e Rossi. Milano, Ricordi.
- BELLINI (F.) - Manuale della musica, ovvero Introduzione alla scienza ragionata di quest'arte. Milano, Ricordi.
- BÉRIOT - L'harmonie appliquée à l'art de préluder sur le Piano. Paris, Hamelle, s. d.
- BERNARDI (G.) - Armonia (Manuali Hoepli). Milano, 1897.
- BERTI (D.) - 100 Bassi per la preparazione all'esame di licenza dal Corso di cultura musicale generale (armonia) nei R. R. Conservatori di musica. Firenze, Maurri, 1938.
- BIANCIARDI (Fr.) - Breve regola per imparare a suonare sopra il Basso. Siena, 1607.
- BIENAIMÉ (P. E.) - Cinquante études d'harmonie pratique. Paris, Troupenas, 1844.
- Ecole de l'harmonie moderne, traité complet de la théorie et de la pratique de cette science depuis ses notions les plus élémentaires jusqu'à ses derniers développements. Paris, Harand, 1863.
- BLAINVILLE (Ch. H.) - L'harmonie théorique-pratique. Paris, 1751.
- BLASERNA (P.) - La teoria del suono nei suoi rapporti colla musica. Dieci conferenze. Milano, Dumolard, 1875.
- BLASERNA et HELMHOLTZ. Le son et la musique. Traduit de l'italien, in-8^o.
- BLONDEAU (P. A. L.) - Traité d'harmonie. Paris, Richault.
- Trois livres de basses chiffrées pour l'accompagnement. Paris, s. d.

- BONACCORSI (A.) - Elementi di forma musicale. Milano, Curci.
- BONOMO (G.) - Nuova Scuola d'armonia. Metodo teorico elementare di partimento. Palermo, 1875.
- BORANI (G.) - Teorica d'accompagnamento, in due parti. Milano, Ricordi.
- BOUASSE (H.) - Bases physiques de la Musique. Paris, Gauthiers-Villars et C.
- BOUCHERON (R.) - La scienza dell'armonia spiegata dai rapporti dell'arte con l'umana natura. Milano, Ricordi.
- Esercizi d'armonia in 42 partimenti numerati, preceduti da un breve insegnamento teorico e seguiti da una chiave, o traduzione dei numeri in note. Milano, Ricordi.
- BOUTMI (Leonard) - Traité abrégé sur la basse continue. A la Haye, 1760.
- BOUTMY (Laurent) - Principes généraux de musique, comprenant la mélodie, l'unisson et l'harmonie, suivi de la théorie démonstrative de l'octave et de son harmonie. Bruxelles, 1823.
- BUSONI (F.) - Cenni di una nuova estetica musicale. In: « Harmonia ». Anno I. N. 3.
- BUSSER (H.) - 25 leçons d'harmonie. Basses et chants donnés. Paris, Leduc.
- BUSSET (F. C.) - La musique simplifiée dans la théorie et dans son enseignement. Deuxième partie: Harmonie. Paris, Henri Lemoine et Bachelier, 1839-40.
- CAMMAROTA - 24 lezioni d'armonia. Roma, De Santis.
- Bassi per la preparazione agli esami per l'armonia complementare. Roma, De Santis.
- CAMPION (François) - Traité d'accompagnement et de composition, selon la règle des octaves de musique. Amsterdam, Roger, s. d.
- Paris, chez la veuve G. Adam, 1716.
- Addition au traité d'accompagnement et de composition par la règle de l'octave etc., 1730.
- CANTONE (Girolamo) - Armonia Gregoriana. Torino, 1678.
- CARPENTIER (A. Le) - École d'harmonie et d'accompagnement, op. 48. Paris, chez l'Auteur.
- CASAMORATA (L. F.) - Manuale di Armonia. Firenze, Guidi, 1871. - Ibid. Tipogr. Claudiana, 1876.
- CASOTTI (P.) - Op. 50. Teoria e pratica d'armonia. Milano, Ricordi.
- CASTELFRANCHI (G.) - Nuovo trattato di fisica classica e contemporanea. Milano, Hoepli.
- CATEL (C. S.) - Traité d'harmonie. Paris, 1802.
- Trattato completo d'armonia. Milano, Ricordi.
- (Una traduzione tedesca fu pubblicata a Lipsia dalla casa Peters).
- Traité d'harmonie du Conservatoire, complété par Leborne. Paris, Heugel, s. d.
- Trattato di armonia tradotto dall'ab. Pietro Alfieri. Roma, Folisiero, 1840.
- Traité d'harmonie. Nouvelle Édition, très complète et conforme à l'Édition du Conservatoire, in 8°. Paris, A. Leduc.
- CATTANEO (N. E.) - Instradamento all'armonia ossia introduzione allo studio dei Trattati di questa scienza. Milano, Ricordi.
- CHAPUIS (A.) - Leçons d'Harmonie. Paris, Durand.
- CHERUBINI (L.) - Traité pratique d'harmonie: Marches d'harmonie pratiquées dans la composition, avec la réduction pour piano ou orgue, par Elwart. Paris, Heugel.
- Andamenti d'armonia praticati nella composizione, i quali producono successioni regolari di consonanze e dissonanze. Milano, Ricordi.
- CHORON (A. E.) - Méthode raisonnée d'harmonie et d'accompagnement, contenant les principes généraux de l'harmonie, suivis de l'exposition des règles et procédés nécessaires pour apprendre à placer l'harmonie sur la Basse, et à mettre la Basse avec l'harmonie sous le chant etc. Paris, 1804.
- CHORON (A. E.) et FIOCCHI - Principes d'accompagnement des écoles d'Italie. Paris, Imbault, 1804.
- CIAIKOWSKI - Trattato d'armonia (testo russo). Mosca, P. Jurgenson.
- Compendio del trattato d'armonia, adattato alla musica della chiesa russa (testo russo). Mosca, P. Jurgenson.
- CIFUENTES (S.) - Tratado de Armonia: in 8°, pag. 251. Londres, Novello Ewer & C., 1896.
- CIMBRO (A.) - Le gamme per terzi di tono. In: Rivista Musicale. Anno XXVII. pag. 483. Torino, Bocca.
- CIRIACO (L.) - Compiti di Armonia. Roma, De Santis.
- CLEMENTI (Muzio) - Clementi's Selection of practical Harmony for the Organ or Pianoforte, etc. To which is prefixed an Epitome of Counterpoint by the Editor. London, printed by Clementi & Banger, s. d.
- COCHE (V.) - Cours d'harmonie préparatoire et élémentaire. Paris, H. Lemoine & C.
- CODAZZI (E.) e ANDREOLI (G.) - Manuale di Armonia. Seconda edizione corredata da 875 esempi musicali, da 350 esercizi pratici e da una bibliografia. Milano, Cogliati, 1903.
- COHEN (H.) - Traité d'harmonie pratique et facile. Milano, Ricordi.
- COLET (H. R.) - Partimenti, ou Traité special dédié aux pianistes. Paris, Chabal, 1846.
- COMBARIEU (J.) - Théorie du rythme dans la composition musicale, d'après la doctrine antique. Ouvrage couronné par l'Institut (prix Kastner-Boursault). I vol., in 8°. Paris, A. Picard, 1898.
- Les rapports de la musique et de la poésie, considérées au point de vue de l'expression. Paris, Felix Alcan, 1894.
- CONCONE (J.) - Méthode d'harmonie et de composition préparatoire in 4°. Paris, Richault.
- Manuel d'harmonie et de modulation enseignées à l'aide du piano; in 4°. Paris, Richault.
- CONSALVO (T.) - La teoria musicale, compresevi ancora le rinomate regole pel partimento del celebre maestro Fenaroli, corredate di annotazioni. Napoli, 1826.
- CONUS (G.) - Trattato d'armonia (testo russo). Mosca, P. Jurgenson.
- COSTARELLI - Corso integrativo di cultura musicale generale. Roma, De Santis.
- COUSSEMAKER (Ch. E. H. de) - Hucbald moine de Saint-Amand et ses traités de musique, suivi de recherches sur la notation et sur le instruments de musique; in 8°. Paris, Techner, 1841.
- Histoire de l'harmonie au moyen âge; in 4°. Paris, V. Didron, 1852.
- L'art harmonique aux XII et XIII siècles; in 4°. Paris, 1865.
- Les harmonistes du XIV siècle. Lille, 1869.
- CROTTI (Primo) - L'armonia studiata ne' suoi primi elementi. Parma, 1867.
- DACCI (G.) - Trattato teorico-pratico d'armonia. Milano, Ricordi.
- DALBERG (J. Fr. H.) - Untersuchung uber den Ursprung der Harmonie, und ihre allgemeine Ausbildung. Erfurt, 1801.
- DALL'OLIO (Cesare) - Corso teorico-pratico di armonia. Torino, Giudici e Strada, 1888.
- DANA (William) - Practical Harmony. Published by Dana's Musical Institute. Warren O., 1883.
- D'ARIENZO (N.) - L'introduzione del sistema tetracordale nella musica moderna. Parte 1ª. Cenni storico-critici. Parte 2ª. Saggio di contrappunto fugato. Parte 3ª. Saggio di composizioni ideali. Milano, Ricordi.

- DAY (Alfred) - A Treatise of Harmony. London, Harrison & C.
- DE BONIS - Corso d'analisi per lo studio delle forme musicali. Napoli, De Marino.
- DEHN (S. W.) - Theoretisch-praktische Harmonielehre mit angefügten Generalbass Beispielen. Berlin, 1840.
- DELACHI (P.) - Raccolta di Bassi per lo studio dell'armonia. Milano, Carisch.
- DELAIR (E. D.) - Traité d'accompagnement pour le théorbe et le clavecin, qui comprend toutes les règles nécessaires pour accompagner sur ces deux instruments. Paris, 1690.
— Nouveau traité d'accompagnement etc. Paris, 1724.
- DE NARDIS (C.) - Corso teorico-pratico di armonia. Milano, Ricordi.
— Partimenti dei Maestri F. Cotumacci, Durante, F. Fenaroli, L. Leo, P. S. Mattei, Platania, N. Sala, A. Scarlatti, Tritto, Zingarelli. Milano, Ricordi.
- DE NINNO (A.) - Manuale di Cultura Musicale generale (Armonia). Roma, Lestini, 1934.
— Vade mecum di armonia complementare. Roma, Sapienia, 1931.
— Storia delle teorie armoniche e del Contrappunto.
— Bassi imitati e fugati.
— Fondamenti fisici della Musica. Roma, Sapienia, 1931.
- DERODE (Victor) - Introduction à l'étude de l'harmonie, ou Exposition d'une nouvelle théorie de cette science. Paris, Treuttel et Würtz, 1828.
- DE RUSSIS AVENA (A.) - Trenta bassi.
- De SANCTIS (C.) - La Polifonia nell'arte moderna.
Volume 1° - Trattato di Armonia.
Volume 2° - Appendice al Trattato di Armonia.
Volume 3° - Trattato di Contrappunto e Fuga.
Milano, Ricordi.
- DOBICI (C.) - Partimenti per lo studio del Contrappunto imitato e fugato. Appendice ai bassi numerati e fugati di Pietro Raimondi. (Due volumi). Milano, Ricordi.
— Trenta Lezioni da svolgere a quattro voci per gli esercizi pratici del basso tematico. (Aggiunte al Trattato di Cesare De Sanctis). (Due volumi). Milano, Ricordi.
- DOURLEN (V.) - Principes d'Harmonie et tableau général de tous les accords, de leur origine, leur préparation, leur renversement, et leur résolution. Paris, Pacini, 1824.
— Traité d'accompagnement pratique. Paris, Heugel.
— Traité d'Harmonie, contenant un cours complet tel qu'il est enseigné au Conservatoire de Paris. Paris, 1834.
- DRECHSLER (Joseph) - Harmonie und Generalbasslehre, nebst einem Anhang vom Contrapuncte. Wien, Haslinger, 1828.
- DUBOIS (Th.) - 87 Leçons d'harmonie (basses et chants) suivies de 34 leçons réalisées par les premiers prix de la classe d'harmonie de M. Th. Dubois, aux concours du Conservatoire de 1873 à 1891. Paris, Heugel & C.
— Notes et Études d'harmonie pour servir de supplément au traité de H. Reber. Paris, Heugel & C.
- DUNSTAN (R.) - First Steps in Harmony and the Harmonising of Melodies; in 8°. London, Curwen, 1899.
- DURAND (E.) - Traité complet d'Harmonie. I vol. Traité d'Harmonie, II vol. Réalisation des Leçons du Traité. III vol. Traité d'accompagnement au Piano. Paris, A. Leduc.
— Abrégé du Cours d'Harmonie. Paris, A. Leduc.
- DURUTTE (Le comte F. C. A.) - Esthétique musicale. Technique ou lois générales du système harmonique. Paris, Mallet-Bachelier, 1855.
— Résumé élémentaire de la Technique harmonique et complément de cette Technique, suivi de l'Exposé de la loi de l'enchaînement dans la mélodie, dans l'harmonie et dans leur concours. Paris, Gauthier-Villars, 1876.
- DUSI (G. A.) Trattato di scienza e pratica armonica. Milano, Ricordi, 1859.
- ELWART (A. E.) - Petit Manuel d'harmonie d'accompagnement de la basse chiffrée, de réduction de la partition au piano et de transposition musicale. Paris, 1839, seconda edizione 1841, terza ediz. 1844.
— Feuille harmonique, contenant la théorie et la pratique de tous les accords du système moderne. Paris, 1841.
— Le Chanteur accompagnateur, ou Traité du clavier; de la basse chiffrée, de l'harmonie simple et composée, etc. Paris, 1844.
— L'harmonie musicale, poème en quatre chants. Paris, 1853.
- ENGELER (P. J.) - Handbuch der Harmonie, oder theoretisch-practische Präliederschule für alle, die sich oder andere in der Tonsetzkunst unterrichten, oder zu Organisten bilden wollen. Berlin, Trauttwein, 1825.
- ESTÈVE (P.) - Nouvelle découverte du principe de l'harmonie, avec un examen de ce que M. Rameau a publié sous le titre de démonstration de ce principe. Paris, 1751.
- FARINA (G.) - Trattato d'armonia teorico pratico. Milano, Carisch.
— Il basso senza numero e la sua armonizzazione. Milano, Carisch.
- FENAROLI (Fedele) - Regole musicali per i principianti di Cembalo. Napoli, Mazzola, 1795.
— Partimenti, ou basse chiffrée, divisée en 6 livres. Paris, Carli, s. d.
— Partimenti ossia Bassi numerati e Trattato d'accompagnamento di L. F. Rossi. Milano, Ricordi.
— Partimenti e regole musicali per quelli che vogliono suonare coi numeri, per i principianti di contrappunto. Nuova edizione corretta ed illustrata, etc. da Placido Mandanici. Milano, Ricordi.
— Metodo nuovamente riformato dei Partimenti, arricchito di schiarimenti dal M^o. Ermanno Guarnaccia. Milano, Ricordi.
- FERRANTI (L.) - Notions élémentaires pour servir de préparation à l'étude de l'harmonie et de l'accompagnement. Paris, Choudens.
- FESTA (G.) - Elementi ristretti di armonia. Napoli, Cottrau.
- FETIS (F. J.) - Traité complet de la théorie et de la pratique de l'Harmonie. Paris, Schlesinger, 1841.
— Trattato completo della teoria e della pratica dell'Armonia tradotto dal prof. Alberto Mazzucato. Milano, Ricordi, 1842.
— Un'altra traduzione italiana di Emanuele Gambale. Milano, Lucca, 1842.
— Esquisse de l'histoire de l'harmonie, considérée comme art et comme science systématique. Paris, Bourgogne, 1840.
— Traité de l'accompagnement de la partition. Paris, Pleyel, 1829.
— Méthode élémentaire et abrégée d'Harmonie et d'accompagnement, suivie d'exercices gradués, par lesquels on parviendra promptement à accompagner la Basse-chiffrée et la partition. Paris, chez Petit, Janet et Cotelle, 1824.
— Seconda ediz., Paris, Lemoine, 1836. Terza ediz., Paris, Aulagnier, 1841.
— Trattato elementare ed abbreviato dell'Armonia e di accompagnamento seguito da esercizi progressivi in tutti i toni, etc. Traduz. di L. F. Rossi. Milano, Ricordi.

- FOSCHINI (Gaetano F.), prof. d'armonia al Liceo Musicale di Torino. Trattato ragionato teorico e pratico dell'Armonia, ad uso degli Istituti e Conservatori di musica. Milano, Demarchi, 1896.
- FRIBOULET (G.) - Technique de l'Harmonie du Jazz. Paris, Salabert.
- FRICK (Ph. J.) - L'Art de moduler en musique, rédigé en 12 tables etc. Paris, Imbault, 1799.
 — Treatise on the Thorough-Bass. London, 1786.
 — A guide in Harmony; containing the various manners in which every Chord in four parts can be prepared, resolved, or otherwise freely used. London, 1793.
- FRITZ (C.) - Observations sur les principes de l'Harmonie. Genève, 1763.
- FURLOTTI (A.) - Canto gregoriano. Elementi teorici e accompagnamento. Milano, Carisch.
- FURNO (G.) - Metodo facile, breve e chiaro delle prime ed essenziali regole per accompagnare i partimenti senza numeri, etc. Milano, Ricordi.
- GALLI (Amintore) - Ortofonia. L'Armonia e la Melodia rese all'intelligenza di tutti. Milano. E. Sonzogno, 1884.
 — Corso d'armonia, contrappunto e fuga. Milano, Nagas.
 — Estetica della musica. Torino. Bocca.
- GARAUDÉ (A. de) - L'Harmonie rendue facile, ou théorie pratique de cette science. Paris, 1835.
- GASPARINI (Francesco) - L'Armonico pratico al Cimbalo, ovvero Regole, Osservazioni ed Avvertimenti per ben suonare il Basso e accompagnare sopra il Cimbalo, Spinetta ed Organo; in 4°. Venezia, 1683. Altre ediz. 1703, 1708, 1715, 1745, 1754, 1764, 1802. Bologna, 1722.
- GASPERINI (G.) - Storia della Semiografia musicale. Milano, Hoepli.
- GAUZARGUES (Ab. Ch.) - Traité de l'Harmonie à la portée de tout le monde. Paris, Desenne, 1798.
- GEMINIANI (Francesco) - Guida armonica, o Dizionario armonico, being a sure guide to Harmony and modulation, etc. London, 1742.
- GENTILI (A.) - Nuova teorica dell'Armonia. Torino, Bocca, 1925.
- GERARD (H. Ph.) - Traité méthodique d'harmonie où l'instruction est simplifiée et mise à la portée des commençants. Paris, Lauer, 1833.
- GERLI (G.) - Dialoghi illustrati d'armonia. Milano, Ricordi.
 — Istradamento all'Arte teorico pratica d'accompagnare i Partimenti o Bassi numerati di Fenaroli, Zingarelli ed altri celebri autori. Milano, Ricordi.
 — Guida ad un corso d'Armonia pratica, etc. Milano, Ricordi.
 — L'allievo al primo corso d'Armonia applicata al Pianoforte. Milano, Ricordi.
- GEVAERT (Fr. A.) - Histoire et Théorie de la musique de l'Antiquité. 2 vol. in 4°. Gand, Annoot, Braeckmann, 1875-1880.
 — Traité d'Harmonie. Paris, Lemoine.
- GIL (Fr. d'Ass.) - Tratado Elementar Teorico Practico de Armonia. Madrid, Casimiro Martin, 1856.
- GIOVANNINI (Alb.) - Corso Preparatorio allo Studio dell'Armonia. Milano, Pigna e Rovida, s. d.
- GOETSCHUIS (Percy) - The Material used in Musical Composition. A System of Harmony designed and adopted for use in the English Harmony classes of the Conservatory of Music at Stuttgart. 2^d edition thoroughly revised, simplified and slightly enlarged. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1890.
- GRAFFEO (C.) - Trattato teorico pratico d'armonia. Opera adottata nel Conservatorio di musica di Palermo; in 4°. Palermo, Sandron.
- GRÉTRY (A. E.) - Méthode simple pour apprendre à préluder en peu de temps, avec toutes le ressources de l'harmonie. Paris, imprimerie de la république, an X (1802).
- HINDEMITH (P.) - Aufgaben für Harmonie-Schüler. Mainz, Schott's Söhne.
 — Harmonie üben für Fortgeschritten. Mainz, Schott's Söhne.
- JACHINO (C.) - Tecnica dodecafonica. Milano, Curci.
- JONES (D. E.) e FORNARI (U.) - La luce, il suono. Milano, Hoepli.
- JADASSOHN (S.) - Kunst zu Moduliren. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
 — Elementar Harmonielehre. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
 — Trattato d'Armonia, trad. ital. di M. Gherzoff Gherzfeld. Lipsia, Breitkopf & Härtel, 1898.
 — Die Formen in den Werken der Tonkunst. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
 — La basse continue. Instruction pour l'exécution des parties chiffrées dans les chefs d'oeuvre des anciens maîtres. Un vol. in 8°. Paris, Fischbacher, 1901.
 — Thèmes et exemples pour l'étude de l'harmonie. Supplément au Traité d'Harmonie; in 8°. Paris, Fischbacher, 1901.
- KALKBRENNER (Chr.) - Traité d'Harmonie et de Composition par Fr. Xav. Richter, etc. revu, corrigé, augmenté et publié avec quatre-vingt-treize planches, par C. Kalkbrenner. Paris, 1804.
 — Trattato d'Armonia del pianista. Principi razionali della modulazione per imparare a preludiare e ad improvvisare (op. 158). Trad. di P. Casati. Milano, Ricordi.
- KASTNER - Méthode Élémentaire d'Harmonie, appliquée au piano. Paris, Joubert.
- KENNING (A.) - Méthode d'harmonie et accompagnement. Hambourg, Aug. Cranz.
- KISTLER (Cyrill) - A sistem of harmony. Translated by A. Schreiber from the second German edition. London, Haas & C., 1899.
- KOCH (H. Chr.) - Handbuch bei dem Studium der Harmonie. Leipzig, Hartknoch, 1811.
- KOECHLIN - Traité de l'harmonie (in 3 volumi). Paris, Max Eschig.
 — Étude sur les notes de passage. Paris, Max Eschig.
- KÖHLER (Louis) - Leicht fassliche Harmonie und Generalbasslehrer. Berlin, Gebrüder Borntraeger, 1880.
- KOLLMANN (A. Fr. Chr.) - A new Theory of musical Harmony, according to a complete and natural System of that science. London, 1806.
- KRAUSE (L.) - Populäre Harmonielehre. Gr. 8°. Leipzig, 1900. O. June.
- KRAUSS (Aless. figlio) - Le quattro scale diatoniche della moderna tonalità. Proposta di A. Krauss figlio. Firenze, 1874.
- KREUTZER - Op. 6. Cours d'harmonie très abrégé, appliqué à l'étude des modulations. Paris, Richault.
- KUFFERATH (H. Ferd.) - École pratique du choral, pour servir aux Études d'Harmonie, de Contre-Point et d'Orgue, par H. F. K. professeur de contrepoint et fugue au Conservatoire de Musique à Bruxelles (testo francese e tedesco) cm. 27 × 18, pag. XVIII-251. Bruxelles, Schott frères, 1870.
- KÜHN (J.) - Harmonielehre nebst Anleitung zum Generalbass spielen, mit Notenbeispielen. Würzburg, Strucker, 1825.

- KUHNTFELD (Fr.) - Theoretische und praktische Harmonien und Ausrichtungslehre. Eisenach, 1833.
- KUNZE (Karl) - Lehrbuch der Harmonie für den Schul und Selbstunterricht. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1896.
- LACROIX (E.) - Manuale scientifico d'Armonia pratica per pianoforte od organo con basso numerato. Milano, Ricordi.
- LADOUKHINE (N.) - Recueil de problèmes d'harmonie. Moscou, Jurgenson.
- LAHMEYER - Handbuch der Harmonielehre oder Anweisung zur Theorie der Musik, etc. Hannover, 1823.
- LANGLÉ (H. F. M.) - Traité d'harmonie et de modulation. Paris, Naderman, 1797.
- Traité de la basse sous le charit, précédé de toutes les règles de la composition. Paris, Naderman, 1798.
- Nouvelle méthode pour chiffrer les accords. Paris, 1801
- LASSIMONNE - Méthode d'Harmonie. Paris, A. Leduc.
- LAVIGNAC (Albert) - 50 Leçons d'Harmonie (basses et chants donnés) suivies de 22 leçons inédites de Mr. Massenet, Guiraud, Delibes, César Franck, Duprato, Th. Dubois, Ch. Lenepreu, Barthe, Pessard, Taudou, Bazille. Paris, Henry Lemoine & C.
- LECARPENTIER (A.) - Op. 48. Scuola d'Armonia e d'accompagnamento, ossia Metodo teorico pratico, ecc. Trad. ital. di Pietro Casali. Milano, Ricordi.
- LE DAIN (A.) - Petit traité de mélodie et d'harmonie pratique, ou l'Art d'apprendre à composer sans maître, in 8°. Paris, Chamael, 1895.
- LE FEVRE (G.) - Traité d'harmonie à l'usage des cours de l'école de musique classique fondée par Niedermeyer. Paris, 1890.
- LEGRAND (R.) - Technique du Jazz. Traité pratique d'instrumentation, harmonisation et orchestration. Paris, Salabert.
- LEMOINE (H.) - Traité d'Harmonie Pratique. Paris, 1836.
- LENORMAND (R.) - Étude sur l'Harmonie Moderne. Paris, Max Eschig.
- L'Harmonie Moderne. Propriété du Monde Musical. 1912.
- LEVENS - Abrégé des Règles de l'Harmonie pour apprendre la composition avec un nouveau projet sur un système de musique sans tempérament ni cordes mobiles. Bordeaux, 1843.
- LÉYMERIE (A.) - L'Harmonie en dix Leçons à l'usage des personnes qui veulent apprendre à faire un accompagnement de piano, de harpe, de trio, de quatuor, etc., sans faire une étude approfondie de la science. Paris, Audin, 1826.
- LHOUMEAU (l'abbé) - De l'Harmonisation des Mélodies grégoriennes et du plain-chant en général. Niort, Thibault-Aimé, 1884, in 8°.
- LHOUMEAU (Père Ant.) - Rythme, exécution et accompagnement du Chant Grégorien. p. XX-320, cm. 21 x 14. Lille-Tournay chez Desclée, Lefebvre et Cie. Grenoble, chez Baratier et Dardelet, 1892.
- LIROU (J. Fr.) - Explication du Système de l'Harmonie pour abrégé l'étude de la composition, et accorder la pratique avec la théorie. Paris, 1785.
- LONGO (Ach.) - 32 Lezioni pratiche sull'armonizzazione del Canto Dato. Milano, Ricordi.
- Melodie numerate. Milano, Carisch.
- LOQUIN (Anatole) - Notions élémentaires d'harmonie moderne. Bordeaux, Gounouilhou, 1862.
- Petit traité d'harmonie moderne d'après Bach, Gluck, Mozart, etc. Paris, Richault.
- L'algèbre de l'harmonie ou une révélation dans la science des accords. Traité complet d'harmonie moderne, sans notes de musique ni signes équivalents, avec des nombres pour représenter les combinaisons harmoniques et des lettres pour exprimer les successions mélodiques. in 8°, Paris, Richault.
- Essai philosophique sur la Tonalité moderne, 1864-69.
- Tableau de tous les effets harmoniques, de une à cinq notes. s. d.
- L'Harmonie rendue claire, et mise à la portée de tous les musiciens; Traité général des Traités d'Harmonie. Paris, Richault et C., 1895.
- LUSSY - Le rythme musical. Paris, Heugel.
- L'anacreuse dans la musique moderne. Paris, Heugel.
- LUVINI (Fr.) - Trattato completo di armonia, con una nuova classificazione degli accordi e delle dissonanze. Torino, Arnaldi, 1869.
- Armonia e melodia. Breve riassunto del trattato completo d'armonia. Torino, Arnaldi, 1870.
- MACHADO (Raphael Coelho) - Breve tratado de harmonia. Paris, 1852.
- MAHILLON (Victor) - Tableau synoptique de la science de l'harmonie indiquant la théorie de tous les accords et la loi de leur succession. Bruxelles, s. d. (1875 ?)
- Éléments d'Acoustique Musicale et Instrumentale. 1874.
- MANFREDINI (V.) - Regole armoniche, o sieno Precetti ragionati per apprendere i principi della Musica, il portamento della mano, e l'accompagnamento del Basso sopra gli stromenti da tasto, ecc. Venezia, Zerletti, 1775.
- MANSFIELD (O. A.) - The student's Harmony. London, Weekes & C. s. d.
- MARGOLA - Metodo pratico per l'armonizzazione del basso senza numero. Padova, Zanibon.
- MARSH (J.) - Rudiments on Thorough-bass. London, Payne, s. d. Seconda edizione col titolo: Thorough-Bass Catechism.
- Essay on Harmony. London, Payne, 1801.
- MARTINI - (Padre G. B.) - Storia della Musica. Tomo I. Bologna, L. Della Volpe, 1757. Tomo II, Ibid. 1779. Tomo III, Ibid., 1781.
- Regole per gli organisti per accompagnare il canto fermo, Bologna, Lelio della Volpe, s. d. Milano, Ricordi, s. d.
- MATTARES (V.) - Lezioni d'Armonia musicale dettate per rendere facile e spedito lo studio di tale scienza. Milano, Ricordi.
- MATTEI (Padre Stanislao) - Pratica d'accompagnamento sopra bassi numerati e contrappunti a più voci sulla scala ascendente e discendente maggiore e minore, con diverse fughe a quattro. Livorno, presso Fedele Girardi, 1824.
- MEES (J. H.) - Explication de la basse chiffrée. Bruxelles, 1827.
- MEHRSCHEIDT - Table raisonnée des Principes de Musique et de l'harmonie etc. Paris, 1770.
- MELIT - Cours intuitif d'harmonie et d'accompagnement. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- MERCADIER (J. B.) - Méthode pour apprendre à moduler dans tous les tons. Paris, Henry Lemoine & C.
- MERRIK (A.) - Method of Harmony, figured Bass, and Composition, adapted for self instruction. London, Cooks & C., s. d.
- MERSENNE (M.) - Questions harmoniques. Paris, Valléri, 1634.
- MESSIAEN - Vingt leçons d'harmonie. Paris, Leduc.
- MICI - Sunto d'armonia. Bologna, Bongiovanni.
- MINOZZI (P.) - Bassi armonici. Cantone, Torino.
- MONTU (B.) - Numération harmonique, ou échelle d'arithmétique pour servir à l'explication des lois de l'harmonie. Paris, 1802.
- MOREAU (Henri) - L'harmonie mise en pratique, avec un tableau de tous les accords, la méthode de s'en servir, et des règles utiles à ceux qui étudient la composition ou l'accompagnement. Liège, J. G. M. Loxhay, 1783.
- MORELOT (Stéphen) - Éléments d'harmonie appliqués à l'accompagnement du plain-chant, d'après les traditions des anciennes écoles. Paris, P. Lethielleux, 1861.

- MOULET (J. A.) - Tableau harmonique, pour faciliter l'étude de l'accompagnement. Paris, 1804.
- MULLER - Petit traité d'harmonie pour accompagner le plain chant. Paris, Jochem.
- NAPOLI (G.) - Elementi fondamentali di armonia. Milano, Curci, 1938.
- Bassi - Melodie - Temi per lo studio della Composizione. Milano, Ricordi, 1938 (2 volumi).
- NAPOLI (J.) - Bassi per lo studio dell'armonia complementare. Milano, Curci.
- NIEDERMEYER (L.) et D'ORTIGUE - Méthode d'accompagnement du plain-chant. Paris, Heugel, 1855. Sec. ed. ibid., 1876.
- OAKEY (Georges) - Text-Book of Harmony-Analysis in-8°. London, Curwen.
- Key to the Exercises in Text-Book of Harmony in-8°. London, Curwen, 1900.
- OBERHOFFER (H.) - Harmonie und Compositionslehre mit besonderer Rücksicht auf das Orgelspiel in Katholischen Kirchen. Luxemburg, Heintze, 1860.
- OBOUHOW - Traité d'harmonie tonale, atonale et totale. Paris, Durand.
- ORSINI (Aless.) - 12 Studii d'armonia pratica. Roma, s. d.
- OTTOLENGHI (A.) - Canto gregoriano. Milano, Hoepli.
- OUSELEY (Fr. A. G.) - A Treatise on harmony. London.
- PACINI (G.) - Corso teorico pratico di lezioni d'armonia. Milano, Ricordi.
- PALOMBI (A.) - Armonia complementare. Roma, De Santis.
- PANSEYRON (A.) - Traité de l'Harmonie pratique et des modulations à l'usage des Pianistes. Paris, Brandus, 1865.
- PARISINI (F.) - Trattato elementare d'armonia. Bologna, Società Cooperativa Azzoguidi, 1879.
- PASQUALI (N.) - Thorough-Bass made easy, or practical Rules for finding its various Chords with little trouble. London, s. d. (1751).
- La Basse continue rendue aisée, ou Explication succincte des Accords que le clavecin renferme; de la meilleure manière de les combiner; et des règles générales et spéciales de l'accompagnement, etc. Amsterdam, chez F. Hummel, s. d. (testo francese e olandese).
- PEDRON (C.) - Corso d'Armonia. Ed. Ricordi, Milano, 1933.
- Armonie d'eccezione. Saggio di studi teorico-pratici sulla moderna armonia. Ed. Ricordi, Milano.
- Il Basso e la Melodia. Milano, Ricordi, 1936.
- Manuale di Coltura Musicale generale (Armonia). 2 volumi. Milano, Carisch.
- 250 esercizi per lo studio dell'armonia. Milano, Carisch.
- Nuovissima serie di bassi. Milano, Carisch.
- Nuova serie di esercizi per lo studio progressivo del basso senza numeri. Milano, Carisch.
- 150 bassi per lo studio dell'armonia. Milano, Ricordi.
- 150 Canti per lo studio dell'armonizzazione della melodia. Milano, Ricordi.
- Corso di Armonia per gli alunni di istrumenti e di canto. Milano, Ricordi.
- Nuova raccolta di bassi per lo studio dell'armonia. Milano, Ricordi.
- 100 nuovi bassi senza numeri. Milano, Ricordi.
- PEMBAUR (J.) - Harmonie und Melodielehre. Praktisches Lehrbuch mit vielen Beispielen der hervorragendsten Komponisten. Zweite Auflage. Leipzig, 1901, Hermann Seemann Nachfolger.
- PEPUSCH (J. Chr.) - A short Treatise on harmony, containing the chief rules for composing in two, three and four parts dedicated to all lovers of music, by an admirer of this noble and agreeable science. London, 1730.
- Seconda edizione, 1731.
- PERNE (Fr. L.) - Cours élémentaire d'Harmonie et d'Accompagnement, composé d'une suite de leçons graduées, présentées, sous la forme de thèmes et d'exercices, au moyen des quels on peut apprendre la composition vocale et instrumentale. Paris, 1822.
- PETRINI (F.) - Système d'harmonie. Paris, chez Louis, 1796.
- PHILIPOT (Jules) - Traité populaire d'Harmonie, de Composition et d'Orchestration, précédé d'un Exposé des principes élémentaires de l'acoustique physique. Paris, Léon Grus, E. Marpon et G. Flammarion, avril 1890, XXXI-137, in-f.
- PICCHIANTI (L.) - La scienza dell'armonia e le regole dell'accompagnamento brevemente esposte ed applicate alla prima pratica dell'arte. Firenze, Brizzi e Nicolai, s. d. 3ª ediz. riveduta e corretta. Firenze, Venturini.
- Saggio di studii di composizione musicale sopra alcuni partimenti del Fenaroli, offerto ai giovani artisti. Firenze, 1852.
- PLANE - Cours d'harmonie. Paris, Richault.
- PLATANIA (P.) - Trattato d'Armonia seguito da un corso di Contrappunto, dal Corale al Fugato, e Partimenti analoghi. Milano, Ricordi.
- POISSON (T. R.) - L'Harmonie dans ses plus grands développements ou Théorie de composition musicale. Paris, Meissonnier, s. d.
- De la Basse sous le chant, ou l'Art d'accompagner la mélodie, et du contrepoint et de la fugue. Paris, Canaux, s. d.
- PONZIO (P.) - Ragionamenti di musica, ove si tratta dei passaggi delle consonanze e dissonanze buoni e non buoni, e del modo di far mottetti, messe, salmi, ed altre composizioni e d'alcuni avvertimenti per il contrappuntista e compositore, et altre cose pertinenti alla musica. Parma, 1588.
- POZZOLI (E.) - Metodo d'Armonia. Milano, Ricordi.
- PROUT (E.) - Harmony, its Theory and Practice. London, Augener.
- PUIG Y ALSUBIDE - Réalisation des partimenti et basses chiffrées de Fenaroli. 1.ª partie. Paris, Girod.
- QUADRI (D.) - Lezioni d'armonia. Napoli, Tramater, 1833.
- QUILICHINI (Jean) - Leçons élémentaires d'harmonie. Tours, 1875.
- RAMEAU (J. Ph.) - Traité de l'Harmonie réduite à ses Principes naturels. Paris, J. B. Ch. Ballard, 1722.
- RANALLI (O.) - Trattato di cultura musicale generale (Armonia). Milano, Carisch.
- REBER (Henri) - Traité d'Harmonie, gr. 8°. Paris, 1862; altra ediz. ibid. Colombier, 1873.
- REGER (Max) - Contribution à l'Étude des Modulations. Traduit de l'allemand par M. Calvocoressi. Leipzig. C. F. Kahnt Nachfolger.
- REICHA (Anton) - Traité d'harmonie pratique ou cours de composition musicale. Paris, H. Lemoine.
- Trattato d'Armonia compendiato e recato dall'idioma francese nell'italiano dal maestro P. Tonassi, con qualche nota del traduttore. Milano, Ricordi.
- Trattato d'Armonia. Avviamento pratico agli studi della medesima. Versione italiana di Francesco C. Zingerle. Milano, Ricordi.
- RELFE (J.) - The Principles of harmony. London, Hatchard, 1816.
- REY (Jean Bapt.) - Exposition élémentaire de l'harmonie; théorie générale des accords d'après la basse fondamentale. Paris, 1807 (?).
- RICHTER (Fr. X.) - Traité d'Harmonie et de Composition, revu, corrigé, augmenté et publié avec 93 planches par Chrétien Kalkbrenner. Paris, 1804.

- RIEMANN (D. Hugo) - Die Natur der Harmonik. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
 — Katechismus des Generalbassspiels. Leipzig, B. & H.
 — Vereinfachte Harmonielehre, oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde. London, Augener, 1894.
 — Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
 — Handbuch der Harmonielehre. 2 Vermehrte Auflage der « Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre ». Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1888.
 — Manuel de l'Harmonie traduit sur la troisième édition allemande. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902.
 — Manuale di Armonia. Traduzione italiana di G. Setaccioli. Lipsia. Breitkopf & Härtel.
- RIMSKY-KORSAKOW (N.) - Trattato pratico d'armonia. Milano, Sonzogno.
- ROCCHI (V.) - Op. 48. Del modo diminuito. Supplemento ai Trattati d'Armonia. Milano, Ricordi.
- ROMETTE (Jules) - Guide de l'harmoniste, Harmonie raisonnée et pratique précédée des notions élémentaires de l'art musical. La Croisière Bollene (Vaucluse) M. J. Romette, 1898.
- ROSATI (Vincenzo) - Studii sull'armonia, pag. 192. Roma E. Perino, 1892.
- ROSSI (L.) - Guida ad un corso di armonia pratica orale.
 — Trattato di accompagnamento. Milano, Ricordi.
- ROUBIER (H.) - L'art de préluder et de moduler dans tous les tons majeurs et mineurs, à l'usage des pianistes, organistes, accompagnateurs et chanteurs. Paris, Richault.
- ROUSSIER (abbé P. J.) - Traité des accords et de leur succession, selon le système de la basse fondamentale, pour servir de principes d'harmonie à ceux qui étudient l'accompagnement du clavier, avec une méthode d'accompagnement. Paris, Duchesne, 1764.
 — L'Harmonie pratique, ou exemples pour le Traité des accords. Paris, 1775.
 — Observations sur différents points d'harmonie. A Genève, 1765.
- RUTA (Michele) - Trattato d'Armonia adottato nel Conservatorio di Napoli. Napoli, s. d.
- SABBATINI (Galeazzo) - Regola facile, et breve, per suonare sopra il Basso continuo, nell'Organo, Manocordo, o altro simile strumento. Dalla quale ciascuno da se potrà imparare da i primi principii quello che sarà necessario per simil effetto. Venezia, per il Salvatore, 1628.
 Nuovamente ristampata e corretta, ibid., 1644. Roma, 1669.
- SABBATINI (Padre L. A.) - La vera idea delle musicali numeriche segnatura diretta al giovane studioso dell'armonia. Venezia, presso Sebastiano Valle, 1799.
- SAINT-SAËNS (Camille) - Harmonie et Mélodie, Troisième Édition. Paris, Calmann Lévy, 1885, pag. XXXI-318.
- SALADINO (M.) - Piccolo Trattato teorico-pratico d'Armonia. Milano, Ricordi, 1896.
- SAMUEL (Adolphe) - Cours d'harmonie pratique et d'accompagnement de la basse chiffrée. Bruxelles, Schott.
- SAVARD (M. G. A.) - Manuel d'Harmonie. Paris, Girod, s. d. Paris, Maho, 1857.
 — Cours complet d'Harmonie théorique et pratique (en deux volumes). Paris, Girod, s. d. Paris, Maho, 1853.
 — Études d'harmonie pratique. Partimenti progressifs, basses et chants donnés pour l'emploi des différents accords et des divers artifices harmoniques. Paris, Girod.
 — Idem. Harmonie réalisée. Paris, Girod.
- SCAGLIA (C.) - Guida allo studio delle forme musicali strumentali. Milano, Hoepli.
- SCHÖNBERG (Arnold) - Harmonielehre. Wien. Universal Edition.
- SELVAGGI (G.) - Trattato d'Armonia, ordinato con nuovo metodo, etc. Napoli, Miranda, 1823.
- SERINGES - Traité d'harmonie pratique. Paris, Salabert.
- SERRA - Introduzione armonica sopra la nuova serie dei suoni modulati oggidì. Roma, 1768.
- SERRE (J. A.) - Essais sur les principes de l'harmonie. Genève, 1753.
 — Observations sur les principes de l'harmonie, occasionées par quelques écrits modernes sur ce sujet, et particulièrement par l'article « Fondamental » de Mr. d'Alembert dans l'Encyclopédie; le Traité de théorie musicale de M. Tartini; et la Guide harmonique de M. Geminiani. Genève, 1763.
- SETACCIOLI (G.) - Note e appunti al Trattato d'Armonia di Cesare De Sanctis in rapporto allo sviluppo della armonia moderna. Milano, Ricordi.
- SPINELLI (S.) - Sunti di Armonia. Milano, Carisch, 1936.
- STAFFELLI (A.) - Brevi appunti sulle principali regole per l'armonia complementare (coltura generale). Milano, Curci, 1935.
- TACCHINARDI (G.) - Saggi di basso numerato e di Contrappunto, da servire di studio preparatorio alla interpretazione della Musica di stile legato. Milano, Ricordi.
 — 50 piccoli Bassi progressivi per lo studio elementare della disposizione a quattro parti. Milano, Ricordi.
 — Metodo per lo studio dell'Armonia. Firenze, Venturini, s. d.
 — Ritmica musicale. Milano, Hoepli.
 — Acustica musicale. Milano, Hoepli.
- TARTINI (Giuseppe) - Trattato di Musica secondo la vera scienza dell'Armonia. Padova, 1754.
 — Dei principii dell'Armonia Musicale contenuta nel diatonico genere. Padova, 1767.
- TIERSCH (Otto) - Elementarbuch der Musikalischen Harmonie und Modulationslehre. Berlin, Oppenheim, 1874.
 Seconda edizione, ibid, 1888.
- TIRON (A.) - Études sur la Musique Grecque, le plain chant et la tonalité moderne, in 8°. Paris, imprimerie impériale, 1866.
- TISSONI - 100 Bassi senza numeri. Padova, Zanibon.
- TOMEONI (Florido) - Méthode qui apprend la connaissance de l'harmonie et la pratique de l'accompagnement selon les principes de l'école de Naples. Paris, chez l'auteur, s. d.
- TOMEONI (Pellegrino) - Regole pratiche per accompagnare il Basso Continuo, esposte in dialoghi. Firenze, presso Anton-Giuseppe Pagani e Comp., 1795.
- TRITTO (Giacomo) - Partimenti e regole generali per conoscere quel numerica dar si deve ai varii movimenti del Basso. Milano, Artaria, 1821.
- TRÖSSLER (B.) - Traité d'Harmonie et de Modulation, selon les six mouvements de la Basse. Paris, Pleyel.
- TURBRI (F. L. H.) - Corso completo d'armonia. Torino, Magrini, s. d.
- VALLET (G.) - Grammaire harmonique, contenant les éléments de l'harmonie, du contrepoint, de la fugue et de la composition. Paris, Durdilly.
- VANDERDOODT - Harmonie-Leere ten gebruike der organisten. Brussel, 1852.
- VANDERMONDE - Système d'Harmonie applicable à l'état actuel de la Musique, s. l. n. d. (Paris, 1778).
 — Second Mémoire sur un nouveau système d'Harmonie applicable à l'état actuel de la Musique, s. l. n. d. (Paris, 1780).
- VARENIUS (Alanus) - Dialogus: De Harmonia, et de Harmoniac elementis. Parisiis, apud Robertum Stephanum, 1503.

- VENANZI (A.) - L'Armonia colle sue molteplici applicazioni pratiche. Due vol. (proprietà dell'autore).
 — Metodo completo d'armonia.
 (Si trova manoscritto nella Biblioteca del Conservatorio di musica di Milano).
- VILLERMIN (L.) - Traité d'Harmonie ultra moderne. Paris, 1911.
- VINCENT (A. J. H.) - Quarts de ton et principe harmonique. Paris, 1854.
 — Acoustique. Théorie de la Gamme, Paris, 1858.
- VINÉE (Anselme) - Essai d'un système général de musique (Étude sur la tonalité) in-8°. Paris, Fischbacher, 1901.
 — Principes du système musical et de l'Harmonie théorique et appliquée. Paris. J. Hamelle, 1909.
- VIVIER (A.) - Traité complet d'harmonie théorique et pratique, contenant les principes fondamentaux au moyen desquels on découvre l'origine de tous les accords et les lois de succession qui les régissent. Bruxelles, Katto, 1862.
- VOLCKMAR (W.) - Harmonielehre. Leipzig, Br. & H., 1860.
- WACHS - Petit Traité d'Harmonie. Paris, J. Hamelle.
- WANSKI (J. N.) - L'Harmonie, ou la Science des accords à l'usage des élèves.
- WEBER (Johannes) - Traité élémentaire d'harmonie. Paris, chez l'auteur.
 — Traité analytique et complet de l'art de moduler. Paris, chez l'auteur.
- WEITZMANN (C. F.) - Harmoniesystem. Gekrönte Preisschrift. Leipzig, Kahnt.
 — Der verminderte Septimen-Akkord. Berlin, 1854.
 — Geschichte des Septimen-Akkordes. Berlin, 1854.
- WILD (Mlle H.) - De la formation du mode mineur par l'évolution, la transformation et la fixité. Préface par M. le Marquis d'Ivry.
 Paris, Fischbacher, 1898.
- ZAMBIASI (G.) - Acustica e musica. Del trasporto. Roma, 1898, in-8°.
- ZARLINO (Gioseffo) - Istitutioni harmoniche, divise in quattro parti, etc. in folio. Venezia, 1558.
 — Dimostrationsi harmoniche. Venezia, 1571.
 — Sopplimenti musicali. Venezia, 1588.
- ZINGARELLI (N.) - Partimenti. Milano, Ricordi.
- ZIMMERMANN - Traité d'harmonie et de contrepoint et de la fugue. Paris, Choudens.



DELLO STESSO AUTORE

TRATTATO DI CONTRAPPUNTO

Napoli, De Marino, 1937.

DODICI PARTIMENTI DI L. CHERUBINI, REALIZZATI PER DOPPIO CORO A OTTO VOCI

Napoli, De Marino, 1937.

MANUALE DI CULTURA MUSICALE GENERALE (ARMONIA)

Roma, Lestini, 1934; (*esaurito*).

LA RISPOSTA NELLA FUGA (Monografia)

Roma, Lestini, 1934.

STORIA DELLA MUSICA

Roma, Sapiientia, 1931.

FONDAMENTI FISICI DELLA MUSICA

Roma, Sapiientia, 1931.

VADE MECUM DI ARMONIA COMPLEMENTARE

Roma, Sapiientia, 1931.

STORIA DELLE TEORIE ARMONICHE E DEL CON- TRAPPUNTO

TRATTATO DI TEORIA MUSICALE

BASSI IMITATI E FUGATI

L'ESAME DI LICENZA DI SOLFEGGIO

(Dieci solfeggi parlati e cantati, dettati, ecc.).

CORSO DI LETTERATURA POETICA E DRAMMATICA

per gli allievi di canto - (Secondo il Programma Ministeriale).

ELEMENTI DI PSICOLOGIA MUSICALE

STORIA DEL CONSERVATORIO DI NAPOLI. In: RASSEGNA DELLA ISTRUZIONE ARTISTICA

(Fascicolo bimestrale 3-4, anno 1938).

INDICE DEL I. VOLUME

NOZIONI ELEMENTARI DI ACUSTICA MUSICALE

- Pag. 19 Cap. I. PRODUZIONE DEL SUONO - LE VIBRAZIONI DEI CORPI SONORI
1. Il fenomeno dell'oscillazione pendolare.
 2. Elasticità.
 3. Vibrazioni semplici e doppie.
- Pag. 19 Cap. II. TRASMISSIONE DEL SUONO
4. Generalità.
 5. Velocità del suono.
- Pag. 20 Cap. III. LE QUALITA' DEL SUONO
6. Generalità.
 7. L'altezza.
 8. L'intensità.
 9. Il metallo o timbro.
- Pag. 21 Cap. IV. FENOMENI DERIVANTI DALLE QUALITA' DEL SUONO
10. Generalità.
 11. Il fenomeno fisico armonico.
 12. Il fenomeno dei battimenti.
- Riassunto delle nozioni elementari di acustica musicale.*

L'ARMONIA

- Pag. 27 PRELIMINARI
1. Generalità.
 2. Gli elementi costitutivi della musica.
 3. Partizione dell'armonia.
 4. Armonia diatonica.
 5. Armonia cromatica.
 6. Armonia enarmonica.

ARMONIA DIATONICA

L'ARMONIA CONSONANTE

- Pag. 28 Cap. I. INTERVALLI E SCALE
7. Generalità.
 8. La scala:
 - a) Scala diatonica.
 - b) Scala cromatica.
 9. Classificazione degli intervalli armonici.
 10. Considerazioni sugli intervalli di 4^a e di 5^a.
 11. Trasformazione degli intervalli.
 12. Tavola indicante in toni e semitoni le distanze fra i suoni di alcuni intervalli compresi nell'8^a giusta.
 13. Rivolto degli intervalli.
 14. Differenti tipi di scale usate nell'armonia tradizionale:
 - a) Scala maggiore.
 - b) Scala minore.
 - Scala minore naturale.
 - Scala minore melodica.
 - Scala minore armonica.
 - Scala minore bachiana.
 - Scala minore mista.
 - c) Scala maggiore armonica.
 15. Altri tipi di scale usate meno frequentemente:
 - a) Generalità.
 - b) Le scale bifonica, trifonica, tetrafonica e dodecafonica.
 - c) Il diatonico pentafono.
 - d) La scala esatonica.
 - Scala esatonica tipo 1.
 - Scala esatonica tipo 2.
 - e) La scala enigmatica del Verdi.
 - f) I modi greci.
 - Il sistema perfetto.
 - Le scale.
 - I toni.
 - I generi.
 - g) I modi gregoriani.
 - h) Le 113 scale del Busoni.
 - i) Le scale indiane.
- Riassunto dei Preliminari e del I. Capitolo.*

Pag. 55 Cap. II. ACCORDI

16. Generalità.
 17. Differenti specie di accordi.
 18. A seconda del numero dei suoni:
 - a) Accordi di 3 suoni.
 - b) Accordi di 4 suoni.
 - c) Accordi di 5 suoni.
 - d) Accordi di 6 suoni.
 - e) Accordi di 7 suoni.
 19. A seconda della specie degli intervalli:
 - a) Accordi diatonici.
 - b) Accordi cromatici.
 - c) Accordi consonanti.
 - d) Accordi dissonanti.
 20. Accordi di 3 suoni:
 - a) Generalità.
 - b) Accordo perfetto maggiore.
 - c) Accordo perfetto minore.
 - d) Accordo di 5^a diminuita.
 - e) Accordo di 5^a aumentata.
 21. Regole per il raddoppio o l'omissione di un suono nelle triadi consonanti.
 22. Indicazione dell'accordo per mezzo di numeri.
 23. Posizioni late e strette.
 24. Posizioni melodiche.
- Riassunto del II. Capitolo.*

Pag. 70 Cap. III. RIVOLTO DELLE TRIADI.

25. Generalità.
 26. L'accordo di sesta.
 27. L'accordo di quarta e sesta.
- Riassunto del III. Capitolo.*

Pag. 75 Cap. IV. MOTO DELLE PARTI

28. Generalità.
 29. Moto melodico.
 30. Moto armonico:
 - a) Moto retto.
 - b) Moto obliquo.
 - c) Moto contrario.
 31. Salti usati e proibiti nel moto melodico.
 32. False relazioni e modo di evitarle.
 33. Errori armonici nel movimento delle parti.
 34. Relazioni di 5^a, di 8^a e di unisono.
 35. Eccezioni alle precedenti regole riguardanti le relazioni di 5^a, di 8^a e di unisono.
 36. Considerazioni sulle successioni di due o più quinte o di due o più ottave di seguito:
 - a) Considerazioni sulle quinte di seguito.
 - b) Considerazioni sulle ottave di seguito.
- Riassunto del IV. Capitolo.*

Pag. 95 Cap. V. LE VOCI

37. Generalità.
 38. Classificazione delle voci.
 39. I registri.
 40. La tessitura e l'estensione.
 41. Estensione delle voci nella musica corale.
 42. Incrocio delle voci.
 43. Regole relative alla disposizione delle voci.
- Riassunto del V. Capitolo.*

Pag. 100 Cap. VI. IL LEGAME ARMONICO

44. Generalità.
 45. Il legame armonico secondo il De Sanctis.
 46. Il legame armonico secondo l'Autore della presente opera:
 - a) Primo caso di concatenazione.
 - b) Secondo caso di concatenazione.
 - c) Terzo caso di concatenazione.
 47. Considerazioni sul legame armonico delle triadi sotto forma di rivolto.
- Riassunto del VI. Capitolo.*

Pag. 109 Cap. VII. CADENZE ARMONICHE

48. Generalità.
49. Classificazione delle cadenze.
Cadenze finali o di chiusa:
 - a) cadenza perfetta o autentica.
 - b) cadenza plagale.Cadenze sospese:
 - a) cadenza imperfetta.
 - b) semicadenza.
 - c) cadenza evitata o ingannata.
50. Formule di cadenza:
 - a) Generalità.
 - b) Formula di cadenza perfetta.
 - c) Formula di cadenza imperfetta.
 - d) Formula di cadenza evitata.
51. Cadenze finali moderne:
 - a) Cadenze finali sopra un accordo che non è quello di tonica.
 - b) Cadenze finali sopra l'accordo di tonica contenente uno o più suoni estranei.

- c) Cadenze finali nelle quali l'accordo di tonica giunge inaspettatamente.
- d) Cadenze finali nelle quali l'accordo che precede quello di tonica è modificato con alterazioni estranee alla tonalità.
- e) Cadenze finali nella musica atonale e politonale.

Riassunto del VII. Capitolo.

Pag. 135 Cap. VIII. PROGRESSIONI

- 52. Generalità.
- 53. Classificazione delle progressioni:
 - a) Ascendenti.
 - b) Discendenti.
 - c) Tonalì.
 - d) Modulanti.
 - e) Fondamentali.
 - f) Derivate.
 - g) Irregolari.
- 54. Esempi di progressioni più comunemente usate:
 - a) Progressioni tonali.
 - b) Progressioni modulanti.

Riassunto dell'VIII. Capitolo.

Pag. 151 Cap. IX. LA MODULAZIONE

- 55. Generalità.
- 56. Considerazioni sulla modulazione alla dominante e alla sottodominante.
- 57. Tecnica della modulazione.
- 58. Il suono caratteristico.
- 59. Classificazione dei gradi di affinità.
- 60. Regole per individuare una modulazione quando in un basso o in una melodia non vi sono alterazioni:
 - a) Modulazione per mezzo del 4° grado che diventa 2°.
 - b) Modulazione per mezzo del 6° grado che diventa 2°.
 - c) Modulazione per mezzo del 6° e 7° grado che diventano rispettivamente 4° e 5°.
 - d) Modulazione per mezzo del 7° grado che diventa 2°.
 - e) Modulazione per mezzo del basso che scende di un tono.
 - f) Modulazione per mezzo del basso legato o sincopato che scende di grado.
- 61. Affinità di primo grado.
- 62. Affinità di secondo grado.
- 63. Affinità di terzo grado.
- 64. Affinità di quarto grado:
 - a) Cadenza perfetta e cadenza evitata nel modo minore armonico.
 - b) Transizioni.
 - c) Interpretazione diatonico-cromatica degli accordi.
- 65. Trasformazione enarmonica degli accordi di 7^a diminuita, 5^a diminuita, 5^a aumentata e di altri accordi.

Riassunto del IX. Capitolo.

ARMONIA DISSONANTE

- 66. Generalità.

Pag. 191 Cap. X. ACCORDO DI 5^a DIMINUITA

- 67. Generalità.
- 68. Triade sensibile.
- 69. Accordo di 5^a diminuita sul 2° grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente:
 - a) Risoluzione sulla triade di dominante.
 - b) Risoluzione sull'accordo di 7^a di 1^a specie sul 5° grado (7^a di dominante).
 - c) Risoluzione sull'accordo di 9^a di 1^a specie sul 5° grado (9^a di dominante).
 - d) Risoluzione sull'accordo di 7^a diminuita.
- 70. Accordo di 5^a diminuita sul 6° grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana:
 - a) Risoluzione sulla triade di dominante.
 - b) Risoluzione sull'accordo di 7^a di 1^a specie sul 5° grado (7^a di dominante).
 - c) Risoluzione sulla triade sensibile.

Riassunto del X. Capitolo.

Pag. 200 Cap. XI. ACCORDI DISSONANTI DI 4 SUONI.

- 71. Generalità.
- 72. Classificazione degli accordi di 7^a.
- 73. Posizioni melodiche e rivolti negli accordi di 4 suoni.
- 74. Numerica delle differenti forme negli accordi di 4 suoni.
- 75. Regole generali per la risoluzione di qualsiasi accordo di 7^a sia principale che secondario.
- 76. La risoluzione anticipata negli accordi di 7^a.

Riassunto dell'XI. Capitolo.

Pag. 209 Cap. XII. ACCORDO DI 7^a DI 1^a SPECIE

- 77. Generalità.
- 78. Accordo di 7^a di 1^a specie sul 5° grado della scala maggiore e di quelle minori armonica, melodica ascendente e bachiana.
- 79. Accordo di 7^a di 1^a specie sul 4° grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana.
- 80. Accordo di 7^a di 1^a specie sul 7° grado delle scale minori naturale e melodica discendente.

Riassunto del XII. Capitolo.

Pag. 223 Cap. XIII. ACCORDI DI 7^a SECONDARI

- 81. Generalità.

Riassunto del XIII. Capitolo.

Pag. 226 Cap. XIV. ACCORDO DI 7^a DI 2^a SPECIE.

- 82. Generalità.
- 83. Accordo di 7^a di 2^a specie sul 2° grado della scala maggiore:
 - a) Generalità.
 - b) Risoluzione sulla triade di dominante.
 - c) Risoluzione sull'accordo di 7^a di dominante.

- d) Risoluzione sull'accordo di 9^a di dominante.
 - e) Risoluzione sull'accordo di 7^a di sensibile.
 - f) Risoluzione sulla triade sensibile.
84. Accordo di 7^a di 2^a specie sul 6^o grado della scala maggiore:
- a) Generalità.
 - b) Risoluzione sulla triade del 2^o grado.
 - c) Risoluzione sull'accordo di 7^a di 2^a specie sul 2^o grado della scala maggiore.
 - d) Risoluzione sull'accordo di 9^a di 2^a specie sul 2^o grado della scala maggiore.
 - e) Risoluzione sull'accordo di 7^a di 4^a specie sul 4^o grado della scala maggiore.
 - f) Risoluzione sulla triade sensibile.
 - g) Risoluzione sull'accordo di 7^a di dominante.
 - h) Risoluzione sull'accordo di 9^a di dominante.
 - i) Risoluzione sull'accordo di 7^a di sensibile.
85. Accordo di 7^a di 2^a specie sul 3^o grado della scala maggiore:
- a) Generalità.
 - b) Risoluzione sulla triade del 6^o grado.
 - c) Risoluzione sull'accordo di 7^a di 2^a specie sul 6^o grado.
 - d) Risoluzione sull'accordo di 9^a di 2^a specie sul 6^o grado.
 - e) Risoluzione sull'accordo di 7^a di 4^a specie sul 1^o grado.
86. Accordo di 7^a di 2^a specie sul 4^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente.
87. Accordo di 7^a di 2^a specie sul 1^o grado delle scale minori naturale e melodica discendente.
88. Accordo di 7^a di 2^a specie sul 2^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana:
- a) Generalità.
 - b) Risoluzione sulla triade di dominante.
 - c) Risoluzione sull'accordo di 7^a di dominante.
 - d) Risoluzione sull'accordo di 9^a maggiore di dominante.
 - e) Risoluzione sulla triade sensibile.
 - f) Risoluzione sull'accordo di 7^a di 3^a specie (7^a di sensibile) sul 7^o grado della scala minore bachiana.
89. Accordo di 7^a di 2^a specie sul 5^o grado delle scale minori melodica discendente e naturale.
- Riassunto del XIV. Capitolo.*

Pag. 266 Cap. XV. ACCORDO DI 7^a DI 3^a SPECIE

- 90. Generalità.
 - 91. Accordo di 7^a di 3^a specie sul 2^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente.
 - 92. Accordo di 7^a di 3^a specie sul 6^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana:
 - a) Generalità.
 - b) Risoluzione sulla triade sensibile.
 - c) Risoluzione sulla triade di dominante.
 - d) Risoluzione sull'accordo di 7^a di dominante.
 - e) Risoluzione sull'accordo di 7^a diminuita.
- Riassunto del XV. Capitolo.*

Pag. 275 Cap. XVI. ACCORDO DI 7^a DI 4^a SPECIE

- 93. Generalità.
 - 94. Accordo di 7^a di 4^a specie sul 4^a grado della scala maggiore:
 - a) Generalità.
 - b) Risoluzione sulla triade di dominante.
 - c) Risoluzione sull'accordo di 7^a di dominante.
 - d) Risoluzione sull'accordo di 9^a di dominante.
 - e) Risoluzione sull'accordo di 7^a di sensibile.
 - f) Risoluzione sulla triade sensibile. - 95. Accordo di 7^a di 4^a specie sul 1^o grado della scala maggiore:
 - a) Generalità.
 - b) Risoluzione sulla triade del 4^o grado.
 - c) Risoluzione sull'accordo di 7^a di 4^a specie sul 4^o grado della scala maggiore.
 - d) Risoluzione sull'accordo di 9^a di 4^a specie sul 4^o grado della scala maggiore.
 - e) Risoluzione sull'accordo di 7^a di 2^a specie sul 6^o grado della scala maggiore. - 96. Accordo di 7^a di 4^a specie sul 6^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente:
 - a) Generalità.
 - b) Risoluzione sulla triade di 5^a diminuita sul 2^o grado della scala minore.
 - c) Risoluzione sull'accordo di 7^a di 3^a specie sul 2^o grado della scala minore.
 - d) Risoluzione sull'accordo di 9^a di 3^a specie sul 2^o grado della scala minore.
 - e) Risoluzione sull'accordo di 7^a di 2^a specie sul 4^o grado della scala minore.
- Riassunto del XVI. Capitolo.*

Pag. 294 Cap. XVII. ACCORDO DI 7^a DI 6^a SPECIE SUL 1^o GRADO DELLE SCALE MINORI MELODICA ASCENDENTE, ARMONICA E BACHIANA.

- a) Generalità.
- b) Risoluzione sulla triade del 4^o grado.
- c) Risoluzione sull'accordo di 7^a di 1^a specie sul 4^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana.
- d) Risoluzione sull'accordo di 7^a di 2^a specie sul 4^o grado delle scale minori naturale, armonica e melodica discendente.
- e) Risoluzione sull'accordo di 7^a di 3^a specie sul 2^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente.

Riassunto del XVII. Capitolo.

Pag. 299 Cap. XVIII. ACCORDO DI 7^a DI 7^a SPECIE SUL 3^o GRADO DELLE SCALE MINORI ARMONICA, MELODICA ASCENDENTE E BACHIANA.

- a) Generalità.
- b) Risoluzione sulla triade maggiore sul 6^o grado delle scale minori armonica e melodica discendente.
- c) Risoluzione sull'accordo di 7^a di 4^a specie sul 6^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente.
- d) Risoluzione sull'accordo di 5^a diminuita sul 6^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana.
- e) Risoluzione sull'accordo di 7^a di 3^a specie sul 6^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana.

Riassunto del XVIII. Capitolo.

Pag. 302 Cap. XIX. ACCORDI DISSONANTI DI 5 SUONI

- 97. Generalità.
 - 98. Classificazione degli accordi di 9^a.
 - 99. Posizioni melodiche e rivolti negli accordi di 9^a.
 - 100. Numerica delle differenti forme negli accordi di 5 suoni.
 - 101. Disposizione delle parti negli accordi di 9^a.
 - 102. Regole generali per la risoluzione di qualsiasi accordo di 9^a, sia principale che secondario.
 - 103. La risoluzione anticipata negli accordi di 9^a.
- Riassunto del XIX. Capitolo.*

Pag. 309 Cap. XX. ACCORDO DI 9^a DI 1^a SPECIE

- 104. Generalità.
 - 105. Accordo di 9^a di 1^a specie sul 5^o grado della scala maggiore e di quelle minori armonica, melodica ascendente e bachiana:
 - a) Generalità.
 - b) Risoluzione anticipata nell'accordo di 9^a di dominante.
 - 106. Accordi di 7^a derivati dall'accordo di 9^a di dominante: accordi di 7^a di sensibile e di 7^a diminuita:
 - a) Generalità.
 - b) Accordo di 7^a di sensibile.
 - c) Risoluzione anticipata nell'accordo di 7^a di sensibile.
 - d) Accordo di 7^a diminuita.
 - 107. Accordo di 9^a di 1^a specie sul 4^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana.
 - 108. Accordo di 9^a di 1^a specie sul 7^o grado delle scale minori naturale e melodica discendente.
- Riassunto del XX. Capitolo.*

Pag. 325 Cap. XXI. ACCORDI DI 9^a SECONDARI

- 109. Generalità.
- Riassunto del XXI. Capitolo.*

Pag. 326 Cap. XXII. ACCORDO DI 9^a DI 2^a SPECIE

- 110. Generalità.
 - 111. Accordo di 9^a di 2^a specie sul 2^o grado della scala maggiore.
 - 112. Accordo di 9^a di 2^a specie sul 6^o grado della scala maggiore.
 - 113. Accordo di 9^a di 2^a specie sul 3^o grado della scala maggiore.
 - 114. Accordo di 9^a di 2^a specie sul 4^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente.
 - 115. Accordo di 9^a di 2^a specie sul 1^o grado delle scale minori naturale e melodica discendente.
 - 116. Accordo di 9^a di 2^a specie sul 2^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana.
 - 117. Accordo di 9^a di 2^a specie sul 5^o grado delle scale minori melodica discendente e naturale.
- Riassunto del XXII. Capitolo.*

Pag. 336 Cap. XXIII. ACCORDO DI 9^a DI 3^a SPECIE

- 118. Generalità.
 - 119. Accordo di 9^a di 3^a specie sul 7^o grado della scala maggiore.
 - 120. Accordo di 9^a di 3^a specie sul 7^o grado della scala minore bachiana.
 - 121. Accordo di 9^a di 3^a specie sul 2^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente.
 - 122. Accordo di 9^a di 3^a specie sul 6^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana:
 - a) Generalità.
 - b) Risoluzione sull'accordo di 7^a di sensibile o di 7^a diminuita.
 - c) Risoluzione sull'accordo di 9^a maggiore o minore di dominante.
 - 123. Accordo di 9^a di 3^a specie sul 2^o grado della scala maggiore armonica.
- Riassunto del XXIII. Capitolo.*

Pag. 345 Cap. XXIV. ACCORDO DI 9^a DI 4^a SPECIE

- 124. Accordo di 9^a di 4^a specie sul 4^o grado della scala maggiore.
 - 125. Accordo di 9^a di 4^a specie sul 1^o grado della scala maggiore.
 - 126. Accordo di 9^a di 4^a specie sul 6^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente.
 - 127. Accordo di 9^a di 4^a specie sul 3^o grado delle scale minori naturale e melodica discendente.
- Riassunto del XXIV. Capitolo.*

Pag. 351 Cap. XXV. ACCORDO DI 9^a DI 5^a SPECIE

Riassunto del XXV. Capitolo.

Pag. 352 Cap. XXVI. ACCORDO DI 9^a DI 6^a SPECIE

Riassunto del XXVI. Capitolo.

Pag. 353 Cap. XXVII. ACCORDO DI 9^a DI 7^a SPECIE

Riassunto del XXVII. Capitolo.

Pag. 354 Cap. XXVIII. ACCORDI DI 11^a E DI 13^a

- 128. Generalità.
 - 129. Considerazioni sugli accordi di 11^a e di 13^a.
 - 130. Accordi di 11^a.
 - 131. Accordi di 13^a.
 - 132. Posizioni, rivolti e risoluzione negli accordi di 11^a e di 13^a:
 - a) Posizioni.
 - b) Rivolti.
 - c) Risoluzione.
- Riassunto del XXVIII. Capitolo.*

Pag. 368 PROSPETTO RIASSUNTIVO DI TUTTI GLI ACCORDI DISSONANTI CON RELATIVE PREPARAZIONI E RISOLUZIONI

ALFREDO DE NINNO

TRATTATO DI ARMONIA

NOZIONI ELEMENTARI DI ACUSTICA MUSICALE

I.

PRODUZIONE DEL SUONO - LE VIBRAZIONI DEI CORPI SONORI

1. Il fenomeno dell'oscillazione pendolare.

Il pendolo, nella sua espressione più semplice, è formato da un filo al quale è appeso un grave, cioè un peso; facendo oscillare un pendolo, il movimento di andata e di ritorno compiuto dal pendolo si chiama movimento oscillatorio ed è dovuto all'attrazione, detta gravità, che la terra esercita su qualsiasi corpo.

Sul moto oscillatorio del pendolo fece studi speciali il grande astronomo Galileo Galilei (1564-1642) il quale dettò leggi fra cui quella detta dell'isocronismo; in uno stesso pendolo la durata delle oscillazioni compiute nell'unità di tempo è indipendente dall'ampiezza delle oscillazioni stesse.

2. Elasticità.

Mentre il moto oscillatorio del pendolo è dovuto alla forza di gravità, il moto vibratorio dei corpi sonori è dovuto a un'altra forza detta elasticità. L'elasticità è quella forza mediante la quale un corpo al quale sia stato modificato il volume o la forma riprende il suo volume o la sua forma originaria al cessare della forza deformatrice.

Vi sono alcuni corpi che sotto l'effetto di tale forza rimangono deformati perchè le loro molecole non oppongono a quella forza che una piccola resistenza; questi corpi si dicono dotati di una proprietà detta plasticità. Ve ne sono altri, invece, nelle cui molecole al momento della deformazione si sviluppa una forza interna, in contrapposto a quella esterna, che ridà al corpo la sua forma o volume primitivo al cessare della deformazione; questi corpi si dicono dotati di elasticità.

3. Vibrazioni semplici e doppie.

I movimenti di andata e di ritorno che compie un corpo elastico, per esempio una lamina di acciaio, sono in tutto simili alle oscillazioni compiute dal pendolo; quando queste oscillazioni invece che alla gravità sono dovute alla elasticità vengono denominate vibrazioni.

Il suono è un fenomeno prodotto sull'orecchio dalle vibrazioni dei corpi sonori; per corpo sonoro s'intende qualsiasi corpo capace di produrre vibrazioni; vibrazione è quel movimento di andata e di ritorno che compie un corpo sonoro spostato dalla sua posizione di riposo.

Le vibrazioni si distinguono in semplici e doppie: la vibrazione è semplice quando il corpo spostato dalla sua base se ne allontana e poi vi ritorna; è doppia quando il corpo si allontana dalla sua base, vi ritorna, la sorpassa e vi ritorna.

I suoni variano tra loro per il differente numero di vibrazioni che il corpo da cui hanno origine compie nell'unità di tempo. Quando questo numero di vibrazioni sorpassa o è inferiore a un dato limite e i movimenti sono confusi e non periodici invece di un suono si ha un rumore.

Perchè un suono sia percettibile non deve superare le 38.000 vibrazioni al minuto secondo nell'acuto e non deve scendere sotto le 16 nel grave; ma a tali limiti estremi più che un suono corrisponde rispettivamente un sibilo e un rumore; perchè un suono sia musicale non deve superare nell'acuto le 4.000 vibrazioni al secondo e non scendere sotto le 27 nel grave.

II.

TRASMISSIONE DEL SUONO

4. Generalità.

Perchè un suono possa essere percepito dal nostro orecchio è necessario che fra questo e il corpo sonoro vi sia un mezzo interposto che comunemente è l'aria.

Non appena un corpo sonoro comincia a vibrare le sue vibrazioni si comunicano allo strato d'aria più vicino, il quale a sua volta le comunica a un altro strato e così di seguito, finchè di strato in strato vengono trasmesse fino al nostro orecchio. Come ho detto, il mezzo più comune nel quale avviene la trasmissione del suono è l'aria, ma anche altri corpi sono capaci di trasmettere i suoni, cioè non solo qualsiasi aeriforme ma anche qualsiasi corpo liquido o solido.

5. Velocità del suono.

Le onde sonore per giungere dall'origine del suono fino al nostro orecchio impiegano un certo tempo che è stato scientificamente calcolato. La velocità del suono nell'aria alla temperatura di zero gradi è stata calcolata in metri 330 al minuto secondo; col crescere della temperatura la velocità del suono aumenta in ragione di circa 62 centimetri per grado, per cui alla temperatura di 16 gradi viene a essere di circa m. 340 al secondo; rimane, però, invariata qualunque sia la pressione atmosferica e qualunque sia la sorgente sonora che produce il suono.

Nei liquidi e nei solidi il suono si trasmette molto più velocemente: nell'acqua dolce la velocità è di m. 1435 al secondo, nell'acqua salata del mare la velocità è alquanto maggiore; nel legno varia a seconda che il suono sia trasmesso nel senso delle fibre o nel senso degli strati: nel primo caso la velocità, nel legno di acacia, è stata calcolata in m. 4714 al minuto secondo e nel secondo caso in m. 1352. Il corpo nel quale il suono si propaga con la massima velocità, cioè 5127 metri al secondo alla temperatura di 20 gradi e 5299 alla temperatura di 100 gradi, è il ferro. (4)

III.

LE QUALITÀ DEL SUONO

6. Generalità.

Qualità del suono sono quei caratteri speciali per i quali i vari suoni possono differire e sono l'altezza, l'intensità e il metallo o timbro.

7. L'altezza.

L'altezza è la qualità per la quale un suono è più o meno acuto di un altro e dipende dal numero di vibrazioni (frequenza) che il corpo sonoro che lo produce compie in un minuto secondo; si dice che è più acuto quel suono che è dato da un numero maggiore di vibrazioni, meno acuto quello che è dato da un numero minore.

Le vibrazioni, aumentando di numero a mano a mano che i suoni procedono dal grave verso l'acuto, si raddoppiano di ottava in ottava. Se un suono produce, per esempio, 870 vibrazioni al secondo, quello che si trova un'ottava sopra ne produrrà il doppio cioè 1740.

8. L'intensità.

L'intensità è la qualità per cui un suono è più o meno forte di un altro avente o non la medesima altezza.

Lo stesso suono, per esempio nel pianoforte, avrà un'intensità diversa a seconda che verrà prodotto colpendo il tasto con leggerezza oppure battendolo con forza, pur restando uguale, in entrambi i casi, il numero delle vibrazioni.

L'intensità dipende dall'ampiezza delle vibrazioni ed è indipendente dal numero delle vibrazioni stesse.

9. Il metallo o timbro.

Il metallo è la qualità per la quale si distingue un suono eseguito da una voce o da uno strumento dallo stesso o da altri suoni eseguiti da un altro strumento o da un'altra voce.

Per esempio, lo stesso La di 435 vibrazioni avrà un carattere diverso a seconda che venga eseguito da un violino o da un flauto, da un soprano o da un tenore, da una tromba o da un clarinetto. Questo colore speciale ci farà anche distinguere uno dall'altro due strumenti o due voci della stessa natura, come un violino da un altro violino, un tenore da un altro tenore, un soprano da un altro soprano.

Il metallo o timbro è indipendente dall'intensità e dall'altezza, cioè dall'ampiezza e dal numero delle vibrazioni, ma dipende dalla forma speciale della curva che rappresenta un suono.

(4) Blaserna - *La Teoria del suono nei suoi rapporti colla musica* - Ed. Dumolard, Milano, 1875.

Come vedremo, qualunque suono è accompagnato da un certo numero di altri suoni che si trovano con quello in un certo rapporto e che vengono denominati suoni armonici o concomitanti. La differenza di timbro fra due suoni dipende dall'essere il primo accompagnato da alcuni armonici e il secondo da altri, oppure dall'essere accompagnati entrambi dagli stessi armonici ma con qualche armonico in più o in meno. Se in un suono prevalgono gli armonici più bassi, per es. il 2°, il 3°, ecc., tale suono assume un carattere aperto, largo, pastoso; se invece prevalgono gli armonici più acuti il suono stesso assume un carattere stridente, clamoroso, come avviene, per esempio, negli ottoni. I suoni più ricchi di armonici sono quelli emessi dalla voce umana e dagli strumenti a corda.

Oltre che dai suoni armonici il timbro è caratterizzato anche da quei rumori derivanti dal modo col quale il suono è stato prodotto; per esempio il fruscio dell'arco che sfrega la corda, il soffio dell'aria nelle canne dell'organo, il rumore del martelletto che batte sulla corda del pianoforte contribuiscono al timbro dei suddetti strumenti.

La conoscenza del timbro delle varie voci e dei vari strumenti ha grandissima importanza, al punto che alcune combinazioni non ammesse fra voci o strumenti di timbro uguale sono, invece, consentite fra voci o strumenti di timbro diverso. I grandi maestri cinquecentisti della polifonia vocale tenevano certamente conto del timbro quando usando note di passaggio e ritardi avvicinavano le voci in distanza di seconda.

urto di 2^a fra la nota reale e quella di passaggio ritardo e nota ritardata in distanza di 2^a

la lin-gua mi-a? nel-l'o-seur a-bis-so, nel-la lin-gua mi-a? o-seur a-bis-so la lin-gua mi-a? può be-ar l'al-me nel-l'o-seur la lin-gua mi-a? be-ar l'al-me nel-l'o-seur a-

Palestrina - Madrigali - "Donna vostra mercede,,

IV.

FENOMENI DERIVANTI DALLE QUALITÀ DEL SUONO

10. Generalità.

Dalle qualità del suono derivano tre importanti fenomeni: il fenomeno fisico armonico, l'oscillazione simpatica e i battimenti.

Dell'oscillazione simpatica non parlerò perchè tale argomento esula dall'indole della presente opera.

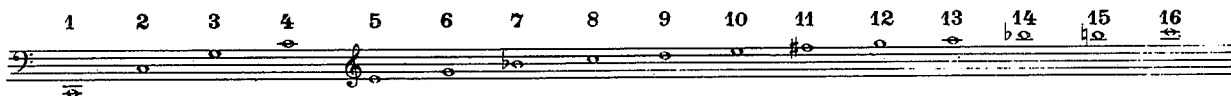
II. Il fenomeno fisico armonico.

Parlando del fenomeno della produzione del suono e del movimento di andata e di ritorno compiuto da una corda abbiamo considerato un modo solo di vibrazione, cioè quello in cui la corda suonata nel punto centrale vibra interamente assumendo l'aspetto di un fuso; se invece viene suonata a un quarto della sua lunghezza sfiorandola contemporaneamente al centro con un dito, scinderà il suo movimento di vibrazione in due parti dando l'ottava del suono fondamentale. Suonata a un sesto della sua lunghezza e sfiorata contemporaneamente a un terzo scinderà il suo movimento di vibrazione in tre parti dando la 5^a dell'ottava. Suonata a un ottavo della sua lunghezza e sfiorata contemporaneamente a un quarto scinderà il suo movimento di vibrazione in quattro parti dando la seconda ottava del suono fondamentale. Suonata a un decimo della sua lunghezza e sfiorata contemporaneamente a un quinto scinderà il suo movimento di vibrazione in cinque parti dando la terza dell'ottava del suono fondamentale.

Continuando nello stesso modo, cioè suonando la corda ad un dodicesimo e sfiorandola a un sesto, suonandola ad un quattordicesimo e sfiorandola a un settimo e così di seguito, si ottiene tutta una serie di suoni denominati armonici i quali si trovano in un certo rapporto col suono fondamentale di cui costituiscono la cosiddetta « serie armonica » o « scala degli armonici ».

Il numero di vibrazioni che ogni armonico compie sta al numero di vibrazioni compiute dal suono fondamentale come ciascun numero della serie di numeri semplici 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, ecc. sta al numero 1. Da quanto ho esposto si rileva infatti che il 2° armonico è dato da un numero doppio di vibrazioni, il 3° da un numero triplo, il 4° da un numero quadruplo, il 5° da un numero quintuplo, ecc.

Qualunque suono dato da una corda produce suoni armonici; ecco, per esempio, quali sono quelli dati dal Do¹ di 65 vibrazioni doppie:



Come si vede nello schema precedente, i suoni, nella scala degli armonici, procedono per grado disgiunto fino al 7° armonico, per poi ravvicinarsi per grado congiunto; a differenza delle scale diatonica e cromatica nelle quali, come vedremo, i suoni procedono soltanto per grado congiunto.

I suoni armonici ottenuti sfiorando la corda con un dito sono facilmente apprezzabili dall'orecchio; se invece si lascia vibrare la corda senza sfiorarla essa si scinderà spontaneamente in tante parti che vibrando ciascuna per suo conto produrranno altrettanti suoni armonici che verranno ad arricchire il suono principale.

I suoni armonici prodotti spontaneamente non sono facilmente percepibili a orecchio nudo come quelli ottenuti artificialmente; colpendo con forza il Do più basso del pianoforte, mantenendo abbassato il tasto e avvicinando l'orecchio allo strumento si riesce a sentire abbastanza distintamente alcuni armonici i quali diventano più distinti a mano a mano che si affievolisce il suono fondamentale il quale si indebolisce più rapidamente di quello armonico. E' molto facile, invece, individuare tutti gli armonici che accompagnano un suono fondamentale usando speciali strumenti analizzatori che prendono il nome di risonatori.

L'insieme di tutti i suoni armonici che accompagnano il suono principale e che, come ho già detto, si producono spontaneamente mentre la corda vibra, costituisce il fenomeno della cosiddetta « risonanza armonica superiore ».

Facendo risuonare simultaneamente i primi sette armonici, il 9° e l'11°:



si ottiene un accordo a) che è stato chiamato accordo di 11^a naturale; se a questo accordo si aggiunge nell'acuto il 13° armonico:



si ottiene un accordo b) che è stato chiamato accordo di 13^a naturale.

Nell'accordo di 13^a naturale è contenuta tutta una serie di accordi, diatonici e cromatici, di 3, di 4, di 5 e di 6 suoni, che derivano tutti da un fenomeno naturale; per cui si potrebbe dire che come gli accordi di 7^a e di 9^a di dominante vengono dati senza la preparazione, per analogia anche quelli di 11^a e di 13^a, avendo con i primi un'origine comune potrebbero esser dati senza la preparazione.

Accordi contenuti nell'accordo di 13^a naturale.

Accordi di 3 suoni.

accordo perfetto maggiore	accordo perfetto minore	accordo di 5 ^a diminuita	accordo di 5 ^a aumentata
---------------------------	-------------------------	-------------------------------------	-------------------------------------

Accordi di 4 suoni

accordo di 7 ^a di 1 ^a specie	accordo di 7 ^a di 3 ^a specie	accordo di 7 ^a di 4 ^a specie con alterazione discendente della 3 ^a	accordo di 7 ^a di 4 ^a specie con alterazione ascendente della 5 ^a
		accordo di 7 ^a di 6 ^a specie secondo la mia classificazione	accordo di 7 ^a di 7 ^a specie secondo la mia classificazione

Accordi di 5 suoni.

accordo di 9 ^a di 1 ^a specie	accordo di 9 ^a di 3 ^a specie con alterazione ascendente della 9 ^a	accordo di 9 ^a di 2 ^a specie con alterazione ascendente della 7 ^a
--	--	--

Accordi di 6 suoni.



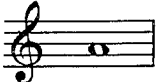
accordo di 11 ^a	accordo di 11 ^a
----------------------------	----------------------------


Meno l'accordo perfetto maggiore e quello perfetto minore, che, come vedremo, sono consonanti e, quindi, hanno carattere di riposo, tutti gli altri accordi contenuti in quello di 13^a naturale sono dissonanti e hanno, quindi, carattere di movimento. Mentre il Rameau considerando i primi 6 armonici:

asseriva che l'accordo perfetto maggiore è il primo prodotto della natura e il Tartini escludeva dal nostro sistema musicale il 7^o armonico opponendo l'una all'altra le due risonanze che danno origine ai due modi, con la moderna teoria l'accordo maggiore non viene più considerato come un accordo a sè, ma come una parte di un più grande accordo cioè quello di 13^a naturale. Per cui si potrebbe affermare che il primo prodotto della natura non sia un accordo consonante ma uno dissonante; asserzione, questa, che verrebbe a convalidare il principio fondamentale che tutto in natura è movimento e non riposo.

Dato che la risonanza armonica superiore è basata sopra un fenomeno naturale, tutta la teoria che si imposta su quella ha una base scientifica che ci dà la genesi dell'accordo perfetto maggiore e di molti altri accordi.

Per quanto, come abbiamo visto, anche l'accordo minore possa nascere dal fenomeno della risonanza superiore, tutti i vari teorici, specialmente quelli antichi, si affannarono a spiegarne l'origine in altra maniera; nacque, così, fin dal Cinquecento, con lo Zarlino, la teoria della « risonanza armonica inferiore », teoria ripresa nel Settecento dal Tartini.

Se invece di far vibrare una corda per intero se ne fa vibrare soltanto una piccola parte, in modo che quest'ultima, vibrando, produca un suono qualsiasi, per es. un , raddoppiando la lunghezza della parte che vibra verrà a diminuire della metà il numero di vibrazioni, in modo che si otterrà un suono che si troverà un'ottava sotto a quello dato . Triplicando la lunghezza della parte vibrante, il numero di vibrazioni diminuirà di un terzo e otterremo quindi un suono più basso di una quinta: .

Continuando di questo passo, cioè quadruplicando, quintuplicando, sestuplicando ecc. la lunghezza, otterremo rispettivamente la doppia ottava bassa, la terza maggiore bassa, l'ottava della quinta e così di seguito. Avremo in tal modo tutta una serie di suoni il cui insieme costituisce il fenomeno della cosiddetta « risonanza armonica inferiore », la quale contiene tutti gli elementi per la formazione dell'accordo perfetto minore: .



Come si vede dallo schema precedente, gli intervalli fra un suono e l'altro (a partire dal suono più acuto), cioè l'8^a, la 5^a, la doppia 8^a, la 3^a M., ecc., sono gli stessi della risonanza armonica superiore ma in senso inverso.

La risonanza superiore è ottenuta dalla cosiddetta divisione armonica della corda, cioè $1, \frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{1}{4}, \frac{1}{5}, \frac{1}{6}$, ecc. mentre la risonanza inferiore è ottenuta dalla cosiddetta divisione aritmetica, cioè $1, 2, 3, 4, 5, 6$, ecc.

Sebbene la teoria della risonanza armonica inferiore non sia basata, come l'altra, sopra un fenomeno naturale, tuttavia essa è caratterizzata, secondo alcuni teorici fra cui il Riemann, da un insieme di fenomeni naturali — vibrazioni d'influenza, vibrazioni tremolate, fenomeno dei suoni risultanti al grave, cioè il 3° suono del Tartini — che fanno supporre, a ragione, l'esistenza di una serie di suoni, sia pure meno facilmente apprezzabili dall'orecchio e dagli strumenti analizzatori, che non di meno può servire a spiegare in un certo modo l'esistenza dei predetti fenomeni.

Il fenomeno fisico armonico serve a spiegare molte teorie, fra cui, come vedremo in seguito, quella della successione di quinte o di ottave per moto retto, di due o più accordi di settima o di nona che non risolvono, del rivolto simmetrico, ecc. Per ora accennerò soltanto a un effetto speciale derivante dal fenomeno stesso. Quando due voci una maschile e l'altra femminile cantano contemporaneamente, sebbene la prima canti in una estensione più bassa della seconda, è quasi sempre quella maschile, specialmente se canta in una tessitura centrale, che risulta sull'altra, al punto di sembrare, talvolta, più acuta; in modo che, per esempio, una successione di seste fra tenore e soprano:

Larghetto

NORINA

Tor - nami a dir che m'a - mi dim - mi che mi o tu se - i;

ERNESTO

Tor - nami a dir che m'a - mi dim - mi che mi a tu se - i;

Donizetti - Don Pasquale - Ed. Ricordi - Milano

dà l'impressione di una successione di terze nella quale la parte più acuta sia cantata dal tenore.

Questo fatto può essere spiegato col fenomeno dei suoni armonici: se si pensa, infatti, che ogni suono di una melodia viene accompagnato, oltre che da tutti gli altri armonici anche dal 2°, cioè dall'8ª superiore che è uno dei più appariscenti, sarà facile comprendere perchè la melodia del tenore sembri sovrastare quella del soprano:

The image shows a musical score with three staves. The top staff is labeled 'Soprano' and contains a melodic line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The middle staff is labeled 'Armonici, in suoni reali, che accompagnano la melodia del tenore.' and contains a line of notes that are harmonics of the tenor's melody. The bottom staff is labeled 'Tenore (suoni reali)' and contains the tenor's melodic line in treble clef. A vertical dashed line is drawn between the first and second measures of the music.

Lo stesso ragionamento di cui sopra può essere applicato a due strumenti la cui estensione rientri in due registri diversi, per esempio il violino e il violoncello, il clarinetto e il fagotto.

12. Il fenomeno dei battimenti.

Per battimenti s'intende generalmente il fenomeno prodotto sull'orecchio dalla combinazione simultanea di due suoni che sono quasi all'unisono.

Eseguendo simultaneamente due suoni aventi la stessa altezza, le loro vibrazioni si combineranno perfettamente avendo entrambi i suoni la stessa lunghezza d'onda, per cui il suono che ne risulta sarà unico ma rafforzato.

Eseguendo, invece, simultaneamente due suoni di altezza un poco diversa le loro vibrazioni non si combineranno perfettamente avendo entrambi i suoni una lunghezza d'onda diversa, ma nei punti dove le due lunghezze d'onda combineranno si avrà un suono unico rafforzato, mentre nei punti dove le due lunghezze d'onda non combineranno si avrà un suono più debole e meno chiaro.

In complesso, i battimenti si presentano al nostro orecchio come un suono unico, di carattere come tremolante, cioè fornito di successivi rinforzi e indebolimenti. Il fenomeno dei battimenti, però, non avviene soltanto quando due suoni sono quasi all'unisono, ma anche quando stanno fra loro in un altro rapporto semplice.

Due suoni di altezza diversa eseguiti contemporaneamente producono in un minuto secondo un numero di battimenti uguale alla differenza tra il numero di vibrazioni compiute dal più alto e il numero di vibrazioni compiute dal più basso. Per esempio, il numero dei battimenti compiuto da due suoni di cui uno è dato da 435 vibrazioni al secondo e l'altro da 420 sarà di 15 vibrazioni al secondo. Quando tale differenza supera le 16 vibrazioni al secondo, cioè il limite minimo di percettibilità dei suoni, i battimenti si fondono insieme e formano un suono più basso che, dal nome del suo scopritore, viene chiamato suono di Tartini, oppure suono di differenza, suono di combinazione o anche terzo suono.

Vediamo quali sono i suoni di combinazione dati dalla simultaneità dei vari armonici col suono fondamentale:

Il suono 1 e il suono 2 danno come suono di combinazione il suono 1 ($2 - 1 = 1$) per cui si sente il suono fondamentale rinforzato:

The diagram shows a bass clef staff with two notes: '1' and '2'. A vertical line is drawn between them. To the right, a single note labeled 'suono di differenza 1' is shown, indicating that the combination of the two notes results in the fundamental frequency.

Il suono 1 e il suono 3 danno come suono di combinazione il suono 2 ($3 - 1 = 2$):

The diagram shows a bass clef staff with two notes: '1' and '3'. A vertical line is drawn between them. To the right, a single note labeled 'suono di differenza 2' is shown, indicating that the combination of the two notes results in the second harmonic.

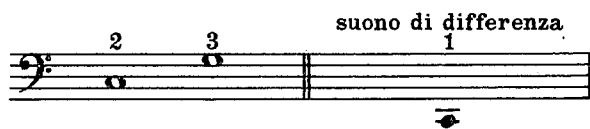
Il suono 1 e il suono 4 danno come suono di combinazione il suono 3 ($4 - 1 = 3$):

The diagram shows a bass clef staff with two notes: '1' and '4'. A vertical line is drawn between them. To the right, a single note labeled 'suono di differenza 3' is shown, indicating that the combination of the two notes results in the third harmonic.

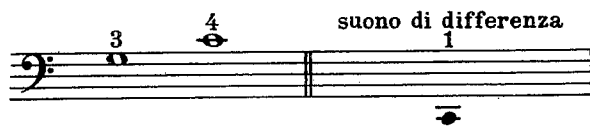
e così di seguito.

Vediamo ora qualche rapporto fra un armonico e l'altro piuttosto che fra i vari armonici e il fondamentale.

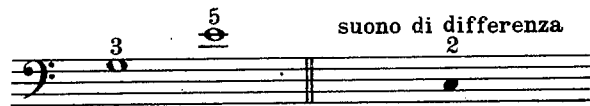
Il suono 2 e il suono 3 danno, come suono di combinazione il suono 1 ($3 - 2 = 1$):



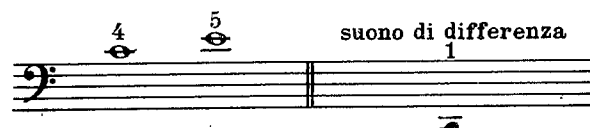
Il suono 3 e il suono 4 danno il suono 1 ($4 - 3 = 1$):



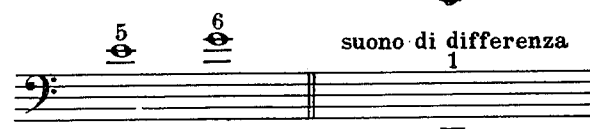
Il suono 3 e il suono 5 danno il suono 2 ($5 - 3 = 2$):



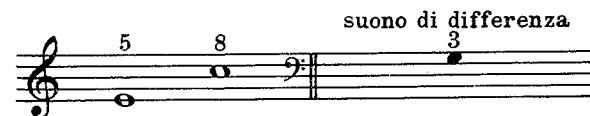
Il suono 4 e il suono 5 danno il suono 1 ($5 - 4 = 1$):



Il suono 5 e il suono 6 danno il suono 1 ($6 - 5 = 1$):



Il suono 5 e il suono 8 danno il suono 3 ($8 - 5 = 3$):



e così di seguito.

Il conoscere quale sia il suono di combinazione derivante dalla percussione di un qualsiasi intervallo è della massima importanza, come vedremo in seguito, specialmente per giudicare la sonorità di un accordo quando in esso viene omessa una parte oppure quando viene disposto in una posizione piuttosto che in un'altra.

RIASSUNTO DELLE NOZIONI ELEMENTARI DI ACUSTICA MUSICALE

Il pendolo, nella sua espressione più semplice, è formato da un filo al quale è appeso un grave, cioè un peso; il movimento di andata e di ritorno compiuto dal pendolo si chiama movimento oscillatorio.

Il moto vibratorio dei corpi sonori è dovuto alla elasticità, che è quella forza mediante la quale un corpo al quale sia stato modificato il volume o la forma riprende il suo volume o la sua forma originaria al cessare della forza deformatrice.

Il suono è un fenomeno prodotto sull'orecchio dalle vibrazioni dei corpi sonori.

Vibrazione è il movimento di andata e di ritorno che compie un corpo sonoro spostato dalla sua posizione di riposo; può essere semplice e doppia.

Limite di percettibilità dei suoni: massimo 38.000 vibrazioni al minuto secondo nell'acuto e minimo 16 nel grave; per i suoni musicali: massimo 4000 nell'acuto e minimo 27 nel grave.

Perchè un suono possa essere percepito è necessario un mezzo interposto fra il corpo sonoro e l'orecchio; il più comune è l'aria, ma il suono si trasmette anche nei liquidi e nei solidi.

Velocità del suono: nell'aria circa 340 metri al secondo alla temperatura di 16 gradi; nell'acqua dolce m. 1435; nel legno: nel senso delle fibre m. 4714, nel senso degli strati m. 1352; nel ferro a 20 gradi m. 5127, a 100 gradi m. 5299.

Qualità del suono sono quei caratteri speciali per i quali i vari suoni possono differire e sono l'altezza, l'intensità e il metallo o timbro.

L'altezza è la qualità per la quale un suono è più o meno acuto di un altro e dipende dal numero delle vibrazioni le quali si raddoppiano di ottava in ottava.

L'intensità è la qualità per la quale un suono è più o meno forte di un altro avente o non la medesima altezza e dipende dall'ampiezza delle vibrazioni.

Il metallo o timbro è la qualità per la quale si distingue un suono eseguito da una voce o da uno strumento dallo stesso o da altri suoni eseguiti da un altro strumento o da un'altra voce; è indipendente dall'intensità e dall'altezza ma dipende dalla forma delle vibrazioni,

dalla mancanza di qualche suono armonico e dai rumori derivanti dal modo col quale il suono è stato prodotto.

Dalle qualità del suono derivano tre fenomeni: il fenomeno fisico armonico, l'oscillazione simpatica e i battimenti.

La serie armonica o scala degli armonici è costituita da suoni che si trovano in un certo rapporto col suono fondamentale col quale risuonano contemporaneamente; l'insieme di tutti i suoni armonici che accompagnano il suono principale costituisce il fenomeno della risonanza armonica superiore.

Il numero di vibrazioni che ogni armonico compie sta al numero di vibrazioni compiute dal suono fondamentale come ciascun numero della serie di numeri semplici 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, ecc. sta al numero 1.

Facendo risuonare simultaneamente i primi sette armonici, il 9° e l'11° si ha l'accordo di 11^a naturale; aggiungendo a questo il 13° armonico si ha l'accordo di 13^a naturale che compendia un gran numero di accordi di 3, di 4, di 5 e di 6 suoni.

La teoria della risonanza armonica inferiore, nata nel Cinquecento con lo Zarlino, serve a spiegare la genesi dell'accordo perfetto minore.

La risonanza superiore è ottenuta dalla cosiddetta divisione armonica della corda, cioè 1, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, ecc. mentre la risonanza inferiore è ottenuta dalla cosiddetta divisione aritmetica, cioè 1, 2, 3, 4, 5, 6, ecc.

Per battimenti s'intende il fenomeno prodotto sull'orecchio dalla combinazione simultanea di due suoni che sono quasi all'unisono o anche che stanno fra loro in un'altro rapporto semplice.

Due suoni di altezza diversa eseguiti contemporaneamente producono in un minuto secondo un numero di battimenti uguale alla differenza tra il numero di vibrazioni compiute dal più alto e il numero di vibrazioni compiute dal più basso. Quando tale differenza supera le 16 vibrazioni al secondo invece di battimenti si udirà un altro suono, detto suono di Tartini, suono di differenza, suono di combinazione, terzo suono.

L'ARMONIA

PRELIMINARI

1. Generalità.

L'armonia è la scienza e l'arte che studia la genesi e la concatenazione degli accordi.

La musica è un'arte che deriva dalla successione ritmica dei suoni, melodia, e dalla loro combinazione simultanea, armonia.

Sia che questi suoni giungano al nostro orecchio successivamente oppure simultaneamente, vengono a trovarsi fra loro in determinati rapporti, i quali, mentre suscitano nel nostro animo determinate sensazioni che formano oggetto dell'arte, sono a loro volta oggetto della scienza che ne studia le leggi. Ecco dunque perchè l'armonia non è soltanto una scienza ma anche un'arte nello stesso tempo; essa si occupa di individuare negli accordi gli elementi di cui sono formati, la genesi di questi elementi e di stabilire ed esporre le leggi che regolano i rapporti di affinità fra un accordo e l'altro.

2. Gli elementi costitutivi della musica.

Elementi costitutivi della musica sono la melodia, il ritmo e l'armonia.

Per melodia s'intende la successione di più suoni di differente altezza e durata.

Il ritmo è determinato dal rapporto di tempo intercorrente fra i vari suoni percepiti successivamente dal nostro orecchio. Tutto in natura è ritmo: dalla circolazione del sangue al movimento degli astri, dalla respirazione all'alternarsi del giorno e della notte e alla periodicità delle stagioni; riparlerò più ampiamente del ritmo nel secondo volume della presente opera.

Melodia e armonia hanno un'origine comune, le stesse tendenze e la stessa importanza; unendo simultaneamente i suoni di cui è formata una melodia si possono formare successioni armoniche e, reciprocamente, dalla disposizione successiva e simmetrica dei suoni che compongono gli accordi si può ricavare una melodia.

3. Partizione dell'armonia.

L'armonia viene ripartita in 3 generi: diatonico, cromatico ed enarmonico, i quali hanno niente in comune con i generi dello stesso nome usati dagli antichi Greci. Riservandomi di trattare tale argomento più avanti, parlerò, per ora, di questi tre generi come vengono intesi nel significato moderno.

4. Armonia diatonica.

L'armonia diatonica si basa sui due modi maggiore e minore, studia gli accordi consonanti e tutti quelli dissonanti di tre, di quattro, di cinque, di sei e di sette suoni, senza impiegare alterazioni estranee alla tonalità.

Le combinazioni armoniche derivanti dall'armonia diatonica conferiscono alla composizione un carattere grave e maestoso.

Per quanto l'armonia diatonica contenga in sé tutti gli elementi possibili di moto e di riposo, i compositori moderni trascurano questo importantissimo genere considerandolo quasi come sorpassato; l'armonia diatonica, invece, deve essere studiata molto profondamente come la più importante, dato che è da essa che hanno origine e si sviluppano gli altri due generi, il cromatico e l'enaarmonico.

5. Armonia cromatica.

L'armonia cromatica è quella parte dell'armonia che si occupa delle alterazioni di uno o più suoni negli accordi diatonici.

Come vedremo nel secondo volume, tali alterazioni possono produrre accordi anch'essi diatonici ma appartenenti ad altra tonalità, come anche accordi cromatici veri e propri.

L'armonia cromatica è molto adoperata nella musica moderna ed è fonte di grandi effetti coloristici e contrasti che arricchiscono l'armonizzazione ravvivando la composizione.

6. Armonia enarmonica.

L'armonia enarmonica è quella parte dell'armonia che si occupa del vario aspetto sotto il quale può essere considerato uno stesso suono o uno stesso accordo. In altri termini, è la sostituzione di un accordo mediante un altro omofono ma non omologo, cioè avente gli stessi suoni ma non lo stesso nome. Tale sostituzione cambiando l'essenza dell'accordo produce risoluzioni imprevedute che portano in tonalità lontane da quella di partenza.

ARMONIA DIATONICA

L'ARMONIA CONSONANTE

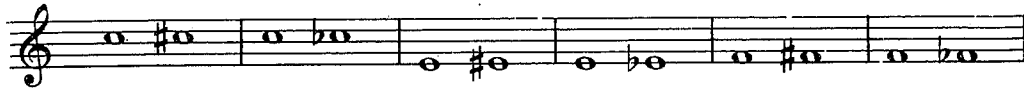
I.

INTERVALLI E SCALE

7. Generalità.

Intervallo, in senso musicale, è il rapporto dei numeri delle vibrazioni di due suoni di differente altezza; in parole più semplici è la distanza che passa fra due suoni. Nel nostro sistema temperato l'ottava giusta è divisa in 12 parti uguali denominate semitoni, ciascuna delle quali rappresenta l'intervallo più piccolo che passa fra un suono e l'altro e serve come unità di misura per calcolare le distanze. Il semitono può essere di due specie: cromatico e diatonico.

Semitono cromatico è quello che passa fra due suoni aventi lo stesso nome:



Semitono diatonico è quello che passa fra due suoni aventi nome differente:



Per quanto nel sistema temperato semitono cromatico e semitono diatonico rappresentino gli stessi suoni



importanza il chiamare i suoni di un intervallo con un nome piuttosto che con un altro. Infatti la differenza del nome fra i suddetti semitoni dà origine, come vedremo, all'enanarmonia, per mezzo della quale, dato che lo stesso suono o lo stesso intervallo possono essere considerati sotto due aspetti diversi, è possibile avere differenti risoluzioni.

L'unione di due semitoni di diversa specie, cioè uno cromatico e l'altro diatonico, o viceversa, forma il tono:

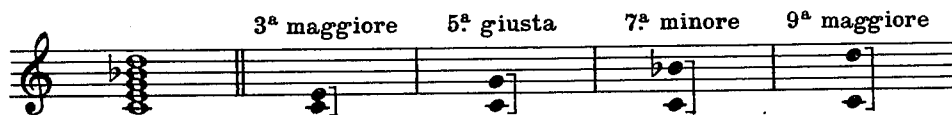


Gli intervalli possono essere di due specie: melodici e armonici; intervalli melodici sono quelli che passano fra un suono e l'altro in qualsiasi melodia e generalmente vengono chiamati salti:



Chopin - Op. 9 N. 1

intervalli armonici sono quelli che passano fra un suono e l'altro considerati non melodicamente ma nella loro simultaneità:



Quando, nel corso di quest'opera, userò la parola intervallo si dovrà intendere sempre quello armonico, mentre quando userò la parola salto si dovrà intendere sempre quello melodico.

8. La scala.

La scala è una successione di suoni procedenti per grado congiunto i quali si trovano in determinati rapporti di distanza con un suono base che serve come punto di partenza e che viene denominato tonica.

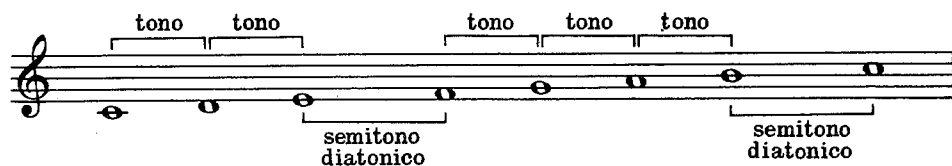
I suoni componenti la scala prendono il nome di gradi e ciascuno di questi, come vedremo, prende un nome diverso col quale viene comunemente indicato.

La scala può essere di due specie: diatonica e cromatica.

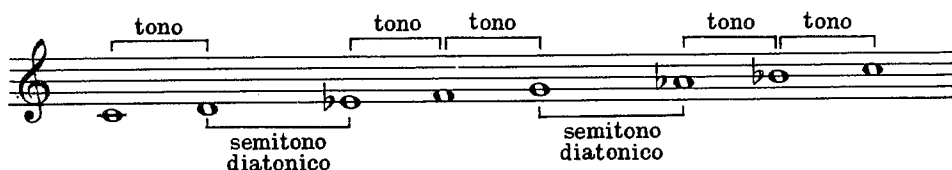
a) Scala diatonica.

Quando la scala procede per toni e semitoni, che si alternano secondo un ordine prestabilito, prende il nome di diatonica; può essere di due specie: maggiore e minore e può svolgersi sia in senso ascendente che discendente:

Scala maggiore:



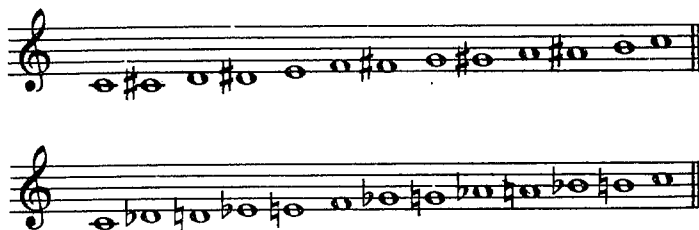
Scala minore:



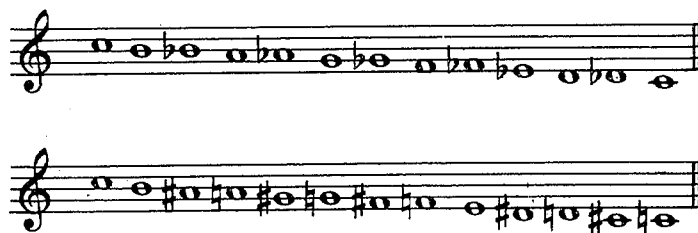
b) Scala cromatica.

Quando la scala procede per soli semitoni, sia diatonici che cromatici, prende il nome di cromatica e può svolgersi, come quella diatonica, sia in senso ascendente che discendente.

Scala cromatica ascendente:



Scala cromatica discendente:



Come si rileva dagli schemi precedenti, la scala cromatica può salire o scendere sia per diesis che per bemolli indifferentemente; generalmente, però, in quella ascendente si preferisce la scrittura per diesis e in quella discendente la scrittura per bemolli.

molto espress.
non troppo dolce
più dolce

Franck - Preludio, Corale e Fuga - Ed. Curci - Milano

Scherzando
p
p

Stravinsky - L'uccello di fuoco - Ed. Shott's Söhne - Mainz

9. Classificazione degli intervalli armonici.

A seconda del differente criterio col quale vengono considerati, gli intervalli si possono distinguere in varie categorie: diatonici e cromatici; consonanti e dissonanti; enarmonici.

Si chiamano intervalli diatonici quelli formati da due suoni appartenenti a una scala diatonica la cui tonica è rappresentata dal più basso dei due suoni che formano l'intervallo.

Scala di Do Maggiore:

Scala di Do Minore:

Negli schemi precedenti il Do viene considerato come tonica delle scale diatoniche di Do maggiore o di Do minore e gli altri suoni (il Re, il Mi, il Mi b, il Fa, ecc.), rientrando fra i suoni di quelle due scale, formano con la tonica tutti intervalli diatonici.

Si chiamano intervalli cromatici quelli formati da due suoni di cui quello inferiore viene considerato come tonica di una scala diatonica e quello superiore, non rientrando fra i suoni di quella scala perchè alterato, viene considerato come se facesse parte di una scala cromatica.

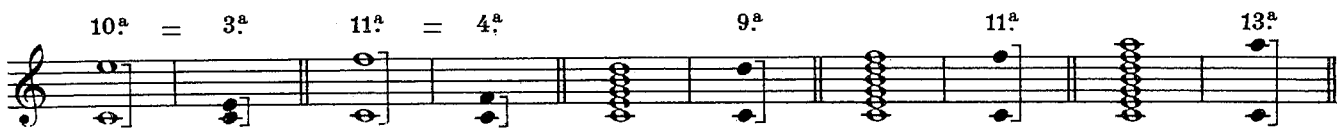
Nello schema precedente il Do viene considerato come tonica delle scale diatoniche di Do maggiore o di Do minore e gli altri suoni (il Do#, il Re b, il Mi#, ecc.) non rientrando fra i suoni di quelle due scale formano con la tonica tutti intervalli cromatici.

A seconda della distanza, calcolata soltanto in gradi — per es. Do-Re due gradi, Do-Mi tre gradi, Do-Fa quattro gradi, ecc. — l'intervallo viene denominato intervallo di 2^a, 3^a, 4^a, 5^a, 6^a, 7^a, 8^a.





L'unisono, generalmente, non viene calcolato come intervallo dato che rappresenta l'unità e dai francesi viene chiamato « la prima ».

Tutti gli intervalli che superano l'8^a vengono considerati come se non la superassero, quindi la 10^a viene considerata come una 3^a, la 11^a come una 4^a e così di seguito; soltanto l'intervallo di 9^a viene considerato tale quando fa parte di accordi di cinque suoni; similmente gli intervalli di 11^a e di 13^a, vengono considerati tali quando fanno parte di accordi di 11^a e di 13^a; dato che l'11^a equivale alla 4^a, userò gli stessi aggettivi qualificativi; dirò, quindi 11^a giusta per 4^a giusta, 11^a aumentata per 4^a aumentata, 11^a diminuita per 4^a diminuita e così di seguito; similmente dirò 13^a maggiore per 6^a maggiore, 13^a minore per 6^a minore e così via.



Ma la denominazione generica di intervallo di 2^a, 3^a, 4^a, 5^a, ecc. non basterebbe a stabilire la distanza

esatta che passa fra i due suoni componenti l'intervallo; infatti mentre l'intervallo  è una 3^a, anche l'intervallo  è una 3^a, però il primo è più grande del secondo. Di qui, dunque, la necessità di

far seguire il numero dell'intervallo da un aggettivo qualificativo che, tenendo conto della distanza calcolata non soltanto in gradi ma anche in toni e semitoni, stabilisca con esattezza la differenza che passa fra un intervallo e un altro.

La terminologia non è uguale in tutte le scuole: alcuni teorici usano indifferentemente il termine « eccedente » per « più che aumentato » e per « ultra aumentato », come anche usano il termine « deficiente » per « più che diminuito » e per « ultra diminuito »; in alcune scuole si dà il nome di eccedente all'intervallo aumentato, il quale dagli armonisti francesi del Settecento fu denominato « superfluo ».

Dato che la terminologia comunemente usata nei trattati oltre che confusa si dimostra insufficiente specialmente nella determinazione di intervalli sia pure poco o raramente usati, come, per esempio, i seguenti:



ho creduto opportuno disciplinare tale importante argomento, stabilendo la seguente terminologia la quale permette in modo esauriente di determinare qualsiasi intervallo; la lettera fra parentesi indica la sigla dell'aggettivo stesso:

{ maggiore	(M.)		{ eccedente	(E.)
{ minore	(m.)		{ deficiente	(Df.)
{ aumentato	(A.)		{ più che eccedente	(p.E.)
{ diminuito	(D.)		{ più che deficiente	(p.Df.)
{ più che aumentato	(p.A.)		{ ultra eccedente	(u.E.)
{ più che diminuito	(p.D.)		{ ultra deficiente	(u.Df.)

Si chiamano intervalli consonanti quelli che danno l'idea di riposo, cioè producono un'impressione di suoni che stanno bene insieme e che riescono, quindi, gradevoli all'orecchio; intervalli consonanti sono:

- l'unisono (che, come ho detto, non è un vero e proprio intervallo);
- la 3^a maggiore e minore;
- la 5^a giusta (che, come vedremo, da alcuni teorici è denominata maggiore);
- la 6^a maggiore e minore;
- l'8^a giusta.



Gli antichi compositori distinguevano le consonanze in due categorie: perfette e imperfette; consonanze perfette erano ritenute la 5ª giusta e l'8ª giusta, consonanze imperfette la 3ª maggiore e minore e la 6ª maggiore e minore. Chiamarono perfette le prime perchè le ritenevano inalterabili, imperfette le seconde perchè passibili di alterazione, cioè trasformabili in maggior o minori.

Questa denominazione, però, si deve intendere più che altro a titolo di curiosità storica, perchè all'audizione tanto nelle une che nelle altre non si notano perfezione né imperfezione.

Si chiamano intervalli dissonanti quelli che danno l'idea di movimento, hanno, cioè, caratteri opposti a quelli consonanti e fanno presentire una risoluzione. Intervalli dissonanti sono tutti quelli non compresi fra i consonanti, cioè la 2^a e la 7^a di qualsiasi specie e tutti gli intervalli aumentati, diminuiti, più che aumentati, più che diminuiti, eccedenti, deficienti, più che eccedenti, più che deficienti, ultra eccedenti e ultra deficienti.

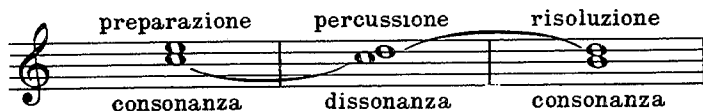
Nello stile rigoroso tutte queste dissonanze possono essere adoperate, ma, salvo alcune, quasi tutte devono essere preparate da una consonanza e risolte sopra un'altra consonanza, a meno che compiano l'ufficio di note di passaggio o note di volta, nel qual caso possono essere impiegate liberamente.

Giovanni De Muris, teorico del XIV secolo, definì la dissonanza come «la tendenza irresistibile verso la consonanza», ragione per cui gli intervalli dissonanti, sia diatonici che cromatici, sono stati denominati anche attrattivi o tendenti.

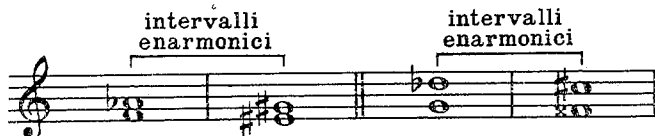
Il Riemann definì la dissonanza come «l'intromissione nell'unità armonica di un elemento estraneo che ne turba l'equilibrio».

La cosiddetta risoluzione di un intervallo dissonante consiste nel passare da un intervallo dissonante ad altro intervallo che sia consonante.

A volte, per rendere più tollerabile l'impressione prodotta sull'orecchio dalla percussione di un intervallo dissonante, si usa la cosiddetta preparazione, che consiste nel far sentire in un intervallo consonante una delle due note che formerà dissonanza nell'intervallo seguente:




Si chiamano enarmonici quegli intervalli che pur differendo tra loro per il diverso nome col quale vengono chiamati i suoni che li compongono danno, tuttavia, nell'effetto, gli stessi suoni:



Come ho già detto, chiamare un intervallo in un modo piuttosto che in un altro, per esempio



invece di  ha grandissima importanza, specialmente, come vedremo meglio in seguito, nella modulazione e nell'enarmonia.

10. Considerazioni sugli intervalli di 4^a e di 5^a.

Gli intervalli di 4^a e di 5^a vengono dai vari teorici chiamati in modi differenti:

l'intervallo di 4^a giusta, per esempio anche chiamato 4^a minore;  formato di 2 toni e un semitono diatonico, viene

l'intervallo di 5^a giusta, per esempio anche chiamato 5^a maggiore.  formato di 3 toni e un semitono diatonico, viene

Secondo Giovanni Battista Martini ⁽¹⁾ « il temperamento della nostra musica non ammette alcun intervallo nel suo essere giusto e preciso fuori dell'ottava ».

Il De Sanctis ⁽²⁾ dice che « le quinte hanno una temperatura indecisa a favore delle ottave; esse non sono giuste, come si chiamano generalmente, ma supposte tali dalla tolleranza dell'orecchio ».

Il Marx ⁽³⁾ dice che, « in queste denominazioni non regna affatto tra i maestri di musica e gli scrittori di cose musicali la concordia desiderabile. La quinta maggiore chiamasi anche quinta giusta (come se ogni intervallo non dovesse essere giusto): la quinta minore vienè persino chiamata quinta falsa, quantunque essa al posto suo sia naturalmente giusta, vera, esatta, come qualunque altro intervallo ».

Anche il Fétis ⁽⁴⁾ e lo Choron ⁽⁵⁾ chiamano minore la quinta diminuita.

Per quanto riguarda l'intervallo di 4^a, sin dal Medio Evo si è molto discusso per decidere se dovesse essere calcolato come consonante oppure dissonante.

G. B. Martini dice che « siccome dai pratici vien considerata e praticata per dissonanza, la quarta, abbenchè per sè stessa sia consonanza, come evidentemente ho dimostrato in vari luoghi di questo esemplare e specialmente nel tomo primo della Storia della Musica (pag. 276), ciò non ostante ho considerato per dissonanza la suddetta quarta per conformarmi alla pratica di tutti i maestri di quest'arte ».

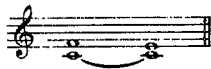
Il Fux ⁽⁶⁾ dice che « è questione celebre e piena di difficoltà se la quarta sia consonanza. L'affermano i pitagorici e altri autori per dottrina e per autorità chiarissimi. Non so come possono annoverarla fra le consonanze: e l'uso di essa al giorno d'oggi non è dissimile dalle altre dissonanze. Veramente è certo che la quarta meno discorda delle altre dissonanze ed è più tollerabile all'orecchio ».

Il Galeazzi ⁽⁷⁾ sostiene che la quarta è consonanza perfetta.

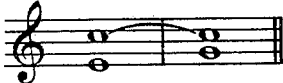
L. v. Beethoven ⁽⁸⁾ dice che la quarta è leggermente dissonante e « tiene il mezzo fra le consonanze perfette e imperfette. I fautori dello stile antico la pongono fra le dissonanze »; infatti G. Pierluigi da Palestrina e tutti i compositori suoi contemporanei della Scuola Romana considerano la quarta come dissonanza.


Anche il Cherubini ⁽⁹⁾ considera la quarta come dissonanza, mentre il Fétis sostiene che la quarta, essendo il rivolto della quinta, è consonante, ma una consonanza che non ha la qualità del riposo e quindi debòle.

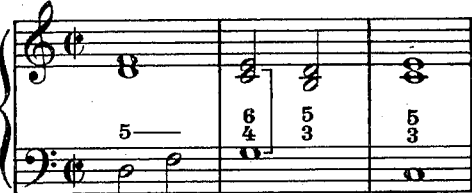
Secondo il De Sanctis la quarta unita alla sesta è sempre consonante, ma « presa isolatamente è un intervallo snervato, non produce la sensazione del riposo completo e dell'assoluta indipendenza e fa presentire una leggera tendenza a discendere sull'intervallo di terza », ragion per cui alcuni teorici la chiamarono consonanza media:



Nello stile rigoroso, quando l'intervallo di 4^a ha luogo tra il basso e una qualsiasi delle parti superiori, viene considerato come dissonante e ha bisogno, quindi, della preparazione, la quale, dice il De Sanctis, « in questo solo caso e per eccezione, si può fare anche anticipando la nota del basso, oppure per grado congiunto »:

4^a preparata nella parte superiore: 

4^a preparata nella parte inferiore: 

4^a preparata per grado congiunto: 

⁽¹⁾ Martini G. B. - Saggio fondamentale di Contrappunto. Bologna, 1774-1775.

⁽²⁾ De Sanctis C. - La polifonia nell'Arte Moderna. Ed. Ricordi, Milano.

⁽³⁾ Marx A. B. - Trattato di Composizione - Lipsia.

⁽⁴⁾ Fétis - Traité complet de la théorie et de la pratique de l'Harmonie - Paris, Schlesinger, 1841.

⁽⁵⁾ Choron - Principes de Composition des écoles d'Italie - Paris, Auguste Le Duc, 1808.

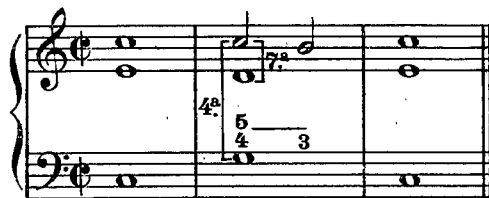
⁽⁶⁾ Fux G. G. - Gradus ad Parnassum - Vienna, 1725.

⁽⁷⁾ Galeazzi - Elementi teorico-pratici di Musica - Roma, 1796.

⁽⁸⁾ Beethoven L. - Studien im Generalbasse, Contrapuncte und in der Compositionslehre - Wien, 1832 Hamburg, 1853.

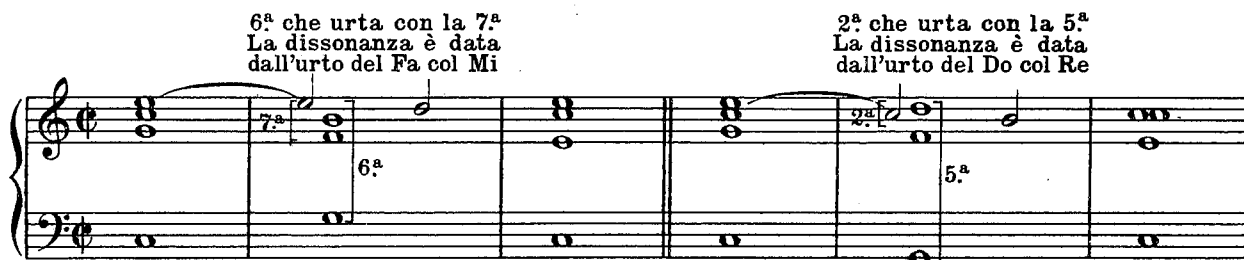
⁽⁹⁾ Cherubini - Cours de contrepoint et de fugue - Paris, Schlesinger.

Il Fétis osserva che la 4^a assume talvolta carattere di dissonanza non tanto per sé stessa quanto per l'urto di 2^a o di 7^a che una delle due note che formano l'intervallo di 4^a produce con altra nota dell'accordo:



Nello schema precedente la dissonanza è costituita più dall'intervallo di 7^a (Re-Do) che non da quello di 4^a (Sol-Do.)

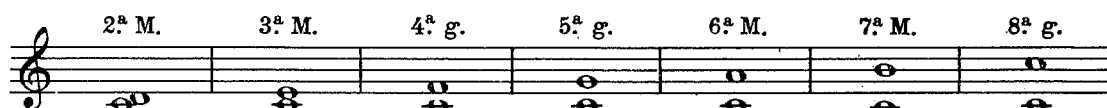
Per la stessa ragione possiamo dire che, oltre quello di 4^a, anche altri intervalli, come la 6^a maggiore o la 5^a giusta di per sé stessi consonanti, assumono la caratteristica di dissonanti in forza dell'urto di 2^a o di 7^a con altre note dell'accordo.



11. Trasformazione degli intervalli.

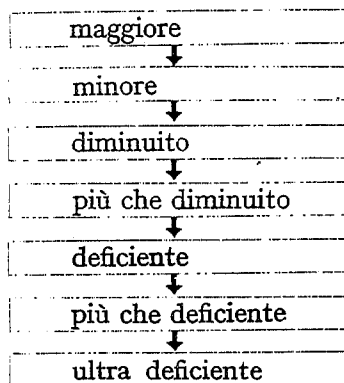
Per stabilire la specie di un intervallo bisogna tener presente che in qualsiasi scala maggiore tutti gli intervalli, a partire dalla tonica, sono maggiori, meno la 4^a, la 5^a e l'8^a che sono giuste.

Intervalli nella scala di Do maggiore:

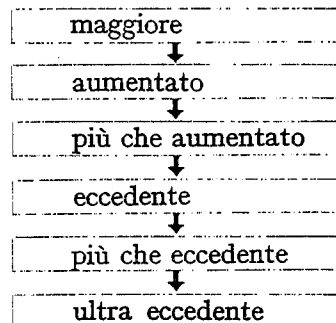


e inoltre che gli intervalli a seconda che vengano impiccoliti o ingranditi di un semitono variano nell'ordine indicato nel seguente quadro dalle frecce.

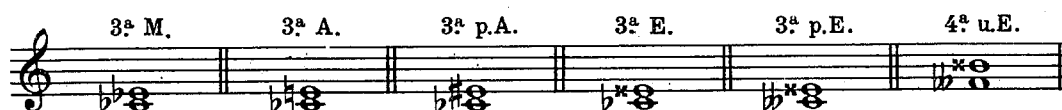
Intervalli progressivamente impiccoliti di un semitono.



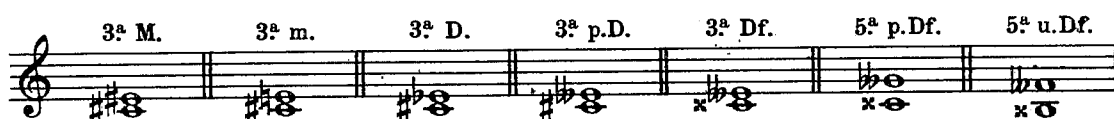
Intervalli progressivamente ingranditi di un semitono.



Un intervallo maggiore, per esempio, ingrandito di un semitono diventa aumentato e questo, ingrandito a sua volta di un semitono, diventa più che aumentato, poi eccedente, più che eccedente e ultra eccedente:

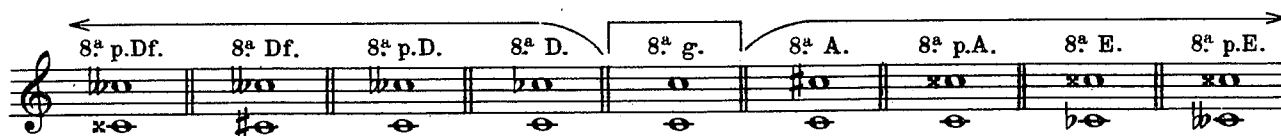


Similmente, un intervallo maggiore, impiccolito di un semitono diventa minore e questo, impiccolito a sua volta di un semitono, diventa diminuito, poi più che diminuito, deficiente, più che deficiente e ultra deficiente:



Seguendo l'ordine inverso di quello stabilito nello schema è possibile risalire da un intervallo più piccolo di quello maggiore verso uno più grande, o scendere da uno più grande del maggiore verso uno più piccolo. Un intervallo ultra deficiente, per es., ingrandito di un semitono diventerà più che deficiente, poi deficiente, più che diminuito, diminuito, minore, maggiore. Similmente un intervallo ultra eccedente impiccolito di un semitono diventerà più che eccedente, poi eccedente, più che aumentato, aumentato, maggiore.

Gli intervalli giusti, cioè la 4ª, la 5ª e l'8ª, in partenza non variano esattamente come quelli maggiori: l'8ª giusta impiccolita di un semitono non diventa minore ma diminuita e ingrandita di un semitono diventa aumentata:





Similmente avviene per la 4ª giusta e la 5ª giusta.

Per stabilire la specie di un intervallo si considera il suono più basso come tonica di una scala maggiore; se il suono più alto rientra fra i suoni appartenenti a quella scala, l'intervallo sarà maggiore, salvo che si tratti di un intervallo di 4ª, di 5ª o di 8ª che, come ho detto, sono giuste. Se invece il suono più alto risulterà alterato rispetto alla scala maggiore di cui il suono più basso viene preso come tonica, l'intervallo cambierà il nome secondo l'ordine indicato nel quadro precedente dalle frecce a seconda che l'intervallo sia stato ingrandito o impiccolito.

Prendiamo come esempio l'intervallo




Consideriamo il suono più basso, il Mi, come tonica di una scala maggiore, cioè quella di Mi maggiore,

nella quale il Do è diesis. Se nell'intervallo dato  il Do fosse diesis , ricordando


che in ogni scala maggiore tutti gli intervalli sono maggiori meno la 4ª, la 5ª e l'8ª che sono giuste, l'intervallo






sarebbe una 6ª maggiore. Invece essendo il Do naturale l'intervallo da maggiore si è trasfor-


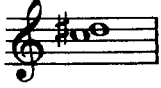
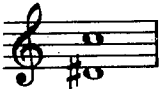
mato in minore, per cui l'intervallo  è una 6ª minore.

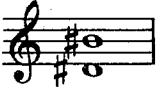



Non sempre è possibile, nella pratica, prendere il suono più basso dell'intervallo come tonica di una scala

maggiore; per esempio, considerando l'intervallo  bisognerebbe pensare alla scala di Re # mag-

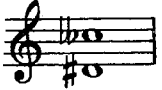
giore, la quale, enarmonica di Mi b maggiore, avrebbe in chiave 5 diesis e due doppi diesis.



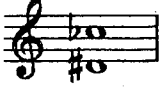

Seguendo lo stesso ragionamento di cui sopra, dovremmo dire che nella scala di Re # maggiore, nella quale il Do è doppio diesis, l'intervallo  è una 7^a maggiore, che questa impiccolita di un semitono  diventa minore, e che impiccolita ancora di un altro semitono  diventa diminuita.

Tale procedimento, piuttosto complicato, prenderebbe molto tempo; sistema molto più semplice e più rapido è fare il rivolto dell'intervallo. Come vedremo meglio più avanti, il rivolto di  è  che è un intervallo di 2^a aumentata, il quale, a sua volta, è il rivolto di  che è una 7^a diminuita.

Può avvenire, però, che nessuno dei due suoni che formano l'intervallo possa assumere le funzioni di tonica di una scala maggiore. Dell'intervallo , per esempio, non è possibile fare il rivolto, perchè tanto la scala di Re # maggiore che quella di Si # maggiore, enarmonica, quest'ultima, di Do maggiore, non sono nell'uso. In tal caso basta togliere il diesis all'una e all'altra nota , estendendo al caso dell'intervallo il noto assioma di matematica per il quale togliendo a due valori una quantità uguale il rapporto non cambia. Quindi l'intervallo  è identico, in rapporto alla distanza che passa fra i due suoni, all'intervallo , cioè una 6^a maggiore.

Ultimo caso è quello in cui i due suoni non solo non possono assumere la funzione di tonica ma sono modificati con alterazioni di carattere diverso, per esempio uno col diesis o col doppio diesis e l'altro col bemolle o col doppio bemolle; non essendovi, quindi, due quantità uguali da poter togliere bisogna procedere nel seguente modo che non è certamente semplice nè rapido; è bene osservare, però, che intervalli di tal genere, essendo enarmonici di altri, vengono raramente impiegati.

Sia, per esempio, l'intervallo 

Il procedimento è il seguente: si tolgono tutte le alterazioni  e si stabilisce che l'intervallo così ottenuto è una 7^a minore. Questa impiccolita di un semitono  diventa una 7^a diminuita, impiccolita ancora di un altro semitono  diventa una 7^a più che diminuita e impiccolita infine di un altro semitono  diventa una 7^a deficiente.

Altro sistema, per fortuna ormai sorpassato, usato da alcuni teorici per stabilire il nome degli intervalli è quello di contare il numero dei toni e semitoni che passano fra i due suoni.

Secondo tale sistema bisogna rammentare, per esempio, che la 2ª maggiore è formata di un tono e la 3ª maggiore di due toni; e fin qui la cosa è semplice. Ma molto più difficile è il ricordare che la 5ª giusta è formata di 3 toni e un semitono diatonico, mentre quella diminuita è formata di 2 toni e 2 semitoni diatonici; che la 6ª maggiore è formata di 4 toni e un semitono diatonico, mentre quella minore è formata di 3 toni e due semitoni diatonici e così di seguito.

Da quanto ho detto si rileva che per adoperare tale sistema occorre una memoria mirandoleggiante che non a tutti è dato possedere.

Altro sistema, anche questo per fortuna scomparso, è quello delle cosiddette « corde » per il quale ogni suono è considerato come fosse una corda: secondo tale sistema il semitono è costituito da due corde, il tono da tre, la 2ª A. e la 3ª m. da quattro, la 3ª M. da cinque e così di seguito. Sistema imperfetto, perchè mentre non stabilisce

alcuna differenza fra gli intervalli enarmonici, per cui (2ª A.) e (3ª m.)

sono ugualmente indicati con quattro corde, ma può, tuttavia, essere facilmente inteso aall'allievo pianista, al quale si può dire, grosso modo, che a ogni tasto dello strumento corrisponde una corda, non altrettanto chiaro può risultare all'allievo violinista il cui strumento dispone solo di quattro corde, e ancora meno all'allievo di strumenti a fiato i quali sono basati su principi fisici nei quali la corda non appare affatto.

A semplice titolo di curiosità riporto, infine, da una mia precedente pubblicazione (1) una mia tavola indicante, in toni e semitoni, le distanze intercorrenti fra i suoni dei più usati intervalli, la quale tavola va usata come una qualsiasi di quelle « tavole pitagoriche » di cui tutti, sin dalle scuole elementari, conoscono l'uso.

12. Tavola indicante in toni e semitoni le distanze fra i suoni di alcuni intervalli compresi nell'8ª giusta.



(Da usare come una « tavola pitagorica »).

Intervallo di:	Giusta	Maggiore	Minore	Aumentata	Diminuita	Più che Aumentata	Più che Diminuita
2ª		1 tono	1 semitono diatonico	1 tono e 1 semitono cromatico		1 tono e 2 semitoni cromatici	
3ª		2 toni	1 tono e 1 semitono diatonico	2 toni e 1 semitono cromatico	2 semitoni diatonici	2 toni e 2 semitoni cromatici	
4ª	2 toni e 1 semitono diatonico			3 toni	1 tono e 2 semitoni diatonici	3 toni e 1 semitono cromatico	3 semitoni diatonici
5ª	3 toni e 1 semitono diatonico			4 toni	2 toni e 2 semitoni diatonici	4 toni e 1 semitono cromatico	1 tono e 3 semitoni diatonici
6ª		4 toni e 1 semitono diatonico	3 toni e 2 semitoni diatonici	5 toni	2 toni e 3 semitoni diatonici	5 toni e 1 semitono cromatico	1 tono e 4 semitoni diatonici
7ª		5 toni e 1 semitono diatonico	4 toni e 2 semitoni diatonici	6 toni	3 toni e 3 semitoni diatonici	6 toni e 1 semitono cromatico	2 toni e 4 semitoni diatonici
8ª	5 toni e 2 semitoni diatonici			6 toni e 1 semitono cromatico	4 toni e 3 semitoni diatonici		

Come si rileva dalla precedente tavola, di alcuni intervalli, come la 2ª diminuita, la 2ª più che diminuita, la 3ª più che diminuita e altri non è possibile stabilire la distanza in toni e semitoni.




(1) De Ninno - Manuale di Cultura Musicale Generale - Ed. Lestini, Roma, 1934.

Prendiamo, per esempio, la 2^a diminuita ; questo intervallo enarmonicamente rappresenta l'unisono, quindi praticamente lo stesso suono.

La 2^a più che diminuita  contiene, è vero, enarmonicamente un intervallo di semitono, dato che il Re \flat è enarmonico del Do \natural , ma di quale specie? La 3^a deficiente  rappresenta enarmonicamente l'unisono perchè il Do doppio diesis è enarmonico del Re naturale e il Mi doppio bemolle è enarmonico dello stesso Re naturale; come è possibile, quindi, calcolare, in toni e semitoni, la distanza che passa fra i due suoni di tale intervallo? Questi ultimi esempi, specialmente, dimostrano chiaramente che tutti questi sistemi, essendo poco o nulla soddisfacenti, sono da scartarsi completamente.

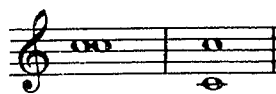
13. Rivolto degli intervalli.

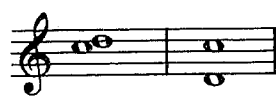
Il rivolto di un intervallo consiste nell'invertire l'ordine dei suoni che lo compongono; per esempio l'inter-


vallo  rivoltato diventerà  oppure .


Indicando gli intervalli compresi nell'8^a con una serie di numeri da 1 a 8, e il rispettivo rivolto con una altra serie di numeri inversa, cioè da 8 a 1, sovrapponendo le due serie avremo che la somma dell'intervallo e del rispettivo rivolto darà sempre il numero 9:

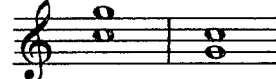
intervallo di:	1 — 2 — 3 — 4 — 5 — 6 — 7 — 8
rivolto:	8 — 7 — 6 — 5 — 4 — 3 — 2 — 1
somma:	9 9 9 9 9 9 9 9


L'unisono rivoltato dà, quindi, l'8^a (1 + 8 = 9): 


La 2^a rivoltata dà la 7^a (2 + 7 = 9): 

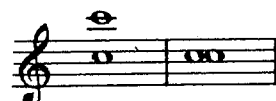
La 3^a rivoltata dà la 6^a (3 + 6 = 9): 

La 4^a rivoltata dà la 5^a (4 + 5 = 9): 

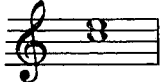


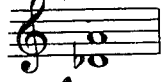
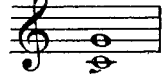
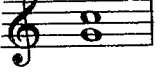
La 5^a rivoltata dà la 4^a (5 + 4 = 9): 

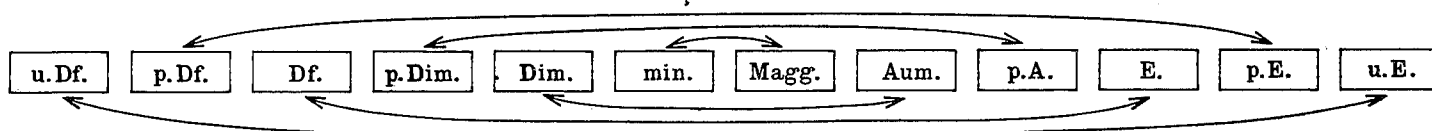
La 6^a rivoltata dà la 3^a (6 + 3 = 9): 

La 7^a rivoltata dà la 2^a (7 + 2 = 9): 

L'8^a rivoltata dà l'unisono (8 + 1 = 9): 

Nell'intervallo rivoltato oltre che cambiare il numero dei gradi intermedi cambia anche il numero dei toni e semitoni, e quindi anche il nome, come è indicato nel diagramma seguente dalle frecce; l'intervallo giusto

nel rivolto rimane giusto. Quindi un intervallo di 3^a maggiore  rivoltato diventerà un intervallo di 6^a minore  e viceversa; un intervallo di 4^a diminuita  diventerà un intervallo di 5^a aumentata  e viceversa; un intervallo di 5^a giusta  diventerà un intervallo di 4^a giusta  e così di seguito.



14. Differenti tipi di scale usate nell'armonia tradizionale.

Come ho già detto, i suoni componenti la scala si chiamano gradi e ciascuno prende il nome che nel seguente prospetto gli è segnato a fianco:

- 1^o grado : tonica;
- 2^o grado : sopratonica;
- 3^o grado : medianta o modale;
- 4^o grado : sottodominante;
- 5^o grado : dominante;
- 6^o grado : sopradominante;
- 7^o grado : sensibile.

Il 7^o grado prende il nome di sensibile soltanto quando si trova a distanza di un semitono diatonico dalla tonica, cioè nella scala maggiore, in quella minore armonica, in quella minore melodica soltanto nel salire e in quella bachiana tanto nel salire che nello scendere; in caso contrario viene denominato semplicemente 7^o grado.

I gradi vengono generalmente indicati con numeri romani che si pongono sotto le note del basso:

Scala di Do maggiore:



Ho già detto che cosa siano scala diatonica e scala cromatica e che la scala diatonica può essere di due specie: maggiore e minore; questi due tipi differiscono tra loro per la differente disposizione degli intervalli.

a) Scala maggiore.


Nella scala maggiore gli intervalli fra il 1^o e il 3^o grado, fra il 1^o e il 6^o e fra il 1^o e il 7^o, cioè (come si usa dire più semplicemente) la 3^a, la 6^a e la 7^a, sono maggiori:

Scala di Do M.:



Caratteristica della scala maggiore è, quindi, la prima 3^a che è sempre maggiore; i due semitoni, che si trovano sempre fra il 3° e il 4° grado e fra il 7° e l'8°, racchiudono le due sensibili: quella tonale e quella modale. La sensibile tonale è rappresentata dal 7° grado che ha tendenza a risolvere salendo al 1° e determina

chiaramente la tonalità; per esempio il Si che sale al Do  determina chiaramente la tonalità di Do, ma non precisa se il tono sia maggiore o minore.

La sensibile modale è rappresentata dal 4° grado che ha tendenza a risolvere scendendo al 3° e determina chiaramente il modo; per esempio il Fa che scende al Mi \natural oppure al Mi \flat  determina chiaramente la modalità maggiore o minore.

La percussione simultanea delle due sensibili determina, con la sua risoluzione, il tono e il modo.

Tono di Do
Modo maggiore:



Tono di Do
Modo minore:



I gradi più importanti, anzi fondamentali, del tono sono il 1°, il 4° e il 5°, perchè, come vedremo, formando un accordo di tre suoni su ciascuno di essi i tre accordi vengono a contenere tutti i gradi della scala e hanno inoltre fra loro alcuni suoni in comune:

Scala ricavata disponendo successivamente tutti i suoni dei tre accordi precedenti



Suoni in comune fra i tre accordi:



Esempio di Scala Maggiore

Soprani

Tenori

Bassi

Coro interno

ff Can - ta! Ri - di!



ANTIMO

È una can-zo-ne del-le ta-ver-ne!

Soprani
Be - vi! Dan - za! Can - ta! Ri - di! Be - vi! Dan - za! Can - ta!

Contralti
ff Can - ta! Ri - di! Be - vi! Dan - za! Can - ta!

Tenori
Can - ta! Ri - di! Be - vi! Dan - za! Can - ta! Ri - di! Be - vi!

Bassi
La La La La

cresc.

Ghedini - Maria d' Alessandria - Ed. Ricordi - Milano

b) Scala minore.

Caratteristica della Scala minore è la prima 3^a che è sempre minore, mentre gli altri due intervalli, 6^a e 7^a, variano a seconda del tipo di scala minore che viene considerato.

La scala minore può essere di quattro specie:

Scala minore naturale.

La scala minore naturale ha la 3^a, la 6^a e la 7^a sempre minori, tanto nel salire che nello scendere.

Scala di La minore naturale.

3^a m. 6^a m. 7^a m.

Scala minore melodica.

La scala minore melodica ha la 3^a sempre minore, tanto nel salire quanto nello scendere, la 6^a e la 7^a, invece, sono maggiori nel salire e minori nello scendere. La 6^a maggiore nel salire è stata impiegata, probabilmente,

per ragioni melodiche, allo scopo, cioè, di evitare alla voce umana il salto di 2^a aumentata

Scala di La minore melodica.

3^a m. 6^a M. 7^a M. 7^a m. 6^a m. 3^a m.

Esempio di Scala minore melodica

MARIA

Se un nome io pos-so a - ve - re, ol - tre il mio no - me di don - na,

Ghedini - Maria d' Alessandria - Ed. Ricordi - Milano

Scala minore armonica.

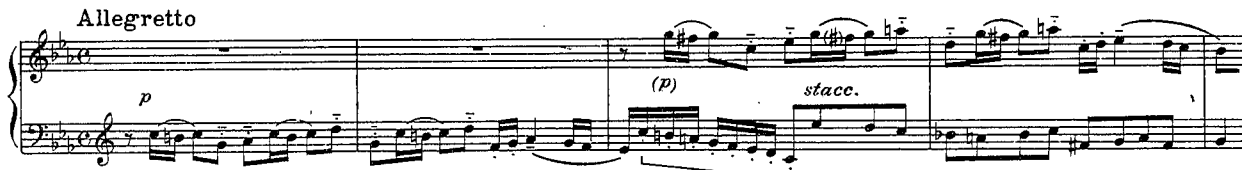
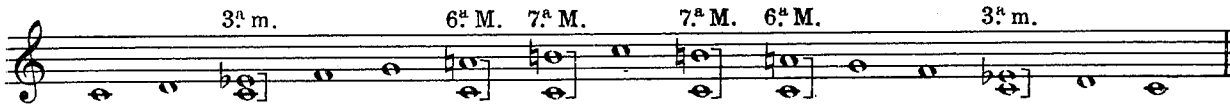
La scala minore armonica ha la 3^a minore, la 6^a minore e la 7^a maggiore tanto nel salire quanto nello scendere.

Scala di La minore armonica.



Scala minore bachiana.

La scala minore bachiana è un tipo speciale di scala minore usata dal Bach: nel salire è come la scala melodica, cioè ha la 3^a minore, la 6^a maggiore e la 7^a maggiore; nello scendere ha la 7^a maggiore, la 6^a maggiore e la 3^a minore:



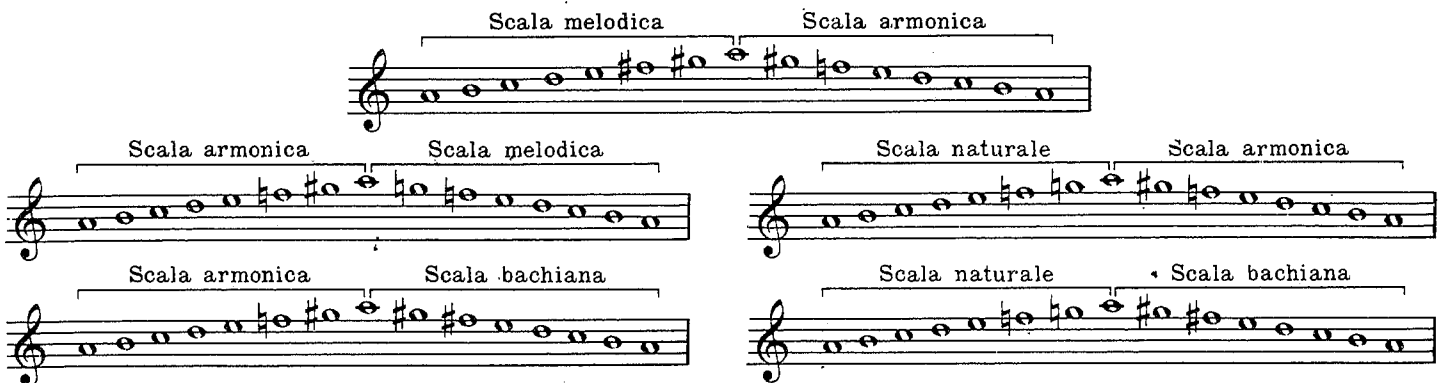
Bach J. S. - Il Clavicembalo ben temperato - Fuga II, a 3 Voci
Edizione critico tecnica di A. Casella - Edizione Curci - Milano



Puccini - Fanciulla del West - Ed. Ricordi - Milano

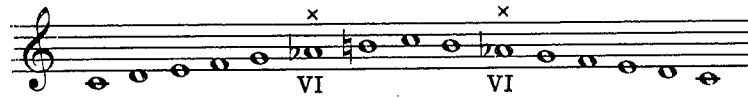
Scala minore mista.

Ai tipi suddetti di scala minore si può aggiungere la scala minore mista, la quale, come dice la parola stessa, non è un vero e proprio tipo di scala ma partecipa dell'uno e dell'altro tipo, per cui è possibile ottenere varie combinazioni:



c) *Scala maggiore armonica.*

Nella scala maggiore viene spesso abbassato di un semitono il 6° grado, senza che la tonalità maggiore, la cui caratteristica è la prima 3^a maggiore, ne venga sostanzialmente alterata:



Nasce così un terzo modo che lo Hauptmann ⁽¹⁾ e il Blainville ⁽²⁾ chiamano « modo misto », il Weitzmann ⁽³⁾ « modo maggiore raddolcito », il Basevi ⁽⁴⁾ « modo medio », altri autori « modo semimaggiore », e che io, per analogia con la scala minore armonica, ho chiamato « modo maggiore armonico ».

Con l'abbassamento del 6° grado viene di conseguenza che nel modo maggiore possono essere adoperati, come vedremo meglio in seguito, alcuni accordi che sono propri del modo minore; in tal caso la risoluzione di tali accordi può aver luogo tanto nel modo maggiore che in quello minore. Mi limito, per ora, ad elencare gli accordi in questione, riservandomi di parlarne ampiamente in seguito nei rispettivi capitoli.

Accordo di 5^a diminuita sul 2° grado della scala minore armonica:



Accordo di 9^a minore di 1^a specie:



Accordo di 7^a diminuita:



(1) Hauptmann - *Natur der Harmonik und Metrick* - Leipzig, 1853.
 (2) Blainville - *L'harmonie théorique - pratique* - Paris, 1751.
 (3) Weitzmann - *Harmoniesystem. Geprüfte Preisschrift* - Leipzig, Kahnt.
 (4) Basevi - *Introduzione ad un nuovo sistema di armonia* - Firenze, Guidi 1862.

Accordo di 7^a di 3^a specie sul 2^o grado della scala minore:

Risoluzione nel tono di Do minore

Risoluzione nel tono di Do maggiore

15. Altri tipi di scale usate meno frequentemente.

a) Generalità.

Col continuo progredire dell'arte e della scienza musicale i compositori moderni sentirono il bisogno di arricchire il materiale sonoro aumentando il numero delle scale oltre quella diatonica e cromatica. Furono create, così, moltissime scale nuove, le quali tutte si basano sul principio di suddividere l'ottava in 2, 3, 4, 6 e 12 parti uguali; tutte queste scale non hanno un carattere decisamente tonale, ma sono contraddistinte da un contenuto essenzialmente cromatico; nacquero in tal modo le scale: bifonica, trifonica, tetrafonica, esafonica o esatonica ⁽¹⁾ e dodecafonica.

E' ben chiaro che i suoni della scala diatonica modificati mediante alterazioni possono dar luogo a un numero grandissimo di scale, nella formazione delle quali entra molto più il calcolo che non la fantasia dell'artista. In questi ultimi anni sono nate anche nuove teorie ⁽²⁾ secondo le quali la scala diatonica è stata divisa in 18 terzi di tono e perfino in sestoni di tono; di queste teorie parlerò più ampiamente nel 2^o volume della presente opera.

Alcuni compositori moderni hanno ripreso, nelle loro opere, modi antichi, specialmente quelli greci e quelli del canto gregoriano. Così il Pizzetti, il quale nei cori della Nave e nella Fedra usando modi greci prende dalla musica antica elementi formali, melodici e ritmici ottenendo nuovi mezzi di espressione. Anche il Mussorgski nel Boris Godunov introduce cadenze di tipo gregoriano. E così anche il Berlioz nella Fantastica e nel Pange Lingua, il D'Indy nel finale del Fervaal e il L'auré il quale ultimo uniforma l'intero brano musicale allo spirito gregoriano.

Di tutti questi autori - in particolar modo del Pizzetti - riparerò più ampiamente nel 2^o Volume, riportando numerosi esempi tratti dalle loro composizioni.

b) Le scale bifonica, trifonica, tetrafonica e dodecafonica.

L'Alaleona ⁽³⁾ in un suo importante saggio, diviso in quattro parti, svolge una teoria secondo la quale tutta l'8^a viene divisa in cinque maniere diverse:

1) in due parti uguali ciascuna formata di 3 toni (4^a A. opp. 5^a D.) e la scala che ne risulta è formata soltanto di due suoni (bifonica):

Scala bifonica

4^a A. 5^a D. opp. 4^a A

2) in tre parti uguali ciascuna formata di due toni (3^a M. opp. 4^a D.) e la scala che ne risulta è formata soltanto di tre suoni (trifonica):

Scala trifonica.

3^a M. 3^a M. 4^a D. opp. 3^a M.

(1) La denominazione esatonica è più esatta che non esafonica perchè indica che la scala non è formata, genericamente, di 6 suoni ma di 6 toni.

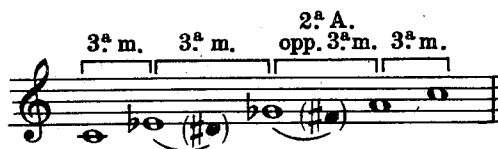
(2) Busoni - *Cenni di una nuova estetica musicale* in: *Harmonia*. - Anno 1^o, N. 3.

(3) Cimbro - *Le gamme per terzi di tono* - *Rivista Musicale Italiana*, Vol. XXVII, Bocca, Torino, 1920.

(3) Alaleona - *I moderni orizzonti della tecnica musicale* in: *Rivista Musicale Italiana*, Vol. XVIII, Ed. Bocca, Torino, 1911

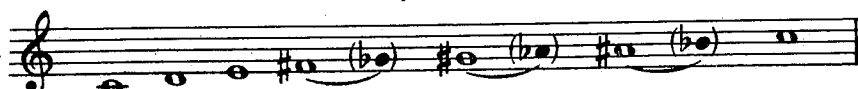
3) in quattro parti uguali ciascuna formata di un tono e un semitono (3^a m. opp. 2^a A.) e la scala che ne risulta è formata soltanto di quattro suoni (tetrafonica):

Scala tetrafonica.



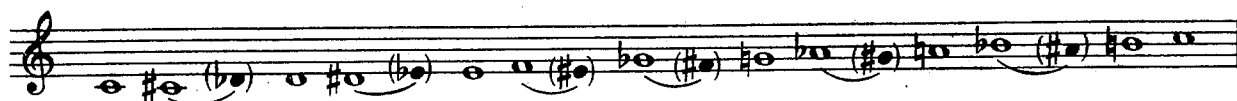
4) in sei parti uguali ciascuna formata di un tono e la scala che ne risulta è formata di sei suoni (esatonica o esatonica):

Scala esatonica (tutta per toni interi.)



5) in dodici parti uguali ciascuna formata di un semitono e la scala che ne risulta è formata di dodici semitoni (dodecafonica):

Scala dodecafonica (tutta per semitoni).



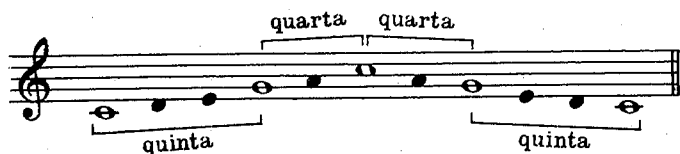
Fra le teorie armoniche modernissime la dodecafonia rappresenta una delle più importanti; di tale interessante argomento parlerò molto ampiamente nel 2° volume della presente opera.

c) Il diatonico pentáfono.

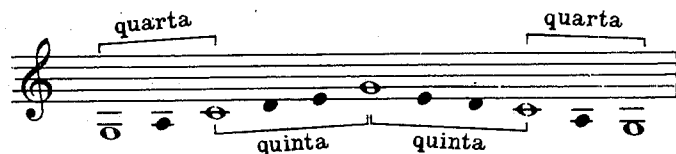
Il Gevaert (1) ha compiuto uno studio molto interessante sul diatonico pentáfono, che è una scala di cinque suoni disposti in modo da ricavarne quattro modi diversi. Tali scale si trovano, anche presentemente, impiegate non solo nella musica di molti popoli di origine e di civiltà diverse, quali Cinesi, Giapponesi, Móngoli, ma se ne incontrano esempi anche fra gli autori moderni.

1° - Modo pentáfono di Do.

Conclusione sulla fondamentale.

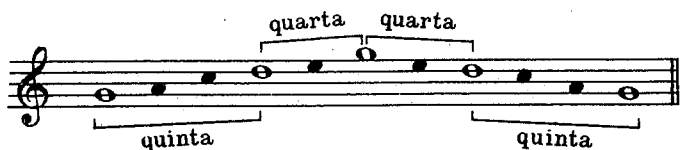


Conclusione sulla dominante.

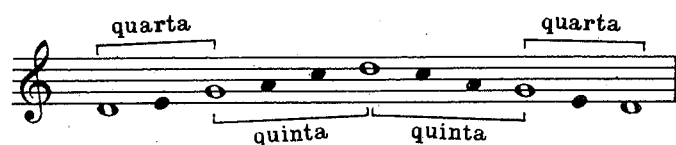


2° - Modo pentáfono di Sol.

Conclusione sulla fondamentale.

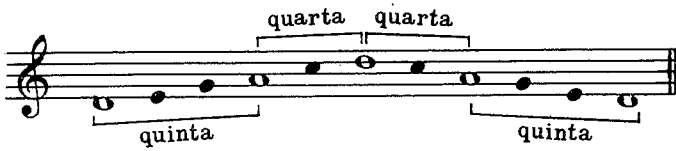


Conclusione sulla dominante.

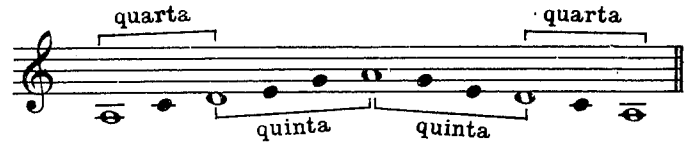


(1) Gevaert - *Traité d'harmonie théorique et pratique* - Ed. H. Lemoine, 1905.

3° - Modo pentáfono di Re.
 Conclusione sulla fondamentale.



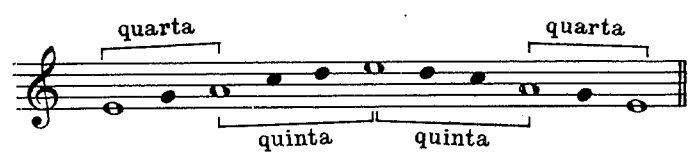
Conclusione sulla dominante.



4° - Modo pentáfono di La.
 Conclusione sulla fondamentale.



Conclusione sulla dominante.



I motivi delle Figlie del Reno, dell'Uccello parlante e del Walhalla composti dal Wagner nella sua Trilogia rientrano nel 4° modo pentáfono.

Tranquillo e sereno
 WAGLINDA

Va - ia! Va - ga! Mor - bi - da, oul - la, on - da so - a - ve,
 la tua fan - ciul - la! Va - la - la, va - ia - la, va - ia!

Wagner - L'oro del Reno - Ed. Ricordi - Milano

La voce di un uccello del bosco
 (voce di fanciullo)

Ehi! Sigfrid padre ne è or del tesor!

pos.sa nell'an-tro il tesor trovar e l'el.mo ma-gi-co che può aiu-tarlo ad im-presa gentil;

Wagner - Sigfrido - Ed. Ricordi - Milano

d) La scala esatonica.

La scala esatonica, usata dal Debussy nelle sue composizioni, è una scala nella quale, come ho detto, tutta l'ottava viene divisa in 6 parti uguali l'una all'altra, cioè in 6 toni interi. La scala esatonica non può essere che di due soli tipi.

Scala esatonica tipo 1:

Dato che nella scala esatonica non esistono semitoni, è possibile, mantenendo gli stessi suoni, prendere come tonica una qualunque delle sei note della scala stessa senza che i rapporti fra suono e suono vengano modificati:

Partendo, invece che dal Do, da Re b, avremo la seguente scala esatonica che è un semitono più alta della prima:

Scala esatonica tipo 2:

Anche in questa scala è possibile prendere come tonica una qualunque delle sei note della scala stessa senza che i rapporti fra suono e suono vengano modificati:

The image displays six musical staves, each representing a chromatic scale starting from a different note. The notes are: 1) B-flat, 2) B, 3) C, 4) C-sharp, 5) D, 6) D-flat. Each staff shows the sequence of notes with various accidentals and markings (like 'x' and 'b') to indicate the specific chromatic steps. This illustrates that the intervallic relationships between adjacent notes are preserved across all six scales.

Se procedendo in modo analogo, continuassimo a formare altre scale prendendo come tonica tutti i 12 semi-toni della scala cromatica, non si avrebbero altro che due scale sole, perchè tutte le scale così ottenute rientrerebbero sempre o nella scala tipo 1 o in quella tipo 2, cioè in quella che parte dal Do o in quella che parte dal Re b (Do #)

A tempo $\text{♩} = 63$

pp *legatiss.* *sempre pp* *dim.* *rall.* *p*

Mascagni - Iris - Ed. Ricordi - Milano

This musical score shows a chromatic scale in the left hand of a piano. The tempo is marked 'A tempo' with a quarter note equal to 63. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *p* (piano), with instructions for *legatissimo* (very legato), *sempre pp* (always pianissimo), *dim.* (diminuendo), and *rall.* (ritardando).

Moins lent
GOLAUD

Je ne pourrai plus sortir de cet-te fo - rê-t!

pp

Debussy - Pelléas et Mélisande - Ed. Durand - Paris

This musical score shows a chromatic scale in the left hand of a piano. The tempo is marked 'Moins lent' (less slow). The dynamics range from *pp* (pianissimo). The score includes triplets and specific fingering (3) for the left hand.

Pressez
MÉLISANDE

Animé et agité

GOLAUD Non, non, je n'en veux plus!

Je vais es-say-er de la pren-dre...

p cresc.

MÉLISANDE je n'en veux plus!

Je pré - fé - re mou - rir!

p *mf* *f*

Debussy - Pelléas et Mélisande - Ed. Durand - Paris

e) La scala enigmatica del Verdi.

Il Verdi formò un tipo di scala che chiamò « enigmatica » e sulla quale compose uno dei suoi « quattro pezzi sacri »: l'Ave Maria a 4 voci.

Moderato $\text{♩} = 84$

A - - - ve, Ma - ri - a, A - ve, A - ve, Ma - ri - - a.

Nel capitolo riguardante l'armonizzazione della scala (2° Volume) riporterò il pezzo per intero, nel quale la scala viene prima eseguita dal Basso, poi dal Contralto, poi dal Tenore (nella tonalità di Fa) e infine dal Soprano.

f) I modi greci.

Base del sistema greco era il tetracordo, cioè una serie di 4 suoni disposti in modo che fra l'uno e l'altro vi fosse un semitono, un tono e un tono, il tutto compreso in un intervallo di 4^a giusta.

Nella musica greca ogni suono aveva tendenza a risolvere sul suono vicino nel grave, quindi tutte le scale greche avevano un movimento discendente.

Il tetracordo poteva assumere tre nomi diversi a seconda dell'ordine nel quale erano disposti i due toni e il semitono: si chiamava Dorico quando il semitono era fra il 3° e 4° grado (cominciando dal suono più acuto):

tono tono semitono

Frigio quando il semitono era fra il 2° e il 3°:

tono semitono tono

Lidio quando il semitono era fra il 1° e il 2°:

semitono tono tono

Due tetracordi disposti l'uno di seguito all'altro costituivano la Scala, dai greci denominata « armonia »; questi tetracordi potevano essere riuniti in due modi diversi:

per Synafé, (= congiunzione) quando erano riuniti mediante un suono in comune:

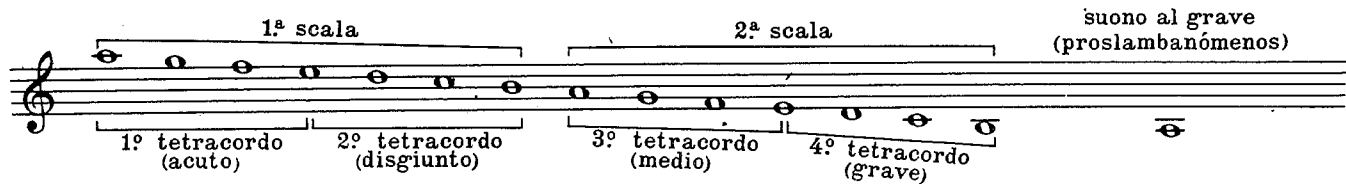


per Diazéusis, quando, invece, erano divisi dall'intervallo di un tono intero:



Il sistema perfetto.

L'unione di due scale, cioè di quattro tetracordi, al cui insieme veniva aggiunto nel basso un suono chiamato « proslambanómenos » allo scopo di avere le due ottave complete - estensione della voce umana - formava il cosiddetto sistema perfetto (teléjon):



Le scale.

Come abbiamo visto, disponendo due tetracordi uno di seguito all'altro si otteneva una scala: se ciascuno dei due tetracordi era dorico si aveva la scala dorica, se frigio la scala frigia, se lidio la scala lidia; si ottenevano in tal modo tre scale che rappresentavano schemi fondamentali che in progresso di tempo daranno luogo ad altre scale (ipo-armonie, iper-armonie).



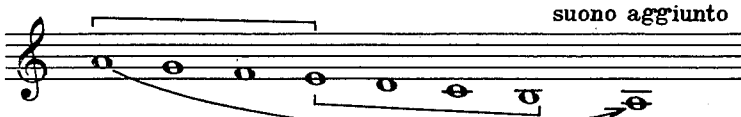
In ciascuna delle suddette scale si poteva invertire l'ordine dei due tetracordi, trasportando, cioè, quello acuto al grave:

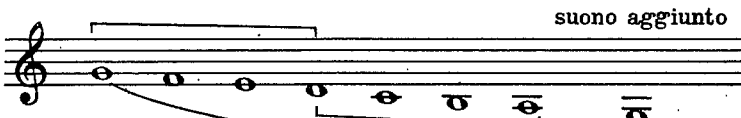



ma siccome i due tetracordi avrebbero formato nel complesso sette suoni, dato che un suono era in comune (synafé), si aggiungeva nel grave il suono acuto per avere l'ottava completa:



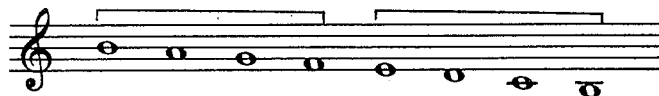
Con tale procedimento si ottenevano altre tre scale cioè le ipo-armonie:

scala ipodorica: 

scala ipofrigia: 

scala ipolidia: 

In progresso di tempo fu inventata una nuova scala:




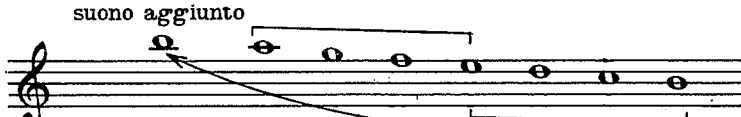
alla quale fu dato il nome di misolidia, la cui origine — data l'irregolare struttura dei tetracordi, dissimili fra loro — non è stata finora chiaramente spiegata dai teorici.

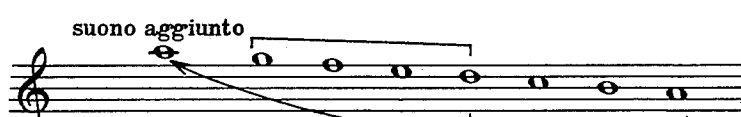
Se invece di mettere il 1° tetracordo dopo il 2° si metteva il 2° avanti al 1°, si trasportava, cioè, quello

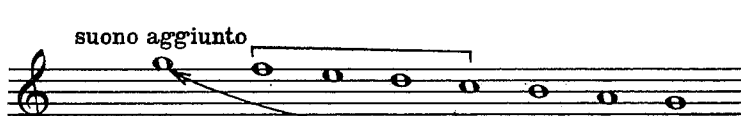
grave all'acuto  e si aggiungeva, non nel grave, come nelle

ipo-armonie, ma nell'acuto il suono più basso, per avere l'ottava completa:

 si avevano le iper-armonie:

scala iperdorica: 

scala iperfrigia: 

scala iperlidia: 

I toni.

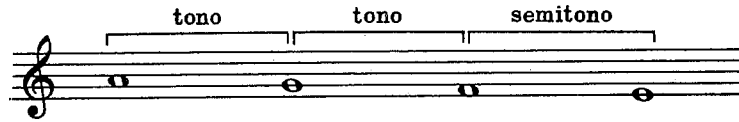
Secondo la definizione di Aristosseno il tono era un grado della scala generale dei suoni su cui si stabiliva un sistema perfetto; in altri termini, era possibile — per esigenze di estensione delle voci — trasportare il sistema perfetto su ciascuno dei 12 semitoni che formavano l'ottava; ebbero origine, in tal modo, 12 toni, o scale di trasposizione, denominati « tropoi ». Dato che su ciascuno dei 12 semitoni si potevano eseguire 10 scale di modo diverso (dorica, frigia, lidia, ipodorica, ipofrigia, ipolidia, iperdorica, iperfrigia, iperlidia, misolidia) i greci venivano ad avere 120 scale. In seguito furono aggiunti all'acuto del sistema 3 toni supplementari per cui i toni da 12 furono portati a 15.

I generi.

Secondo la definizione di Gaudenzio per genere s'intende una certa disposizione e distinzione del tetracordo.

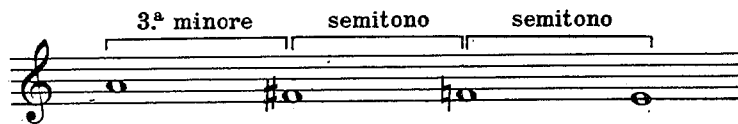
I generi erano tre:

il diatonico nel quale il tetracordo era formato, come ho detto, da un semitono e due toni variamente disposti:

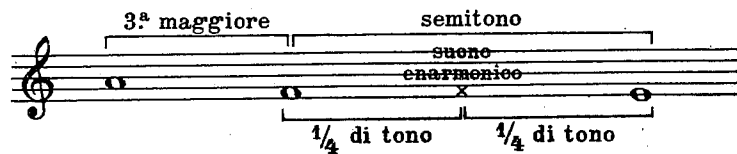


quanto ho detto circa le scale, le ipo-armonie e le iper-armonie è da intendersi nel genere diatonico;

il cromatico nel quale il tetracordo era formato da una 3^a minore e da due semitoni: per esempio il tetracordo dorico precedente nel genere cromatico veniva modificato come segue:



l'enarmonico nel quale il tetracordo era formato da una 3^a maggiore e da due quarti di tono:



I due suoni estremi dei tetracordi i quali restavano invariati in tutti e tre i generi erano chiamati suoni fissi, mentre quelli centrali, la cui intonazione variava a seconda del genere, erano chiamati suoni mobili. Ai vari generi i Greci attribuivano uno speciale carattere.

g) I modi gregoriani.

Dei modi gregoriani e della relativa armonizzazione parlerò ampiamente nel 2° volume della presente opera. Mi limiterò per ora a presentare soltanto le 8 scale sulle quali si basa il sistema. Come vedremo, la nota con la quale comincia e finisce ogni canto prende il nome di «finalis» ed è la stessa tanto nel modo autentico che in quello plagale, mentre la «repercussio», che è una specie di dominante, cambia a seconda del modo.

Negli schemi seguenti indicherò con la lettera F la «finalis» e con la lettera R la «repercussio»

1° modo (autentico) (dorico)



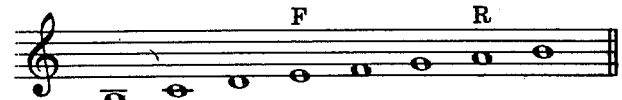
2° modo (plagale) (ipodorico)



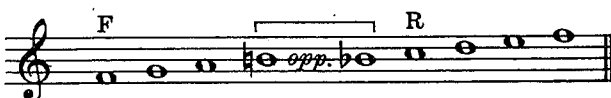
3° modo (autentico) (frigio)



4° modo (plagale) (ipofrigio)



5° modo (autentico) (lidio)



6° modo (plagale) (ipolidio)



7° modo (autentico) (misolidio)

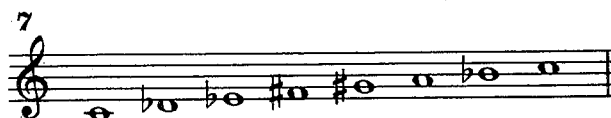
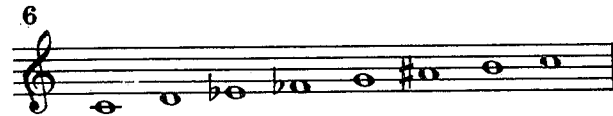
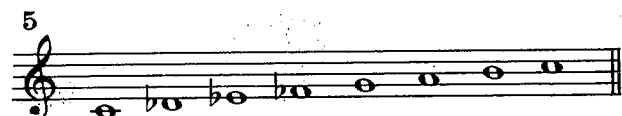
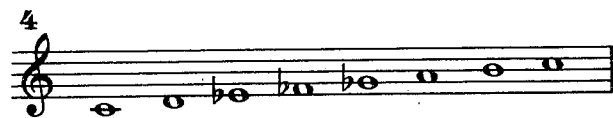
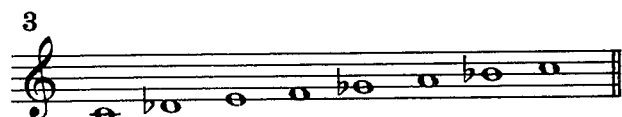
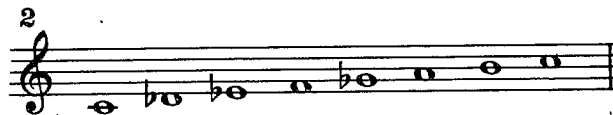
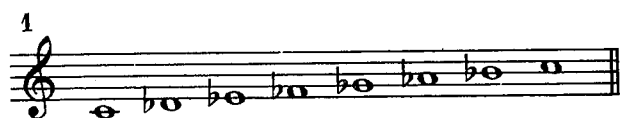


8° modo (plagale) (ipomisolidio)



h) Le 113 scale del Busoni.

Alterando ora l'uno ora l'altro dei suoni componenti la scala diatonica, il Busoni ⁽¹⁾ dice di essere riuscito a formare 113 scale di cui egli riporta soltanto le seguenti:



Il Busoni afferma che le 113 scale « comprendono la più gran parte delle 24 tonalità conosciute, più una serie di tonalità nuove, che hanno caratteristiche proprie ».

i) Le scale indiane.

Su tale argomento è molto importante uno studio del Gasperini ⁽²⁾ dal quale riporto le scale sottototate. La musica indiana moderna ha l'ottava divisa in 12 semitoni e salvo alcune differenze, prodotte dalla varia natura dei moderni modi indiani, ha la stessa struttura della scala europea. Le scale indiane arrivano al numero di 72; per chi voglia conoscerle tutte può consultare con profitto una pregevole opera del Day ⁽³⁾.

Scala Karnakangi



Scala Gânamurti.



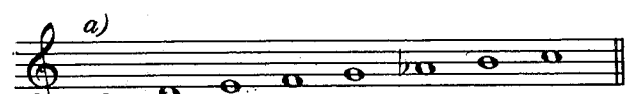
Scala Sânapati.



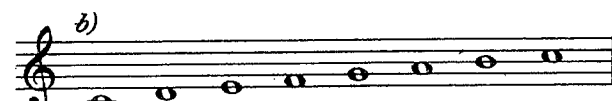
Scala Gâiakaprya.



Scala. Sârasangi.



Scala Dèhras an kârabharna



Come si vede, queste ultime due scale non sono altro che il nostro modo maggiore armonico (a), di cui ho già parlato e il nostro modo maggiore (b).

(1) Busoni - *Op. cit.*

(2) Gasperini G. - *Storia della Semiografia Musicale* - Ed. Hoepli, Milano, 1905.

(3) Day C. R. - *The Music and musical Instruments of Southern India and the Deccan* - Ed. Novello, Ewer e C., London and New-York, 1891.

RIASSUNTO DEI PRELIMINARI E DEL I. CAPITOLO

L'armonia è la scienza e l'arte che studia la genesi e la concatenazione degli accordi.

Gli elementi costitutivi della musica sono la melodia, il ritmo e l'armonia.

L'armonia viene ripartita in tre generi: diatonico, cromatico ed enarmonico.

L'armonia diatonica studia gli accordi consonanti e dissonanti da 3 a 7 suoni senza impiegare alterazioni estranee alla tonalità.

L'armonia cromatica studia le alterazioni di uno o più suoni negli accordi diatonici.

L'armonia enarmonica studia il vario aspetto sotto il quale può essere considerato uno stesso suono o uno stesso accordo.

L'intervallo è la distanza che passa fra due suoni che possono essere considerati sotto l'aspetto melodico o armonico: nel primo caso si chiamano salti, nel secondo intervalli armonici.

Il semitono è il più piccolo intervallo che passa fra due suoni; può essere di due specie:

cromatico, quando è formato da due suoni dello stesso nome;

diatonico, quando è formato da due suoni di nome differente.

Il tono è formato dall'unione del semitono cromatico con quello diatonico o viceversa.

Gli intervalli armonici si dividono in:

diatonici, quando sono formati da due suoni appartenenti alla scala diatonica;

cromatici, quando sono formati da due suoni appartenenti alla scala cromatica;

di 2^a, 3^a, 4^a, 5^a, 6^a, 7^a, 8^a, ecc. a seconda del numero dei gradi intermedi:

{ maggiori, minori
 aumentati, diminuiti
 più che aumentati, più che diminuiti
 eccedenti, deficienti
 più che eccedenti, più che deficienti
 ultra eccedenti, ultra deficienti

a seconda della distanza calcolata in toni e semitoni:

consonanti quando danno l'idea del riposo;

dissonanti quando danno l'idea del movimento; hanno bisogno della cosiddetta risoluzione, ossia del passaggio sopra un intervallo consonante e qualche volta della preparazione;

enarmonici quando danno nell'effetto gli stessi suoni seppure scritti in modo diverso.

Gli intervalli consonanti sono:

l'unisono (che non è un vero e proprio intervallo)

la 3^a maggiore e minore

la 5^a giusta

la 6^a maggiore e minore

l'8^a giusta.

Gli intervalli dissonanti sono:

la 2^a maggiore e minore

la 4^a giusta

la 7^a maggiore e minore

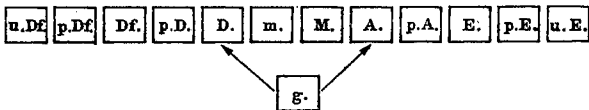
la 9^a maggiore e minore

e tutti gli intervalli alterati.

L'intervallo di 4^a giusta viene anche chiamato 4^a minore e quello di 5^a giusta viene anche chiamato 5^a maggiore; l'intervallo di 8^a giusta è chiamato ugualmente in tutte le scuole.

Per riconoscere di qual natura sia un intervallo bisogna rammentare che in qualunque scala maggiore tutti gli intervalli, a partire dalla tonica, sono maggiori meno la 4^a, la 5^a e l'8^a che sono giuste:

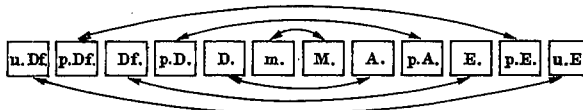
Ordine secondo il quale variano gli intervalli:



Il rivolto di un intervallo consiste nell'invertire l'ordine dei suoni che lo compongono.

Il numero di un intervallo sommato con quello del suo rivolto deve dare sempre il numero 9.

Un intervallo rivoltato oltre che cambiare il numero dei gradi intermedi cambia anche il numero dei toni e semitoni intermedi e quindi il nome, come è indicato qui sotto dalle frecce:



L'intervallo giusto rivoltato rimane giusto.

La scala è una successione di suoni procedenti per grado congiunto i quali si trovano in determinati rapporti di distanza con un suono base che serve come punto di partenza e che viene denominato tonica.

Scala diatonica è quella che procede per toni e semitoni.

Scala cromatica è quella che procede per soli semitoni.

Tutte le scale maggiori e minori sono diatoniche.

Per grado s'intende ognuno dei suoni che compongono la scala: nomi dei gradi:

1^o grado tonica
 2^o grado sopratonica
 3^o grado medianta o modale
 4^o grado sottodominante
 5^o grado dominante
 6^o grado sopradominante
 7^o grado sensibile, ma soltanto quando dista

di un semitono diatonico dalla tonica, cioè nella scala maggiore, in quella minore armonica, nella melodica soltanto nel salire e in quella bachiana tanto nel salire che nello scendere.

Nella scala maggiore la 3^a, la 6^a e la 7^a sono maggiori.

In qualunque tipo di scala minore la 3^a è sempre minore e gli altri due intervalli 6^a e 7^a variano a seconda del tipo di scala che viene considerato:

nella scala minore naturale la 6^a e la 7^a sono sempre minori tanto nel salire che nello scendere;

nella scala minore melodica la 6^a e la 7^a sono maggiori nel salire e minori nello scendere;

nella scala minore armonica la 6^a è sempre minore e la 7^a è sempre maggiore tanto nel salire che nello scendere;

nella scala minore mista gli intervalli partecipano del tipo di scala a cui appartengono;

nella scala minore bachiana la 6^a e la 7^a sono sempre maggiori tanto nel salire che nello scendere.

Nella scala maggiore armonica:

la 3^a e la 7^a sono sempre maggiori e la 6^a sempre minore tanto nel salire che nello scendere.

Altri tipi di scale:

- la scala bifonica
- la scala trifonica
- la scala tetrafonica
- la scala esafonica o esatonica
- la scala dodecafonica
- il diatonico pentafono
- la scala enigmatica del Verdi
- i modi greci
- i modi gregoriani
- le 113 scale del Busoni
- le scale indiane.

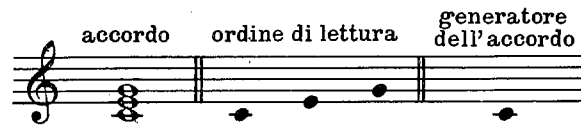
II. ACCORDI

16. Generalità.

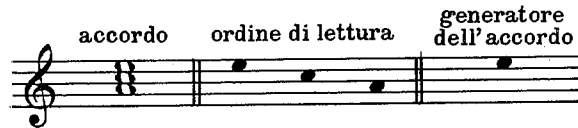
Accordo, in senso musicale, è la riunione simultanea di più suoni di differente altezza disposti secondo un certo rapporto determinato dalla risonanza naturale dei corpi sonori; rapporto che, nella pratica musicale, viene rappresentato dalla sovrapposizione di due o più intervalli di terza.

Ognuno dei suoni di cui è formato l'accordo prende il nome di parte; il suono più basso, che viene a essere quasi il germe da cui scaturisce l'accordo stesso, prende il nome di nota fondamentale o basso fondamentale, o anche, più comunemente, viene denominato « la fondamentale ». Come vedremo parlando dei rivolti degli accordi, quando la fondamentale si trova in una delle parti superiori piuttosto che in quella più grave, la nota che è nel basso prende il nome di « nota del basso »; quando l'accordo è allo stato fondamentale la nota del basso e la fondamentale dell'accordo sono costituite dalla stessa nota.

Secondo la teoria della risonanza superiore il generatore dell'accordo maggiore, come ho già detto, è rappresentato dalla nota più bassa e l'accordo viene letto dal basso in alto:



Secondo la teoria della risonanza inferiore il generatore dell'accordo minore è rappresentato dal suono più acuto e l'accordo viene letto dall'alto in basso:



Sia nell'uno che nell'altro caso alcuni teorici ⁽¹⁾ chiamano « prima » il generatore al di sopra o al di sotto del quale si costruisce l'accordo e l'accordo stesso prende il nome dal proprio generatore:

Accordo superiore di Do



(Accordo di Do maggiore)

Accordo inferiore di Mi



(Accordo di La minore)

In ogni modo, secondo il sistema quasi universalmente accettato, tanto nell'accordo perfetto maggiore che in quello perfetto minore e in tutti gli altri accordi di 4, di 5, di 6 e di 7 suoni, per basso fondamentale intenderemo sempre la nota più bassa sulla quale viene formato l'accordo.

Qualsiasi suono della scala, diatonica o cromatica, può essere preso come basso fondamentale per costruirvi un accordo.

17. Differenti specie di accordi.

Gli accordi si distinguono in varie categorie a seconda del criterio col quale vengono considerati, cioè relativamente al numero dei suoni che li compongono oppure alla specie degli intervalli di cui sono formati.

⁽¹⁾ Riemann - *Handbuch der Harmonielehre* - Breitkopf e Härtel, Leipzig, 1886.
D'Indy - *Cours de Composition musicale* - Ed. Durand, Paris, 1912

18. A seconda del numero dei suoni.

A seconda del numero dei suoni di cui sono composti si possono avere accordi di 3, di 4, di 5, di 6 e di 7 suoni.

a) Gli accordi di 3 suoni sono detti triadi, o anche accordi di 5^a perchè fra le due note estreme passa un intervallo di 5^a:



b) Gli accordi di 4 suoni sono detti quadriadi, o anche accordi di 7^a perchè fra le due note estreme passa un intervallo di 7^a:



c) Gli accordi di 5 suoni sono detti quintiadi, o anche accordi di 9^a perchè fra le due note estreme passa un intervallo di 9^a:



d) Gli accordi di 6 suoni sono detti accordi di 11^a perchè fra le due note estreme passa un intervallo di 11^a; questi accordi, come vedremo meglio in seguito, sono poco usati e quasi mai completi:



e) Gli accordi di 7 suoni sono detti accordi di 13^a perchè fra le due note estreme passa un intervallo di 13^a; anche questi accordi, come i precedenti, sono poco usati e quasi mai completi, come vedremo meglio in seguito:



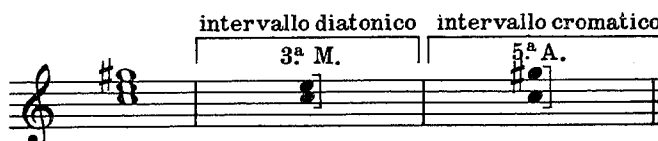
19. A seconda della specie degli intervalli.

A seconda della specie degli intervalli di cui sono composti gli accordi si distinguono in diatonici, cromatici, consonanti e dissonanti.

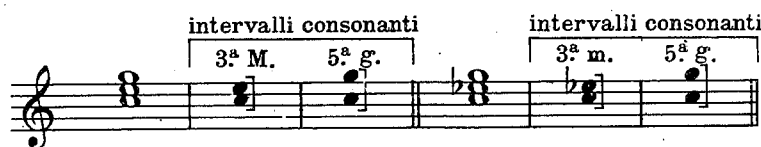
a) Accordi diatonici sono quelli formati di tutti intervalli diatonici:



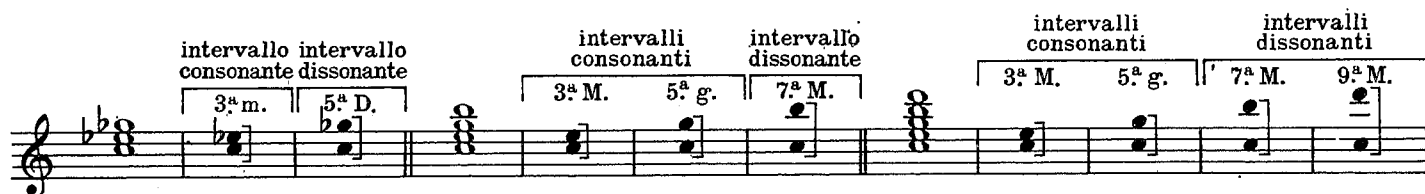
b) Accordi cromatici sono quelli formati di uno o più intervalli cromatici:



c) Accordi consonanti sono quelli formati di tutti intervalli consonanti:



d) Accordi dissonanti sono quelli formati di uno o più intervalli dissonanti:



Gli accordi di tre suoni possono essere, come vedremo, consonanti o dissonanti, mentre quelli di 4, di 5, di 6 e di 7 suoni sono tutti dissonanti perchè contengono rispettivamente gli intervalli dissonanti di 7ª, di 9ª e di 11ª.

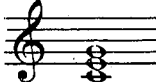

20. Accordi di 3 suoni.


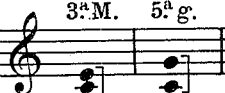
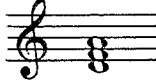
a) Generalità.



Se sopra ciascun grado di una scala maggiore, preso come basso fondamentale, formiamo un accordo di tre suoni, tutti gli accordi così ottenuti non sono uguali, ma differiscono tra loro per la specie degli intervalli di cui sono composti.


Tono di Do maggiore




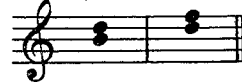
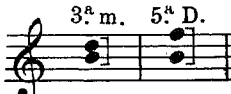
Infatti l'accordo  è formato di una 3ª maggiore  e di una 3ª minore

 in complesso di una 3ª maggiore e di una 5ª giusta:  mentre l'accordo 

è formato di una 3ª minore  e di una 3ª maggiore ; in complesso di una 3ª minore

e di una 5ª giusta: ; il primo accordo prende il nome di accordo perfetto maggiore e il secondo quello di accordo perfetto minore.

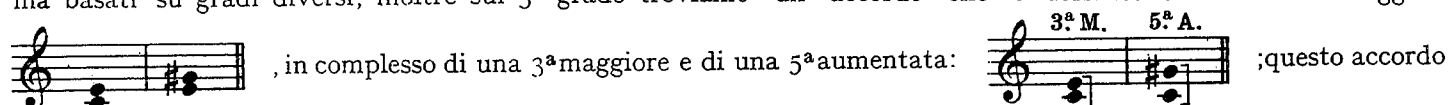
Continuando ad analizzare gli accordi basati sugli altri gradi della stessa scala, vedremo che questi due tipi di accordi si alternano sui vari gradi dal 1º al 6º, mentre sul 7º c'è un accordo  che è formato

di due terze minori , in complesso di una terza minore e di una 5ª diminuita:  questo accordo prende il nome di accordo di 5ª diminuita.

Impiegando lo stesso procedimento usato nella scala maggiore anche in quella minore armonica, otterremo sui vari gradi i seguenti accordi:



Nella scala minore armonica riscontriamo l'esistenza degli stessi accordi già trovati nella scala maggiore ma basati su gradi diversi; inoltre sul 3° grado troviamo un accordo che è formato di due terze maggiori



prende il nome di accordo di 5ª aumentata.

Nell'armonia tradizionale la scala minore più adoperata era generalmente quella armonica, mentre nell'armonia moderna vengono adoperati anche tutti gli altri tipi, cioè la scala minore melodica, quella naturale e quella bachiana.

Sovrapponendo a ciascun grado delle suddette scale minori un accordo di 3 suoni, avremo i seguenti accordi:

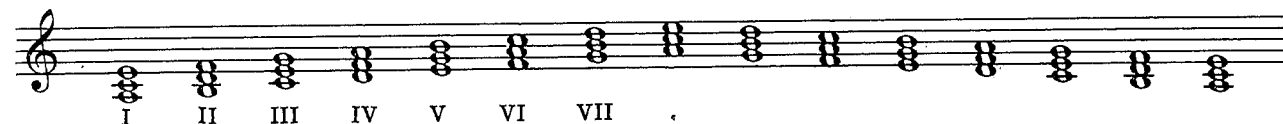
nella scala minore armonica:



nella scala minore melodica:



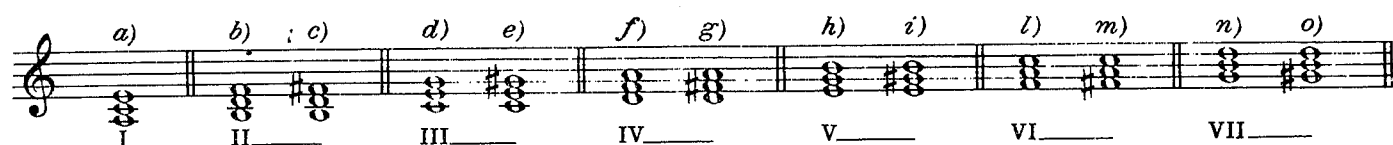
nella scala minore naturale:



nella scala minore bachiana:



Dagli schemi precedenti si rileva che eccetto la triade di tonica, che è uguale in tutti e quattro i tipi di scala minore, su ciascuno degli altri gradi si possono formare due accordi diversi a seconda del tipo di scala minore che viene considerato:



Avremo, quindi:

sul 1° grado — un accordo perfetto minore (<i>a</i>) in tutti e quattro i tipi di scala minore.		
sul 2° grado	{ un accordo di 5 ^a diminuita (<i>b</i>)	{ nella scala minore armonica nella scala minore melodica discendente nella scala minore naturale
sul 3° grado	{ un accordo perfetto maggiore (<i>d</i>)	{ nella scala minore melodica discendente nella scala minore naturale
sul 4° grado	{ un accordo perfetto minore (<i>f</i>)	{ nella scala minore armonica nella scala minore melodica discendente nella scala minore naturale
sul 5° grado	{ un accordo perfetto minore (<i>h</i>)	{ nella scala minore melodica discendente nella scala minore naturale
sul 6° grado	{ un accordo perfetto maggiore (<i>l</i>)	{ nella scala minore armonica nella scala minore naturale
sul 7° grado	{ un accordo perfetto maggiore (<i>n</i>)	{ nella scala minore melodica discendente nella scala minore naturale

Dal precedente quadro sinottico si rileva la grande varietà di accordi impiegabili nel modo minore rispetto a quelli impiegabili nel modo maggiore; per cui il modo minore secondo questa concezione più moderna si arricchisce di nuovi colori che non gli erano conferiti dall'armonia tradizionale basata quasi esclusivamente sulla scala armonica.

A parte l'accordo della tonica, che, come ho già detto, è invariabile, questa nuova concezione interessa più che gli altri gradi il 4° e il 5°.

Sia nel modo maggiore che in quello minore l'accordo perfetto di tonica ha un carattere di riposo, di conclusione, mentre tutti gli accordi basati sugli altri gradi hanno una speciale attrazione verso la tonica.

Catalogando i vari tipi di accordi di tre suoni, avremo quattro specie di accordi: l'accordo perfetto maggiore, l'accordo perfetto minore, l'accordo di 5^a diminuita e l'accordo di 5^a aumentata.

b) Accordo perfetto maggiore.

L'accordo perfetto maggiore è formato degli intervalli di 3^a maggiore e di 5^a giusta e si trova sui seguenti gradi delle scale maggiori e minori:

sul 1^o, 4^o e 5^o grado della scala maggiore:

tono di Do M.



Sul 3^o grado della scala minore naturale e della scala minore melodica discendente:

sul 4^o grado della scala minore melodica ascendente e della scala minore bachiana:

sul 5^o grado della scala minore armonica, della scala minore melodica ascendente e della scala minore bachiana:

sul 6^o grado della scala minore armonica e della scala minore naturale:

sul 7^o grado della scala minore melodica discendente e della scala minore naturale:

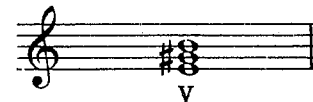
tono di La m.



tono di La m.



tono di La m.



tono di La m.



tono di La m.



c) Accordo perfetto minore.

L'accordo perfetto minore è formato degli intervalli di 3^a minore e di 5^a giusta e si trova sui seguenti gradi delle scale maggiori e minori:

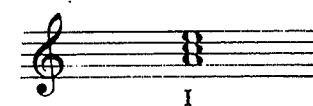
sul 2^o, 3^o e 6^o grado della scala maggiore:

tono di Do M.



sul 1^o grado di tutti i tipi di scala minore:

tono di La m.



tono di La m.



tono di La m.

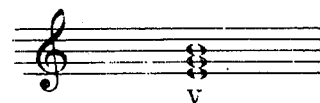


sul 2^o grado della scala minore melodica ascendente e della scala minore bachiana:

sul 4^o grado della scala minore armonica, della scala minore melodica discendente e della scala minore naturale:

sul 5° grado della scala minore melodica discendente e della scala minore naturale:

tono di La m.



BEPPE

gior no mi guar - da - sti, in so - gno tor - na - mi!

Mascagni - Amico Pritz - Ed. Sunzogno - Milano

Nell'esempio precedente è da notare che, oltre l'accordo perfetto minore sul 2° grado del modo minore, l'accordo di dominante, che lo segue, è anch'esso un accordo perfetto minore.

d) Accordo di 5ª diminuita.

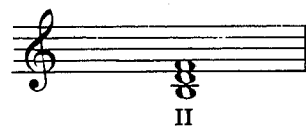
L'accordo di 5ª diminuita è formato degli intervalli di 3ª minore e di 5ª diminuita e si trova sui seguenti gradi delle scale maggiori e minori:

sul 7° grado della scala maggiore:

tono di Do M.



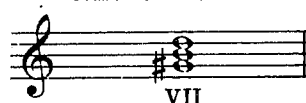
tono di La m.



tono di La m.



tono di La m.



sul 2° grado della scala minore armonica, della scala minore melodica discendente e della scala minore naturale:

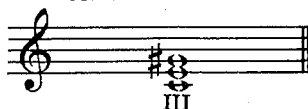
sul 6° grado della scala minore melodica ascendente e della scala minore bachiana:

sul 7° grado della scala minore armonica, della scala minore bachiana e della scala minore melodica ascendente:

e) Accordo di 5ª aumentata.

L'accordo di 5ª aumentata è formato degli intervalli di 3ª maggiore e di 5ª aumentata e si trova:
sul 3° grado della scala minore armonica, della scala minore melodica ascendente e della scala minore bachiana:

tono di La m.



Come ho già detto, le triadi più importanti sono quelle basate sul 1°, sul 4° e sul 5° grado dei due modi e questi gradi vengono chiamati note fondamentali del tono.

L'accordo della tonica è il più importante perchè rappresenta il centro della tonalità, centro verso il quale convergono tutti gli altri accordi; ha un carattere essenzialmente di riposo e serve, quindi, generalmente, per la chiusa di un brano musicale. Gli accordi del 4° e del 5° grado, invece, non producono un senso di conclusione ma di movimento, di sospensione, di discorso non finito. Gli accordi basati sugli altri gradi hanno una importanza minore.

Da quanto ho detto si deduce che in tutto il nostro sistema musicale esistono soltanto due accordi consonanti: quello perfetto maggiore e quello perfetto minore, i quali servono per la preparazione e la risoluzione di tutti gli accordi dissonanti.

Perchè un accordo sia consonante è necessario che gli intervalli di cui è formato siano non solo consonanti fra loro ma anche con i suoni di combinazione derivanti dal rapporto fra i vari intervalli. Nell'accordo perfetto maggiore, infatti, i vari suoni di combinazione rafforzano suoni già esistenti nell'accordo, specialmente il suono fondamentale; fenomeno, questo, che dà all'accordo quel suo carattere aperto, gaio, maschio, energico. Nell'accordo perfetto minore, invece, i suoni di combinazione non solo non rafforzano tutti i suoni dell'accordo ma anzi ve n'è qualcuno che forma dissonanza con quelli; fenomeno, questo, che conferisce all'accordo perfetto minore quel suo speciale carattere indeciso, inquieto, malinconico.

A proposito di dissonanza è bene chiarire subito che questa va intesa secondo una certa relatività, perchè è ben chiara, all'audizione, la differenza che passa fra lo stesso intervallo disposto nei due modi seguenti:



Nell'esempio a) la dissonanza di 7^a a causa della grande distanza fra i due suoni è molto più dolce e non produce la stessa sensazione, più aspra, come nell'esempio b), ma dà quasi una sensazione di 8^a; tutto ciò ha la sua importanza ed è da tenersi molto presente dal compositore.

Sebbene, come ho detto, il 5° grado della scala maggiore porti l'accordo perfetto maggiore, risulta talvolta di bellissimo effetto armonizzarlo con l'accordo perfetto minore:

Andante sostenuto un poco rubando

Noi sia-mo fi-glie ti-mide pu-di-che di prima-ve-ra siamo le vostre ami-che, mor.

pp *rall.*

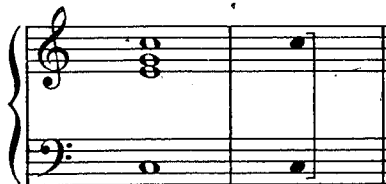
Mascagni - L'amico Fritz - Ed. Sonzogno - Milano

21. Regole per il raddoppio o l'omissione di un suono nelle triadi consonanti.

Nella composizione di un brano musicale, sia scrivendo per le voci che per gli strumenti, usando un numero di voci superiore alle tre occorre raddoppiare uno dei suoni componenti le triadi; come anche, scrivendo per un numero di parti inferiore alle tre, o per conferire alle stesse un migliore andamento melodico o una migliore disposizione, può essere necessario omettere una delle note dell'accordo stesso.

Non è possibile raddoppiare o omettere indifferentemente una qualsiasi delle tre note dell'accordo senza alterarne il carattere; bisogna, quindi, attenersi alle seguenti regole, le quali non sono, però, tassative.

La fondamentale viene raddoppiata a preferenza delle altre parti e tale raddoppio quando avviene nella parte più acuta conferisce all'accordo un senso musicale più compiuto; non può essere mai omessa essendo la base sulla quale riposa l'accordo e dalla quale l'accordo stesso ha origine:



La terza generalmente non viene raddoppiata, specialmente quando forma 3^a maggiore col basso ed è la sensibile, come avviene nell'accordo della dominante, nel quale la 3^a, oltre che formare terza maggiore col basso è anche la sensibile del tono. In generale non viene omessa perchè è quella che caratterizza l'accordo maggiore o minore.

è raddoppiata la 3^a

da evitare


manca la 3^a e sono raddoppiate la 5^a e la fondamentale

è raddoppiata la sensibile (tono di Do M.)

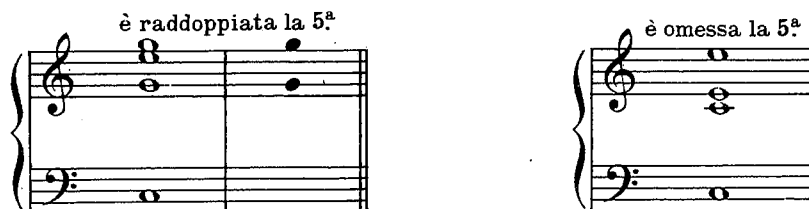
da evitare

Gli antichi compositori, specialmente nel Cinquecento, omettevano spesso la 3^a maggiore o minore nell'accordo perfetto, ottenendo bellissimi effetti con le voci; tale pratica, però, non viene seguita dai moderni salvo nei casi in cui si voglia raggiungere un determinato effetto o si voglia dare alla composizione un sapore arcaico. Spesso, però, il raddoppio della 3^a può essere necessario e talvolta inevitabile perchè salva da errori più gravi:



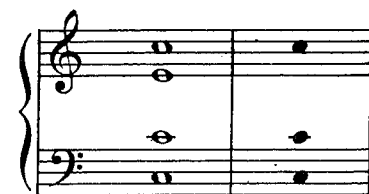
nell'esempio a) il moto retto produce due quinte di seguito; nell'esempio b) il salto  nella parte superiore permette di evitare le quinte ma è poco spontaneo; nell'esempio c) il raddoppio della terza, Do, salva da qualsiasi errore.

La quinta può essere raddoppiata e può anche essere omessa.

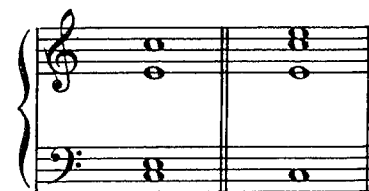


L'omissione della 5^a negli accordi consonanti è giustificata dal fatto che pur mancando nell'accordo, in virtù del fenomeno fisico armonico essa viene, sia pure debolmente, percepita fra gli armonici dati dalla fondamentale dell'accordo stesso.

Volendo omettere la 5^a, generalmente si triplica la fondamentale:



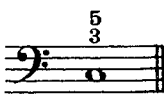

oppure, ma è poco preferibile, si raddoppiano tanto la fondamentale che la 3^a:



Per quanto riguarda le regole relative al raddoppio o all'omissione di un suono negli accordi dissonanti ne parlerò in modo particolare nei vari capitoli riguardanti i singoli accordi.

22. Indicazione dell'accordo per mezzo di numeri.

L'accordo viene indicato mediante numeri posti sul basso fondamentale; per esempio i numeri $\frac{5}{3}$ posti

sopra una nota qualsiasi del basso, per es. , stanno a indicare che sul Do deve essere posto l'accordo 

Le triadi vengono indicate indifferentemente con i numeri $\frac{5}{3}$ o $\frac{8}{3}$ oppure col solo 5 o col solo 3; nessun numero sopra una nota del basso sottintende sempre i numeri $\frac{5}{3}$.

La scuola francese col numero 5 indica l'accordo perfetto maggiore e col numero 3 quello perfetto minore.

I numeri di qualsiasi accordo, sia allo stato fondamentale che sotto forma di rivolto, si leggono dal basso in alto; per es. $\frac{5}{3}$ si legge: 3 e 5; $\frac{6}{3}$ si legge: 3 e 6; $\frac{6}{4}$ si legge 4 e 6. Nei rivolti degli accordi il basso fondamentale è rappresentato dal numero pari più piccolo: per es.: $\frac{6}{4}$ il basso è indicato dal numero 4.

Generalmente i numeri vengono scritti nel loro ordine naturale, mettendo, cioè, il più piccolo sotto e i più alti sopra, ma ciò non toglie che nell'esecuzione l'ordine dei suoni possa essere invertito, come vedremo meglio in seguito parlando delle posizioni melodiche.

Uno o più numeri posti sul basso e seguiti da una o più linee rette orizzontali stanno a significare che l'accordo a cui quei numeri corrispondono va mantenuto su tutte le note sulle quali passa quella linea:



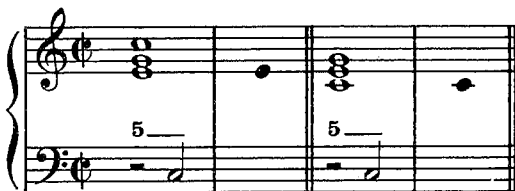
Quando un numero è seguito da una linea orizzontale le parti superiori possono restare ferme:



oppure è possibile cambiarne, a piacere, le posizioni:



Talvolta il numero viene posto sopra una pausa del basso e la linea viene prolungata sopra la nota che segue la pausa stessa; in tal caso l'accordo relativo a quella nota deve essere collocato sulla pausa; siccome in quel momento la parte più bassa dell'accordo funziona da basso dell'accordo stesso quando ciò avviene in principio del pezzo quella nota deve essere la tonica:



da evitare perchè la nota immediatamente sopra la pausa, il Mi, non è la tonica. | corretto perchè la nota immediatamente sopra la pausa, il Do, è la tonica.

Un numero sbarrato da una linea indica che l'intervallo rappresentato da quel numero è diminuito; per esempio $\bar{5}$ indica la 5^a diminuita, $\bar{7}$ la 7^a diminuita.

In Germania il numero sbarrato indica l'intervallo aumentato, quindi $\bar{5}$ significa 5^a aumentata e $\bar{7}$ vuol dire 7^a aumentata, mentre per indicare l'intervallo diminuito viene messo un piccolo zero in alto a destra del numero: 5^o = 5^a D.; 7^o = 7^a D.

Nella numerazione di alcuni accordi, per esempio quelli di 9^a, viene talvolta invertito l'ordine naturale dei numeri e questo allo scopo di indicare le distanze obbligatorie alle quali si devono trovare fra loro alcune note dell'accordo stesso.

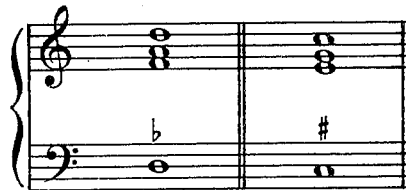


Come si vede, sarebbe molto più facile ricordare che il 2° rivolto del precedente accordo di 9^a porta la numerica $\begin{matrix} 6 \\ 5 \\ 4 \\ 3 \end{matrix}$ che non ricordare $\begin{matrix} 5 \\ 6 \\ 4 \end{matrix}$; ma i numeri sono disposti in quest'ordine per stabilire, come vedremo meglio in seguito, che tra il Sol e il La vi deve essere la distanza di 9^a e tra il Si e il La la distanza di 7^a.

Un segno di alterazione, senza il numero, posto sopra la nota del basso si riferisce sempre alla 3^a dell'accordo e indica, generalmente, se la stessa è maggiore o minore:



Gli antichi col bemolle indicavano sempre la 3^a minore e col diesis la 3^a maggiore, anche se, nell'accordo, la 3^a non comportasse rispettivamente il diesis o il bemolle:



Come regola generale, se non vi sono altre indicazioni, tutte le note rappresentate dai numeri posti sul basso devono intendersi naturali o alterate a seconda delle alterazioni che sono in chiave.

Quando i vari intervalli che formano un accordo devono essere alterati, si mettono i corrispondenti segni di alterazione avanti ai numeri che sono sul basso:

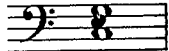


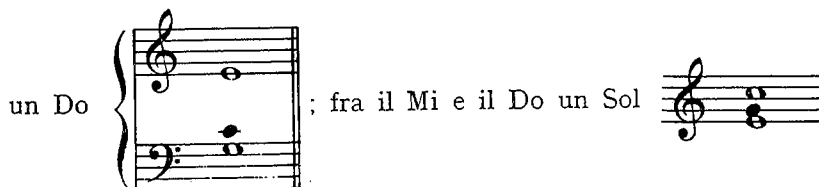
23. Posizioni late e strette.

A seconda delle distanze che passano fra i vari suoni componenti l'accordo questo può trovarsi in posizione lata oppure stretta.

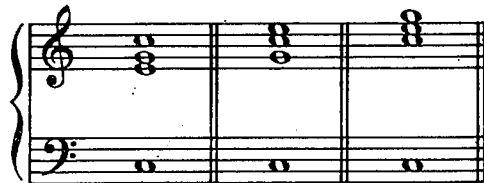
Nella posizione lata i suoni componenti l'accordo sono distanziati in maniera che fra l'uno e l'altro sarebbe possibile intercalare altri suoni sempre dello stesso accordo:



Nell'esempio a) fra il Do e il Sol sarebbe possibile intercalare un Mi  : fra il Sol e il Mi



Nella posizione stretta i suoni componenti l'accordo sono ravvicinati in maniera che fra l'uno e l'altro non è possibile intercalare altri suoni sempre dello stesso accordo:



Le posizioni late vengono impiegate specialmente, e talvolta sono indispensabili, nella disposizione degli accordi per complessi vocali o strumentali; le posizioni strette, invece, vengono impiegate nella realizzazione di bassi numerati per strumenti a tastiera (organo, pianoforte, clavicembalo).

Disponendo gli accordi nel registro grave, sia delle voci che degli strumenti, è necessario evitare le posizioni strette, le quali conferiscono agli accordi stessi un senso di opacità e di durezza; salvo ad impiegarle in quei casi in cui il compositore voglia ottenere, con tale disposizione, un caratteristico e determinato effetto.

(Andante sostenuto) I PRIMI ALBOBI
Più sost. ♩=42

Mascagni - Iris - Ed. Ricordi - Milano

PELLÉAS

GOLAUD Si, u. ne fois,

Vous n'a-vez ja-mais pe-né-tré dans ces sou-ter-rains?

Debussy - Pelléas et Mélisande - Ed. Durand - Paris

GOLAUD

Sentez vous l'odeur de mort qui monte? Allons jusqu'au bout de ce ro-cher qui sur-plombe et penchez vous un peu;

8^a bassa.....
Debussy - Pelléas et Mélisande - Ed. Durand - Paris

I. Tempo (Largo)

ROSSANA lunga

Co-me po-te-te leg-ge-re an-oor? Bu - io è or-mai!

CIRANO

oo - lui.

F. Alfano - Cirano di Bergerac - Ed. Ricordi - Milano

Le posizioni strette devono essere usate di preferenza nel registro medio, dove conferiscono all'armonia una maggiore sonorità e un senso di pienezza; tuttavia, ma sempre per ottenere speciali effetti, possono essere usate anche nel registro acuto:

(Andante meno sostenuto) $\text{♩} = 58$

Mascagni - Iris - Ed. Ricordi - Milano

La regola di non adoperare gli accordi in posizione stretta nelle parti gravi non è empirica ma ha una base scientifica, cioè deriva dalla disposizione dei suoni che la natura stessa ci offre nel fenomeno fisico armonico.

Eseguendo simultaneamente i primi sei armonici avremo l'accordo perfetto maggiore in questa disposizione:

dalla quale risulta che le parti, procedendo dal grave verso l'acuto, sono in distanza di 8^a, di 5^a, di 4^a, per poi restringersi in terze nella parte media dell'armonia.

Se trasportiamo all'8^a bassa tutta la scala degli armonici:

seguendo un ragionamento analogo a quello precedente potremo giustificare anche posizioni come le seguenti:

le quali possono anche risultare di buon effetto se impiegate in casi speciali.

24 Posizioni melodiche.

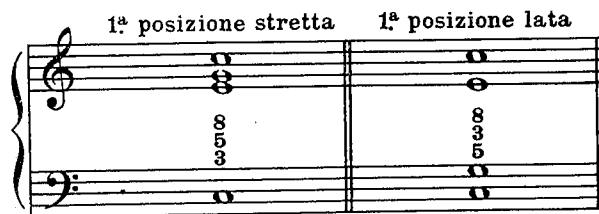
Si hanno le diverse posizioni melodiche quando si trova nella parte estrema superiore, cioè la più acuta, una piuttosto che l'altra delle note componenti l'accordo.

Ciascuna posizione melodica per quanto non rappresenti che uno dei vari aspetti sotto i quali può presentarsi un accordo, conferisce, tuttavia, all'accordo stesso una fisionomia abbastanza diversa; la prima posizione, infatti, rispetto alla seconda e alla terza, dà all'accordo un senso maggiore di compimento.

Sotto l'aspetto acustico ogni posizione melodica assume una sonorità diversa anche a causa della diversità dei suoni di differenza che risultano dai vari intervalli che compongono l'accordo stesso:

1 ^a posizione melodica	2 ^a posizione melodica	3 ^a posizione melodica
Suoni di differenza: 3/2, 2/1	Suoni di differenza: 4/2, 2/1	Suoni di differenza: 4/2, 2/1
1, 1	2, 2	2, 2

Si ha la 1^a posizione melodica quando si trova nella parte estrema superiore la fondamentale dell'accordo; si chiama anche posizione di ottava e si indica con i numeri $\begin{matrix} 8 \\ 5 \\ 3 \end{matrix}$ posti sulla nota che è nel basso:



Si ha la 2^a posizione melodica quando si trova nella parte estrema superiore la terza dell'accordo; si chiama anche posizione di terza e si indica con i numeri $\begin{matrix} 3 \\ 5 \\ 8 \end{matrix}$ posti sulla nota che è nel basso:



Si ha la 3^a posizione melodica quando si trova nella parte estrema superiore la quinta dell'accordo; si chiama anche posizione di quinta e si indica con i numeri $\begin{matrix} 5 \\ 3 \\ 8 \end{matrix}$ posti sulla nota che è nel basso:



Per quanto da tutti i trattatisti le tre posizioni melodiche vengano indicate rispettivamente con i numeri $\begin{matrix} 8 & 3 & 5 \\ 5, & 8, & 3, \\ 3 & 5 & 8 \end{matrix}$, è bene precisare che quello che caratterizza le posizioni melodiche non è l'ordine secondo il quale si succedono le parti interne bensì il trovarsi nella parte acuta una piuttosto che l'altra delle note dell'accordo. Infatti negli esempi precedenti quando l'accordo è disposto in posizione lata, abbiamo rispettivamente le seguenti numerazioni: $\begin{matrix} 8 \\ 5 \end{matrix}$ invece di $\begin{matrix} 8 \\ 3 \end{matrix}$ nella prima posizione melodica; $\begin{matrix} 3 \\ 8 \end{matrix}$ invece di $\begin{matrix} 3 \\ 5 \end{matrix}$ nella seconda; $\begin{matrix} 5 \\ 3 \end{matrix}$ invece di $\begin{matrix} 5 \\ 8 \end{matrix}$ nella terza.

Quello che conta, insisto, è che nella parte acuta vi sia l'8^a per la 1^a posizione, la 3^a per la 2^a posizione e la 5^a per la 3^a posizione:



Per quanto riguarda le posizioni melodiche degli accordi di 7^a, di 9^a, di 11^a e di 13^a ne parlerò nei rispettivi capitoli.

RIASSUNTO DEL II CAPITOLO

Accordo, in senso musicale, è la riunione simultanea di più suoni, di differente altezza, disposti secondo un certo rapporto determinato dalla risonanza naturale dei corpi sonori; rapporto che nella pratica musicale viene rappresentato dalla sovrapposizione di due o più intervalli di terza.

Il basso fondamentale è il suono sul quale si costruisce l'accordo.

Gli accordi possono essere:

A seconda del numero dei suoni:

- a) di 3 suoni (triadi o accordi di 5^a)
- b) di 4 suoni (quadriadi o accordi di 7^a)
- c) di 5 suoni (quintiadi o accordi di 9^a)
- d) di 6 suoni (accordi di 11^a)
- e) di 7 suoni (accordi di 13^a)

A seconda della specie degli intervalli:

- a) accordi diatonici (formati di tutti intervalli diatonici)
- b) accordi cromatici (formati di uno o più intervalli cromatici)
- c) accordi consonanti (formati di tutti intervalli consonanti)
- d) accordi dissonanti (formati di uno o più intervalli dissonanti).

Gli accordi di 3 suoni si distinguono in:

- a) accordo perfetto maggiore: 3^a M. e 5^a g.; si trova: nella scala maggiore:

sul 1^o, 4^o e 5^o grado;
nella scala minore:

sul 3^o } della scala naturale
grado: } della scala melodica discendente

sul 4^o } della scala melodica ascendente
grado: } della scala bachiana

sul 5^o } della scala armonica
grado: } della scala melodica ascendente
 } della scala bachiana

sul 6^o } della scala armonica
grado: } della scala naturale

sul 7^o } della scala melodica discendente
grado: } della scala naturale;

- b) accordo perfetto minore: 3^a m. e 5^a g.; si trova: nella scala maggiore:

sul 2^o, 3^o e 6^o grado;
nella scala minore:

sul 1^o grado di tutti i tipi di scala

sul 2^o } della scala melodica ascendente
grado: } della scala bachiana

sul 4^o } della scala armonica
grado: } della scala melodica discendente
 } della scala naturale

sul 5^o } della scala melodica discendente
grado: } della scala naturale;

- c) accordo di 5^a diminuita: 3^a m. e 5^a D.; si trova: nella scala maggiore:

sul 7^o grado;

nella scala minore:

sul 2^o } della scala armonica
grado: } della scala melodica discendente
 } della scala naturale

sul 6^o } della scala melodica ascendente
grado: } della scala bachiana

sul 7^o } della scala armonica
grado: } della scala bachiana;
 } della scala melodica ascendente

- d) accordo di 5^a aumentata: 3^a M. e 5^a A; si trova: nella scala minore:

sul 3^o } della scala armonica
grado: } della scala melodica ascendente
 } della scala bachiana.

Regole per il raddoppio o l'omissione di un suono nelle triadi consonanti:

La fondamentale si raddoppia a preferenza delle altre parti; non si può mai omettere;

la terza di preferenza non si raddoppia specialmente quando forma 3^a maggiore col basso ed è la sensibile, cosa che avviene nell'accordo della dominante, nel quale la terza, oltre che essere terza maggiore è anche la sensibile del tono; in generale non viene omessa perchè caratterizza l'accordo maggiore o minore.

la quinta si può raddoppiare e si può omettere.

Indicazione dell'accordo per mezzo dei numeri:

L'accordo viene indicato con numeri posti sul basso fondamentale; le triadi vengono indicate con i numeri 8, 5, 3

oppure indifferentemente con uno solo di questi numeri, o anche senza alcuno dei tre.

I numeri si leggono dal basso in alto.

I numeri sbarrati con una linea indicano in Italia gli intervalli diminuiti e in Germania quelli aumentati.

Un segno di alterazione senza il numero posto sulla nota che è nel basso si riferisce alla 3^a dell'accordo.

Nei rivolti degli accordi il basso fondamentale è indicato dal numero pari più piccolo.

Posizioni late e strette:

L'accordo, a seconda delle distanze alle quali sono disposti i suoni che lo compongono, può trovarsi in posizione lata o stretta. Le posizioni late sono impiegate nella disposizione degli accordi per complessi vocali e strumentali, le posizioni strette per l'organo, il pianoforte, il clavicembalo.

Posizioni melodiche:

Si hanno le diverse posizioni melodiche quando si trova nella parte estrema superiore una piuttosto che l'altra delle note componenti l'accordo.

1^a posizione: quando si trova nella parte estrema superiore la fondamentale;

2^a posizione: quando si trova nella parte estrema superiore la terza;

3^a posizione: quando si trova nella parte estrema superiore la quinta.

III.

RIVOLTO DELLE TRIADI

25. Generalità.

L'accordo può presentarsi sotto diverse forme che differiscono tra loro a seconda che si trovi nel basso l'una piuttosto che l'altra delle varie note che lo compongono. Si dice che è allo stato fondamentale quando si trova nella parte estrema inferiore la fondamentale; che è sotto forma di 1° 2° 3° rivolto quando si trovano nella parte estrema inferiore rispettivamente la 3^a, la 5^a e, negli accordi da cinque a sette suoni, la 7^a dell'accordo stesso.

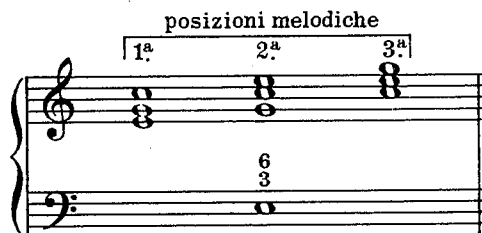
Il numero delle forme che l'accordo può assumere è in ragione diretta del numero dei suoni di cui l'accordo stesso è composto: le triadi hanno un fondamentale e due rivolti, le quadriadi e le quintiadi un fondamentale e tre rivolti.

Bisogna far attenzione a non confondere i rivolti con le posizioni melodiche: i rivolti riguardano la parte più grave e le posizioni melodiche quella più acuta; l'accordo, come vedremo, può trovarsi sotto forma di 1° o di 2° rivolto e nello stesso tempo in una qualsiasi delle tre posizioni melodiche.

Sebbene l'accordo tanto allo stato fondamentale che sotto forma di rivolto mantenga sempre la sua essenza, dato che sia in una forma che nelle altre è sempre costituito dagli stessi elementi, tuttavia quando si trova sotto forma di rivolto è meno completo e più debole che non allo stato fondamentale; per tal ragione assumendo un carattere diverso e producendo una sensazione diversa alcune successioni, un po' dure di per sé stesse allo stato fondamentale, riescono sotto forma di rivolto più tollerabili e talvolta anche gradevoli.

26. L'accordo di sesta.

Si dice che l'accordo è sotto forma di 1° rivolto quando si trova nella parte estrema inferiore la 3^a e tale forma viene indicata con i numeri $\frac{6}{3}$ o col solo 6; nelle triadi consonanti il suono che è nel basso, essendo la 3^a dell'accordo, generalmente non si raddoppia.



Come si rileva dallo schema precedente l'accordo può trovarsi sotto forma di 1° rivolto e nello stesso tempo in una qualsiasi delle tre posizioni melodiche. Rammento che il basso fondamentale è rappresentato nei rivolti dal numero pari più piccolo; nel 1° rivolto, quindi, $\left(\frac{6}{3}\right)$ il basso è indicato dal numero 6.

Il 1° rivolto delle triadi viene anche chiamato accordo di 6^a ed è formato dagli intervalli seguenti:

3^a m. e 6^a m. se deriva dall'accordo perfetto maggiore:

3^a M. e 6^a M. se deriva dall'accordo perfetto minore:

3^a m. e 6^a M. se deriva dall'accordo di 5^a diminuita:

3^a M. e 6^a m. se deriva dall'accordo di 5^a aumentata:

L'accordo di 6^a è molto usato e se ne possono far succedere parecchi di seguito, per grado congiunto o disgiunto, e con buonissimo effetto. La migliore posizione è quella in cui la 6^a, che è la fondamentale dell'accordo, si trova nella parte superiore ed è preferibile la posizione stretta perchè in essa le quarte fra le parti superiori non sono troppo scoperte.

Posizioni strette:
(preferibili)



Posizioni late:



Non è possibile, invece — nello stile scolastico, s'intende — mettere la 3^a (che è la 5^a dell'accordo considerato allo stato fondamentale) nella parte superiore, perchè ne deriverebbero tutte quinte di seguito:



$\text{♩} = 96$
ORLANDO *mf*

Or voi, sù, ra-pi-di, por-ta-te qua ba-ci-ni, fia-le, pel-li, pan-to-fo-le, l'aureo-guanoia-le

p

R. Bossi - Volpino il calderaio - Ed. Bongiovanni - Bologna

Altri esempi di accordi di 6^a

OTELLO

dim.

.vin-ti... Il faz-zo-let-to! Il fazzolet-to! Il fazzo-let-to! Ah! Ah! Ah!

dim.

Verdi - Otello - Ed. Ricordi - Milano

Lento
VANNINA

poco esitando

ha conces-so ap-pe-na ap-pe-na ca-ri-tà d'a-mo-re al-le donne più bel-le?!

pp

pp molto espress.

F. Alfano - Don Juan de Manara - Ed. Ricordi - Milano

Più mosso, quasi il doppio

R. Malipiero - Sette Canzoni - Ed. Chester - Londra

$\text{♩} = 88$
GRECO

Ah! no, mia bel - la, no! Co - me sa - pe - vi tu

FIAMMETTA

GRECO

O che me - schi - no a - man - tel!

do - v'e - ro an - da - to? *espress.*

Jachino - Giocondo e il suo Re - Ed. Ricordi - Milano

27. L'accordo di quarta e sesta.

Si dice che l'accordo è sotto forma di 2° rivolto quando si trova nella parte estrema inferiore la 5^a e tale forma viene indicata con i numeri $\frac{6}{4}$; nelle triadi consonanti il suono che è nel basso, essendo la 5^a dell'accordo, può essere raddoppiato o no a piacere:

posizioni melodiche

Come si rileva dallo schema precedente l'accordo può trovarsi sotto forma di 2° rivolto e nello stesso tempo in una qualsiasi delle tre posizioni melodiche. Rammento che il basso fondamentale è rappresentato nei rivolti dal numero pari più piccolo; nel 2° rivolto, quindi, $\left(\frac{6}{4}\right)$ il basso è indicato dal numero 4.

Il 2° rivolto delle triadi viene anche chiamato accordo di 4^a e 6^a ed è formato dagli intervalli seguenti:

4^a g. e 6^a M. se deriva dall'accordo perfetto maggiore:

4^a g. e 6^a m. se deriva dall'accordo perfetto minore:

4^a A. e 6^a M. se deriva dall'accordo di 5^a diminuita:

4^a D. e 6^a m. se deriva dall'accordo di 5^a aumentata:

L'accordo di 4^a e 6^a nelle triadi consonanti era poco usato nell'armonia tradizionale, perchè il 2^o rivolto veniva considerato come la forma più debole sotto la quale poteva trovarsi un accordo consonante; per questa ragione, sulla dominante veniva generalmente impiegato seguito dalla triade di dominante e sempre in modo che la 4^a fra il basso e una delle parti superiori venisse preparata o introdotta per grado congiunto:

4^a preparata

Considerato come forma debole, l'accordo di 4^a e 6^a deve necessariamente cadere sul tempo forte in modo da ricevere un maggiore accento; quando, però, viene a trovarsi come di passaggio, oppure quando il basso arpeggia le varie note dell'accordo stesso, è possibile derogare alla regola precedente:

Nell'armonia tradizionale non veniva ammessa la successione di due e tanto meno di più accordi di 4^a e 6^a, salvo quando le due quarte erano di diversa specie, cioè una giusta e l'altra aumentata o viceversa:

In forza di tale eccezione, ammessa dai più rigorosi teorici, a me sembra che, fondendo i due esempi precedenti, sia possibile far succedere anche tre accordi di 4^a e 6^a:

Amnesso tale principio non c'è ragione per cui non si possano far succedere anche più di tre accordi di 4^a e 6^a, anche se le quarte non siano di diversa specie; l'armonia moderna infatti, ci offre numerosissimi esempi nei quali tali successioni vengono impiegate e con ottimi effetti.

FEDRA
gio - va.
IPPOLITO

Non sai tu che il mio pa - dre al fi - ne mi con - du - ce a un'impre - sa non di fie - re ma d'uo - mi - ni

mf ruvido

Pizzetti - Fedra - Ed. Sonzogno - Milano

L'esempio seguente è basato sulla scala esatonale.

Adagio
BUTTERFLY

Tu Su - zu - ki che sei tan - to buo - na non

mf

BUTTERFLY *poco rall.*

pian - ge - re e mi vuoi tan - to be - ne un Si, un No, di' pia - no... Vi - ve?

p

Puccini - Madama Butterfly - Ed. Ricordi - Milano

RIASSUNTO DEL III. CAPITOLO

L'accordo può presentarsi sotto diverse forme che differiscono tra loro a seconda che si trovi nel basso l'una piuttosto che l'altra delle tre note che lo compongono.

L'accordo è allo stato fondamentale quando si trova nella parte estrema inferiore la fondamentale;

si ha il 1° rivolto quando si trova nella parte estrema inferiore la 3^a e si numera con ⁶/₃ o solo col 6; nelle triadi consonanti il suono che è nel basso, essendo la 3^a dell'accordo, generalmente non si raddoppia; l'accordo sotto forma di 1° rivolto prende anche il nome di accordo di 6^a.

Si ha il 2° rivolto quando si trova nella parte estrema inferiore la 5^a e si numera con ⁶/₄; nelle triadi consonanti il suono che è nel basso, essendo la 5^a dell'accordo, può essere raddoppiato o no a piacere; l'accordo sotto forma di 2° rivolto prende anche il nome di accordo di 4^a e 6^a.

L'accordo di 4^a e 6^a generalmente deve cadere sul tempo forte e la successione di due o più accordi di 4^a e 6^a è ammessa soltanto quando le due quarte siano di diversa specie, cioè una giusta e l'altra aumentata o viceversa. Nell'armonia moderna le successioni di più accordi di 4^a e 6^a vengono ammesse senza alcuna restrizione.

IV. MOTO DELLE PARTI

28. Generalità.

La successione di due o più accordi determina un movimento di suoni, che può essere considerato secondo due aspetti diversi: quello melodico e quello armonico. Ognuno dei suoni che forma l'accordo, sia che tale suono venga eseguito da una voce che da uno strumento, costituisce una «parte».

Nel complesso delle parti quella più acuta e quella più bassa assumono un'importanza maggiore delle altre: la prima perchè, sovrastando le altre, è la più appariscente e determina chiaramente la melodia, la seconda perchè rappresenta la base sulla quale si posa tutto il complesso armonico.



Bach - Corale

29. Moto melodico.

Si chiama moto, o movimento, melodico il passaggio da un suono all'altro nella stessa parte; dall'esempio precedente possiamo ricavare i seguenti movimenti melodici, cioè quattro melodie vere e proprie:

Nel moto melodico, come vedremo più avanti, possono aver luogo speciali errori (salti proibiti).

30. Moto armonico.

Si chiama moto, o movimento, armonico l'insieme di due o più moti melodici; le quattro melodie precedenti eseguite simultaneamente costituiscono un movimento armonico.

Il moto armonico può essere di tre specie:

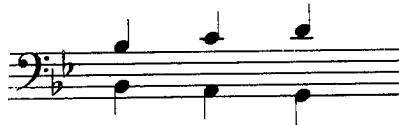
a) moto retto: quando due o più parti procedono nella stessa direzione, cioè salgono insieme o scendono insieme, compiendo o non gli stessi salti:



b) moto obliquo: quando una o più parti stanno ferme mentre una o più parti si muovono:



c) moto contrario: quando due parti procedono in opposta direzione, cioè una sale e l'altra scende o viceversa:



Nell'armonia da tre a più parti le tre specie di movimento armonico possono trovarsi riunite.

Dei tre moti armonici il moto retto è il meno elegante e in esso, come vedremo più avanti, possono aver luogo speciali errori armonici (quinte e ottave di seguito, relazioni di 5^a e di 8^a, false relazioni); il moto obliquo è impiegato nella concatenazione di accordi mediante suoni comuni e ha grande importanza nel legame armonico; il moto contrario è il più elegante e va usato specialmente fra le due parti estreme.

31. Salti usati e proibiti nel moto melodico.

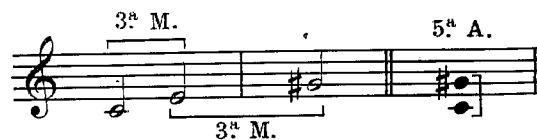
Nel moto melodico, ossia passando da un suono all'altro nella stessa parte, e specialmente per le voci più che per gli strumenti, bisogna evitare di compiere tutti quei salti che sono di difficile intonazione; salti permessi sono soltanto:

- il semitono cromatico
- la 2^a maggiore
- la 2^a minore (semitono diatonico)
- la 3^a maggiore e minore
- la 4^a giusta
- la 5^a giusta
- la 6^a minore preferibilmente in senso ascendente
- l'8^a giusta preferibilmente in senso ascendente.

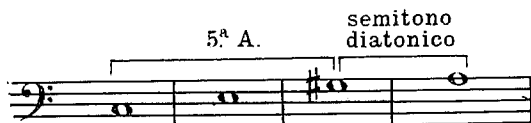
Tutti gli altri salti, in fuori di quelli sopra elencati, sono proibiti.

Bisogna evitare, inoltre, di compiere due salti consecutivi la cui somma dia per risultante un salto proibito e in particolare due salti uguali come negli esempi seguenti:

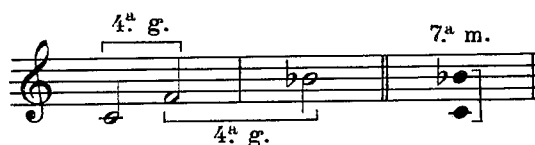
a) due salti di 3^a maggiore la cui somma dà un intervallo di 5^a aumentata:



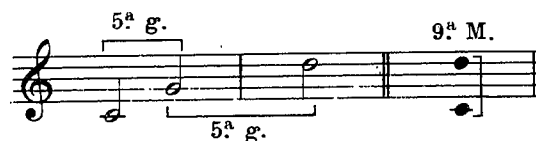
Con valori molto lunghi il salto viene tollerato purchè la 5^a aumentata risolve salendo di un semitono diatonico:



b) due salti di 4^a giusta la cui somma dà un intervallo di 7^a minore:



c) due salti di 5^a giusta la cui somma dà un intervallo di 9^a maggiore:



In ogni modo, i salti di 7^a e di 9^a, proibiti con valori piccoli, vengono tollerati quando i valori siano grandi e specialmente se si trovano nella parte del basso:



Alcuni salti che nello stile scolastico non sono tollerati vengono ammessi nello stile libero purchè la parte che li compie proceda melodicamente e specialmente quando il salto va a cadere sulla sensibile che risolve a sua volta sulla tonica; è preferibile che tale salto proibito abbia luogo in senso discendente:



Come abbiamo visto, la somma di due salti può produrre un salto proibito:



Tali errori possono essere corretti in due modi, a seconda che il salto proibito si effettui in senso ascendente oppure discendente:

a) se il salto ha luogo in senso ascendente si sostituisce la nota intermedia con altra nota che si trovi

una 2^a sopra a quella sulla quale il salto stesso termina:



b) se il salto ha luogo in senso discendente si sostituisce la nota intermedia con altra nota che si trovi

una 2^a sotto a quella sulla quale il salto stesso termina:



Esistono alcune successioni melodiche che pur non contenendo salti proibiti devono essere evitate perchè la melodia risulta contorta e poco spontanea; questo avviene specialmente:

a) quando un'alterazione ascendente, che potrebbe essere considerata come una sensibile, non risolve salendo:



b) quando un'alterazione discendente, che potrebbe essere considerata come un 4^o grado, non risolve scendendo:



Generalmente nella musica strumentale qualsiasi intervallo melodico, sia pure di difficile intonazione, viene ammesso, ma nello scrivere per le voci, specialmente se queste non sono sorrette da un accompagnamento strumentale, bisogna essere molto cauti.

Alcuni salti, poi, riescono difficili solo per la loro rappresentazione grafica: scritti in altro modo risultano facili o meno difficili a intonare:

2 ^a maggiore		7 ^a minore		4 ^a giusta		5 ^a giusta		5 ^a giusta	
difficile	facile	difficile	meno difficile	difficile	facile	difficile	facile	difficile	facile

Un poco meno $\text{♩} = 100$

A. *f* *no!* (ad Alice)

N. *Se or-di-soi u-na*

M. *-det-ta.* *Un flut-to in tem-pe-sta Git-tò sul-la*

Q. (ad Alice) *Quell'uom è un can-no-ne,*

Un poco meno $\text{♩} = 100$

A. *Quel Re del-le pan-oie,*

N. *bur-là,* *Vo' anch'io la mia par-te*

M. *re-nà,* *Di Wind-sor co-de-sta Vo-ra-ce ba-le-na,*

Q. *Se soop-pia ci spao-cia*

ben staccato

Verdi - Falstaff - Ed. Ricordi - Milano

MARIA

A-ve-te udi-to? *Son padro-na di-na-ve!*

ff *pesante ff*

MARIA

Conun - ri - so eu - na pa - ro - la ho compiuto l'ac - qui - sto; e se vorrò, do - ma - ni a questa fron - te

Andante poco mosso $\text{♩} = 96$

Ghedini - Maria d'Alessandria - Ed. Ricordi - Milano

Molto largamente

MARGHERITA

E tut - to l'a - ne - lan - te mio sfor - zo do - vreb - be orol - la - re? E la vo - ce, la vo - ce di Cri - sto m'avreb - be men - ti - to

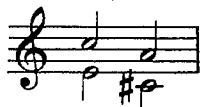
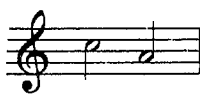
Più mosso


L. Refice - Margherita da Cortona - Ed. Ricordi - Milano

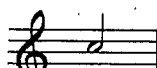
32. False relazioni e modo di evitarle.


Esistono due specie di falsa relazione: quella detta di 8^a e quella denominata tritono (tre toni = 4^a aumentata).

La falsa relazione di 8^a consiste nell'alterare un suono in una parte diversa da quella nella quale quel suono era stato udito non alterato immediatamente prima. (La linea retta fra una nota e l'altra negli schemi che seguono sta a indicare la falsa relazione di 8^a fra il suono naturale e quello alterato nelle due parti diverse, come anche la falsa relazione di tritono fra il 4^o e il 7^o grado).

Prendiamo i due intervalli seguenti:  e immaginiamo che la parte superiore 

venga eseguita da una voce, per es. il soprano, e quella inferiore  da un'altra, per es. il con-

tralto. Il contralto avendo nell'orecchio il Do \flat del soprano  quando dovrà cantare il Do diesis

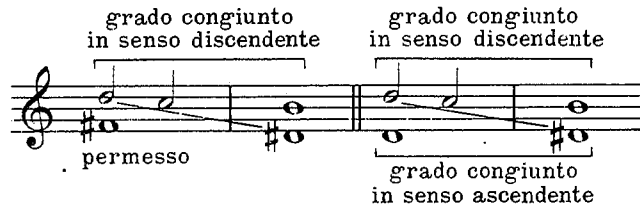
 lo farà con probabile incertezza. La falsa relazione di 8^a costituisce un certo pericolo nella into-

nazione soltanto per le voci e quando queste sono sole, mentre quando sono accompagnate da strumenti, che tale intonazione sorreggono, il pericolo stesso viene a essere attenuato; s'intende che in un brano per soli strumenti è perfettamente inutile parlare di falsa relazione di ottava.

La falsa relazione di 8^a si corregge facilmente alterando il suono nella stessa parte che lo aveva eseguito non alterato:



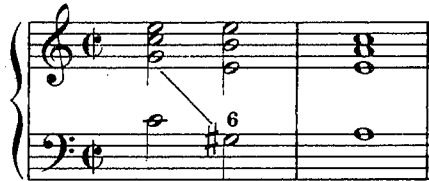
E' possibile anche evitare la falsa relazione di 8^a facendo procedere le parti più che sia possibile per grado congiunto specialmente in senso discendente:



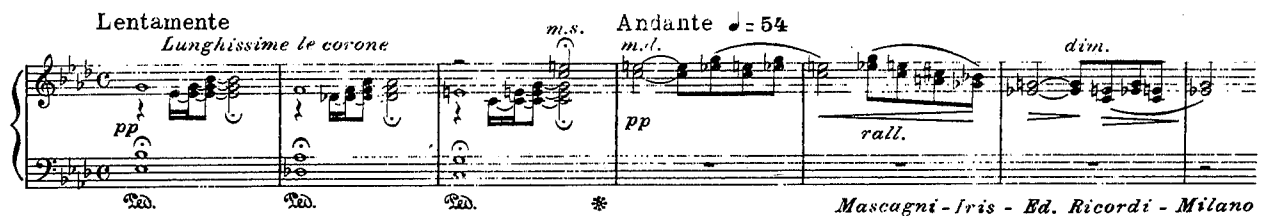
ma anche quando una qualsiasi delle due parti procede per grado congiunto in senso ascendente la relazione stessa viene tollerata:



L'esempio seguente, dato dal Reber (1), viene permesso anche nello stile rigoroso:



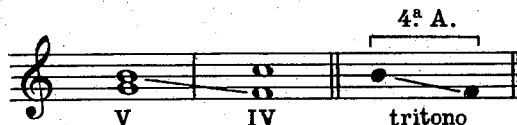
Per quanto nell'armonia tradizionale la falsa relazione di 8^a venisse ritenuta di effetto sgradevole, specialmente quando aveva luogo a due o a tre voci — perchè dato il piccolo numero di parti è meno facile nascondere tale relazione — tuttavia nella musica moderna non solo non si tiene più conto di tale proibizione — anche scrivendo per un limitato numero di parti — ma quello che era ritenuto un errore viene utilizzato largamente per ottenere determinati effetti coloristici:



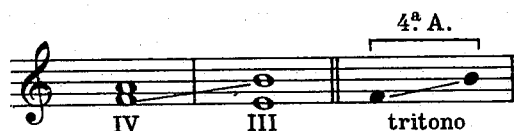
(1) Reber - *Traité d'Harmonie* - Paris, 1862.

L'altra falsa relazione, che gli antichi chiamavano tritono (diábolus in musica), consiste nella immediata successione del 7° e del 4° grado in due parti diverse; questa falsa relazione avviene:

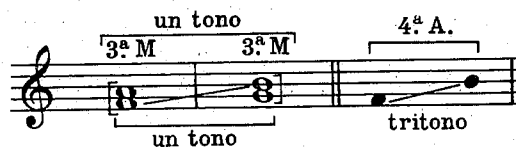
a) quando si passa dall'accordo del 5° grado a quello del 4°, o viceversa, senza altri accordi intermedi:



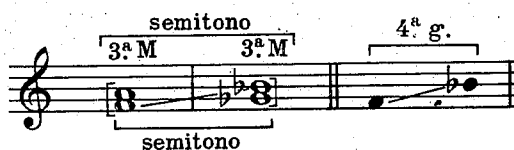
b) quando si passa dall'accordo del 4° grado a quello del 3°, o viceversa, senza altri accordi intermedi:



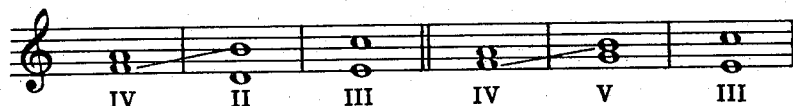
c) quando entrambe le parti procedono di un tono e distano fra loro di una 3ª maggiore:



Naturalmente la relazione di tritono non ha luogo quando le due parti, pur essendo fra loro a distanza di una 3ª maggiore, procedono ciascuna di un semitono:



Alcune successioni vengono permesse quando determinano una cadenza:



In senso discendente la durezza del tritono è minore:



La falsa relazione di tritono che avviene nel modo minore fra il 3° grado e il 6° grado alterato è permessa:

Tono di Re minore



resta, invece, proibita anche nel modo minore, come nel maggiore, la relazione di tritono intercedente fra il 4° e il 7° grado.

La falsa relazione di tritono può essere determinata anche dalla somma di più salti precedenti per grado congiunto sia in senso ascendente che discendente:



Sebbene gli antichi rifuggissero dall'usare la falsa relazione di tritono, tuttavia nelle opere della scuola palestriniana si trovano molte infrazioni alla regola, anche fra le parti estreme, ma tali esempi sono da considerarsi come licenze concesse ai grandi; in ogni modo nella musica moderna di questa falsa relazione non si tiene più alcun conto.

(= = o)

SOPR. Sta. bat ma. ter do. lo. ro. sa dum pen. debat fi. li. us,

CONTR. I Sta. bat ma. ter do. lo. ro. sa dum pen. debat fi. li. us,

TEN. CORO I Sta. bat ma. ter do. lo. ro. sa dum pen. debat fi. li. us,

BASSI Sta. bat ma. ter do. lo. ro. sa dum pen. debat fi. li. us,

SOPR. Jux. ta erucem la. cry. mo. sa

CONTR. II Jux. ta erucem la. cry. mo. sa

TEN. CORO II Jux. ta erucem la. cry. mo. sa

BASSI Jux. ta erucem la. cry. mo. sa

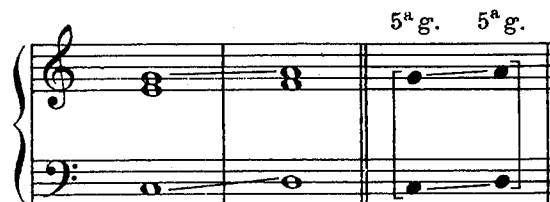
Palestrina - Stabat Mater

33. Errori armonici nel movimento delle parti.

Nel moto armonico passando da un accordo all'altro possono aver luogo speciali errori denominati: quinte, ottave, unisoni di seguito e relazioni di 5ª, di 8ª, di unisono.

Nel concatenare fra loro due accordi è vietato di passare per moto retto:

a) da un intervallo di 5ª giusta a un altro di 5ª giusta:



b) da un intervallo di 8ª giusta a un altro di 8ª giusta:



c) da un unisono a un altro unisono:



E' permesso passare da un intervallo di 5^a giusta a uno di 5^a diminuita, preferibilmente se tale successione avviene in senso discendente, purchè non sia fra le parti estreme:

permesso perchè la successione non ha luogo fra parti estreme 5 ^a g. 5 ^a D.	vietato perchè la successione ha luogo fra parti estreme 5 ^a g. 5 ^a D.
--	---

preferibile al seguente
perchè in senso discendente

Alcuni teorici ammettono anche la successione inversa, cioè il passaggio da una 5^a diminuita a una 5^a giusta. E' permessa la successione di due o più quinte diminuite di seguito, sia in senso ascendente che discendente, perchè rappresentano, enarmonicamente, intervalli di 4^a aumentata:

successione in senso ascendente	intervalli enarmonici		successione in senso discendente
	intervalli di 5 ^a D.	intervalli di 4 ^a A.	

Talvolta le successioni armoniche di quinte o di ottave non hanno luogo consecutivamente ma a distanza, cioè divise l'una dall'altra da una o più note; anche in tal caso tali successioni costituiscono errore:



Negli studi di contrappunto si esamineranno in modo particolare i singoli casi che costituiscono errore nelle successioni di due o più quinte o di due o più ottave di seguito; per ora basterà sapere che gli errori armonici di quinte o di ottave non vengono eliminati cambiando la posizione melodica d'un accordo o cambiandone la forma cioè da fondamentale a rivolto o viceversa:

errato

per evitare tali errori bisogna fare il cosiddetto « scambio di parti » confrontando il tempo forte col tempo debole, il tempo debole col tempo forte e il tempo debole col tempo debole:

scambio di parti

corretto

Anche la successione seguente è errata perchè le due quinte sui tempi forti non vengono eliminate da note che appartengono al primo accordo o che di quelle note sono la fioritura:

errato

In ogni caso, come regola generale, perchè gli errori di quinte o di ottave siano eliminati è necessario che le quinte o le ottave stesse siano divise da un accordo diverso da quelli nei quali si trovano:

le due 5^e sono separate
da un accordo diverso

corretto

Sono proibite anche due o più quinte o due o più ottave di seguito per moto contrario, specialmente sui tempi forti e fra le parti estreme:

5^e per moto contrario 8^e per moto contrario

errato

Quando, però, nella conclusione di una frase o di un periodo una melodia procede dalla dominante alla tonica è permesso fare le ottave per moto contrario fra la melodia e il basso perchè qualsiasi altro ripiego sminuirebbe l'effetto o l'essenza della cadenza:

8^e per moto contrario nella cadenza perfetta

C. D.

VI permesso V I

(La sigla C. D. significa Canto Dato)

corretto ma meno efficace

Due quinte o due ottave per moto obliquo non costituiscono errore:



Bisogna evitare l'impressione di quinte o di ottave per moto retto prodotta dall'incrociarsi di voci della stessa natura:

Nell'esempio *a)* a causa dell'incrocio fra soprano e contralto si ha quasi l'impressione che il Re del primo sia passato al Do del secondo determinando due ottave reali col Re-Do del basso; nell'esempio *b)* si ha l'impressione di due quinte di seguito.



Questi errori derivanti da incroci, seppure tollerabili a quattro voci disparti, non sono assolutamente ammessi quando, da cinque voci in poi, una o più voci devono essere raddoppiate:


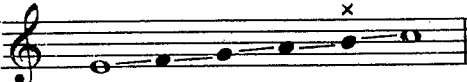
Nell'esempio *c)* l'incrocio dei due contralti provoca fra la 2^a e la 3^a battuta quinte e ottave col basso e fra la 4^a e la 5^a battuta quinte e ottave col tenore.

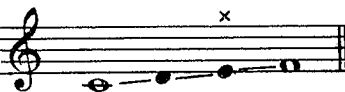
34. Relazioni di 5^a, di 8^a e di unisono.

Tutte le precedenti successioni prendono il nome di quinte, ottave, unisoni di seguito; quando, invece, si passa per moto retto da un qualsiasi intervallo — che non sia quello di quinta — a un intervallo di quinta, da un qualsiasi intervallo — che non sia quello di ottava — a un intervallo di ottava e da un qualsiasi intervallo — che non sia quello di unisono — a un intervallo di unisono, tali successioni prendono il nome di «relazioni» di quinta, di ottava, di unisono, oppure — come si usa dire in alcune scuole — quinte, ottave, unisoni, «nascosti» o «coperti».


Queste successioni, tollerate da quasi tutti i teorici quando hanno luogo fra le parti medie, oppure fra una parte esterna e una media, sono vietate fra le parti estreme.

Prendiamo un qualsiasi intervallo — che non sia la 5^a — per esempio la 3^a  che passi per moto retto su una 5^a, per esempio 

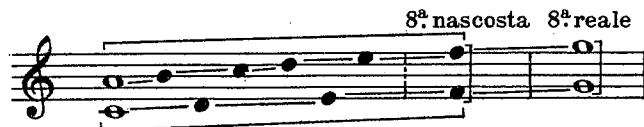
Immaginando di colmare i vuoti che passano fra i due suoni della parte superiore  con note formanti scala  e facendo lo stesso nella parte in-

feriore  si vedrà che l'ultimo suono della parte inferiore, il Mi, e l'ultimo della parte superiore, il Si, formano tra loro un intervallo di 5^a:



Tale 5^a  costituisce quella che viene chiamata, genericamente, 5^a nascosta, o relazione di 5^a, o 5^a coperta e che i francesi chiamano 5^a diretta.

Usando lo stesso procedimento per passare da un intervallo qualsiasi — che non sia l'8^a — a un intervallo di 8^a:



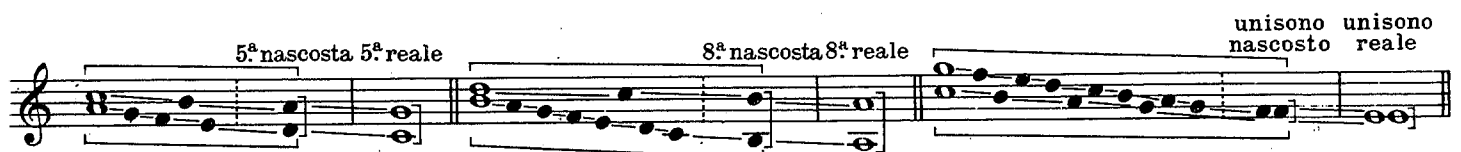
si avrà l'8^a nascosta, o relazione di 8^a, o 8^a coperta, oppure 8^a diretta secondo i francesi.

Similmente, passando da un intervallo qualsiasi — che non sia l'unisono — a un unisono:



si avrà l'unisono nascosto, o relazione di unisono, o unisono coperto, oppure unisono diretto secondo i francesi; la relazione di unisono deve essere possibilmente evitata sia pure fra parti interne.

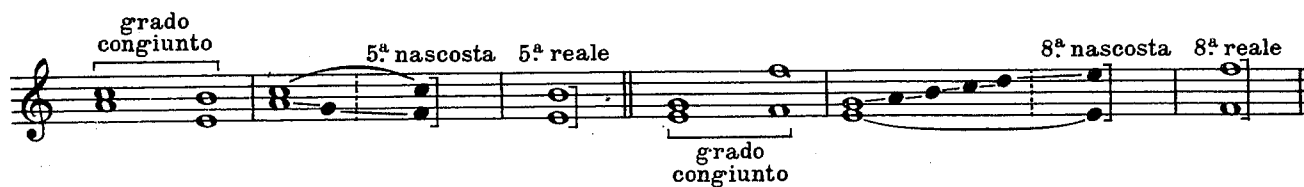
Dato che gli esempi precedenti hanno luogo in senso ascendente si potrebbe pensare che l'errore avvenga solo in tal senso; quanto ho detto, invece, vale ugualmente se tali relazioni avvengono in senso discendente:



Talvolta non è possibile colmare i vuoti in entrambe le parti perchè una delle due non compie salti ma procede per grado congiunto:



in tal caso la 5^a o l'8^a nascosta è determinata dal primo dei due suoni reali nella parte che procede per grado congiunto e dall'ultimo di quelli nascosti nell'altra:



Le quinte e le ottave nascoste non hanno luogo per moto contrario; infatti colmando i vuoti con note formanti scala l'ultimo intervallo (nascosto) prima della 5^a o dell'8^a reale non è mai una 5^a nè una 8^a:



Similmente anche per moto obliquo non hanno luogo quinte nè ottave nascoste perchè l'ultimo intervallo (nascosto) prima della 5^a o dell'8^a reale non è mai una 5^a nè una 8^a:



Esempi di relazioni di 5^a, di 8^a e di unisono negli accordi di tre suoni:

relazione di 5 ^a		relazione di 8 ^a		relazione di unisono
vietata perchè fra parti estreme	tollerata perchè non ha luogo fra parti estreme	vietata perchè fra parti estreme	tollerata perchè non ha luogo fra parti estreme	da evitare

35. Eccezioni alle precedenti regole riguardanti le relazioni di 5^a, di 8^a e di unisono

Le regole riguardanti le relazioni di 5^a, di 8^a e di unisono vengono attenuate dalle seguenti eccezioni:

a) E' ammessa la relazione di 8^a giusta o di unisono per moto retto quando delle due parti che formano la relazione quella superiore sale di grado (tono o, preferibilmente, semitono) mentre quella inferiore sale compiendo un salto qualsiasi ma preferibilmente di 4^a giusta:

relazione di 8 ^a	relazione di unisono
preferibile per il salto di 4 ^a g. nella parte inferiore	ammessa purchè non avvenga fra parti estreme

b) E' ammessa la relazione di 5^a giusta per moto retto quando delle due parti che formano la relazione quella superiore scende di grado (tono o, preferibilmente, semitono) mentre quella inferiore scende compiendo un salto qualsiasi ma preferibilmente di 4^a giusta;

relazione di 5^a

preferibile per il salto di 4^ag. nella parte inferiore

ammessa purché non avvenga fra parti estreme

c) E' ammessa la relazione di 5^a giusta per moto retto quando delle due parti che formano la relazione quella superiore compie il movimento: tonica, sopratonica, medianta, mentre quella inferiore compie il movimento: medianta, dominante, tonica; questo procedimento, molto usato nelle partiture del secolo scorso, veniva spesso eseguito dai corni per cui prese il nome di « quinte dei corni »; la successione può aver luogo anche in senso inverso, cioè III-II-I grado nella parte superiore e I-V-III grado in quella inferiore, ma in tal caso la 5^a nascosta rientra, piuttosto, nell'eccezione precedente (b):

successione ascendente successione discendente

I II III III II I

III V I I V III

DES GRIEUX

Non ho che la mia spada, Ma non importa, liberarla vuoi! Andiam!

LESCAUT

Qual'idea forsennata!

Gli Arcieri

- ta!

pp

G. Massenet - Manon - Ed. Sonzogno - Milano

d) E' ammessa la relazione di 5^a giusta per moto retto quando questa ha luogo fra le parti di uno stesso accordo che cambia posizione:

2^a posizione 3^a posizione 5^a nascosta

I termini « superiore » e « inferiore » impiegati nelle precedenti eccezioni non vanno intesi in senso assoluto ma relativo; non si deve intendere, cioè, per superiore o inferiore la parte estrema superiore o quella estrema inferiore, ma una qualsiasi parte rispetto a una qualsiasi altra: il tenore, per esempio, può essere considerato superiore rispetto al basso ma inferiore rispetto al contralto o al soprano e così di seguito.

In ogni modo, come ho già detto, tutte le precedenti eccezioni vanno invocate con molto riserbo fra le parti estreme.

Nelle opere della scuola palestriniana si riscontrano frequentemente inosservanze alle regole riguardanti le successioni di quinte o di ottave, ma si tratta di licenze che sono concesse ai sommi e delle quali l'allievo eviterà di servirsi almeno al principio dei suoi studi di armonia.

Negli esempi seguenti, tratti dallo Stabat Mater a 8 voci del Palestrina, abbondano relazioni di 8^a e di 5^a fra parti estreme e persino quinte e ottave reali fra le parti; trattandosi di momenti in cui canta un solo coro, cioè quattro voci soltanto, il rigore delle regole avrebbe dovuto essere rispettato. Lungi da me l'idea di fare il pedante nell'esame di un simile monumento di arte! Se ho riportato tali esempi è solo perchè l'allievo possa rendersi conto che anche quelli che nella scuola vengono considerati errori diventano arte vera e grande nelle mani di un artista le cui composizioni avevano prodotto tale impressione in un Riccardo Wagner da fargli introdurre nel suo Parsifal i primi accordi dello Stabat dell'immortale Pier Luigi a commento della ricorrenza del « sacro fatal venerdi ».

II = 0

SOPRANO
dum pen-de-bat fi-li-us, in tan-to sup-pli-ci-o?

CONTRALTO
dum pen-de-bat fi-li-us, in tan-to sup-pli-ci-o?

TENORE
dum pen-de-bat fi-li-us, in tan-to sup-pli-ci-o?

BASSO
dum pen-de-bat fi-li-us, in tan-to sup-pli-ci-o?

S.
a Quan-do cor-pus mo-ri-e-tur, Fac-me-te-cum pi-e fle-re,

C.
a Quan-do cor-pus mo-ri-e-tur, Fac-me-te-cum pi-e fle-re,

T.
a Quan-do cor-pus mo-ri-e-tur, Fac-me-te-cum pi-e fle-re,

B.
Quan-do cor-pus mo-ri-e-tur, Fac-me-te-cum pi-e fle-re,

Palestrina - Stabat Mater a 8 voci

36. Considerazioni sulle successioni di due o più quinte e di due o più ottave di seguito.

a) Considerazioni sulle quinte di seguito.

Dopo tutte le regole date relativamente alla proibizione di due o più quinte e di due o più ottave di seguito, viene naturale domandarsi il perchè di tutte queste restrizioni, tanto più che le successioni di quinte o di ottave furono, nel Medio Evo, le prime ad essere impiegate nella musica a più voci; su questo argomento ogni dotto ha voluto dire la sua.

Il Galeazzi scrive che « la vera ragione per cui le quinte successive producono un pessimo effetto si è solo perchè in tal caso l'orecchio riceve ad un tempo istesso l'idea di due toni diversi, onde viene a confondersi l'idea del tono principale, errore il più grande che commetter si possa in musica ».

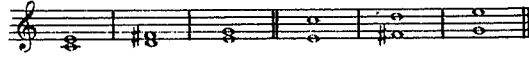
Il Cherubini afferma che « un seguito di quinte forma discordanza perchè la parte inferiore cammina in un tono nello stesso tempo che la parte superiore cammina in un altro » e dà il seguente esempio:

Scala in Sol

Scala in Do

Della stessa opinione è anche il Basevi, il quale conferma che « la quinta incomincia nella scala diatonica un periodo che ci conduce in altro tono, come si conosce dai tetracordi Do-Re-Mi-Fa ≠ Sol-La-Si-Do. La loro combinazione sarebbe la coesistenza di due melodie in toni differenti, e perciò la distruzione della legge tonale ».

Il De Sanctis, però, non è d'accordo col Cherubini e afferma che con quella « teoria non sarebbe ammessa neppure una successione di terze e di seste »:



e asserisce che « invece il fatto sta che data una quinta Do-Sol, il Do rappresenta la tonica ed il Sol la dominante. Progredendo alla quinta successiva, Re-La, abbiamo parimenti la tonica e la dominante di Re, ecc. donde avviene che si passa da una ad un'altra tonica e da una ad un'altra dominante, mentre secondo il Cherubini, il Do e il Sol sarebbero due toniche nello stesso tempo.

Da ciò ne segue che la successione di due toniche viene ammessa ma non la successione di due dominanti, poichè la dominante anche intesa isolatamente include la tonica, e perciò le due dominanti includono due tonalità. E' per questa ragione che si ammette la successione della 5ª minore dopo la 5ª maggiore, perchè la suddetta 5ª minore non solo non dà l'idea di altra tonalità, ma serve essa stessa a precisare la tonalità stabilita ».

In ogni modo, pure in mezzo alle più svariate opinioni, resta il fatto che sin dal Settecento vari autori si scagliarono contro la proibizione delle quinte di seguito. Infatti il P. Eximeno asseriva che « la regola che proibisce due quinte non è fondamentale, ma bensì una regola di gusto riguardante la varietà, e che si può trasgredire ogni qualvolta si supplisca alla varietà col concorso di altre parti ».

Lo stesso P. Martini riporta una frase di Antonio Cifra (compositore di Scuola Romana del Seicento, allievo di G. B. Nanini): « meglio lasciar correre due quinte in un passo da maestro che salvarle con pregiudizio della tessitura ».

In tempi più vicini a noi, il Basevi, dopo aver constatato, fra due quinte, « la coesistenza di due melodie in toni differenti » conclude ammettendo che « la proibizione delle quinte non deve essere assoluta, e là dove per l'influenza di alcune note precedenti o concomitanti, le quinte perdano al tutto il carattere di riposo possono benissimo succedersi ed anche i più ritrosi ne convennero ».

Con le teorie modernissime della atonalità e della politonalità, di cui parlerò nel 2º Volume della presente opera, a me sembra che non si possa e non si debba più parlare di « pessimo effetto » prodotto da due quinte di seguito, come vuole il Galeazzi, nè di « distruzione della legge tonale » come asserisce il Basevi. In confronto alle modernissime concezioni politonali, due modeste quinte, che marciano sia pure in due tonalità diverse distanti una 5ª giusta fra loro, non solo non producono effetto sgradevole, ma ci fanno quasi ripensare a quel « suavis concentus » di cui il monaco Ubaldo parlava sin dal secolo IX. Possiamo dire, quindi, che sia permesso, nello stile libero, fare quinte di seguito quante si voglia, purchè siano trattate con arte e con lo scopo precipuo di cercare di ottenere un determinato effetto che non può essere reso senza la loro partecipazione; non ignoranza delle regole o disprezzo verso le stesse, ma intenzione di ottenere speciali effetti coloristici.

Aggiungo che qualsiasi deroga alle regole scolastiche può, nello stile libero, essere ammessa quando il compositore voglia rendere un suo speciale stato d'animo; come in letteratura, anche nella musica gli errori di ortografia non vanno e non devono essere considerati come licenze poetiche. Sarà bene, quindi, che l'allunno, nei suoi lavori scolastici si attenga scrupolosamente a tutte le regole prescritte, fra le quali quelle che riguardano la successione di due o più quinte di seguito. Se non altro, questo fatto costituirà un'ottima ginnastica intellettuale: lo costringerà a ragionare, a pensare, a non buttar giù come viene; lo abituerà al lavoro importantissimo della lima, al continuo e oculato controllo di sé stesso, a cui non si sono mai sottratti neppure i più grandi compositori. Ginnastica intellettuale simile a quella esercitata dallo studio della matematica nelle scuole; sarebbe erroneo il pensare che tale disciplina possa e debba servire soltanto a coloro che si dedicheranno alle scienze e all'ingegneria: la matematica costringe a ragionare e come oggi sui banchi della scuola l'allievo eserciterà la sua mente a risolvere un problema di matematica, domani nella vita eserciterà la propria intelligenza e il suo acume nello stabilire la diagnosi di una malattia o nello studiare una questione legale.

In ogni modo, io penso che il sistema migliore per emanciparsi dalle regole sia quello di possederne profondamente il meccanismo.

Aggiungo infine che in tutti gli studi di armonia e di contrappunto bisogna tenere ben presente che una cosa è lo scrivere per gli strumenti e un'altra, e molto diversa, è lo scrivere per le voci.

Come anche è molto importante il tener presente il numero di parti per le quali si scrive; nello studio del contrappunto si apprenderà che il rigore delle regole va diminuendo col crescere delle parti.

Tanto nella musica vocale che in quella strumentale moderna esistono infiniti esempi in cui si succedono due o più quinte di seguito, e, molto spesso, con ottimo effetto.

Allegro $\text{♩} = 144$
PINKERTON

na.
GORO (riappare correndo affannato dal basso della collina)
Ec-co son giunte al sommodel pen-dio. Già del femmineo sciame qual di ven-to in fo-gliame s'o-de il bru-si-o

Sopr. I.
Ah!
(interno lontano)
Sopr. II.
Ah!

Allegro $\text{♩} = 144$
fp

Puccini - Madama Butterfly - Ed. Ricordi - Milano

Andante sostenuto
dolcissimo con molta semplicità
 SUZEL *p*
 Han del-la por-po-ra vi-vo il co-lo-re, son dol-cie te-ne-re

p un poco sentito
pp

Mascagni - L'amico Fritz - Ed. Sonzogno - Milano

Allegro animato $\text{♩} = 80$

(Corni gliss.)

sf *sf* *(4)*

Casella - La giara - Ed. Universal - Wien

Allegro assai $\text{♩} = 144$ e più

Soprani *p*
 Noi siam le do-lo-ro-se a-ni-me da una-mor sciagu-ra-to tra-di-te,

Contralti *p*
 Noi siam le do-lo-ro-se a-ni-me da una-mor sciagu-ra-to tra-di-te,

pp *poco* *poco* *pp*

F. Alfano - Don Juan de Munara - Ed. Ricordi - Milano

GOLAUD

Je ne veux pas que tu me touches entends-tu? Va-t'en! Je ne te parle pas. Ou est mon pé-é? Je venais cher.

sf *sf* *sf* *sf* *sf*

Debussy - Pelléas et Mélisande - Ed. Durand - Paris

Molto sostenuto
 MARGHERITA *ppp*
 Permiste-rio-se am-ba-gi pro-cc-de la Grazia An-

ppp

L. Refice - Margherita da Cortona - Ed. Ricordi - Milano

Soprani
Contralti
Tenori
Bassi

I - ni - mi - ci de - fe - ce - runt.
I - ni - mi - oi de - fe - ce - runt.
I - ni - mi - ci de - fe - ce - runt.
I - ni - mi - oi de - fe - ce - runt.

runt. fra me - ae in
runt. fra me - ae in
i - ni - mi - oi de - fe - ce - runt fra
fra me - ae in fi

pp
cresc.
stacc.
stacc.
cresc.
subito pp

Petrassi - Salmo IX - Ed. Ricordi - Milano

b) Considerazioni sulle ottave di seguito.

Nella successione di due o più ottave di seguito bisogna distinguere anzitutto le ottave armoniche da quelle melodiche. Le ottave armoniche — cioè quelle che rappresentano parti reali in una successione di accordi — sono da evitare, perchè se in una composizione a tre o a quattro parti due di esse procedessero in ottava la composizione stessa da tre o da quattro si ridurrebbe rispettivamente a due o a tre parti e da tale riduzione l'armonia risulterebbe impoverita. Le ottave melodiche, invece — cioè quelle che non rappresentano che un raddoppio della melodia allo scopo di rinforzarla e metterla in maggiore evidenza — sono non solo permesse ma di larghissimo uso sia nella musica antica che in quella moderna. A volte possono procedere in ottava o all'unisono anche più di due parti, comprese quelle estreme, con o senza accompagnamento armonico in altre parti.

Più mosso ♩ = 132
FALSTAFF

Se Falstaffs'assot - ti - glia Non è più lui, nessun più l'a - ma;

ppp

Verdi - Falstaff - Ed. Ricordi - Milano

Andante molto calmo
BUTTERFLY
 Un bel di ve - dre - mo le - var - si un fil di fu - mo sul - le -

Puccini - Madama Butterfly - Ed. Ricordi - Milano

Estremamente lento ♩ = 40
KIOTO

Mascagni - Iris - Ed. Ricordi - Milano

ARKEL
 Pourquoi restes-tu là sans ré - pon - dre sans le - ver les yeux? Je ne t'ai em - bras -

- sée qu'u - ne seu - le fois jus - qu'i - ci, le jour de ta ve - nue;

Debussy - Pelléas et Mélisande - Ed. Durand - Paris

MARIA
Sempre larghissimo
 Io vedo, ve - do... le ve - le gon - fie gli al - be - ri te - si ai

ie - lo La pro-ra con-tro il so - le... an - da-re an -

cresc. *f* *animare*

Ghedini - Maria d' Alessandria - Ed. Ricordi - Milano

$\text{♩} = 56$
GIOCONDO

Bre - ve è l'at - te - sa! Lun-ga lon-ta - nan - za sop-portar non sa - pre-i sop-portar non sa -

espress. *cresc.*

Jachino - Giocondo e il suo Re - Ed. Ricordi - Milano

RIASSUNTO DEL IV. CAPITOLO

Si chiama moto, o movimento, melodico il passaggio da un suono all'altro nella stessa parte.

Si chiama moto, o movimento, armonico l'insieme di due o più movimenti melodici.

Il movimento armonico può essere di tre specie:

moto retto: quando due o più parti procedono nella stessa direzione;

moto obliquo: quando una o più parti stanno ferme, mentre una o più parti si muovono;

moto contrario: quando due parti procedono in direzione opposta.

Nell'armonia a più parti i tre moti si possono trovare riuniti.

Nel movimento melodico bisogna evitare di compiere tutti quei salti che sono di difficile intonazione.

Salti permessi:

il semitono cromatico

la 2^a M.

la 2^a m. (semitono diatonico)

la 3^a M. e m.

la 4^a g.

la 5^a g.

la 6^a m. preferibilmente in senso ascendente

l'8^a g. preferibilmente in senso ascendente.

Salti proibiti: tutti gli altri.

Bisogna evitare di compiere due salti la cui somma produca un salto proibito.

Vengono tollerati quei salti che vanno sulla sensibile che risolve a sua volta sulla tonica.

Esistono due specie di falsa relazione: quella di 8^a e quella di tritono.

La falsa relazione di 8^a consiste nell'alterare un suono in una parte diversa da quella nella quale quel suono era stato udito non alterato immediatamente prima.

Il tritono consiste nella immediata successione del 7^o e del 4^o grado in due parti diverse.

Errori armonici nel movimento delle parti:

Nel concatenare un accordo con l'altro bisogna evitare

di passare per moto retto:

da un intervallo di 5^a g. a un altro di 5^a g.; è permesso passare da un intervallo di 5^a g. a uno di 5^a D. il contrario non è ammesso; due quinte diminuite di seguito sono permesse;

da un intervallo di 8^a g. a un altro di 8^a g.;

da un unisono a un altro unisono;

da un intervallo qualsiasi (meno quelli, rispettivamente, di 5^a, di 8^a o di unisono) a un intervallo di 5^a, di 8^a o di unisono (relazioni di 5^a, di 8^a e di unisono, oppure 5^e e 8^e nascoste o coperte).

Gli errori di 5^a e di 8^a non vengono eliminati cambiando la posizione melodica d'un accordo o cambiandone la forma cioè dallo stato fondamentale a un rivolto o viceversa.

Per togliere gli errori di 5^a o di 8^a, queste devono essere divise da un accordo diverso da quelli nei quali esse si trovano.

Sono proibite due o più 5^e o due o più 8^e per moto contrario, specialmente sui tempi forti e fra le parti estreme.

E' ammessa la relazione di 8^a giusta per moto retto quando delle due parti che formano la relazione quella superiore sale di grado (tono o semitono) mentre quella inferiore sale compiendo un salto preferibilmente di 4^a giusta.

E' ammessa la relazione di 5^a giusta per moto retto quando delle due parti che formano la relazione quella superiore scende di grado (tono o semitono) mentre quella inferiore scende compiendo un salto preferibilmente di 4^a giusta.

E' ammessa la relazione di 5^a giusta per moto retto quando delle due parti che formano la relazione quella superiore compie il movimento: tonica, sopratonica, mediant, mentre quella inferiore compie il movimento: mediant, dominante, tonica (quinte dei corni).

E' ammessa la relazione di 5^a giusta per moto retto quando questa avviene fra le parti di uno stesso accordo che cambia posizione.

Tutte le precedenti eccezioni vanno invocate con molto riserbo fra le parti estreme.

V.

LE VOCI

37. Generalità.

L'arte di scrivere convenientemente per le voci non è facile; vi sono molti compositori, non solo fra quelli moderni ma anche fra alcuni dei grandi della scuola passata, i quali mentre dimostrano somma perizia nella conoscenza delle caratteristiche tecniche ed estetiche di ciascuno strumento di cui è formata l'orchestra, non ne dimostrano altrettanta nel trattare la voce umana. Questa, che rappresenta il più delicato di tutti gli strumenti, strumento offertoci dalla natura, e quindi perfetto, viene spesso trattata con trascuratezza e, quello che è peggio, con poca o quasi nessuna conoscenza delle sue caratteristiche tecniche ed estetiche. Eppure la voce umana, per la bellezza del timbro, per le infinite sfumature di cui è suscettibile, per la sua potenza emotiva, data oltre tutto dalla parola, non è affatto inferiore a qualsiasi altro strumento o complesso strumentale. Basti, fra gli innumerevoli esempi, l'audizione delle più importanti composizioni del Palestrina o del Bach, per rendersi conto pienamente dell'effetto direi quasi soprannaturale prodotto da una massa corale trattata convenientemente. Di qui, dunque, la necessità di uno studio profondo dell'organo vocale nella sua anatomia e fisiologia e per tale studio, che esula dall'indole del presente trattato, rimando l'allievo a opere specifiche riguardanti tali scienze. Poi, e questo è di somma importanza, raccomando l'accurata analisi, e possibilmente l'audizione, delle opere di quei compositori i quali riuscirono in tale arte insuperabili. In quest'opera darò soltanto alcuni cenni indispensabili che potranno servire all'alunno come traccia per uno studio più particolareggiato e più completo. Nell'esempio che segue presento un brano che contiene difficoltà d'intonazione per le voci.

Un poco meno agitato

Soprani

Contralti

Tenori

Bassi

Un poco meno agitato

Voci lontane ma sensibili

Malipiero - Sette canzoni - Ed. Chester - Londra

38. Classificazione delle voci.

Le voci differiscono tra loro per l'estensione e il carattere e si distinguono innanzi tutto in maschili, femminili e voci bianche.

Le voci di uomo, dalle più gravi alle più acute, sono:

il basso, che è la voce più bassa di tutte;

il baritono, la cui estensione è di circa una 3^a più alta di quella del basso;

il tenore, la cui estensione è di circa una 3^a più alta di quella del baritono.

Le voci di donna, dalle più gravi alle più acute, sono:

il contralto, che ha nel registro di petto un carattere maschio, per cui si distingue nettamente dalle altre voci femminili;

il mezzo-soprano, che pur essendo pieno nei suoni medi e nei bassi, ha negli acuti maggiore facilità rispetto al contralto;

il soprano, più brillante e spigliato delle altre due voci.


Le voci bianche sono le voci dei fanciulli prima della pubertà.

39. I registri.

Col termine «registro» s'intende, secondo il Garcia ⁽¹⁾, «una serie di suoni consecutivi e omogenei partenti dal grave all'acuto, prodotti dallo sviluppo d'uno stesso principio meccanico e la cui natura differisce essenzialmente da un'altra serie di suoni del pari consecutivi e omogenei prodotti da un altro principio meccanico. Tutti i suoni appartenenti allo stesso registro sono per conseguenza della stessa natura, qualunque siano d'altronde le modificazioni di colore o di forza cui si assoggettano».

I registri attraverso i quali passa la voce umana sono quattro: di petto, di falsetto, di testa, di contro-basso.

Questi registri mentre in una parte dell'estensione coincidono nell'altra si succedono; in altri termini i suoni compresi in una data estensione possono appartenere contemporaneamente a due registri differenti e la voce può eseguire questi suoni, tanto cantando che parlando, senza che avvenga confusione. Tale promiscuità fra i re-

gistri di petto e di falsetto avviene per i suoni compresi fra ; fuori di questi limiti ciascuno dei due registri si succede isolatamente.

La voce umana è soggetta a molte modificazioni dovute all'età e al sesso. Durante la fanciullezza, sino all'epoca della pubertà, la voce umana è identica sia nei maschi che nelle femmine e vi si notano chiaramente i tre registri: di petto, di falsetto, di testa. Col crescere degli anni, giunto il momento della pubertà, l'organo vocale si rinforza e avviene quel fenomeno che viene denominato «mutazione della voce»: la voce delle femmine prende consistenza ed estensione, quella dei maschi si abbassa di un'ottava.

La voce di petto negli uomini è forte e chiara, nelle donne è sonora e briosa.

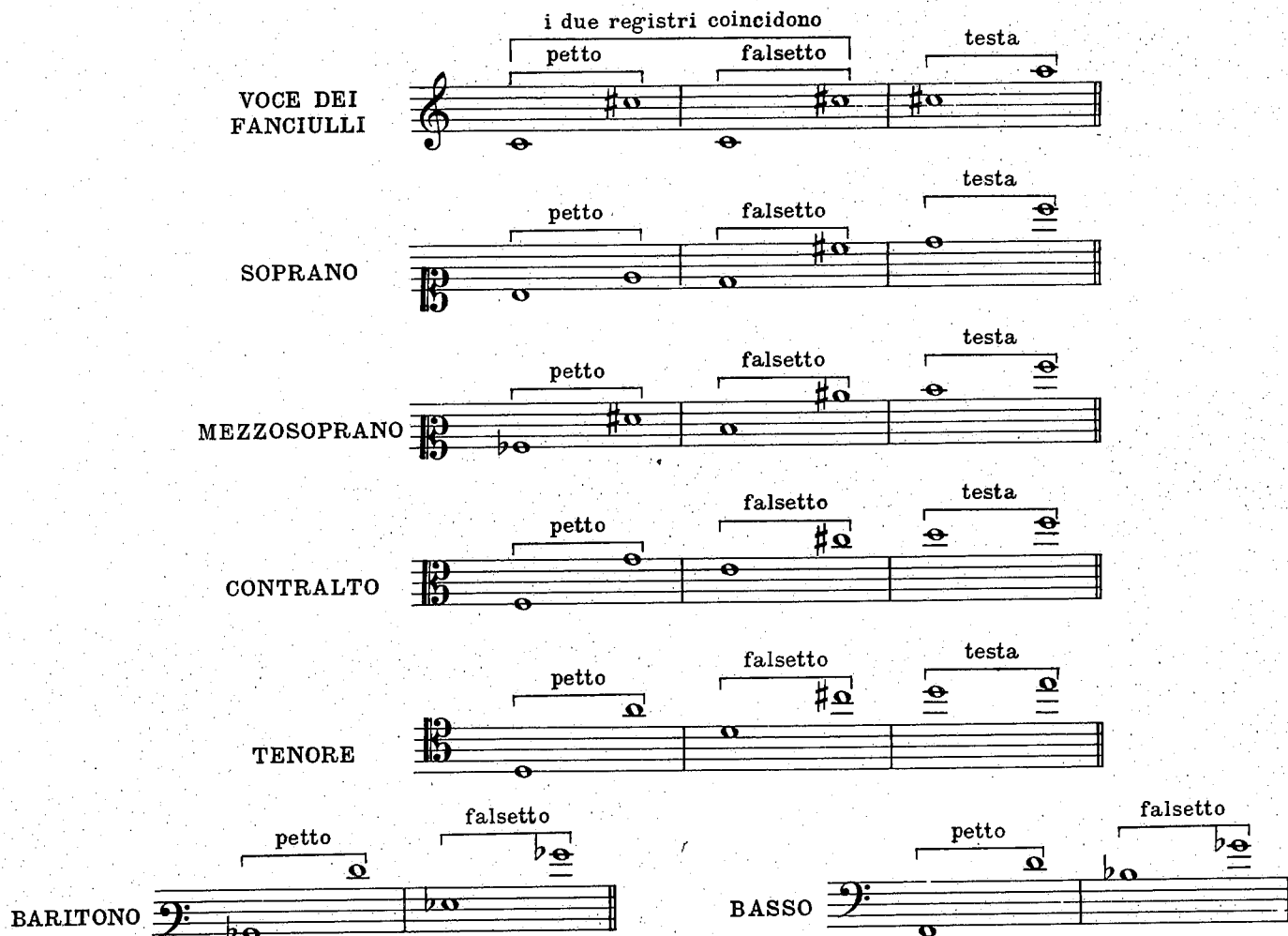
La voce di falsetto, nell'uomo e specialmente nella donna, è piuttosto debole e scolorita.

La voce di testa, che nella donna è la più bella e brillante, nell'uomo sparisce con la mutazione.

Nei fanciulli la voce di petto e quella di falsetto coincidono e si sovrappongono, mentre quella di testa continua i primi due registri senza attraversarli mai.

Il registro di contro-basso, proprio soltanto di qualche cantante russo, comprende una serie di suoni gravi che sono molto analoghi a quelli corrispondenti dell'organo; tale registro, di poco effetto nel canto melodico, risulta invece sorprendente nella esecuzione di musiche corali.

i due registri coincidono



(1) Garcia T. - Scuola di Garcia - Trattato completo dell'arte del Canto - Ricordi, Milano.

40. La tessitura e l'estensione.

La tessitura di una voce è quello spazio nel quale ogni voce canta il più spesso e il più facilmente; non si deve confondere la tessitura con l'estensione: quest'ultima rappresenta i limiti massimi, sia nel grave che nell'acuto, nei quali ogni voce può aggirarsi, mentre la tessitura rappresenta quella parte dell'estensione che può essere impiegata normalmente senza pregiudizio per la voce stessa. Per scrivere bene per le voci bisogna evitare di sorpassare tali limiti, perchè il cantare a lungo nel grave o nell'acuto porta come conseguenza di stancare le voci stesse e di nuocere alla perfezione dell'esecuzione.

41. Estensione delle voci nella musica corale.

(Le note in nero rappresentano i suoni usati in via eccezionale).

Voce dei fanciulli

Soprano

Mezzosoprano

Contralto

Tenore

Baritono

Basso

Suoni reali

42. Incrocio delle voci.

Dovendo le voci muoversi, generalmente, nel loro ambito naturale, si devono evitare gli incroci; talvolta, però, si tollerano eccezioni, specialmente quando il far questo sia giustificato dal desiderio di ricercare una migliore cantabilità delle voci stesse.

In ogni modo, scolasticamente, l'incrocio viene tollerato purchè non si trovi nella prima e nell'ultima battuta, sia di breve durata e fra voci di timbro diverso; si tollera il passaggio dei secondi sopra i primi nelle composizioni nelle quali ogni voce è divisa in primi e secondi; bisogna fare, però, molta attenzione in quest'ultimo caso, perchè, come ho già detto, l'incrocio delle voci della stessa natura può produrre errori armonici di 5^a o di 8^a.

Nel seguente brano del Palestrina gli incroci fra tenore e basso e fra contralto e tenore sono pienamente giustificati dal riprodursi delle imitazioni fra le quattro parti:

Soprano
A se - gui - tar co - stei ch'in fu - ga è vol - ta?

Contralto
A se - gui - tar co - stei ch'in fu - ga è vol - ta?

Tenore
A se - gui - tar co - stei ch'in fu - ga è vol - ta ch'in fu - ga è vol - ta?

Basso
A se - gui - tar co - stei ch'in fu - ga è vol - ta?

Palestrina - Madrigale - Che debbo far

43. Regole relative alla disposizione delle voci.

Nella disposizione delle voci è necessario che esse stiano fra loro a una giusta distanza: se troppo lontane l'armonia manca di efficacia, se troppo vicine risultano poco chiare.

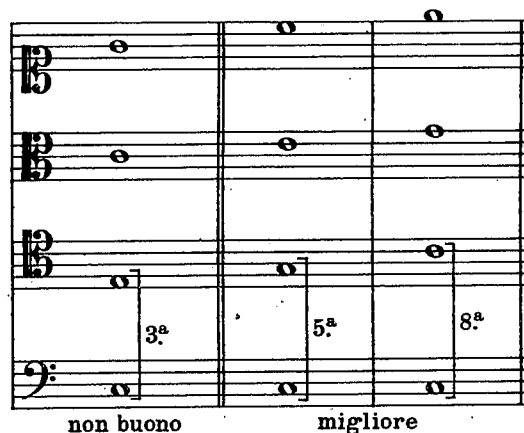
Generalmente, nella disposizione a quattro o più parti le voci si dispongono in posizione lata: le due inferiori — basso e tenore — a distanza di 5^a, di 8^a o di 10^a e le tre superiori — tenore, contralto, soprano — a distanza di 4^a, di 5^a, di 3^a o di 6^a:

disposizione buona

Le voci superiori troppo distanziate l'una dall'altra non risultano di buon effetto: è bene, quindi, come ho detto, che siano disposte, possibilmente, a una distanza che non superi l'intervallo di 6^a:

disposizione poco buona

Quando il tenore canta nell'ottava grave non deve mai trovarsi troppo vicino al basso perchè l'effetto risulterebbe poco chiaro; è bene quindi disporre tali voci, possibilmente, a una distanza maggiore dell'intervallo di 3^a o di 4^a, cioè, come ho già detto, a una distanza di 5^a, di 8^a o di 10^a:



Bisogna evitare che le voci cantino per molto tempo in una tessitura troppo alta, perchè questa, adoperata a lungo, ingenera monotonia e neppure cantino in una tessitura troppo grave, perchè anche questa, adoperata a lungo, renderebbe muta e sorda la composizione.

Pur osservando quanto ho detto, dirò che le precedenti regole possono essere in parte attenuate quando le voci si allontanano momentaneamente fra loro, o quando la melodia proceda in arpeggio.

Nello svolgimento di un brano musicale bisogna evitare di far tacere a lungo l'una o l'altra voce; è opportuno, però, mettere in evidenza, facendole precedere da brevi pause, tutte quelle entrate che presentino un certo interesse.

Bisogna evitare di far muovere troppo le varie voci e fare troppe imitazioni, le quali potrebbero tornare a scapito della purezza dell'armonia.

Quando una voce deve fare un'entrata interessante, allo scopo di farla risaltare è necessario che un'altra voce non canti nella stessa tessitura della prima; come anche bisogna evitare di far compiere disegni simili a due o più voci simultaneamente.

RIASSUNTO DEL V. CAPITOLO

Per registro s'intende una serie di suoni consecutivi e omogenei partenti dal grave all'acuto, prodotti dallo sviluppo d'uno stesso principio meccanico e la cui natura differisce essenzialmente da un'altra serie di suoni dei pari consecutivi e omogenei prodotti da un altro principio meccanico.

I registri sono quattro: di petto, di falsetto, di testa, di contro-basso.

La mutazione della voce è un fenomeno fisiologico per cui all'epoca della pubertà l'organo vocale si rinforza, la voce delle femmine prende consistenza ed estensione e quella dei maschi si abbassa di una ottava.

La tessitura è quello spazio nel quale ogni voce canta il più spesso e il più facilmente.

L'estensione rappresenta i limiti massimi nei quali ogni voce può aggirarsi.

Voci bianche sono le voci dei fanciulli fino all'epoca della pubertà.

Le voci si distinguono in maschili e femminili.

Le voci maschili sono: il basso, il baritono, il tenore.

Le voci femminili sono: il contralto, il mezzosoprano, il soprano.

Bisogna evitare che le voci incrocino; l'incrocio viene tollerato fra voci di timbro diverso e si tollera il passaggio dei secondi sopra i primi quando ogni voce è divisa in primi e secondi, in questo ultimo caso fare attenzione agli errori armonici di quinte e di ottave.

Le voci devono trovarsi fra loro a una giusta distanza: di 5^a, di 8^a o di 10^a le due inferiori, di 4^a, di 5^a, di 3^a o di 6^a le tre superiori.

Evitare di far cantare le voci in una tessitura troppo alta o troppo bassa; mettere in evidenza le entrate interessanti facendole precedere da brevi pause; evitare di far cantare contemporaneamente due o più voci nella stessa tessitura quando una di esse compia una parte interessante; evitare disegni simili in due voci contemporaneamente.

VI.

IL LEGAME ARMONICO

44. Generalità.

Per legame armonico s'intende quella affinità che esistendo fra due o più accordi ne permette la buona e regolare successione.

Il legame armonico viene stabilito:

- a) dai suoni fondamentali sui quali si basa la tonalità;
- b) dal numero di suoni in comune fra un accordo e l'altro;
- c) dalle relazioni tonali che vengono a stabilirsi col movimento del basso fondamentale per grado congiunto.

45. Il legame armonico secondo il De Sanctis.

Il De Sanctis ⁽¹⁾ considera nel legame armonico due specie di successioni che egli chiama primarie e secondarie: successioni primarie quelle nelle quali il basso fondamentale procede per salti, successioni secondarie quelle nelle quali il basso fondamentale procede per grado congiunto.

Per brevità presento in sintesi le successioni considerate dal De Sanctis, rimandando alla di lui opera chi vorrà esaminare più profondamente quanto l'A. ha scritto sull'argomento.

Successioni primarie (movimento del basso per salti)	}	1 ^a categoria	}	I - V e viceversa
					I - IV e viceversa
				{	I - VI e viceversa
		più importanti		{	I - III e viceversa
				{	II - IV e viceversa
				{	II - V e viceversa
				{	II - VI e viceversa
				{	III - V e viceversa
				{	III - VI e viceversa
				{	IV - VI e viceversa
		2 ^a categoria		{	I - II e viceversa
				{	II - III e viceversa
				{	III - IV e viceversa
				{	IV - V e viceversa
				{	V - VI e viceversa
Successioni secondarie (movimento del basso per grado congiunto)	}				

Pur condividendo pienamente le idee seguite dal De Sanctis in tale esposizione, son del parere che anche se l'alunno si esercitasse a scrivere — sia pure in tutte le tonalità — tutte le successioni sopra esposte, non riuscirebbe a raggiungere rapidamente la sicurezza necessaria per concatenare senza errori due o più accordi. Per tal motivo credo opportuno esporre un mio sistema basato sull'esperienza da me acquisita in lunghi anni di insegnamento pubblico e privato e da me già esposto in una mia precedente pubblicazione ⁽²⁾.

46. Il legame armonico secondo l'autore della presente opera.

Nella concatenazione di due o più accordi ho considerato soltanto tre casi i quali contemplan e comprendiano tutti i salti che un suono può compiere in un basso o in una melodia:

- a) basso che procede per salti di 3^a o di 6^a sia in senso ascendente che discendente;
- b) basso che procede per salti di 4^a o di 5^a sia in senso ascendente che discendente;
- c) basso che procede per grado congiunto; i salti di 7^a, che potrebbero rientrare in questo caso, come è noto sono proibiti.

Esaminiamo separatamente i suddetti tre casi.

⁽¹⁾ De Sanctis - *Op. cit.*

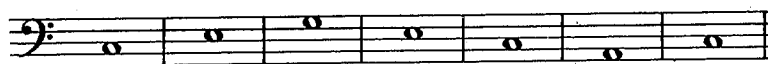
⁽²⁾ De Ninno - *Manuale di Cultura Musicale Generale* - Ed. Lestini, Roma, 1934.

a) Primo caso di concatenazione.

Quando il basso procede compiendo salti di 3^a o di 6^a, sia in senso ascendente che discendente, vi sono, fra i due accordi da concatenare, due suoni in comune i quali vanno legati nella stessa parte. (Successioni primarie di 2^a categoria secondo il De Sanctis).

In questo primo caso considero due sottocasi: basso che procede per salti di 3^a e basso che procede per salti di 6^a.

Nel basso che procede per salti di 3^a:



fra un accordo e quello successivo vi sono due suoni in comune i quali vanno legati nella stessa parte, mentre il suono che non è in comune procede per moto contrario col basso; il primo accordo può essere disposto in una qualsiasi delle tre posizioni melodiche, mentre le posizioni di quelli successivi vengono a essere una naturale conseguenza della posizione scelta per il primo accordo:



In questo primo sottocaso non possono aver luogo errori armonici di quinte e di ottave dato che le parti procedono soltanto per moto contrario e per moto obliquo.

Nel basso che procede per salti di 6^a:



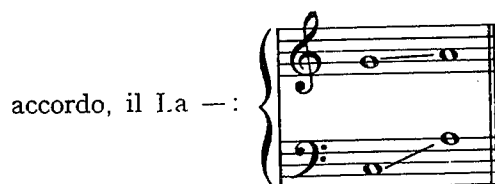
possono aver luogo errori armonici di quinte o di ottave per moto retto o contrario, oppure relazioni di 5^a o di 8^a per moto retto. Esaminiamo separatamente prima il salto di 6^a ascendente e poi quello di 6^a discendente.

Salto di 6^a in senso ascendente.



Dallo schema precedente si rileva:

- 1) che come nel salto di 3^a anche in quello di 6^a vi sono due suoni in comune, Mi e Do, i quali vanno legati nella stessa parte;
- 2) che facendo procedere le altre due parti per moto retto — raddoppiando la fondamentale del secondo

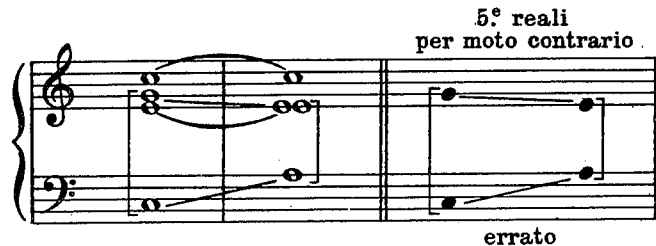


risulta una relazione di 8^a, la quale pur essendo ammessa da alcuni teorici

e da altri no è tollerata tuttavia in quasi tutte le scuole purchè non abbia luogo fra parti estreme.

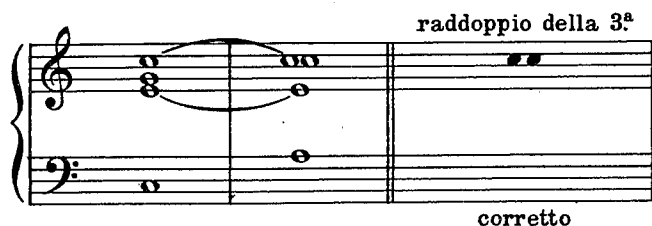
In ogni modo, pur senza giungere alla esagerazione di taluni i quali vorrebbero bandite le relazioni di 5^a e di 8^a anche fra le parti medie o fra una media e una estrema, sono del parere che almeno all'inizio dei suoi studi l'allievo debba abituarsi a saper evitare le relazioni fra tutte le parti, a titolo, più che altro, di ginnastica mentale: in un secondo tempo eviterà tali relazioni soltanto fra le parti estreme.

Se per evitare la relazione di 8^a di cui sopra si facessero procedere le due parti per moto contrario piuttosto che per moto retto — raddoppiando uno dei suoni legati, cioè il Mi, 5^a del 2^o accordo —:

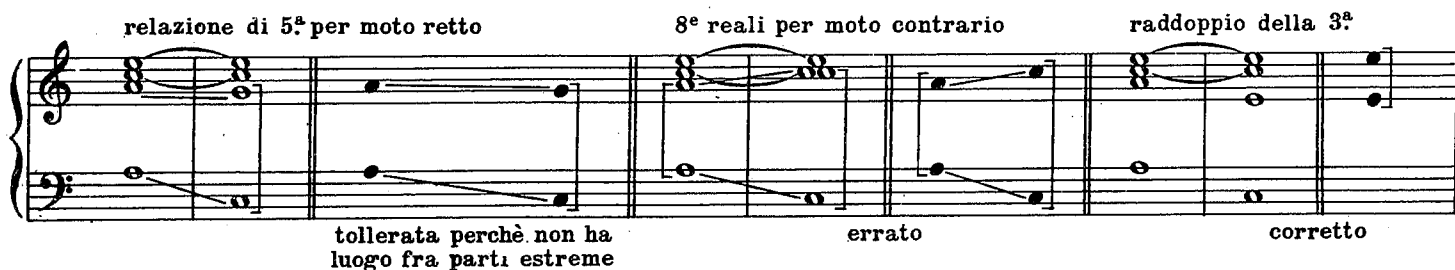


risulterebbe una successione non ammessa da alcun teorico — quindi un errore — cioè due quinte reali per moto contrario.

Non potendo, quindi, raddoppiare nel 2^o accordo nè la fondamentale, il La, nè la 5^a, il Mi, non resta che raddoppiare la 3^a il Do:



Salto di 6^a in senso discendente.



Dallo schema precedente si rileva:

- 1) che come nel salto di 6^a in senso ascendente anche in quello in senso discendente vi sono due suoni in comune, Do e Mi, i quali vanno legati nella stessa parte;
- 2) che facendo procedere le altre due parti per moto retto risulta una relazione di 5^a, la quale, tuttavia, viene tollerata purchè non abbia luogo fra parti estreme:



- 3) che se — volendo evitare tale relazione di 5^a — si facessero procedere le due parti per moto contrario piuttosto che per moto retto — raddoppiando uno dei suoni legati, il Do, fondamentale del 2^o accordo — risulterebbero due ottave reali per moto contrario:



Anche nel salto di 6^a discendente, come in quello ascendente, non resta che raddoppiare la 3^a del 2^o accordo, il Mi.

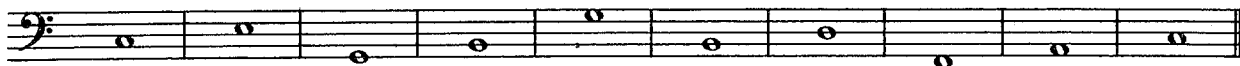
Esercitazioni sul 1° caso di concatenazione (salti di 3^a e di 6^a alternati).

Premetto che in questi esercizi — e in quelli seguenti — sul legame armonico delle triadi l'accordo di 5^a diminuita viene, per ora, considerato quale accordo consonante e, quindi, senza obbligo di risoluzione; quello che interessa, per il momento, è che l'allievo impari a concatenare correttamente due o più accordi come se fossero tutti consonanti, senza esser preoccupato da regole relative ad accordi dissonanti.

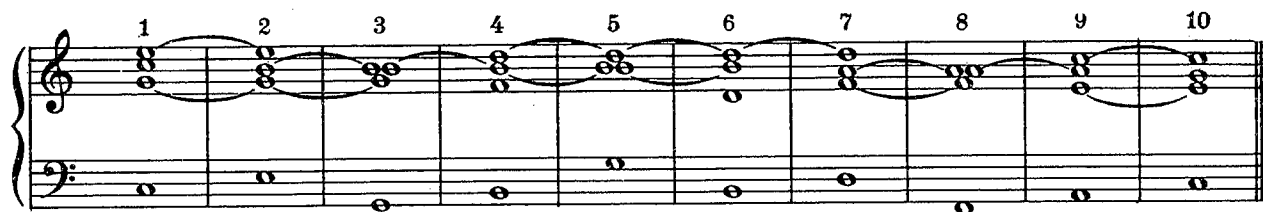
Non essendo possibile esercitarsi su bassi nei quali vi siano soltanto salti di 6^a dato che, per non far uscire il basso dalla propria tessitura si tornerebbe sempre sulle stesse note:



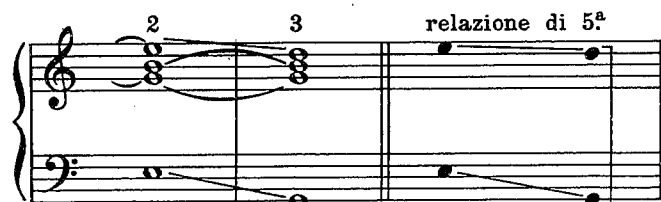
i primi esercizi conterranno salti di 3^a e di 6^a alternati a piacere:



Realizzando il basso precedente a 4 voci:



si rileva che contrariamente alla regola data — che, cioè, quando il basso procede per salti di 3^a o di 6^a vi sono due suoni in comune — nella concatenazione fra il 3^o e il 4^o accordo ve ne è soltanto uno; questo avviene perchè per evitare la relazione di 5^a fra parti estreme fra il 2^o e il 3^o accordo:



è stata raddoppiata la 3^a, il Si:



omettendo nel 3^o accordo il Re, la qual nota, insieme col Si, sarebbe rimasta legata fra il 3^o e il 4^o accordo:

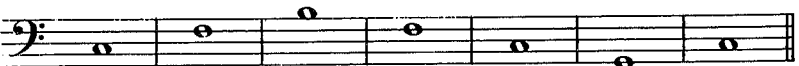


b) Secondo caso di concatenazione.

Quando il basso procede compiendo salti di 4^a o di 5^a, sia in senso ascendente che discendente, vi è fra i due accordi da concatenare un solo suono in comune il quale va legato nella stessa parte (successioni primarie di 1^a categoria secondo il De Sanctis).

Anche nel 2^o caso considero due sottocasi: basso che procede per salti di 4^a e basso che procede per salti di 5^a.

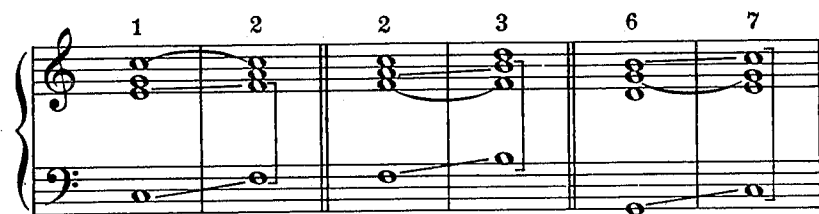
Nel basso che procede per salti di 4^a:



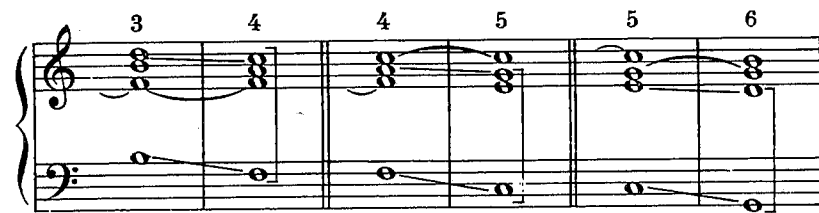
fra un accordo e quello successivo vi è un solo suono in comune il quale va legato nella stessa parte, mentre i due suoni che non sono in comune procedono per moto retto col basso; anche nel secondo caso, come nel primo, il 1^o accordo può essere messo in qualsiasi posizione melodica:



In questo primo sottocaso non hanno luogo errori armonici, perchè tutte le relazioni di 8^a fra il 1^o e il 2^o accordo, fra il 2^o e il 3^o e fra il 6^o e il 7^o:



e le relazioni di 5^a fra il 3^o e il 4^o accordo, fra il 4^o e il 5^o e fra il 5^o e il 6^o:

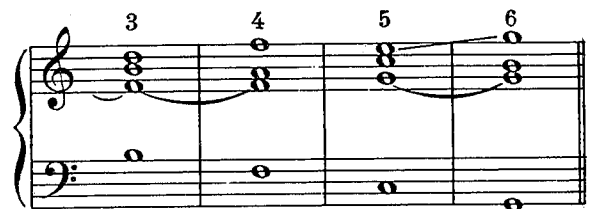


sono permesse in forza delle eccezioni di cui ho già parlato nel capitolo degli errori armonici.


Rammento che tali eccezioni vanno, però, usate con riguardo fra le parti estreme; per cui sarebbe bene che la relazione di 5^a fra il 3^o e il 4^o accordo fosse evitata così:



in tal caso il 4^o accordo verrebbe concatenato al 5^o e il 5^o al 6^o in tal modo:



Nel basso che procede per salti di 5^a:



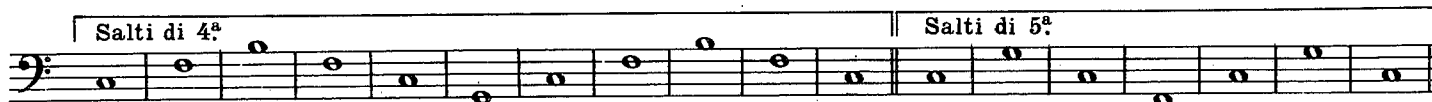
fra un accordo e quello successivo vi è un solo suono in comune, il quale va legato, mentre i due suoni che non sono in comune procedono per moto contrario col basso:



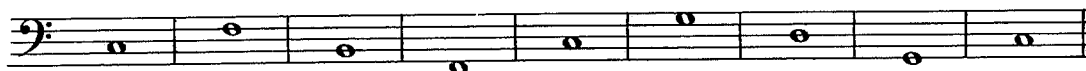
In questo secondo sottocaso non possono aver luogo errori armonici dato che le parti procedono soltanto per moto contrario e per moto obliquo.

Esercitazioni sul 2° caso di concatenazione (salti di 4^a e di 5^a alternati).

Anche in questo secondo caso, non essendo possibile che l'allievo si eserciti su bassi nei quali vi siano soltanto salti di 4^a o soltanto salti di 5^a, dato che, per non far uscire il basso dalla propria tessitura si tornerebbe sempre sulle stesse note:



i primi esercizi conteranno salti di 4^a e di 5^a alternati a piacere:



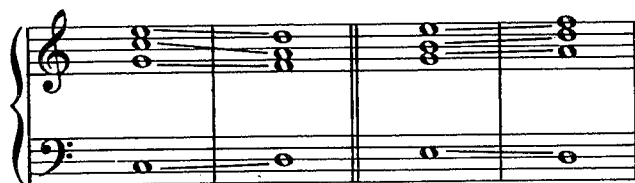
c) Terzo caso di concatenazione.

Quando il basso procede per grado congiunto sia in senso ascendente che discendente, fra i due accordi da concatenare non vi è alcun suono in comune; non potendo usare, in questo caso, nè il moto retto nè quello obliquo, bisogna far procedere le parti superiori per molto contrario col basso. (Successioni secondarie secondo il De Sanctis).

Moto retto col basso — errato:



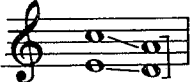
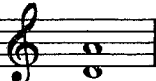
Moto contrario col basso — corretto:



Pur facendo procedere le parti superiori per moto contrario col basso può avvenire che — a seconda della posizione in cui si trova un accordo rispetto a quello successivo — si producano relazioni di 5^a o di 8^a fra le parti superiori, relazioni che da alcuni teorici vengono tollerate e da altri no:



Pur essendo del parere che tali relazioni non costituiscano errore, penso che non sia male che, almeno per i primi tempi, l'allievo si abitui ad evitarle, allo scopo precipuo di abituare la sua mente a ragionare e a esercitare un continuo controllo su quanto da essa scaturisce. Per evitare queste relazioni si procede in tal modo:

quando la relazione di 5^a avviene in senso discendente  delle due note che formano la 5^a  si toglie quella inferiore, il Re, e si raddoppia la 3^a, il Fa:



quando la relazione di 5^a avviene in senso ascendente delle due note che formano la 5^a si toglie quella superiore, il La, e si raddoppia la 3^a, il Fa:

Esercitazioni sul 3° caso.

E' necessario che l'allievo si eserciti molto sul 3° caso di concatenazione essendo questo il meno facile. Esempio:

Quando in un accordo viene raddoppiata la 3^a, come nel 3° e nel 6° accordo dell'esempio precedente, si può passare all'accordo successivo in due modi:

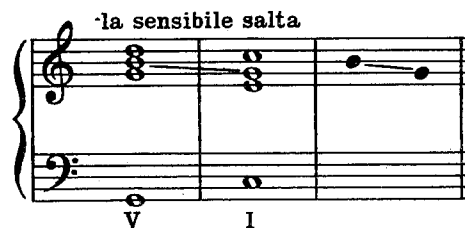
mandando, cioè, tutte e tre le parti superiori per moto contrario col basso (es. *a*), oppure mandando due parti per moto contrario col basso e una, invece, per moto retto con lo stesso (*b*); quest'ultimo sistema viene impiegato per evitare, talvolta, salti troppo grandi oppure per non far uscire le voci dalla loro tessitura.

Sarà opportuno che per acquistare sicurezza nel muovere le parti e nel concatenare gli accordi, l'allievo si eserciti ad armonizzare bassi nei quali i tre casi si presentino prima separatamente e poi mescolati; come anche che in un primo tempo impari a comporre da sé i bassi da realizzare, cominciando da quelli facili, sui tre casi del legame armonico, per giungere, in seguito, ai più difficili comprendenti tutto il programma d'armonia; in un secondo tempo realizzerà bassi dei più svariati autori di cui non mancano ottime e numerose raccolte. Come anche non sarà male che soltanto nei primissimi tempi i bassi d'armonia vengano realizzati su due righe, per pianoforte; acquistata sicurezza nello scrivere si potrà poi, passare alla disposizione per voci, su quattro righe, nelle relative chiavi di soprano, contralto, tenore e basso. Questa disposizione è quella generalmente usata ed è la più logica e la più chiara perchè mostra chiaramente il movimento delle parti e la tessitura delle voci, specialmente in quelle composizioni — come i bassi cosiddetti tematici e la fuga — nelle quali il movimento delle parti stesse è molto complesso e la lettura su due soli righe potrebbe essere poco chiara. Pessimo sistema — e quindi da scartarsi in modo assoluto — è quello, usato da molti allievi, di realizzare i bassi prima per pianoforte e poi trascriverli per le voci.

Per gli schemi contenuti nella presente opera mi sono servito generalmente della disposizione per pianoforte allo scopo precipuo di rendere più agevole la lettura all'allievo.

A complemento di quanto ho esposto aggiungo che nel concatenare un accordo con l'altro, anche negli accordi consonanti, è bene far risolvere sulla tonica la sensibile specialmente quando questa si trova nella parte estrema superiore e quando, s'intende, nell'accordo seguente è contenuta la tonica stessa:

Nelle parti interne la sensibile può anche saltare, specialmente quando la parte che le è immediatamente sopra risolve sulla tonica nell'accordo seguente:



Nel modo minore è bene far salire sempre la sensibile alla tonica, sia che si trovi nella parte estrema superiore che in una parte interna, specialmente allo scopo di evitare eventuali salti proibiti:



Quando nell'accordo seguente non vi è la tonica, la sensibile può saltare anche se si trova nella parte più acuta:




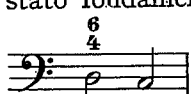

47. Considerazioni sul legame armonico delle triadi sotto forma di rivolto.

Quanto ho detto circa il legame armonico riguarda le triadi allo stato fondamentale, ma quando queste sono tutte o in parte, sotto forma di rivolto è necessario fare alcune osservazioni.

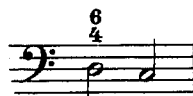
Sia il seguente basso armonizzato:



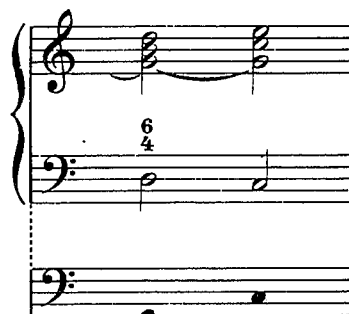
Nella prima battuta vi è nel basso un salto di 3ª , per cui si potrebbe essere indotti a pensare che si tratti del 1º caso di concatenazione; invece, dato che il Mi è il rivolto dell'accordo precedente, non si tratta, in realtà, che di un unico accordo, prima allo stato fondamentale e poi sotto forma di rivolto.

Nella seconda battuta il basso procede per grado. , per cui si potrebbe essere indotti a pensare che si tratti del 3º caso di concatenazione; invece, dato che il Re è il 2º rivolto dell'accordo  il basso fondamentale di questo accordo, il Sol, e quello dell'accordo successivo, il Do, si trovano fra loro in

rapporto di 4^a o di 5^a e, quindi, mentre in apparenza la successione
caso di concatenazione appartiene, invece, in sostanza, al 2^o:



sembra appartenere al 3^o



bassi fondamentali

ragione per cui fra i due accordi vi è un suono in comune, il Sol, il quale va legato. Nel passaggio dalla 3^a alla

4^a battuta vi è nel basso un salto di 4^a , per cui si potrebbe essere indotti a pensare che si tratti

del 2^o caso di concatenazione; invece, dato che il Fa è il 1^o rivolto dell'accordo , il basso fon-
damentale di questo accordo, il Re, e quello dell'accordo precedente, il Do, sono fra loro in rapporto di 2^a e,

quindi, mentre in apparenza la successione sembra appartenere al 2^o caso di concatenazione,
appartiene, invece, in sostanza, al 3^o:



bassi fondamentali

ragione per cui fra i due accordi non v'è alcun suono in comune.

Da quanto ho esposto si può concludere che nel legame armonico fra le triadi sotto forma di rivolto bisogna tenere sempre ben presente il basso fondamentale d'ogni singolo accordo, basso che regola i rapporti esistenti nella successione di due o più accordi e che permette di individuare a quale dei tre casi appartenga la successione stessa. E' molto importante rammentare quanto ho già detto a proposito degli errori armonici di quinte e di ottave (v. § 33), che cioè tali errori non vengono eliminati cambiando la forma di un accordo da fondamentale a rivolto o viceversa, se non con lo scambio di parti.

Per il legame armonico fra gli accordi di quattro o più suoni, sia allo stato fondamentale che sotto forma di rivolto, valgono tutte le regole date in precedenza per le triadi.

RIASSUNTO DEL VI. CAPITOLO

Per legame armonico s'intende quella affinità che esistendo fra due o più accordi ne permette la buona e regolare successione.

Nel concatenare un accordo con l'altro vi sono tre casi di concatenazione:

a) basso che procede per salti di 3^a o di 6^a; fra i due accordi da concatenare vi sono due suoni in comune i quali vanno legati nella stessa parte;

b) basso che procede per salti di 4^a o di 5^a; fra i due accordi da concatenare vi è un solo suono in comune il quale va legato nella stessa parte;

c) basso che procede per grado; fra i due accordi da concatenare non vi è alcun suono in comune.

Rammento che :

nella concatenazione di due accordi i cui bassi si trovino in rapporto di 6^a, (1^o caso) nel 2^o accordo non si può raddoppiare altro che la 3^a e bisogna evitare eventuali quinte o ottave per moto contrario;

nella concatenazione di due accordi i cui bassi si trovino in rapporto di 4^a, (2^o caso) le relazioni di 5^a o di 8^a per moto retto sono tollerate purchè non siano fra le parti estreme;

nella concatenazione di due accordi i cui bassi si trovino in rapporto di 2^a (3^o caso) bisogna usare in prevalenza il moto contrario fra il basso e le parti superiori.

Nel legame armonico fra accordi sotto forma di rivolto bisogna tener ben presente il basso fondamentale il quale permette di individuare a quale dei tre casi appartiene la successione.

VII.

CADENZE ARMONICHE

48. Generalità.

Per cadenza armonica s'intende una successione di due o più accordi che servono a determinare la conclusione o i punti di sospensione di una semifrase, di una frase, di un periodo o di un brano musicale; si potrebbe anche dire che la cadenza è quella tendenza che hanno i vari accordi a convergere verso la tonica che è il centro della tonalità.

49. Classificazione delle cadenze.

Le cadenze vengono classificate in due grandi categorie: cadenze finali o di chiusa e cadenze sospese.

Cadenze finali o di chiusa sono quelle che terminano sull'accordo di tonica allo stato fondamentale e servono come conclusione di una frase, di un periodo o di un intero brano musicale; l'accordo di tonica deve cadere sul tempo forte, e, nella disposizione delle parti di quest'ultimo accordo è bene che la parte più acuta si trovi in posizione di ottava col basso per dare all'accordo stesso un senso di compiutezza.

Gli antichi autori, e questo si fa anche oggi, nel modo minore usavano terminare sulla tonica con l'accordo perfetto maggiore:

Andante $\text{♩} = 66$

p legato *ecc.*

rall.
sf dim.

Bach - Il Clavicembalo ben temperato - Fuga VI a 3 voci - Ed. Curci - Milano

Cadenze sospese sono quelle nelle quali l'accordo di tonica è sotto forma di rivolto; oppure l'accordo di dominante che precede quello di tonica è anch'esso sotto forma di rivolto; oppure da un qualsiasi accordo si passa su quello della dominante; oppure, infine, dall'accordo di dominante si passa su accordi basati su altri gradi della scala. Le cadenze sospese servono a evitare o ritardare la conclusione di un brano musicale prolungandone il discorso.

Cadenze finali o di chiusa

Le cadenze finali vengono distinte in due sottospecie: la cadenza perfetta o autentica e la cadenza plagale, denominazioni queste che derivano dai modi della tonalità antica.

a) *Cadenza perfetta.*

La cadenza perfetta o autentica è determinata dalla successione dominante-tonica (V-I):

V I

La cadenza perfetta si distingue in 4 specie:

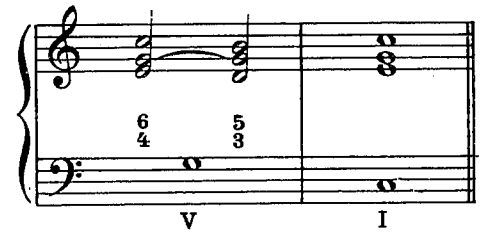
Cadenza perfetta semplice

nella quale il 5° grado viene armonizzato con un solo accordo: $\begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$

V I

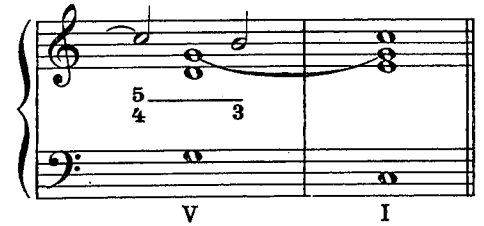
Cadenza composta consonante

nella quale il 5° grado viene armonizzato con due accordi $\frac{6}{4} - \frac{5}{3}$



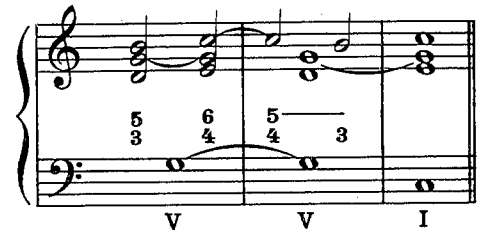
Cadenza composta dissonante

nella quale il 5° grado viene armonizzato con un solo accordo nel quale è introdotto il ritardo della 3^a: $\frac{5}{4} - \frac{5}{3}$



Cadenza doppia

nella quale il 5° grado viene armonizzato con 4 accordi; tale cadenza risulta formata dalla fusione delle tre cadenze precedenti: $\frac{5}{3} \frac{6}{4} \frac{5}{4} - \frac{5}{3}$



Andante sostenuto $\text{♩} = 48$

IRIS *p*

Da niuno hou-di-to dir-mi tan-ta oo-sa. I-ris tan-ta bel-

pp calmo *un poco rall.*

un poco affrett. *rit.* *Più mosso spigliato*

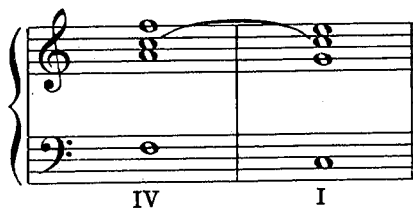
-lez-za? Niun lo cre-del M'ha det-to un sol fi-nor che son gra-zio-sa

un poco affrett. *rit.* *Più mosso*

Mascagni - Iris - Ed. Ricordi - Milano

b) Cadenza plagale.

La cadenza plagale è determinata dalla successione sottodominante-tonica (IV-I):



Caratteristica della cadenza plagale è un certo senso di grandiosità e di gravità, per cui si addice specialmente alla musica sacra. Mancando in questa successione la sensibile, la tendenza risolutiva verso la tonica è meno spiccata, per cui si usa spesso farla precedere da quella perfetta:

cadenza perfetta cadenza plagale

V I IV I

Talvolta, ed è anche di buon effetto, si adopera l'accordo perfetto minore sul 4° grado del modo maggiore; in tal caso il 6° grado abbassato si considera come facente parte della scala maggiore armonica:

IV I

Nella cadenza plagale si può adoperare l'accordo della sottodominante sotto forma di 1° o di 2° rivolto, facendolo precedere e seguire da quello di tonica:

Accordo della sottodominante
sotto forma di 1° rivolto

I VI I I VI I

nel modo maggiore e minore nel modo maggiore (armonico)

Accordo della sottodominante
sotto forma di 2° rivolto

V I I I V I I I

nel modo maggiore e minore nel modo maggiore (armonico)

Largo e mesto

Beethoven - Sonata Op. 10 - N. 3 - Ed. Curci - Milano

Oltre che con la triade, maggiore o minore, di sottodominante il 4° grado, nella cadenza plagale, può essere armonizzato in vari modi, i quali arricchiscono tale cadenza di nuovi e smaglianti colori:

Gli accordi di cui allo schema precedente, e che saranno studiati nei rispettivi capitoli, sono i seguenti:

- 1) accordo di 7^a di 2^a o di 3^a specie sul 2° grado;
- 2) accordo di 7^a di 4^a o di 2^a specie sul 4° grado;
- 3) accordo di 7^a di sensibile o di 7^a diminuita;
- 4) accordo di 7^a di 3^a specie;
- 5) accordo di 7^a di 1^a specie;
- 6) accordo di 7^a di 1^a specie;
- 7) accordo di 9^a di 4^a o di 2^a specie sul 4° grado;
- 8) accordo di 9^a di 2^a o di 3^a specie sul 2° grado.

La seguente cadenza plagale, rientra, enarmonicamente, nello schema 5), producendo nell'effetto un accordo di 7^a di dominante di altra tonalità, sebbene nella scrittura, come vedremo nel 2° volume, sembri un accordo cromatico.

Szymanowski - Prélude Op. 1 N. 6 - Universal Edition, Wien - Leipzig

De Ninno - Messa Solenne - Ed. F.lli De Marino - Napoli

Cadenze sospese.

Le cadenze sospese vengono distinte in tre sottospecie: la cadenza imperfetta, la semicadenza e la cadenza evitata.

a) *Cadenza imperfetta*

La cadenza imperfetta è formata, come la cadenza perfetta, dalla successione dominante-tonica, ma, al contrario di quella perfetta, nella quale tutti e due gli accordi sono allo stato fondamentale, in quella imperfetta devono trovarsi uno o entrambi sotto forma di rivolto:

è sotto forma di rivolto l'accordo della tonica		è sotto forma di rivolto l'accordo della dominante		sono sotto forma di rivolto entrambi gli accordi			
a)	opp. b)	c)	d)	e)	f)	g)	h)

Gli esempi a), c), d), g) vengono comunemente usati, mentre tutti gli altri sono da considerare, più che altro, a titolo teorico.

Largo, con grande espressione

Beethoven - Sonata Op. 7 - Ed. Curci - Milano

(Allegro)

Beethoven - Sonata Op. 2 - N. 1 - Ed. Curci - Milano

Come vedremo in seguito, se la dominante che va alla tonica invece di essere armonizzata con una triade venisse armonizzata con un accordo di 7^a di 1^a specie, ogni volta che la successione V-I si troverà sotto forma di rivolto si avranno altrettante cadenze imperfette.

b) *Semicadenza*

La semicadenza, detta anche cadenza alla dominante, è formata dalle seguenti successioni: I-V, II-V, IV-V, VI-V.

Successione I-V.

successione allo stato fondamentale		è sotto forma di rivolto della tonica		è sotto forma di rivolto della dominante		sono sotto forma di rivolto entrambi gli accordi			
a)	b)	c)	d)	e)	f)	g)	h)	i)	

Gli esempi a), b), c), d), e), g) vengono comunemente usati; l'esempio c) è molto frequente nella cadenza composta consonante sulla dominante, tutti gli altri sono da considerare, più che altro, a titolo teorico.

Allegro

Beethoven - Sonata Op. 7 - Ed. Curci - Milano

Successione II-V.

successione allo stato fondamentale è sotto forma di rivolto l'accordo del 2° grado è sotto forma di rivolto l'accordo della dominante sono sotto forma di rivolto entrambi gli accordi

a)	b)	c)	d)	e)	f)	g)	h)	i)
II V	IV V	VI V	II VII	II II	IV VII	IV II	VI VII	VI II

Gli esempi a), b), d), e) vengono comunemente usati; tutti gli altri sono da considerare, più che altro, a titolo teorico.

(Largo)

Beethoven - Sonata Op. 7 - Ed. Curci - Milano

Successione IV-V.

successione allo stato fondamentale è sotto forma di rivolto l'accordo del 4° grado è sotto forma di rivolto l'accordo della dominante sono sotto forma di rivolto entrambi gli accordi

a)	b)	c)	d)	e)	f)	g)	h)	i)
IV V	VI V	I V	IV VII	IV II	VI VII	VI II	I VII	I II

Gli esempi a), b), d), e), f) vengono comunemente usati; tutti gli altri sono da considerare, più che altro, a titolo teorico.

(Allegro vivace)

Beethoven - Sonata Op. 2 - N. 2 - Ed. Curci - Milano

Successione VI-V.

successione allo stato fondamentale è sotto forma di rivolto l'accordo del 6° grado è sotto forma di rivolto l'accordo della dominante sono sotto forma di rivolto entrambi gli accordi

a)	b)	c)	d)	e)	f)	g)	h)	i)
VI V	I V	III V	VI VII	VI II	I VII	I II	III VII	III II

Gli esempi a), d) vengono comunemente usati; tutti gli altri sono da considerare, più che altro, a titolo teorico.

c) Cadenza evitata.

La cadenza evitata, detta anche ingannata o rotta, è formata dalle seguenti successioni: V-VI, V-IV, V-III, V-II.

Successione V-VI.

successione allo stato fondamentale è sotto forma di rivolto l'accordo della dominante è sotto forma di rivolto l'accordo del 6° grado sono sotto forma di rivolto entrambi gli accordi

Diagram illustrating the V-VI succession with nine examples (a) through (i). The examples are arranged in two rows. Above the notes are labels: a) b) c) d) e) f) g) h) i). Below the notes are Roman numerals: V VI VII VI II VI V I V III VII I VII III II I II III. Figured bass notation is present below the bass line for examples b) through i).

Gli esempi a), b), f) vengono comunemente usati; tutti gli altri sono da considerare, più che altro, a titolo teorico.

Andante sostenuto
IRIS

di so?

p *cresc.* *poco rit.* *pp*

Mascagni - Iris - Ed. Ricordi - Milano

Successione V-IV.

successione allo stato fondamentale è sotto forma di rivolto l'accordo della dominante è sotto forma di rivolto l'accordo del 4° grado sono sotto forma di rivolto entrambi gli accordi

Diagram illustrating the V-IV succession with nine examples (a) through (i). The examples are arranged in two rows. Above the notes are labels: a) b) c) d) e) f) g) h) i). Below the notes are Roman numerals: V IV VII IV II IV V VI V I VII VI VII I II VI II I. Figured bass notation is present below the bass line for examples b) through i).

Gli esempi a), d), f) vengono comunemente usati; tutti gli altri sono da considerare, più che altro, a titolo teorico.

♩ = 52
Coro di dame

Guar - do o Re, la dol - ce spo - sa oo - me

pp *sottovoce* *rall.* *a tempo* *espress.* *pp*

tut - ta la - cri - mo - sa a tal nuo - va di ven - tò! Quan - to a

Jachino - Giocondo e il suo Re - Ed. Ricordi - Milano

Successione V-III.

successione allo stato fondamentale è sotto forma di rivolto l'accordo della dominante è sotto forma di rivolto l'accordo del 3° grado sono sotto forma di rivolto entrambi gli accordi

a) b) c) d) e) f) g) h) i)

V III VII III II III V V V VII VII V VII VII II V II VII

L'esempio a) è poco usato; tutti gli altri sono da considerare, più che altro, a titolo teorico.

La successione V-III si può fare anche modulante, considerando il III grado come dominante del modo minore relativo:

Modulazione Do maggiore-La minore:

successione allo stato fondamentale è sotto forma di rivolto il 1° accordo di dominante è sotto forma di rivolto il 2° accordo di dominante sono sotto forma di rivolto entrambi gli accordi

a) b) c) d) e) f) g) h) i)

V III VII III II III V V V VII VII V VII VII II V II VII

Gli esempi a), d) vengono comunemente usati, specialmente il d); tutti gli altri sono da considerare, più che altro, a titolo teorico; gli esempi f), h) non sono consigliabili a causa della falsa relazione di ottava.

Dato che l'accordo di dominante del modo maggiore fa una risoluzione cosiddetta d'inganno sull'accordo di dominante del modo minore relativo tale successione potrebbe anche essere definita: semicadenza dalla dominante del modo maggiore a quella del modo minore relativo.

LESCAUT

f *p*

fi - gli, vi - be - ne - di - oo!

f *p*

G. Massenet - Manon - Ed. Sonzogno - Milano

Non bisogna confondere la successione V-III, cadenza evitata, con la successione V-III, cadenza imperfetta; nella prima il 3° grado viene armonizzato con 3^a e 5^a, cioè con l'accordo perfetto del 3° grado, mentre nella seconda viene armonizzato con 3^a e 6^a, 1° rivolto dell'accordo di tonica:

cadenza evitata cadenza imperfetta

V III V III

Successione V-II.

	successione allo stato fondamentale	è sotto forma di rivolto l'accordo della dominante	è sotto forma di rivolto l'accordo del 2° grado		sono sotto forma di rivolto entrambi gli accordi			
a)	b)	c)	d)	e)	f)	g)	h)	i)

Gli esempi a, b, d) vengono comunemente usati; tutti gli altri sono da considerare, più che altro, a titolo teorico.

Mosso
GIOCONDO

Jachino - Giocondo e il suo Re - Ed. Ricordi - Milano

50. Formule di cadenza.

a) Generalità.

La formula di cadenza consiste in una successione di accordi nella quale si fondono, integrandosi, due o più cadenze; generalmente risulta costituita dall'accoppiamento di una semicadenza (I-V, II-V, IV-V, VI-V) con una cadenza perfetta, o di una semicadenza con una cadenza imperfetta, oppure di una semicadenza con una cadenza evitata. Si ottengono, così, tre tipi di formule di cadenza, i quali prendono il nome dalla cadenza con la quale terminano: formula di cadenza perfetta, formula di cadenza imperfetta, formula di cadenza evitata.

Come nelle cadenze semplici, anche in queste formule si possono impiegare i vari accordi sia allo stato fondamentale che sotto forma di rivolto, dando luogo così, a infinite combinazioni. Per varie ragioni, fra cui quella che è bene che l'allievo eserciti il suo acume facendo da sé, mi limiterò a presentare di ciascuna formula la successione allo stato fondamentale e di qualcuna anche tutte le combinazioni offerte dai rivolti dei vari accordi; sulla scorta di tali schemi l'allievo si eserciterà a ricavare tutte le possibili combinazioni.

b) Formula di cadenza perfetta.

La formula di cadenza perfetta è rappresentata dalle seguenti successioni: I-V-I, II-V-I, IV-V-I, VI-V-I

In tutte queste successioni l'accordo della dominante e il secondo accordo della tonica devono essere sempre allo stato fondamentale altrimenti verrebbe a determinarsi una cadenza imperfetta piuttosto che perfetta.

Successione I-V-I.

successione allo stato fondamentale è sotto forma di rivolto il 1° accordo della tonica

a) b) c)

I V I III V I V V I

semicadenza cadenza perfetta

Tutti e tre gli esempi precedenti vengono comunemente usati, specialmente l'esempio c), come ho già detto nella cadenza composta, la quale rappresenta una formula di cadenza molto adoperata nel secolo scorso e che i francesi chiamarono «cadenza all'italiana».

(Larghetto)

cresc. *calando* *p*

Donizetti - L'Elisir d'amore - Ed. Ricordi - Milano

Successione II-V-I.

successione allo stato fondamentale è sotto forma di rivolto l'accordo del 2° grado

a) b) c)

II V I IV V I VI V I

Gli esempi a), b) vengono comunemente usati; l'esempio c) è da considerare, più che altro, a titolo teorico.

Allegretto grazioso

p

VI (II) V I

Mendelssohn - Romanze senza parole - Ed. Curci - Milano

Successione VI-V-I.

successione allo stato fondamentale

è sotto forma di rivolto l'accordo del 4° grado

Example a) shows the fundamental succession: IV (F), V (C), I (F). Example b) shows the 4th degree inverted: VI (C), V (F), I (C), with a '6' in the bass. Example c) shows the 6/4 inverted: I (F), V (C), I (F), with a '6' and '4' in the bass.

Gli esempi a), b) vengono comunemente usati; l'esempio c) è da considerare, più che altro, a titolo teorico.

Allegretto con moto
p sempre staccato

The score shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line contains a VI-V-I progression (C-F-C) marked with a star. The tempo is *Allegretto con moto* and the dynamics are *p sempre staccato*.

Mendelssohn - Romanze senza parole - Ed. Curci - Milano

Come ho già detto, nel modo maggiore si può usare l'accordo perfetto minore sul 4° grado:

Do maggiore

The notation shows three chords in C major: IV (F), V (C), and I (F).

aggiungo che nel modo minore si può usare l'accordo perfetto maggiore sul 4° grado considerandolo come sotto-dominante della scala minore bachiana o della scala minore melodica ascendente:

Do minore

The notation shows three chords in C minor: IV (F), V (C), and I (F).

Successione IV-V-I.

successione allo stato fondamentale

è sotto forma di rivolto l'accordo del 6° grado

Example a) shows the fundamental succession: VI (C), V (F), I (C). Example b) shows the 6th degree inverted: I (C), V (F), I (C), with a '6' in the bass. Example c) shows the 6/4 inverted: III (G), V (F), I (C), with a '6' and '4' in the bass.

L'esempio a) viene comunemente usato; gli esempi b), c) sono da considerare, più che altro, a titolo teorico.

(Larghetto)

The score shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line contains a VI-V-I progression (C-F-C) marked with a star. The tempo is *(Larghetto)* and the dynamics include *dim. e rall.*

F. Chopin - Notturmi - Ed. Curci - Milano

c) Formula di cadenza imperfetta.

La formula di cadenza imperfetta è rappresentata dalle seguenti successioni: I-V-I, II-V-I, IV-V-I, VI-V-I. In tutte queste successioni l'accordo della dominante e il secondo accordo della tonica devono essere l'uno o l'altro o entrambi sotto forma di rivolto perchè ne risulti una cadenza imperfetta.

Successione I-V-I.

è sotto forma di rivolto il 2° accordo della tonica

I V III I V V

Esercitazioni: Svolgere la successione I-V-I sulla scorta di quella seguente II-V-I, cioè rivoltando ora l'uno ora l'altro, ora due, ora tutti e tre gli accordi, formando tutte le combinazioni possibili.

Successione II-V-I.

è sotto forma di rivolto l'accordo della tonica sono sotto forma di rivolto l'accordo del 2° grado e quello della tonica

II V III II V V IV V III IV V V VI V III VI V V

Gli esempi a) ,c) vengono comunemente usati; tutti gli altri sono da considerare, più che altro, a titolo teorico.

è sotto forma di rivolto l'accordo della dominante sono sotto forma di rivolto l'accordo della dominante e quello della tonica è sotto forma di rivolto l'accordo della dominante sono sotto forma di rivolto l'accordo della dominante e quello della tonica

II VII I II VII III II VII V II II I II II III II II V

Gli esempi a), d), e) vengono comunemente usati; tutti gli altri sono da considerare, più che altro, a titolo teorico.

sono sotto forma di rivolto l'accordo del 2° grado e quello della dominante sono sotto forma di rivolto tutti e tre gli accordi sono sotto forma di rivolto l'accordo del 2° grado e quello della dominante sono sotto forma di rivolto tutti e tre gli accordi

IV VII I IV VII III IV VII V IV II I IV II III IV II V

Gli esempi a), d), e) vengono comunemente usati; tutti gli altri sono da considerare, più che altro, a titolo teorico.

sono sotto forma di rivolto l'accordo del 2° grado e quello della dominante

sono sotto forma di rivolto tutti e tre gli accordi

sono sotto forma di rivolto l'accordo del 2° grado e quello della dominante

sono sotto forma di rivolto tutti e tre gli accordi

a) VI VII I b) VI VII III c) VI VII V d) VI II I e) VI II III f) VI II V

Tutti gli esempi precedenti sono da considerare soltanto a titolo teorico.

Successione IV-V-I.

è sotto forma di rivolto l'accordo di tonica

IV V III IV V V

Esercitazioni: Svolgere la successione IV-V-I sulla scorta di quella precedente II-V-I, cioè rivoltando ora l'uno ora l'altro, ora due, ora tutti e tre gli accordi, formando tutte le combinazioni possibili.

TRIO

IV V

Schubert - Sonata

Successione VI-V-I.

è sotto forma di rivolto l'accordo della tonica

VI V III VI V V

Esercitazioni: Svolgere la successione VI-V-I sulla scorta di quella II-V-I, cioè rivoltando ora l'uno ora l'altro, ora due, ora tutti e tre gli accordi, formando tutte le combinazioni possibili.

Andante

VI VII (V) I

Schubert - Sonata

VI V III (I)

Schubert - Sonata

d) Formula di cadenza evitata.

La formula di cadenza evitata è determinata dalle seguenti successioni : I-V-VI, II-V-VI, IV-V-VI, VI-V-VI; I-V-IV, II-V-IV, IV-V-IV, VI-V-IV; I-V-III, II-V-III, IV-V-III, VI-V-III; I-V-II, II-V-II, IV-V-II, VI-V-II.

Successione I-V-VI.

successione allo stato fondamentale

Esercizioni: Svolgere la successione I-V-VI sulla scorta di quella seguente II-V-VI, cioè rivoltando ora l'uno ora l'altro, ora due, ora tutti e tre gli accordi, formando tutte le combinazioni possibili.

(Allegro con fuoco)

Mendelssohn - Romanze senza parole - Ed. Curci - Milano

Andante molto

Schubert - Sonata

Successione II-V-VI allo stato fondamentale e sotto forma di rivolto.

successione allo stato fondamentale	è sotto forma di rivolto l'accordo del 6° grado	è sotto forma di rivolto l'accordo della dominante	sono sotto forma di rivolto l'accordo della dominante e quello del 6° grado	è sotto forma di rivolto l'accordo della dominante
---	--	--	---	--

Gli esempi a), b), d), e) vengono comunemente usati, tutti gli altri sono da considerare, più che altro, a titolo teorico.

sono sotto forma di rivolto l'accordo della dominante e quello del 6° grado	è sotto forma di rivolto l'accordo del 2° grado	sono sotto forma di rivolto l'accordo del 2° grado e quello del 6°	sono sotto forma di rivolto l'accordo del 2° grado e quel- lo della dominante	sono sotto forma di rivolto tutti e tre gli accordi
---	---	--	--	---

Gli esempi a), c), d), f), g) vengono comunemente usati; tutti gli altri sono da considerare, più che altro, a titolo teorico.

sono sotto forma di rivolto tutti e tre gli accordi lo della dominante sono sotto forma di rivolto l'accordo del 2° grado e quello della dominante sono sotto forma di rivolto tutti e tre gli accordi è sotto forma di rivolto l'accordo del 2° grado sono sotto forma di rivolto l'accordo del 2° grado e quello del 6°

a) b) c) d) e) f) g)

IV VII III IV II VI IV II I IV II III VI V VI VI V I VI V III

Tutti gli esempi precedenti sono da considerare soltanto a titolo teorico.

sono sotto forma di rivolto l'accordo del 2° grado e quello della dominante sono sotto forma di rivolto tutti e tre gli accordi sono sotto forma di rivolto l'accordo del 2° grado e quello della dominante sono sotto forma di rivolto tutti e tre gli accordi

a) b) c) d) e) f)

VI VII VI VI VII I VI VII III VI II VI VI II I VI II III

Tutti gli esempi precedenti sono da considerare soltanto a titolo teorico.

(Larghetto)

VI (II) V VI

F. Chopin - Notturmi - Ed. Curci - Milano

Successione IV-V-VI

successione allo stato fondamentale

IV V VI

Esercitazioni: Svolgere la successione IV-V-VI sulla scorta di quella precedente II-V-VI, cioè rivoltando ora l'uno ora l'altro, ora due, ora tutti e tre gli accordi, formando tutte le combinazioni possibili.

Successione VI-V-VI.

successione allo stato fondamentale

VI V VI

Esercitazioni: Svolgere la successione VI-V-VI sulla scorta di quella II-V-VI, cioè rivoltando ora l'uno ora l'altro, ora due, ora tutti e tre gli accordi, formando tutte le combinazioni possibili.

Successione I-V-IV.

successione allo stato fondamentale

Esercitazioni: Svolgere la successione I-V-IV sulla scorta di quella seguente II-V-IV, cioè rivoltando ora l'uno ora l'altro, ora due, ora tutti e tre gli accordi, formando tutte le combinazioni possibili.

Successione II-V-IV.

successione allo stato fondamentale	è sotto forma di rivolto l'accordo del 4° grado	è sotto forma di rivolto l'accordo della dominante	sono sotto forma di rivolto l'accordo della dominante e quello del 4° grado	è sotto forma di rivolto l'accordo della dominante
---	--	--	---	--

Gli esempi a), b), e) vengono comunemente usati; tutti gli altri sono da considerare, più che altro, a titolo teorico.

sono sotto forma di rivolto l'accordo della dominante e quello del 4° grado	è sotto forma di rivolto l'accordo del 2° grado	sono sotto forma di rivolto l'accordo del 2° grado e quello del 4°	sono sotto forma di rivolto l'accordo del 2° grado e quel- lo della dominante	sono sotto forma di rivolto tutti e tre gli accordi
---	---	--	--	---

Gli esempi c), d) vengono comunemente usati; tutti gli altri sono da considerare, più che altro, a titolo teorico.

sono sotto forma di rivolto tutti e tre gli accordi	sono sotto forma di rivolto l'accordo del 2° grado e quel- lo della dominante	sono sotto forma di rivolto tutti e tre gli accordi	è sotto forma di rivolto l'accordo del 2° grado	sono sotto forma di rivolto l'accordo del 2° grado e quello del 4°
--	--	--	---	--

Tutti gli esempi precedenti sono da considerare soltanto a titolo teorico.

sono sotto forma di rivolto l'accordo del 2° grado e quello della dominante

sono sotto forma di rivolto tutti e tre gli accordi

sono sotto forma di rivolto l'accordo del 2° grado e quello della dominante

sono sotto forma di rivolto tutti e tre gli accordi

a) VI VII IV
b) VI VII VI
c) VI VII I
d) VI II IV
e) VI II VI
f) VI II I

Tutti gli esempi precedenti sono da considerare soltanto a titolo teorico.

Successione IV-V-IV.

successione allo stato fondamentale

IV V IV

Esercitazioni: Svolgere la successione IV-V-IV sulla scorta di quella precedente II-V-IV, cioè rivoltando ora l'uno ora l'altro, ora due, ora tutti e tre gli accordi, formando tutte le combinazioni possibili.

(Moderato)

IV V VI (IV)

F. Chopin - Ballate - Ed. Curci - Milano

Successione VI-V-IV.

successione allo stato fondamentale

VI V IV

Esercitazioni: Svolgere la successione VI-V-IV sulla scorta di quella II-V-IV, cioè rivoltando ora l'uno ora l'altro, ora due, ora tutti e tre gli accordi, formando tutte le combinazioni possibili.

Successione I-V-III.

successione allo stato fondamentale

I V III

Esercitazioni: Svolgere la successione I-V-III sulla scorta di quella seguente II-V-III, cioè rivoltando ora l'uno ora l'altro, ora due, ora tutti e tre gli accordi, formando tutte le combinazioni possibili.

Successione II-V-III.

successione allo stato fondamentale è sotto forma di rivolto l'accordo del 3° grado è sotto forma di rivolto l'accordo della dominante sono sotto forma di rivolto l'accordo della dominante e quello del 3° grado è sotto forma di rivolto l'accordo della dominante

a) b) c) d) e) f) g)

II V III II V V II V VII II VII III II VII V II VII VII II II III

Gli esempi a), g) vengono usati talvolta; tutti gli altri sono da considerare, più che altro, a titolo teorico.

sono sotto forma di rivolto l'accordo della dominante e quello del 3° grado è sotto forma di rivolto l'accordo del 2° grado sono sotto forma di rivolto l'accordo del 2° grado e quello del 3° sono sotto forma di rivolto l'accordo del 2° grado e quello della dominante sono sotto forma di rivolto tutti e tre gli accordi

a) b) c) d) e) f) g)

II II V II II VII IV V III IV V V IV V VII IV VII III IV VII V

L'esempio c) viene usato talvolta; tutti gli altri sono da considerare, più che altro, a titolo teorico.

sono sotto forma di rivolto tutti e tre gli accordi sono sotto forma di rivolto l'accordo del 2° grado e quello della dominante sono sotto forma di rivolto tutti e tre gli accordi è sotto forma di rivolto l'accordo del 2° grado sono sotto forma di rivolto l'accordo del 2° grado e quello del 3°

a) b) c) d) e) f) g)

IV VII VII IV II III IV II V IV II VII VI V III VI V V VI V VII

L'esempio b) viene usato talvolta; tutti gli altri sono da considerare, più che altro, a titolo teorico.

sono sotto forma di rivolto l'accordo del 2° grado e quello della dominante sono sotto forma di rivolto tutti e tre gli accordi sono sotto forma di rivolto l'accordo del 2° grado e quello della dominante sono sotto forma di rivolto tutti e tre gli accordi

a) b) c) d) e) f)

VI VII III VI VII V VI VII VII VI II III VI II V VI II VII

Tutti gli esempi precedenti sono da considerare soltanto a titolo teorico

Successione IV-V-III.

successione allo stato fondamentale

IV V III

Esercitazioni: Svolgere la successione IV-V-III sulla scorta di quella precedente II-V-III, cioè rivoltando ora l'uno ora l'altro, ora due, ora tutti e tre gli accordi, formando tutte le combinazioni possibili.

Successione VI-V-III.

successione allo stato fondamentale

VI V III

Esercitazioni: Svolgere la successione VI-V-III sulla scorta di quella II-V-III, cioè rivoltando ora l'uno ora l'altro, ora due, ora tutti e tre gli accordi, formando tutte le combinazioni possibili.

Successione I-V-II.

successione allo stato fondamentale

I V II

Esercitazioni: Svolgere la successione I-V-II sulla scorta di quella seguente II-V-II, cioè rivoltando ora l'uno ora l'altro, ora due, ora tutti e tre gli accordi, formando tutte le combinazioni possibili.

Successione II-V-II.

successione allo stato fondamentale	è sotto forma di rivolto il 2° accordo del 2° grado	è sotto forma di rivolto l'accordo della dominante	sono sotto forma di rivolto l'accordo della dominante e il 2° accordo del 2° grado	è sotto forma di rivolto l'accordo della dominante		
a)	b)	c)	d)	e)	f)	g)

II V II II V IV II V VI II VII II II VII IV II VII VI II II II

Gli esempi a), b), d) vengono comunemente usati; tutti gli altri sono da considerare, più che altro, a titolo teorico.

sono sotto forma di rivolto l'accordo della dominante e il 2° accordo del 2° grado	è sotto forma di rivolto il 1° accordo del 2° grado	sono sotto forma di rivolto entrambi gli accordi del 2° grado	sono sotto forma di rivolto il 1° accordo del 2° grado e quel- lo della dominante	sono sotto forma di rivolto tutti e tre gli accordi		
a)	b)	c)	d)	e)	f)	g)

II II IV II II VI IV V II IV V IV IV V VI IV VII II IV VII IV

Gli esempi c), d) vengono usati talvolta; tutti gli altri sono da considerare, più che altro, a titolo teorico.

sono sotto forma di rivolto tutti e tre gli accordi sono sotto forma di rivolto il 1° accordo del 2° grado e quello della dominante sono sotto forma di rivolto tutti e tre gli accordi è sotto forma di rivolto il 1° accordo del 2° grado sono sotto forma di rivolto entrambi gli accordi del 2° grado

a) b) c) d) e) f) g)

IV VII VI IV II II IV II IV IV II VI VI V II VI V IV VI V VI

Tutti gli esempi precedenti sono da considerare soltanto a titolo teorico.

sono sotto forma di rivolto il 1° accordo del 2° grado e quello della dominante sono sotto forma di rivolto tutti e tre gli accordi sono sotto forma di rivolto il 1° accordo del 2° grado e quello della dominante sono sotto forma di rivolto tutti e tre gli accordi

a) b) c) d) e) f)

VI VII II VI VII IV VI VII VI VI II II VI II IV VI II VI

Tutti gli esempi precedenti sono da considerare soltanto a titolo teorico.

Successione IV-V-II.

successione allo stato fondamentale

IV V II

Esercitazioni: Svolgere la successione IV-V-II sulla scorta di quella precedente II-V-II, cioè rivoltando ora l'uno ora l'altro, ora due, ora tutti e tre gli accordi, formando tutte le combinazioni possibili.

Successione VI-V-II.

successione allo stato fondamentale

VI V II

Esercitazioni: Svolgere la successione VI-V-II sulla scorta di quella II-V-II, cioè rivoltando ora l'uno ora l'altro, ora due, ora tutti e tre gli accordi, formando tutte le combinazioni possibili.

51. Cadenze finali moderne.

Mentre tutti i tipi di cadenza precedentemente elencati appartengono all'armonia tradizionale, partendo da nuovi concetti l'armonia moderna si è arricchita di nuove cadenze finali che variano da un compositore all'altro ma che si basano quasi tutte sul principio di lasciare nell'animo dell'ascoltatore l'impressione destata dal carattere armonico-melodico-tonale al quale la composizione stessa si è ispirata. In tal modo le tradizionali cadenze finali, la perfetta e la plagale, cedono a mano a mano il posto alle più svariate successioni, nelle quali si riscontra, fra l'altro, che l'accordo finale non è più quello di tonica e che questo non è più preceduto da quello di dominante o di sottodominante; che l'accordo di tonica contiene qualche suono estraneo, oppure che l'accordo di tonica stesso giunge inaspettatamente.

Tecnicamente non è possibile stabilire una teoria relativa a questa nuova concezione; qualunque spiegazione teorica risulterebbe poco soddisfacente, trattandosi, più che altro, di valori estetici che non possono essere catalogati in un'arida formula scolastica. Volendo ben comprendere una di queste cadenze finali moderne è necessario analizzare tutto il brano musicale di cui la cadenza stessa è la chiusa, più che sotto l'aspetto tecnico specialmente sotto quello estetico.

In ogni modo, a solo titolo di orientamento per l'allievo, raggrupperò le cadenze finali moderne in cinque categorie:

- a) cadenze finali sopra un accordo che non è quello della tonica;
- b) cadenze finali sopra l'accordo di tonica contenente uno o più suoni estranei;
- c) cadenze finali nelle quali l'accordo di tonica giunge inaspettatamente;
- d) cadenze finali nelle quali l'accordo che precede quello della tonica, è modificato con alterazioni estranee alla tonalità; a questo proposito vederne la teoria nel capitolo delle modulazioni (interpretazione diatonico-cromatica degli accordi);
- e) cadenze finali nella musica atonale e politonale.

Non essendo possibile riportare qui di seguito, come esempio, una intera composizione, ne riporterò soltanto le ultime battute, esortando, però, l'allievo a prendere conoscenza dell'intero pezzo per potersi rendere meglio conto di quanto ho esposto.

a) Cadenze finali sopra un accordo che non è quello della tonica.

Lento cresc. solenne

E non si de - sta mai più chi so - gna il gran so - gno che

cupo ma sonoro mf m. d.

dim. subito ♩ = 120

fu!... I. Tempo rit.

agitato

Paribeni G. C. - Lago solitario - Ed. Sonzogno - Milano

b) Cadenze finali sopra l'accordo di tonica contenente uno o più suoni estranei.

Mosso, concitato e doloroso

tratt. perdendosi

Pizzetti - Orseolo - Ed. Ricordi - Milano

Presto (alla breve) e stringendo ancora

fff

secco

fff

secco

Casella - Pagine di guerra - Carica di Cavalleria Cosacca - Ed. Ricordi - Milano

Adagio (♩=46) *pp a bocca chiusa*

Petrassi - Vocalizzo per addormentare una bambina - Ed. Carisch - Milano

Lentamente
con grande espressione

I. Tempo ♩=66

Bim - bi fug - gi - te lun - gi di là: I'Or - co vien
qua.

mf *ten.* *ff ruvidamente* *stentando* *fff*

De Ninno - I'Orco - Ed. F.lli De Marino - Napoli

c) Cadenze finali nelle quali l'accordo di tonica giunge inaspettatamente.

Largo sostenuto
affrett. *sostenendo* *sempre* *più*

p *molto rit.*

F. Alfano - Cyrano di Bergerac - Ed. Ricordi - Milano

- d) Cadenze finali nelle quali l'accordo che precede quello della tonica è modificato con alterazioni estranee alla tonalità.
(v. interpretazione diatonico-cromatica degli accordi).

Andante poco sostenuto
MINNIE

Io non son che u - na po - ve - ra fan - ciul - la... o - scura e buo - na a nul - la: mi
di - te del - le co - se tan - to bel - le che for - se non in - ten do... Non so che

poco rit. *pp*

Puccini - Fanciulla del West - Ed. Ricordi - Milano

Andante sostenuto ♩ = 96
JOR

o - ve, o fan - ciul - la, tu sa - rai a - ma - ta...
E que - sta po - e -

f allarg. *poco rit.* *a tempo* *p rall.* *rall. molto*

JOR KYOTO *p*

Mascagni - Iris - Ed. Ricordi - Milano

- e) Cadenze finali nella musica atonale e politonale.

Sehr langsam (♩ = 108)

p *ppp* *pp* *rit.*

Schönberg A. - Pünf Klavierstücke Op. 23 - W. Hansen Ed. - Copenhagen



De Ninno - Sei Impressioni per Pianoforte - Canzone d'aprile

RIASSUNTO DEL VII. CAPITOLO

Le cadenze armoniche consistono in una successione di due o più accordi che servono a determinare la conclusione o i punti di sospensione di una semifrase, di una frase, di un periodo o di un brano musicale. Le cadenze si dividono nelle seguenti categorie;

- | | | | | |
|---------|---|--|---|---|
| Cadenze | } | Cadenze finali o di chiusa
(terminano sull'accordo della tonica allo stato fondamentale). | } | Cadenza perfetta
(dominante-tonica) |
| | | Cadenze sospese
(terminano sopra un rivolto dell'accordo della tonica o sopra accordi basati su altri gradi della scala). | | Cadenza plagale
(sottodominante-tonica). |
| | | | | Cadenza imperfetta
(dominante-tonica sotto forma di rivolto). |
| | | | | Semicadenza
(sospensione sulla dominante). |
| | | | | Cadenza evitata
(dominante che va sul VI, sul IV, sul III o sul II grado). |

La formula di cadenza consiste in una successione di accordi nella quale si uniscono e si integrano due o più cadenze.

Generalmente risulta formata dall'accoppiamento di una semicadenza con una cadenza perfetta, imperfetta o evitata.

1. Formule di cadenza perfetta:

- a) successione I-V-I allo stato fondamentale e col 1° accordo sotto forma di rivolto;
- b) successione II-V-I allo stato fondamentale e col 1° accordo sotto forma di rivolto;
- c) successione IV-V-I allo stato fondamentale e col 1° accordo sotto forma di rivolto;
- d) successione VI-V-I allo stato fondamentale e col 1° accordo sotto forma di rivolto.

2. Formule di cadenza imperfetta:

successione I-V-I sotto forma di rivolto.

3. Formule di cadenza evitata:

- a) successione I-V-VI allo stato fondamentale e sotto forma di rivolto;
- b) successione II-V-VI idem
- c) successione IV-V-VI idem
- d) successione VI-V-VI idem

- e) successione I-V-IV idem
- f) successione II-V-IV idem
- g) successione IV-V-IV idem
- h) successione VI-V-IV idem
- i) successione I-V-III idem
- l) successione II-V-III idem
- m) successione IV-V-III idem
- n) successione VI-V-III idem
- o) successione I-V-II idem
- p) successione II-V-II idem
- q) successione IV-V-II idem
- r) successione VI-V-II idem

Cadenze finali moderne.

- a) cadenze sopra un accordo che non è quello della tonica;
- b) cadenze sopra l'accordo di tonica contenente uno o più suoni a lui estranei;
- c) cadenze nelle quali l'accordo di tonica giunge inaspettatamente;
- d) cadenze nelle quali l'accordo che precede quello della tonica è modificato con alterazioni (interpretazione diatonico-cromatica degli accordi);
- e) cadenze nella musica atonale e politonale.

QUADRO SINOTTICO DELLE CADENZE PIÙ COMUNEMENTE USATE.

CADENZE	Cadenze finali	<i>Cadenza perfetta</i> V-I	
		<i>Cadenza plagale</i> IV-I e rivolti	$\left. \begin{array}{l} 6 \\ VI - I \\ 6 \\ 4 \\ I - I \end{array} \right\}$
	Cadenze imperfette		$\left. \begin{array}{l} V - III \\ 6 \\ VII - I \\ 6 \\ 4 \\ II - I \\ 6 \\ 4 \\ II - III \end{array} \right\}$
	Semicadenze	<i>Successione I-V e rivolti</i>	$\left. \begin{array}{l} I - V \\ 6 \\ III - V \\ 6 \\ 4 \quad 5 \\ V - V \\ 6 \\ I - VII \end{array} \right\}$
		<i>Successione II-V e rivolti</i>	$\left. \begin{array}{l} 6 \\ II - VII \\ 6 \\ 5 \quad 4 \\ II - II \\ 6 \\ IV - V \\ 6 \\ 6 \quad 4 \\ IV - II \end{array} \right\}$
		<i>Successione IV-V e rivolti</i>	$\left. \begin{array}{l} 6 \\ IV - VII \\ 6 \\ 4 \\ IV - II \\ 6 \\ VI - V \\ 6 \quad 6 \\ VI - VII \\ 6 \\ 6 \quad 4 \\ VI - II \end{array} \right\}$
		<i>Successione VI-V e rivolti</i>	$\left. \begin{array}{l} 6 \quad 6 \\ VI - VII \\ 6 \\ 6 \quad 4 \\ VI - II \end{array} \right\}$
	Cadenze sospese	<i>Successione V-VI e rivolti</i>	$\left. \begin{array}{l} 6 \\ VII - VI \\ 6 \quad 6 \\ VII - I \\ 6 \\ 4 \quad 6 \\ II - I \end{array} \right\}$
		<i>Successione V-IV e rivolti</i>	$\left. \begin{array}{l} 6 \\ V - VI \\ 6 \quad 6 \\ VII - VI \end{array} \right\}$
<i>Successione V-III e rivolti</i>		$\left. \begin{array}{l} 6 \\ 4 \\ II - III \\ 6 \quad 6 \\ VII - V \end{array} \right\}$	
Cadenze evitate	<i>Successione V-II e rivolti</i>	$\left. \begin{array}{l} 6 \\ V - IV \\ 6 \\ VII - II \end{array} \right\}$	

VIII. PROGRESSIONI

52. Generalità.

La progressione è la ripetizione simmetrica di un disegno musicale, armonico o melodico:

ISOTTA (contemplando Tristano) Cominciando molto moderatamente

pp Dol. ce e cal. mo, sor. ri. den. te, ei di. schiu. de

pp

ISOTTA

gli oc. chi bel. li, Nol ve. de. te? Nol ve. de. te? Co - me chia - ra

p cresc.

Wagner - Tristano e Isotta - Ed. Ricordi - Milano

Il disegno che viene ripetuto simmetricamente si chiama modello; dall'esempio precedente si ricava, sotto l'aspetto melodico, il seguente modello:

modello ripetizione del modello

Il modello può essere ripetuto simmetricamente a differenti distanze

salto di 3ª

oppure salto di 2ª sia in senso ascendente che discendente

e la progressione può essere arricchita con fioriture, ritardi e imitazioni fra le parti:

Generalmente il modello deve essere rappresentato da un disegno di breve durata perchè possa essere meglio percepito. Inoltre la simmetria deve essere mantenuta non solo nel basso o nella melodia ma in tutte le altre parti; quindi, gli accordi, nella ripetizione del modello, devono essere disposti non solo nella stessa forma (fondamentale o rivolto) ma anche nelle stesse posizioni melodiche; a quest'ultima regola si può derogare soltanto nell'ultima ripetizione del modello, quando, però, il far questo sia reso necessario da una qualsiasi ragione armonica o melodica.

Dal precedente esempio del Tristano e Isotta si ricava, sotto l'aspetto armonico, il seguente modello:

modello				ripetizione del modello			
posizioni melodiche		posizioni melodiche		posizioni melodiche		posizioni melodiche	
3 ^a pos.	1 ^a pos.	1 ^a pos.	1 ^a pos.	3 ^a pos.	1 ^a pos.	1 ^a pos.	1 ^a pos.
modello				ripetizione del modello			

Nel concatenare gli accordi contenuti nel modello bisogna osservare tutte le regole prescritte per il movimento e il legame armonico delle parti, perchè qualsiasi errore contenuto nel modello verrebbe ripetuto nella ripetizione dello stesso.

Nel passare dal modello alla ripetizione, dovendosi osservare la perfetta simmetria sono tollerati eventuali errori armonici di quinte, di ottave o di unisoni e salti proibiti. Se nella ripetizione del modello s'incontra l'accordo di 7^a diminuita, questo viene trattato come un accordo consonante, ma riacquista le sue prerogative quando verrà a trovarsi alla fine della progressione. Se la progressione comincia con accordi di 7^a o di 9^a principali, per i quali non è richiesta la preparazione, riproducendosi il disegno con accordi di 7^a o di 9^a secondari per i quali, invece, la preparazione è necessaria, questa non viene effettuata in forza della progressione e gli accordi vengono considerati come se fossero principali:

- a) accordo di 7^a di prima specie per il quale non è richiesta la preparazione;
- b) accordo di 7^a di seconda specie per il quale sarebbe prescritta la preparazione;
- c) accordo di 7^a di terza specie o di sensibile per il quale non è richiesta la preparazione;
- d) accordo di 7^a di quarta specie per il quale sarebbe prescritta la preparazione.

Le progressioni possono essere impiegate oltre che nel modo maggiore anche nel minore; in tal caso viene adoperata la scala minore naturale e l'alterazione della sensibile viene introdotta soltanto nella cadenza finale:

Alcuni teorici ⁽¹⁾ sono del parere che la progressione unisonica sospenda il sentimento tonale fino alla cadenza e che i gradi della scala perdano il loro distinto carattere, ma il De Sanctis ⁽²⁾ obietta che «primieramente fa d'uopo considerare che i gradi della scala si possono armonizzare in differenti maniere senza che venga sospeso il sentimento della tonalità. Al secondo grado, per esempio, invece dell'accordo di 7^a di dominante nel secondo rivolto

si dà l'accordo perfetto minore che precede la cadenza perfetta:

In secondo luogo nella riproduzione del disegno, escludendosi qualsiasi accidentalità, fa d'uopo sovente

rispondere a una 5^a maggiore con 5^a minore e a una 4^a minore con 4^a maggiore e viceversa:

Ma il sentimento tonale supplisce a questa non del tutto reale simmetria; e il Basevi dice che anzi è tanto più vivo e gagliardo il sentimento della tonalità da produrre in noi l'illusione di una simmetria che effettivamente non sussiste. Adunque la riproduzione del disegno sui diversi gradi della scala anzichè distruggere o sospendere il sentimento tonale lo rende invece più sentito e più efficace».

⁽¹⁾ Savard - Cours complet d'harmonie - Girod, Parigi. - Fétis - Op. cit.

⁽²⁾ De Sanctis - Op. cit.

53. Classificazione delle progressioni.

Le progressioni vengono classificate in sette categorie: ascendenti e discendenti, tonali e modulanti, fondamentali e derivate, irregolari.

a) Progressioni ascendenti sono quelle nelle quali il modello viene ripetuto più alto:

b) progressioni discendenti sono quelle nelle quali il modello viene ripetuto più basso:

c) progressioni tonali sono quelle nelle quali la progressione resta tutta nel medesimo tono; sono molto adoperate nello stile rigoroso sia vocale che strumentale e nella musica sacra:

d) progressioni modulanti sono quelle nelle quali la progressione attraversa differenti tonalità; sono molto adoperate nello stile libero sia vocale che strumentale:

e) progressioni fondamentali sono quelle nelle quali gli accordi sono tutti allo stato fondamentale:

f) progressioni derivate sono quelle nelle quali gli accordi sono tutti o in parte sotto forma di rivolto:

g) progressioni irregolari sono quelle nelle quali il modello non viene riprodotto con la stessa uniformità, nè gli accordi nelle stesse posizioni:

Le progressioni non devono essere prolungate all'infinito, perchè la composizione risulterebbe monotona e troppo scolastica; usate con moderazione possono produrre ottimi effetti e tutti i compositori se ne sono serviti e se ne servono largamente.

Sebbene sia possibile comporre un numero infinito di progressioni, mi limito a esporre soltanto qualche esempio delle più comunemente usate; sulla scorta di queste l'allievo si eserciterà a cercare nuove combinazioni.

54. Esempi di progressioni più comunemente usate.

Gli schemi che seguono, mentre rappresentano, come ho già detto, soltanto alcune delle infinite combinazioni che è possibile formare, sono da considerare unicamente quali modelli di progressioni scolastiche, le quali tuttavia possono essere arricchite con fioriture che le renderanno più variate e interessanti:

modelli semplici

gli stessi modelli con fioriture

Gli schemi che seguono, inoltre, rappresentano modelli di progressioni sia ascendenti che discendenti, sia fondamentali che derivate, sia tonali che modulanti; in quelle derivate si deve tener sempre presente il basso fondamentale per il quale il modello viene a essere modificato in sostanza da quello che è in apparenza. Il modello

seguinte infatti: tenendo presente che il secondo accordo è sotto forma di rivolto si può

ridurre al seguente: per cui le progressioni di cui allo schema che segue sono sostenute

da bassi fondamentali i quali modificano sostanzialmente la fisionomia del modello originario.

modelli originari

Negli schemi che seguono la colonna di sinistra rappresenta progressioni ascendenti, quella di destra le rispettive progressioni discendenti.

a) Progressioni tonali:

Il basso sale di grado e il modello si riproduce a una 3^a sopra.

Il basso scende di grado e il modello si riproduce a una 3^a sotto.

Il basso sale due volte di grado e il modello si riproduce a una 2^a sopra.

Il basso scende due volte di grado e il modello si riproduce a una 2^a sotto.

Il basso sale di grado, resta legato e il modello si riproduce a una 2^a sopra.

Il basso scende di grado, resta legato e il modello si riproduce a una 2^a sotto.

Il basso scende di grado e il modello si riproduce a una 2^a sopra.

Il basso sale di grado e il modello si riproduce a una 2^a sotto.

Il basso sale di 3^a e il modello si riproduce a una 2^a sopra.

Il basso scende di 3^a e il modello si riproduce a una 2^a sotto.

Il basso sale due volte di 3^a e il modello si riproduce a una 2^a sopra.

Il basso scende due volte di 3^a e il modello si riproduce a una 2^a sotto.

Il basso sale di grado, poi di 3^a e il modello si riproduce a una 2^a sopra.

Il basso scende di grado, poi di 3^a e il modello si riproduce a una 2^a sotto.

Il basso sale di 3^a, poi di grado e il modello si riproduce a una 2^a sopra.

Il basso scende di 3^a, poi di grado e il modello si riproduce a una 2^a sotto.

Il basso sale di 4^a e il modello si riproduce a una 2^a sopra.

Il basso scende di 4^a e il modello si riproduce a una 2^a sotto.

Il basso sale di 4^a, scende di grado e il modello si riproduce a una 2^a sopra.

Il basso scende di 4^a, sale di grado e il modello si riproduce a una 2^a sotto.

Il basso sale di 4^a e il modello si riproduce a una 3^a sopra.

Il basso scende di 4^a e il modello si riproduce a una 3^a sotto.

Il basso scende di grado e il modello si riproduce a una 3^a sopra.

Il basso sale di grado e il modello si riproduce a una 3^a sotto.

Il basso scende di 4^a, sale di grado e il modello si riproduce a una 2^a sopra.

Il basso sale di 4^a, scende di grado e il modello si riproduce a una 2^a sotto.

Il basso sale di grado, poi di 4^a e il modello si riproduce a una 2^a sopra.

Il basso scende di grado, poi di 4^a e il modello si riproduce a una 2^a sotto.

Il basso scende di 4^a, risale di 4^a e il modello si riproduce a una 2^a sopra.

Il basso sale di 4^a, riscende di 4^a e il modello si riproduce a una 2^a sotto.

Il basso sale di 3^a, poi di 4^a e il modello si riproduce a una 3^a sopra.

Il basso scende di 3^a, poi di 4^a e il modello si riproduce a una 3^a sotto.

Il basso sale di 4^a, poi di grado e il modello si riproduce a una 2^a sopra.

Il basso scende di 4^a, poi di grado e il modello si riproduce a una 2^a sotto.

Il basso sale di 4^a, poi di 3^a e il modello si riproduce a una 3^a sopra.

Il basso scende di 4^a, poi di 3^a e il modello si riproduce a una 3^a sotto.

Il basso scende di 4^a, sale di 3^a e il modello si riproduce a una 2^a sopra.

(5^o e 8^o tollerate in forza della progressione)

Il basso sale di 4^a, scende di 3^a e il modello si riproduce a una 2^a sotto.

(5^o e 8^o tollerate in forza della progressione)

Il basso sale di 5^a e il modello si riproduce a una 2^a sopra.

Il basso scende di 5^a e il modello si riproduce a una 2^a sotto.

Il basso sale di 5^a e il modello si riproduce a una 3^a sopra.

Il basso scende di 5^a e il modello si riproduce a una 3^a sotto.

Il basso sale di 5^a, scende di grado e il modello si riproduce a una 3^a sopra.

Il basso scende di 5^a, sale di grado e il modello si riproduce a una 3^a sotto.

Il basso scende di grado e il modello si riproduce a una 4^a sopra.

Il basso sale di grado e il modello si riproduce a una 4^a sotto.

Il basso scende di 5^a, sale di grado e il modello si riproduce a una 2^a sopra.

Il basso sale di 5^a, scende di grado e il modello si riproduce a una 2^a sotto.

Il basso sale di grado, poi di 5^a e il modello si riproduce a una 2^a sopra.

(5° e 8° per moto contrario tollerate in forza della progressione)

Il basso scende di grado, poi di 5^a e il modello si riproduce a una 2^a sotto.

(5° e 8° tollerate in forza della progressione)

Il basso scende di 5^a, risale di 5^a e il modello si riproduce a una 2^a sopra.

(5° e 8° tollerate in forza della progressione)

Il basso sale di 5^a, riscende di 5^a e il modello si riproduce a una 2^a sotto.

(5° e 8° tollerate in forza della progressione)

Il basso sale di 3^a poi di 5^a e il modello si riproduce a una 3^a sopra.

Il basso sale di 5^a, poi di grado e il modello si riproduce a una 2^a sopra.

(5° tollerate in forza della progressione)

Il basso scende di 3^a, poi di 5^a e il modello si riproduce a una 3^a sotto.

(5° e 8° tollerate in forza della progressione)

Il basso scende di 5^a, poi di grado e il modello si riproduce a una 2^a sotto.

(5° e 8° tollerate in forza della progressione)

Il basso sale di 5^a, poi di grado e il modello si riproduce a una 3^a sopra.

(5° tollerate in forza della progressione)

Il basso scende di 5^a, poi di grado e il modello si riproduce a una 3^a sotto.

(5° e 8° tollerate in forza della progressione)

Il basso scende di 5^a, sale di 3^a e il modello si riproduce a una 2^a sopra.

Il basso sale di 5^a, scende di 3^a e il modello si riproduce a una 2^a sotto.

Il basso sale di 6^a e il modello si riproduce a una 2^a sopra.

Il basso scende di 6^a e il modello si riproduce a una 2^a sotto.

Il basso sale di 6^a, scende di grado e il modello si riproduce a una 4^a sopra.

Il basso scende di 6^a, sale di grado e il modello si riproduce a una 4^a sotto.

Il basso scende di grado e il modello si riproduce a una 5^a sopra.

Il basso sale di grado e il modello si riproduce a una 5^a sotto.

Il basso scende di 6^a, sale di grado e il modello si riproduce a una 2^a sopra.

Il basso sale di 6^a, scende di grado e il modello si riproduce a una 2^a sotto.

Il basso sale di grado, poi di 6^a e il modello si riproduce a una 2^a sopra.

Il basso scende di grado, poi di 6^a e il modello si riproduce a una 2^a sotto.

(5° e 8° tollerate in forza della progressione)

Il basso scende di 6^a, risale di 6^a e il modello si riproduce a una 2^a sopra.

(5° e 8° tollerate in forza della progressione)

Il basso sale di 6^a, riscende di 6^a e il modello si riproduce a una 2^a sotto.

(5° e 8° tollerate in forza della progressione)

Il basso sale di 3^a, poi di 6^a e il modello si riproduce a una 3^a sopra.

(5° e 8° tollerate in forza della progressione)

Il basso scende di 3^a, poi di 6^a e il modello si riproduce a una 3^a sotto.

(5° e 8° tollerate in forza della progressione)

Il basso sale di 6^a, poi di grado e il modello si riproduce a una 2^a sopra.

(5° e 8° tollerate in forza della progressione)

Il basso scende di 6^a, poi di grado e il modello si riproduce a una 2^a sotto.

(5° e 8° tollerate in forza della progressione)

Il basso sale di 6^a, poi di grado e il modello si riproduce a una 3^a sopra.

(5° e 8° tollerate in forza della progressione)

Il basso scende di 6^a, poi di grado e il modello si riproduce a una 3^a sotto.

(5° e 8° tollerate in forza della progressione)

Il basso scende di 6^a, sale di 3^a e il modello si riproduce a una 2^a sopra.

Il basso sale di 6^a, scende di 3^a e il modello si riproduce a una 2^a sotto.

Il basso scende due volte di 3^a, sale di un' 8^a e il modello si riproduce a una 3^a sopra.

Il basso sale due volte di 3^a, scende di un' 8^a e il modello si riproduce a una 3^a sotto.

b) Progressioni modulanti.

First system of musical notation, left side. Treble clef, two staves. The right staff contains chords with accidentals: F#4, G#4, A#4, B#4, C#5, D#5. The left staff contains notes with accidentals: #3, #3, #3, #3, #3, #3.

First system of musical notation, right side. Treble clef, two staves. The right staff contains chords with accidentals: Bb5, Bb5, Bb5, Bb5, Bb5, Bb5. The left staff contains notes with accidentals: b5, b5, b5, b5, b5, b5.

Second system of musical notation, left side. Treble clef, two staves. The right staff contains chords with accidentals: Bb5, Bb5, Bb5, Bb5, Bb5, Bb5. The left staff contains notes with accidentals: b3, b5, b5, #3, b3, b5.

Second system of musical notation, right side. Treble clef, two staves. The right staff contains chords with accidentals: #3, #3, #3, #3, #3, #3. The left staff contains notes with accidentals: #3, #3, #3, #3, #3, #3.

Third system of musical notation, left side. Treble clef, two staves. The right staff contains chords with accidentals: #3, #3, #3, #3, #3, #3. The left staff contains notes with accidentals: b4, b3, b5, #6, #6, #6, #6, #6, #6.

Third system of musical notation, right side. Treble clef, two staves. The right staff contains chords with accidentals: #3, #3, #3, #3, #3, #3. The left staff contains notes with accidentals: #3, #3, #3, #3, #3, #3.

Fourth system of musical notation, left side. Treble clef, two staves. The right staff contains chords with accidentals: #3, #3, #3, #3, #3, #3. The left staff contains notes with accidentals: b6, b4, b3, b5, #6, #6, #6, #6, #6, #6.

Fourth system of musical notation, right side. Treble clef, two staves. The right staff contains chords with accidentals: #3, #3, #3, #3, #3, #3. The left staff contains notes with accidentals: #3, #3, #3, #3, #3, #3.

Fifth system of musical notation, left side. Treble clef, two staves. The right staff contains chords with accidentals: #3, #3, #3, #3, #3, #3. The left staff contains notes with accidentals: 4, 3, b6, b5, b5, b5, #6, #6, #6, #6, #6, #6.

Fifth system of musical notation, right side. Treble clef, two staves. The right staff contains chords with accidentals: #3, #3, #3, #3, #3, #3. The left staff contains notes with accidentals: #3, #3, #3, #3, #3, #3.

RONDÒ
Allegro

Beethoven - Sonata Op. 49 - N. 1 - Ed. Curci - Milano

Allegro

Haydn - Sinfonia N. 9

Andante sostenuto

Mendelssohn - Romanze senza parole - Ed. Curci - Milano

M. M. ♩ = 138

Schumann - Scene infantili - op. 15 - Ed. Curci - Milano

Andante (♩ = 84)

Chopin - Preludio e Rondò

FRITZ

DAVID

FRITZ
Da - vid an - diam, an - diam!

DAVID
Sin che tor - nia - te,

Mascagni - L'Amico Fritz - Ed. Sonzogno - Milano

Andantino $\text{♩} = 66$
VANNINA

La tua ca - rez - za e - ra fuo - co che strug - ge le tue pa - ro - le sfa - vil - la - van di so - le!

ff *p* *f* *poco stentando* *a tempo*

P. Alfano - Don Juan de Menara - Ed. Ricordi - Milano

Otto fanciulle

Sopr. *p*
Del va - go A - pril la trac - cia bril - la e ri - de d' in - tor - no bal - dezza e leg - gia - dria.

Contr. *p*
Del va - go A - pril la trac - cia bril - la e ri - de d' in - tor - no.

Bassi
Che fate voi com.

Boito - Mefistofele - Ed. Ricordi - Milano

RIASSUNTO DELL' VIII. CAPITOLO.

La progressione è la ripetizione simmetrica di un disegno musicale armonico o melodico.

Il disegno che viene ripetuto simmetricamente si chiama modello.

La simmetria deve essere mantenuta non solo nel basso o nella melodia ma in tutte le altre parti; quindi gli accordi nella ripetizione devono essere disposti non solo nella stessa forma (fondamentale o rivolto) ma anche nelle stesse posizioni melodiche.

Tra gli accordi contenuti nel modello bisogna osservare tutte le regole prescritte per il movimento delle parti; nel passaggio dal modello alla ripetizione, dovendosi osservare la perfetta simmetria in tutte le parti, sono tollerati eventuali errori armonici di quinte, di ottave o di unisoni. Se nella ripetizione del modello s'incontra l'accordo di 5^a diminuita questo viene trattato come un accordo consonante; riacquista le sue prerogative soltanto se si trova alla fine della progressione. Se la progressione comincia con un accordo di 7^a o di 9^a principale, per il quale non è richiesta la preparazione, riproducendosi il disegno con accordi di 7^a o di 9^a secondari

per i quali, invece, la preparazione è necessaria, questa non viene effettuata e gli accordi vengono considerati come se fossero principali.

Le progressioni possono essere:

- ascendenti se il modello viene ripetuto più alto;
- discendenti se il modello viene ripetuto più basso;
- tonali se la progressione resta nel medesimo tono;
- modulanti se la progressione attraversa differenti tonalità;
- fondamentali se gli accordi sono tutti allo stato fondamentale;
- derivate se gli accordi sono tutti o in parte sotto forma di rivolto;
- irregolari se il modello non viene ripetuto simmetricamente.

Una progressione non può essere nello stesso tempo ascendente e discendente, né tonale e modulante, né fondamentale e derivata; può essere, però, nello stesso tempo, ascendente, tonale e fondamentale, oppure ascendente, modulante e derivata e così di seguito.

IX. LA MODULAZIONE

55. Generalità.

Per modulazione s'intende un complesso di modificazioni apportate alla tonalità mediante lo spostamento della tonica di una o più quinte verso l'acuto o di una o più quinte verso il grave. Infatti modulare da Do maggiore a Sol maggiore significa che la tonica Do si è spostata di una 5^a verso l'acuto: Do-Sol; modulare da Do maggiore a Re maggiore significa che la tonica Do si è spostata di due quinte verso l'acuto: Do-Sol; Sol-Re e così di seguito. Analogamente modulare da Do maggiore a Fa maggiore significa che la tonica Do si è spostata di una 5^a verso il grave: Do-Fa; modulare da Do maggiore a Si \flat maggiore significa che la tonica Do si è spostata di due quinte verso il grave: Do-Fa; Fa-Si \flat e così di seguito. Secondo la moderna teoria del circolo delle quinte, infatti, piuttosto che dire che Do maggiore e Re maggiore distano di due quinte, si usa dire che distano di una 5^a, che Do maggiore e Re maggiore distano di due quinte, Do maggiore e La maggiore di tre quinte e così di seguito tanto per le tonalità con i diesis, che procedono per quinte ascendenti, tanto per quelle con i bemolli, che procedono per quinte discendenti.

La modulazione, che in parole più semplici è il passaggio da un tono all'altro, ha un'importanza grandissima nella composizione musicale e rappresenta un elemento coloristico da tenere nella più alta considerazione: se si dovesse iniziare, svolgere e concludere una composizione restando sempre nella stessa tonalità, per quanto si possa esser geniali e profondi nella tecnica non sarebbe possibile evitare la monotonia.

In qualsiasi composizione è necessario anzi tutto stabilire chiaramente una tonalità base la quale costituisce il substrato della composizione stessa; successioni modulanti che non abbiano un certo legame con quella principale contribuiscono alla distruzione del senso tonale; il quale più che sopra un'arida teoria scolastica si basa sopra un vero e proprio fattore psicologico ed estetico che regola i rapporti fra una tonalità e tutte le altre.

Scopo della modulazione è quello di colorire il quadro musicale facendone risaltare le luci e le ombre ed è attraverso il tessuto armonico modulante che l'artista rivive le sue sensazioni, i suoi stati d'animo, gli atteggiamenti diversi del suo pensiero musicale.

I moderni compositori hanno una spiccata tendenza alle modulazioni passeggera e alle successioni modulanti improvvise e inattese, per cui spesso risulta un predominio del cromatismo sul diatonismo. Per modulazione passeggera s'intende il passaggio a due o tre tonalità vicine senza fermarsi e tale procedimento viene impiegato sia per non distruggere completamente la tonalità di partenza, sia per far svanire gradatamente la sensazione di quest'ultima prima che subentri la nuova tonalità che si vuole raggiungere.

Andantino $\text{♩} = 112$

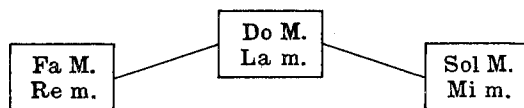
JAGO *mezza voce*

G. Verdi - Otello - Ed. Ricordi - Milano

Fra le varie tonalità esistono relazioni di affinità che si basano sul fenomeno della risonanza armonica, superiore o inferiore e sul circolo delle quinte: tali relazioni vengono a stabilire una distinzione delle tonalità in vicine e lontane e la teoria insegna i mezzi per passare sia alle une che alle altre.

Secondo alcuni teorici sono tonalità vicine, o relative, quelle che differiscono tra loro per una alterazione in più o in meno, cioè la tonalità della dominante, quella della sottodominante e quella dei rispettivi toni relativi maggiori o minori; tonalità lontane tutte le altre.

Esempio di tonalità relative o vicine:



Dallo schema precedente si rileva che Do maggiore e La minore sono tonalità relative di Fa maggiore, di Re minore, di Sol maggiore e di Mi minore, mentre Sol maggiore e Fa maggiore con le rispettive minori non sono relative fra loro perchè differiscono per due alterazioni.

Secondo altri teorici sono tonalità vicine tutte quelle i cui accordi di tonica contengono uno o più suoni in comune, per cui la tonalità di Do maggiore avrebbe per tonalità vicine alcune tonalità, come quella di La \flat maggiore e di Mi maggiore, che, invece, secondo l'altra concezione sarebbero lontane.

Tonalità maggiori vicine a quella di Do maggiore per i suoni in comune:

Tonalità minori vicine a quella di Do maggiore per i suoni in comune :

Analogamente, prendendo come punto di partenza una tonalità minore, per esempio La minore, questa avrà come vicine le seguenti tonalità:

Tonalità minori vicine a quella di La minore per i suoni in comune:

Tonalità maggiori vicine a quella di La minore per i suoni in comune:

Fra le due concezioni a me sembra migliore, più logica e più musicale la seconda; basta, infatti, suonare le tre seguenti successioni modulanti:

per notare quanto sia più dolce, armonioso, spontaneo il passaggio immediato da Do maggiore a La maggiore oppure da Do maggiore a Mi maggiore che non quello da Do maggiore a Re minore e questo perchè gli accordi di tonica di Do maggiore, di La maggiore e di Mi maggiore hanno fra loro suoni in comune. In ogni modo, dovendo trattare la tecnica della modulazione ci atterremo alla prima concezione, quella, cioè, che chiama toni vicini quelli che differiscono per una sola alterazione in più o in meno e toni lontani tutti gli altri; concezione la quale oltre che essere aderente alla tradizione è scolasticamente la più semplice.

Per omogeneità nella distribuzione della materia ho dovuto riunire in un solo capitolo tutto quanto riguarda la modulazione; s'intende, però, che l'insegnante tratterà tale importantissimo argomento gradualmente, facendone procedere lo studio di pari passo con quello degli accordi dissonanti e nel modo che crederà il più opportuno sotto l'aspetto didattico.

56. Considerazioni sulla modulazione alla dominante e alla sottodominante.

Molto caratteristica è la differenza che passa fra la modulazione alla dominante e quella alla sottodominante: la prima, che ha un'importanza molto maggiore ed è usata in infinite composizioni, può essere intesa come uno sforzo che la mente creatrice dell'artista compie per uscire dalla tonalità e salire più in alto cioè verso la 5^a acuta, per cui al cessare di questa forza viene a stabilirsi una reazione — una specie di legge di gravità — che riporta con naturalezza alla tonalità base. Si può, quindi, affermare che la dominante essendo un suono generato dalla tonica (vedi fenomeno fisico armonico) anche assumendo nella modulazione la funzione di tonica provvisoria non cancella la sensazione della tonalità di partenza.

M. M. ♩ = 100

Schumann - Scene infantili Op. 15 - Ed. Curci - Milano

La modulazione alla sottodominante, al contrario, va intesa non come sforzo ma come un rilassamento della mente creatrice, la quale si abbandona, quasi passivamente, nell'uscire dalla tonalità iniziale e scendere alla 5^a grave: nè basta che tale rilassamento venga a cessare per determinare il ripristino della tonalità iniziale, per risalire alla quale occorrerebbe un nuovo sforzo. Ragioni queste per le quali la modulazione alla sottodominante possiede quella ben nota tendenza a divenire definitiva e a sostituirsi alla tonalità iniziale, la quale ricomparendo non dà più l'impressione di tonalità base, ma di tonalità della dominante.

Anche qui si può affermare che la sottodominante essendo il suono generatore della tonica (vedi fenomeno fisico armonico) assumendo nella modulazione la funzione di tonica provvisoria cancella la sensazione della tonalità iniziale rendendone meno facile e spontaneo il ritorno.

Allegretto

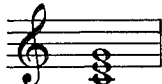
Mozart - dall'VIII Quartetto

57. Tecnica della modulazione.

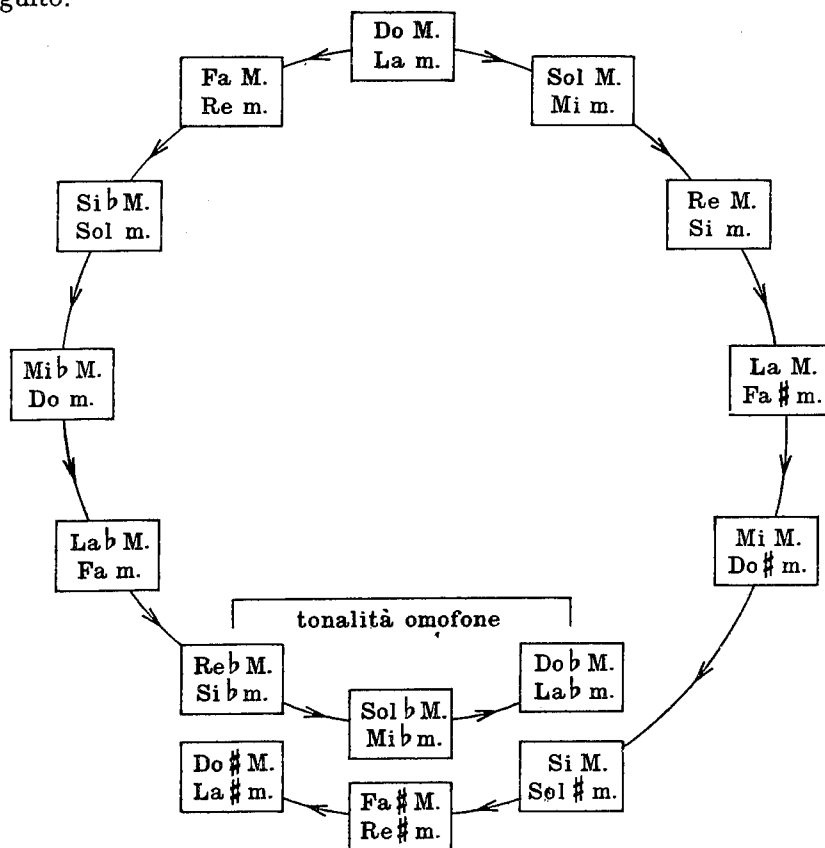
Come ho già detto le tonalità si distinguono in vicine e lontane e la modulazione consiste nel passaggio da una tonalità all'altra. Tale passaggio deve essere semplice e spontaneo e la scienza armonica ne regola il meccanismo dettando norme, sia pure scolastiche, che servono di base per qualsiasi modulazione. Tali norme rappresentano il materiale tecnico di cui l'artista si servirà per colorire convenientemente il quadro musicale. Ciò premesso veniamo ora alla parte tecnica relativa al meccanismo della modulazione.

58. Il suono caratteristico.

Il suono — che può essere anche più di uno — per il quale due tonalità differiscono tra loro si chiama suono caratteristico ed è rappresentato generalmente dalla sensibile tonale o da quella modale — cioè dal 7° o dal 4° grado — del tono al quale si vuol modulare; la presenza del suono o dei suoni caratteristici in un accordo provoca senz'altro la modulazione. Non basta, però, un solo accordo per determinare la tonalità; per esempio,

l'accordo  può essere benissimo centro tonale di altri accordi che lo seguono, ma saranno questi

soltanto che gli conferiranno il carattere di tonica di Do maggiore o quello di sottodominante di Sol maggiore, di dominante di Fa maggiore o Fa minore, di sopradominante di Mi minore e così di seguito. E' necessario, quindi, che, modulando, l'accordo estraneo alla tonalità iniziale e appartenente al nuovo tono sia seguito da altri accordi che affermino con maggiore efficacia la modulazione. Dal seguente grafico indicante le tonalità disposte secondo il circolo delle quinte si rileva che ogni tonalità ha per relative quelle che le sono scritte immediatamente a fianco, sia da un lato che dall'altro. Per esempio Do maggiore ha per tonalità vicine Fa maggiore e Sol maggiore con le relative minori; Mi b maggiore ha per tonalità vicine Si b maggiore e La b maggiore con le relative minori e così di seguito.



59. Classificazione dei gradi di affinità.

A mano a mano che il numero di alterazioni va diminuendo o aumentando l'affinità tonale diventa più o meno stretta o più o meno lontana, per cui ho stabilito fra le varie tonalità quattro gradi diversi di affinità:

a) affinità di 1° grado quando le due tonalità differiscono tra loro per una sola alterazione in più o in meno, come, per esempio, Do maggiore e Sol maggiore, Do maggiore e Fa maggiore;

b) affinità di 2° grado quando le due tonalità differiscono tra loro per due alterazioni in più o in meno, come, per esempio, Do maggiore e Re maggiore, Do maggiore e Si b maggiore;

c) affinità di 3° grado quando le due tonalità differiscono tra loro per tre alterazioni in più o in meno, sono, cioè, di modo differente ma hanno lo stesso nome, come, per esempio Do maggiore e Do minore oppure, reciprocamente Do minore e Do maggiore;

d) affinità di 4° grado, o successioni di lontana relazione, sono tutte quelle che non rientrano nei tre casi precedenti; quelle, cioè, i cui rapporti tonali mancano in tutto o in parte.

60. Regole per individuare una modulazione quando in un basso o in una melodia non vi sono alterazioni

Prima di trattare la tecnica della modulazione nei quattro casi di affinità sovra esposti, è necessario far presente che talvolta si può modulare senza che in un basso o in una melodia vi siano alterazioni; dato che in casi di questo genere possono sorgere dubbi, darò alcune regole le quali sebbene non siano tassative possono tuttavia essere di grande aiuto per l'allievo.

a) Modulazione per mezzo del 4° grado che diventa 2°

Quando il 4° grado procede per salti di 4^a giusta ascendente oppure di 5^a giusta discendente va considerato non più come 4° grado ma come un 2° che salta al 5° e questo avviene modulando da un tono minore a uno maggiore:

La m. Do M. *opp.*

I IV-II V I I IV-II I

La m. Do M.

3 6/3 7 #6 6 6/4 # 6 6/4 # 3 7 6 6 6/4 3

F. Fenaroli

Modulando invece da un tono maggiore, per avere il salto di 4^a o di 5^a giusta che passa fra il 2° e il 5° grado, bisognerebbe introdurre alterazioni nel basso:

Do M. Mi b M.

I IV-II V I

e in tal caso la modulazione sarebbe chiaramente determinata, oltre che dai movimenti del basso, dalle alterazioni.

Come vedremo meglio parlando dell'armonizzazione della melodia, tutti gli schemi che seguono in queste «Regole» possono essere estesi alla melodia. Lo schema precedente:

La m. Do M.

I IV-II V I

infatti, scritto in chiave di violino:

La m. Do M.

I IV-II V I

viene interpretato ugualmente come una modulazione da La minore a Do maggiore.

b) Modulazione per mezzo del 6° grado che diventa 2°

Quando il 6° grado procede per salti di 4ª giusta ascendente oppure di 5ª giusta discendente va considerato non più come 6° grado ma come un 2° che salta al 5°:

Do M. Sol M. *opp.*

I VI-II V I I VI-II I

La M. 8 4 3 8 7 6 7 4 3 6 3 4 #3 7 4 #3 *ecc.* VI-II *F. Fenaroli*

Re M. 6 5 4 3 2 1 6 5 4 3 2 1 6 5 4 3 2 1 6 5 4 3 2 1 *ecc.* VI-II *N. Sala*

c) Modulazione per mezzo del 6° e 7° grado che diventano rispettivamente 4° e 5°

Quando il 6° grado va al 7° e quest'ultimo non risolve al 1° ma sale di una 4ª giusta o scende di una 5ª giusta, il 6° e il 7° vanno interpretati rispettivamente come 4° e 5° di una nuova tonalità e questo avviene generalmente passando da un tono maggiore a uno minore:

Sol M. Si m. Fa M. La m.

I VI-IV VII-V I I VI-IV VII-V I

La m. 5 4 # 3 6 5 # 6 5 6 4 # 6 5 3 *ecc.* VI-IV VII-V *F. Fenaroli*

Si m. 4 2 6 7 6 4 #3 7 6 7 #6 # 6 #6 6 4 #3 5 5 6 5 6 5 *ecc.* VI-IV VII-V *S. Mattei*

d) Modulazione per mezzo del 7° grado che diventa 2°

Quando il 7° grado invece di risolvere al 1° procede per salti di 4ª giusta ascendente oppure di 5ª giusta discendente, va considerato non più come 7° grado ma come un 2° che salta al 5°:

Do M. La m. *opp.* il basso fondamentale è il Mi

I VII-II V I I VII-II II (V) I

e) Modulazione per mezzo del basso che scende di un tono.

Quando una nota scende di un tono può essere considerata come un 2° grado che scende al 1° in altra tonalità, come vedremo meglio a proposito dell'armonizzazione della scala:

f) Modulazione per mezzo del basso legato o sincopato che scende di grado.

Quando il 1° grado restando legato scende sulla sensibile senza che questa ritorni alla tonica, la tonica stessa legata può essere considerata come un 4° grado che scende al 3° nel tono della dominante:

61. Affinità di primo grado.

Per modulare da una tonalità a un'altra che si trovi con la prima in affinità di primo grado basta far sentire un accordo che contenga il suono o i suoni caratteristici; questo accordo è, generalmente, quello di dominante, o meglio ancora quello di 7^a o di 9^a di dominante, oppure quello di 7^a di sensibile o di 7^a diminuita o anche la triade sensibile. Tanto di questa modulazione quanto di quelle che sono in rapporto di affinità di 2°, 3° e 4° grado, darò alcuni schemi per mostrare il meccanismo tecnico di ciascuna; analizzando i numerosi esempi che seguono, tratti dalle opere dei maggiori autori, l'allievo vedrà come questi abbiano saputo fondere genialmente la tecnica con l'arte.

Modulazione da Do maggiore a La minore.

con l'accordo di 9ª di dominante

con l'accordo di 7ª diminuita

con la triade sensibile

I Do M. II La m. I

I Do M. IV La m. III

I Do M. II La m. I

Gli accordi di tonica delle due tonalità oltre che mediante l'accordo di dominante della seconda, come negli schemi precedenti, possono esser collegati direttamente fra loro facendoli seguire da quello di dominante della tonalità alla quale si vuol modulare:

collegamento diretto

collegamento diretto

I Do M. I La m. V La m. I

I Do M. I La m. VII La m. I

Casella - Il Convento Veneziano - Ed. Ricordi - Milano

Quando in un basso o in una melodia appare una nota alterata, con diesis o bequadro, di un semitono in senso ascendente rispetto alla nota naturale della stessa tonalità — per esempio un Fa # invece di un Fa ♮ nel tono di Do maggiore, oppure un Si ♮ invece di un Si ♭ nel tono di Fa maggiore — e tale nota alterata non sale di grado, per cui non può essere interpretata come una sensibile, la nota stessa viene considerata, generalmente, come un 2º grado di una tonalità minore.

Modulazione da Do maggiore a Mi minore.

Do M. Mi m. opp. Do M. Mi m.

il basso fondamentale è il Si

I VI II V V I I VI II II I

Quando in un basso o in una melodia appare una nota alterata, con bemolle o bequadro, di un semitono in senso discendente rispetto alla nota naturale della stessa tonalità — per esempio un Si ♭ invece di un Si ♮ nel tono di Do maggiore, oppure un Fa ♮ invece di un Fa # nel tono di Sol maggiore — tale nota alterata può essere interpretata come un 4º grado che scende al 3º di altra tonalità maggiore, oppure come un 6º grado che scende al 5º in una tonalità minore; per stabilire con esattezza se si tratti del primo caso o del secondo bisogna esaminare bene il movimento cadenzale del basso:

Modulazione da Do maggiore a Fa maggiore

da Do maggiore a Re minore

Do M. Fa M. Do M. Re m.

Casella - Il Convento Veneziano - Ed. Ricordi - Milano

Oltre che col bemolle o col bequadro, una nota può essere alterata in senso discendente col diesis:

ma di tale caso parleremo ampiamente nel capitolo sull'armonizzazione della scala.

Come ho già detto, non bastando tre soli accordi per affermare la nuova tonalità è necessario convalidarla mediante una serie di accordi appartenenti al nuovo tono, cioè mediante una qualsiasi formula di cadenza:

Esempi di modulazioni ai toni relativi.

Allegro vivace $\text{♩} = 116$

Verdi - Falstaff - Ed. Ricordi - Milano

Allegro $\text{♩} = 200$

Mascagni - Iris - Ed. Ricordi - Milano

(Allegro risoluto)
LESCAUT

Ar - ri - vo per sal - var l'o - nor del mio ca - sa - to,

G. Massenet - Manon - Ed. Sonzogno - Milano

62. Affinità di secondo grado.

Due tonalità le quali si trovino fra loro in affinità di secondo grado hanno sempre due accordi in comune e talvolta anche tre e persino quattro se si prendono in considerazione i vari tipi di scala minore.

Raffronto fra le triadi delle due tonalità di Do maggiore e Re maggiore.

Dallo schema precedente si rileva che la triade del 3° grado di Do maggiore è identica a

quella del 2° grado di Re maggiore e la triade del 5° grado di Do maggiore è identica a quella

del 4° grado di Re maggiore. Accertato tale fatto, i due accordi col loro duplice significato costituiranno come due anelli di una catena fra le due tonalità, per cui basterà introdurne, nel passaggio, uno o entrambi per determinare chiaramente la modulazione.

Modulazione da Do maggiore a Re maggiore.

con uno solo dei due accordi in comune alle due tonalità:

Do M. Re M. Do M. Re M. opp.

I Do M.V Re M.IV V I I Do M.III Re M.II V I I Do M.III Re M.II II I

con entrambi gli accordi in comune alle due tonalità:

Do M. Re M. Do M. Re M.

I Do M.V Re M.IV III V I I Do M.V-III Re M.IV-II IV III II I

Con lo stesso procedimento si potrà modulare da Do maggiore o da La minore alle altre tonalità che differiscono con quelle per due alterazioni in più o in meno, cioè:

- | | |
|--------------------------------|-------------------------------|
| da Do maggiore a Re maggiore | da La minore a Si minore |
| da Do maggiore a Si minore | da La minore a Re maggiore |
| da Do maggiore a Si ♭ maggiore | da La minore a Sol minore |
| da Do maggiore a Sol minore | da La minore a Si ♭ maggiore. |


In altri termini si può modulare con questo mezzo:


- da una tonalità maggiore a un'altra maggiore che si trovi una 2ª maggiore sopra o sotto;
- da una tonalità minore a un'altra minore che si trovi una 2ª maggiore sopra o sotto;
- da una tonalità maggiore a una minore che si trovi una 2ª minore sotto;
- da una tonalità minore a una maggiore che si trovi una 2ª minore sopra;
- da una tonalità maggiore a una minore che si trovi una 5ª giusta sopra o una 4ª giusta sotto;
- da una tonalità minore a una maggiore che si trovi una 4ª giusta sopra o una 5ª giusta sotto.

Modulazione da Do maggiore a Si minore.

Raffronto fra le triadi delle due tonalità di Do maggiore e Si minore:

Dal quadro precedente si rileva:

che la triade del 3º grado di Do maggiore  è identica a quella del 4º grado delle scale di Si minore armonica, naturale e melodica discendente;

che la triade del 5º grado di Do maggiore  è identica a quella del 6º grado delle scale di Si minore armonica, naturale e melodica discendente.

Premesso quanto sopra, per modulare da Do maggiore a Si minore si procede in modo analogo a quello impiegato per modulare da Do maggiore a Re maggiore, cioè mediante gli accordi comuni alle due tonalità.

Modulazione con uno solo dei due accordi in comune alle due tonalità:

Modulazione con entrambi gli accordi in comune alle due tonalità:

Do M. Si m. opp.

I Do M. V Si m. VI III IV V I I Do M. V Si m. VI III IV III

Detailed description: This musical score shows a modulation from Do M. to Si m. using common chords. The first system (Do M.) contains chords I, Do M. V, and Si m. VI. The second system (Si m.) contains chords III, IV, V, I, and I. The third system (opp.) contains chords Do M. V, Si m. VI, III, IV, and III. Fingerings are indicated with numbers 1-5 and 6-4-2. Asterisks mark the common chords between systems.

Modulazione da Do maggiore a Si b maggiore.

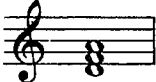
Raffronto fra le triadi delle due tonalità di Do maggiore e Si b maggiore.

Do M. Sib M.

I II III IV V VI VII I I II III IV V VI VII I

Detailed description: This diagram compares the triads of Do M. and Sib M. The top staff shows Do M. triads I through VII, with 'x' above II and IV. The bottom staff shows Sib M. triads I through VII. Vertical dashed lines connect corresponding triads between the two tonalities, highlighting the similarities between Do M. II and Sib M. III, and Do M. IV and Sib M. V.

Dallo schema precedente si rileva:

che la triade del 2° grado di Do maggiore  è identica a quella del 3° grado di Si b maggiore;

che la triade del 4° grado di Do maggiore  è identica a quella del 5° grado di Si b maggiore.

Premesso quanto sopra, per modulare da Do maggiore a Si b maggiore si procede in modo analogo a quello impiegato per le precedenti modulazioni, cioè mediante gli accordi comuni alle due tonalità.

Modulazione con uno solo dei due accordi in comune alle due tonalità:

Do M. Sib M. opp. Do M. Sib M.

I Do M. IV Sib M. V I IV V I I Do M. IV IV III II I I Do M. II Sib M. III III II I

Detailed description: This musical score shows a modulation from Do M. to Sib M. using one common chord. The first system (Do M.) contains chords I, Do M. IV, and Sib M. V. The second system (Sib M.) contains chords I, IV, V, I, and I. The third system (opp.) contains chords Do M. IV, IV, III, II, and I. The fourth system (Sib M.) contains chords I, Do M. II, Sib M. III, III, II, and I. Fingerings are indicated with numbers 1-5 and 6-4-2. Asterisks mark the common chords between systems.

Modulazione con entrambi gli accordi in comune alle due tonalità:

Do M. Sib M. Do M. Sib M.

I Do M. II Sib M. III IV V I I Do M. II Sib M. III IV IV III III II I

Detailed description: This musical score shows a modulation from Do M. to Sib M. using two common chords. The first system (Do M.) contains chords I, Do M. II, and Sib M. III. The second system (Sib M.) contains chords IV, V, I, and I. The third system (Do M.) contains chords Do M. II, Sib M. III, IV, and IV. The fourth system (Sib M.) contains chords III, III, II, and I. Fingerings are indicated with numbers 1-5 and 6-4-2. Asterisks mark the common chords between systems.

Modulazione da Do maggiore a Sol minore.

Raffronto fra le triadi delle due tonalità di Do maggiore e Sol minore:

The diagram shows five systems of triads. The first system is labeled 'Do M.' and the second 'Sol m.'. The systems are:

- armonica:** Do M. (I-VII-I), Sol m. (I-IV)
- melodica:** Do M. (I-VII-I), Sol m. (I-IV)
- naturale:** Do M. (I-VII-I), Sol m. (I-IV)
- bachiana:** Do M. (I-VII-I), Sol m. (I-IV)

 'x' marks indicate notes shared between the two tonalities in each system.

Dal quadro precedente si rileva:

che la triade del 1° grado di Do maggiore di Sol minore melodica ascendente e bachiana;



è identica a quella del 4° grado delle scale

di Sol minore naturale e melodica discendente;



è identica a quella del 5° grado delle scale

di Sol minore naturale e melodica discendente;



è identica a quella del 7° grado delle scale

di Sol minore melodica ascendente e bachiana.



è identica a quella del 2° grado delle scale

Premesso quanto sopra, per modulare da Do maggiore a Sol minore si procede in modo analogo a quello impiegato per le precedenti modulazioni, cioè mediante gli accordi comuni alle due tonalità.

Modulazione con uno solo dei quattro accordi comuni alle due tonalità:

The first example shows a progression: Sol m. (I, IV, III, II, V, I) -> Do M. (I) -> Sol m. (I, I, VII, I). The pivot chord is Do M. IV / Sol m. IV.

The second example shows a progression: Do M. (I) -> Sol m. (I, IV, V, I) -> Do M. (I) -> Sol m. (I, V, IV, III, II, V, I). The pivot chord is Do M. VI / Sol m. II.

Modulazione con tutti e quattro gli accordi in comune alle due tonalità :

Sol m.

Do M. I II IV VI V I IV V I
Sol m. IV V VII II

Sulla scorta degli esempi precedenti l'allievo eseguirà, in modo analogo, le modulazioni da La minore a Si minore, a Re maggiore, a Sol minore e a Si b maggiore.

Esempi di modulazioni fra tonalità che si trovano fra loro in affinità di 2° grado.

Largo cantabile

SAMARITANA

FRANCESCA

E si vi-vrà, oi - mè, si vi-vrà tut - ta -
-rà, oi - mè, si mor - rà tut - ta - vi - a! e il tem-po fug-gi -
-via! e il tem-po fug-gi -rà, fug - gi - rà sem pre!
-rà, fug - gi - rà sem pre!

Landonai - Francesca da Rimini - Ed. Ricordi - Milano

(minacciando ancora)

DES GRIEUX

LES CAUT

(a Des Grieux) *mf*

La si-gno-ri-na è mia cu-gi-na Ed io qui da gen-til-uom

Allegro $\text{♩} = 132$
(ma non troppo)

DES GRIEUX

LES CAUT

Da gen-til-uom, ve-ni-vo qui da gen-til-uom Per dir - vi: Si-gnor, non voglio li-ti-ga-re...

G. Massenet - Manon - Ed. Sonzogno - Milano

63. Affinità di terzo grado.

Due tonalità di cui una sia maggiore e l'altra minore ma dello stesso nome si trovano fra loro in affinità di terzo grado e differiscono unicamente per il modo: Do maggiore e Do minore, per esempio, differiscono tra loro per il modo e quindi per tre alterazioni; similmente La minore e La maggiore differiscono tra loro per il modo e quindi per tre alterazioni. Volendo, quindi, modulare da una tonalità maggiore a una minore dello stesso nome, o viceversa, basterà cambiare il modo dell'una o dell'altra.

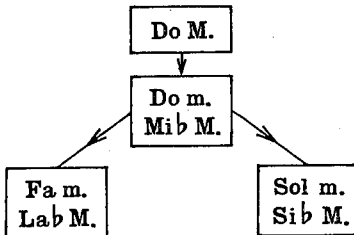
Modulazione da Do maggiore a Do minore.

Do M. Do m.

Chords: C major, C minor, F major, D minor, G major, C minor.

Fingerings: I, I, IV, II, V, I.

Avvenuto tale cambiamento di modo, è possibile — col sistema della modulazione ai toni relativi — modulare a tutte quelle tonalità che si trovano in primo grado di affinità con la tonalità ottenuta col cambiamento di modo. Per esempio, trasformando in minore la tonalità di Do maggiore si può modulare a tutte le tonalità relative di Do minore, come si rileva chiaramente dal seguente grafico:



Modulazioni alle tonalità relative di Do minore.

Da Do maggiore a Mi b maggiore:

Do M. Do m. Mib M.

Chords: C major, C minor, F major, E minor, A major, D minor, G major, C minor.

Fingerings: I, I, VI, V, I, IV, V, I.

Da Do maggiore a La b maggiore:

Do M. Do m. Lab M.

Chords: C major, C minor, F major, E minor, A major, D minor, G major, C minor.

Fingerings: I, I, II, I, IV, V, I.

Da Do maggiore a Fa minore:

Do M. Do m. Lab M. Fa m.

Chords: C major, C minor, F major, E minor, A major, D minor, G major, C minor.

Fingerings: I, I, II, I, V, I, IV, V, I.

Per modulare da Do maggiore a Fa minore si può procedere anche diversamente, cioè considerando l'accordo



oltre che come triade sul 1° grado di Do maggiore, come triade sul 5° grado di Fa minore

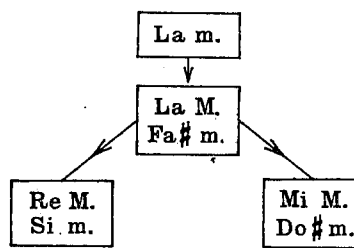
nella scala minore armonica, per cui è possibile passare direttamente da Do maggiore a Fa minore senza accordi intermedi:

Come si rileva dagli schemi precedenti, il procedimento del cambiamento di modo dal maggiore al minore sposta il movimento tonale verso le quinte discendenti rispetto alla tonalità di partenza.

Analogamente volendo modulare da una tonalità minore a una maggiore dello stesso nome basterà cambiare il modo.

Modulazione da La minore a La maggiore.

Avvenuto tale cambiamento di modo è possibile, anche qui, modulare alle tonalità che si trovano in primo grado di affinità con la tonalità ottenuta col cambiamento di modo. Per esempio, trasformando in maggiore la tonalità di La minore si può modulare a tutte le tonalità relative di La maggiore, come si rileva chiaramente dal seguente grafico:



Modulazioni alle tonalità relative di La maggiore.

Da La minore a Fa# minore:

Da La minore a Re maggiore:

La m. La M. Re M.

I I IV III I IV II V I

Da La minore a Si minore:

La m. La M. Si m.

I I VII I IV V I

Da La minore a Mi maggiore:

La m. La M. Mi M.

I I - IV V I

La modulazione precedente (La minore-Mi maggiore) può essere effettuata anche passando direttamente dall'accordo di La minore alla tonalità di Mi maggiore, considerando il Do \flat come 6° grado abbassato della scala maggiore armonica:

La m. Mi M.

I IV V I VI V I

Da La minore a Do \sharp minore:

La m. La M. Do \sharp m.

I I V I IV V I

Come si rileva dagli schemi precedenti, il procedimento del cambiamento di modo dal minore al maggiore sposta il movimento tonale verso le quinte ascendenti rispetto alla tonalità di partenza.

Il cambiamento di modo invece che al principio della modulazione può essere effettuato anche alla fine. Per esempio volendo modulare da Do maggiore a Mi maggiore si può seguire il seguente procedimento. Trasformando Do maggiore in Do minore invece di avvicinarsi al tono di Mi maggiore ci si allontana; allora si pensa di passare da Do maggiore a Mi minore — che sono toni relativi — e alla fine della modulazione si trasforma la tonalità di Mi minore in quella di Mi maggiore.

Modulazione da Do maggiore a Mi maggiore.

Do M. Mi m. Mi M.

I VI V III I VI V I

Esempi di modulazioni fra tonalità che si trovano fra loro in affinità di 3° grado.

Molto meno ♩ = 66

pp doloroso *sostenendo* *P affrett. assai*

P. Mascagni - Iris - Ed. Ricordi - Milano

(♩ = 138)

ALICE *leggero*
A-vrò con me dei put - ti Che fin-ge-ran fol - letti E spi-ri-tel-li E dia-vo - let-ti E pi-pistrelli E far-fa - rel-li.

NANNETTA
..vigilia!

leggero assai
pp

Verdi - Falstaff - Ed. Ricordi - Milano

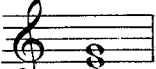
64. Affinità di quarto grado.

Tonalità che si trovano in affinità di 4° grado, sono, come ho già detto, quelle che differiscono tra loro per più di tre alterazioni. I sistemi per modulare fra queste tonalità sono tre:


- la cadenza perfetta e la cadenza evitata nel modo minore armonico; tale sistema risultando molto utile in parecchie modulazioni è da tenere presente;
- le transizioni;
- l'interpretazione diatonico-cromatica degli accordi;

a) Cadenza perfetta e cadenza evitata nel modo minore armonico.

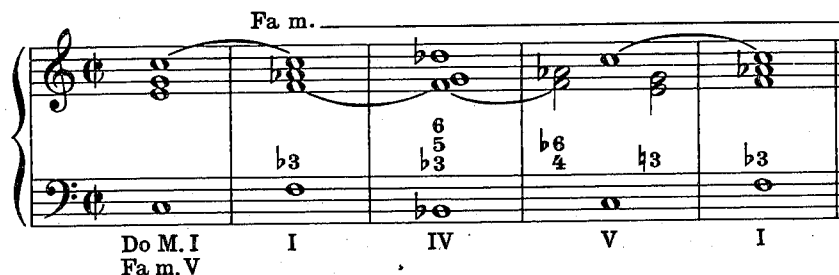
Ogni accordo perfetto maggiore può essere considerato come facente parte di cinque tonalità. Infatti l'accordo:

accordo:  può essere considerato:

come accordo della tonica nel tono di Do maggiore,
 come accordo della sottodominante nel tono di Sol maggiore,
 come accordo della dominante nel tono di Fa maggiore,
 come accordo della dominante nel tono di Fa minore,
 come accordo della sopradominante nel tono di Mi minore.

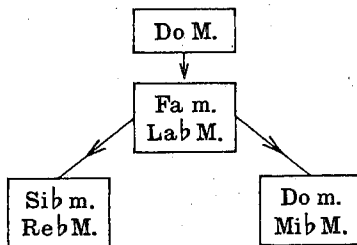
Le suddette tonalità sono tutte in primo grado di affinità con quella di Do maggiore meno quella di Fa minore che ne differisce per quattro alterazioni. Interpretando, quindi, l'accordo  come triade di dominante nel tono di Fa minore, come abbiamo già visto si può modulare direttamente da Do maggiore a Fa minore facendo una cadenza perfetta:

Fa m.



Do M. I
Fa m. V

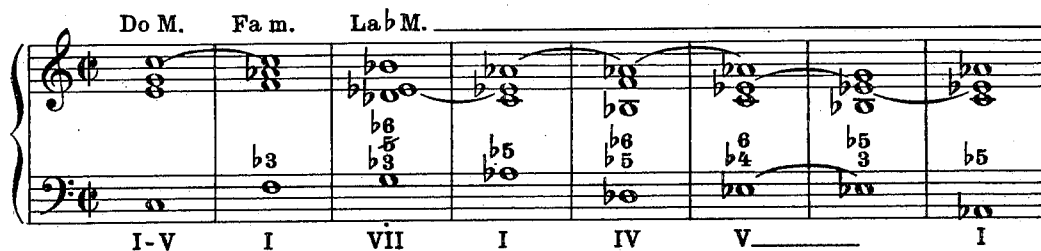
Da quanto esposto segue che facendo la cadenza V-I, è possibile — col sistema della modulazione ai toni relativi — modulare a tutte quelle tonalità che si trovino in primo grado di affinità con la tonalità nella quale si è passato con la cadenza perfetta. Per esempio passando con la cadenza perfetta da Do maggiore a Fa minore si può modulare a tutte quelle tonalità, maggiori e minori, relative di Fa minore come si rileva chiaramente dal seguente grafico:



Modulazione alle tonalità relative di Fa minore.

Da Do maggiore a La b maggiore:

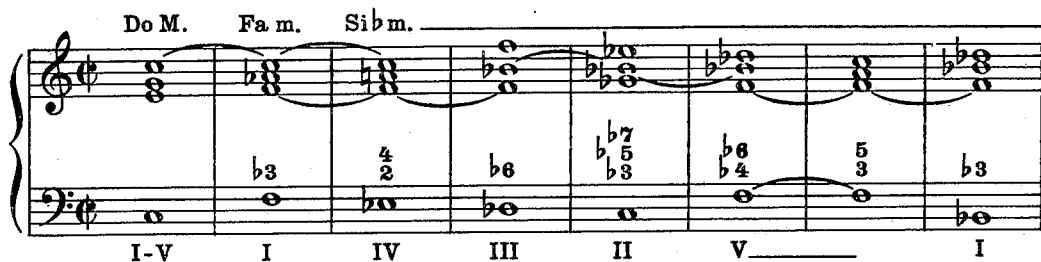
Do M. Fa m. Lab M.



I-V I VII I IV V I

Da Do maggiore a Si b minore:

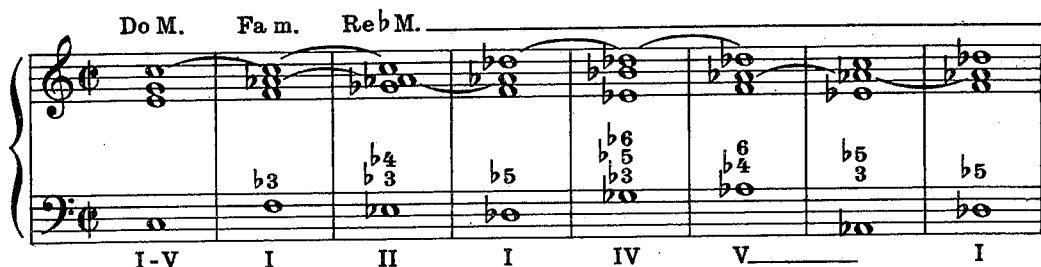
Do M. Fa m. Sib m.



I-V I IV III II V I

Da Do maggiore a Re b maggiore:

Do M. Fa m. Reb M.



I-V I II I IV V I

Da Do maggiore a Do minore:

Do M. Fa m. Do m.

I-V I IV III II V I

Da Do maggiore a Mi b maggiore:

Do M. Fa m. Mi b M.

I-V I VII I IV V I

Considerando sempre l'accordo oltre che come accordo della tonica nella tonalità di Do

maggiore come triade di dominante nella tonalità di Fa minore armonica, se invece di una cadenza perfetta si fa una cadenza evitata: V-VI oppure V-IV:

I-V VI I-V IV

si può modulare rapidamente da Do maggiore a Re b maggiore oppure a Si b minore, cioè a due tonalità che si trovano con la prima in distanza di cinque quinte verso il grave:

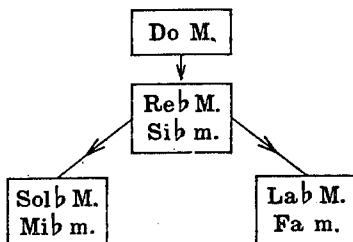
da Do maggiore a Re b maggiore

I-V VI-I IV II V I

da Do maggiore a Si b minore.

I-V IV-I IV II V I

Da quanto esposto segue che facendo la cadenza evitata V-VI oppure V-IV, è possibile — col sistema della modulazione ai toni relativi — modulare a tutte quelle tonalità che si trovano in primo grado di affinità con la tonalità nella quale si è passato con la cadenza evitata. Per esempio, passando, con la cadenza evitata, da Do maggiore a Re b maggiore o a Si b minore si può modulare a tutte le tonalità, maggiori e minori, relative di Re b maggiore o di Si b minore, come si rileva chiaramente dal seguente grafico:



Modulazione alle tonalità relative di Re b maggiore.

Da Do maggiore a La b maggiore:

Do M. Re b M. Lab M. Sol b M.

I I IV III II V I

Da Do maggiore a Sol b maggiore:

Do M. Re b M. Lab M. Fa b M. Sol b M.

I I III I IV II V I

Da Do maggiore a Mi b minore:

Do M. Re b M. Lab M. Sol b M. Fa b M. Mi b m.

I I VII I VI IV V I

Usando un procedimento inverso, considerando cioè la sensibile di una tonalità maggiore, per esempio quella di Re b M. — il Do — come tonica di altra tonalità maggiore, per esempio quella di Do maggiore:

Scala di Re b maggiore

I II III IV V VI VII I

Scala di Do maggiore

I II III IV V VI VII I

oppure considerando il 2° grado di una tonalità minore, per esempio quella di Si b minore — il Do — come tonica di una tonalità maggiore, per esempio quella di Do maggiore:

Scala di Si b minore

I II III IV V VI VII I

Scala di Do maggiore

I II III IV V VI VII I

si può modulare rapidamente da Re \flat maggiore a Do maggiore oppure da Si \flat minore a Do maggiore, cioè a una tonalità che si trova con le prime in distanza di cinque quinte verso l'acuto:

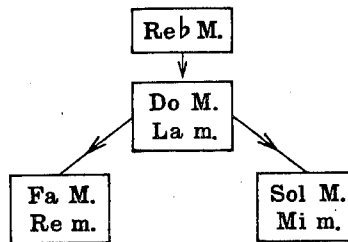
Da Re \flat maggiore a Do maggiore

I VII-I IV II V I

da Si \flat minore a Do maggiore

I II-I IV II V I

Da quanto esposto segue che considerando la sensibile di una tonalità maggiore oppure il 2° grado di una tonalità minore come tonica di una tonalità maggiore è possibile — col sistema della modulazione ai toni relativi — modulare a tutte quelle tonalità che si trovano in primo grado di affinità con la tonalità nella quale si è passato col suddetto procedimento. Per esempio, passando da Re \flat maggiore o da Si \flat minore a Do maggiore si può modulare a tutte le tonalità, maggiori e minori, relative di Do maggiore come si rileva chiaramente dal seguente grafico:



Modulazione alle tonalità relative di Do maggiore.

Da Re \flat maggiore a La minore:

Re b M. Do M. La m.

I I II I IV V I

Da Re \flat maggiore a Fa maggiore:

Re b M. Do M. Fa M.

I I IV III II V I

Da Re \flat maggiore a Re minore:

Re b M. Do M. Re m.

I I VI V I

Da Re b maggiore a Sol maggiore:

Re b M. Do M. Sol M.

I I IV III II V I

Da Re b maggiore a Mi minore:

Re b M. Do M. Mi m.

I I VI V I

Esempi di modulazioni fra tonalità che si trovano fra loro in affinità di 4° grado.

(♩ = 96)
JAGO

Cre do che il giu-sto è un i-stri-on be-far-do e nel vi-so e nel

G. Verdi - Otello - Ed. Ricordi - Milano

Allegro
CASSIO

Ed el-la d'ogni lo-de è più bel-la.

RODERIGO *a tempo*
(Che te.mi?)

JAGO (come sopra, a Roderigo, a parte) *Presto, tempo doppio*
(Ti guarda da quel Cassio.) (El fa-vel-la già con trop-po bol-lor,

G. Verdi - Otello - Ed. Ricordi - Milano

Allegretto calmo ♩ = 66
IL MARCHESE

Co-me?... Vo-i?... Tut-ta so-la...

R. Zandonai - La via della finestra - Ed. Ricordi - Milano

b) Transizioni.

La transizione consiste nella modulazione istantanea da una tonalità a un'altra, vicina o lontana — ma generalmente lontana — i cui accordi di tonica abbiano fra loro almeno un suono in comune.

Secondo quanto ho già detto nelle «generalità» di questo stesso capitolo, da Do maggiore si può passare per transizione alle seguenti tonalità maggiori collegate con la prima mediante suoni in comune:

Collegamento mediante suoni in comune:

da Do maggiore a Fa maggiore:

da Do maggiore a Sol maggiore:

Da Do maggiore a La \flat maggiore:

da Do maggiore a La maggiore:

da Do maggiore a Mi \flat maggiore:

da Do maggiore a Mi maggiore:

e alle seguenti tonalità minori ugualmente collegate a Do maggiore mediante suoni in comune:

Collegamento mediante suoni in comune:

da Do maggiore a Fa minore:

da Do maggiore a Sol minore:

da Do maggiore a La minore:

da Do maggiore a Do minore:

da Do maggiore a Do # minore:

da Do maggiore a Mi minore:

Facendo astrazione da quelle tonalità che si trovano con Do maggiore in affinità di 1° grado, resta che le transizioni effettuabili a tonalità lontane rispetto a Do maggiore sono le seguenti:

da Do maggiore a La \flat maggiore
 da Do maggiore a La maggiore
 da Do maggiore a Mi maggiore
 da Do maggiore a Mi \flat maggiore
 da Do maggiore a Fa minore
 da Do maggiore a Sol minore
 da Do maggiore a Do minore
 da Do maggiore a Do \sharp minore

cioè quattro tonalità maggiori e quattro minori alle quali si può passare per transizione.

Esempi di transizioni.

Allegro maestoso $\text{♩} = 100$

G. Verdi - Aida - Ed. Ricordi - Milano

Andante sostenuto
 FRITZ *p*

Fre - sche scin - til - la - no, di bri - na an - co - ra son tut - te

mf rit. p a tempo

cresc.
 ro - ri - de ma è da quel - l'al - be - ro, che, sul - l'au - ro - ra,

legatissimo
mf *sostenuto*

Mascagni - L'Amico Fritz - Ed. Sonzogno - Milano

$\text{♩} = 160$
 Danzante (*Danza di streghe*)

leggerissimo e staccatissimo

ff ruvidamente *leggerissimo*

Boito - Mefistofele - Ed. Ricordi - Milano

Allegro molto vivace

stacc. *sf* *ff vivace*

Casella - Il Convento Veneziano - Ed. Ricordi - Milano

($d = 48$)
JOKANAAN

ver - rà un Al - tro, di me ben - più pos - sen - te.

ppp *sf* *pp espress.*

R. Strauss - Salomé - Ed. F.irstner - Londra

Andantino $\text{♩} = 84$

Sopr. I. *p* Qual per l'e - sta - te A - pi do - ra - te

Sopr. II. *p* Qual per l'e - sta - te A - pi do - ra - te

Contr. *p* Qual per l'e - sta - te A - pi do - ra - te

De Ninno - Primo Libro di Madrigali
Begli occhi chiari - Ed. F.lli De Marino - Napoli

Analogamente a quanto ho esposto precedentemente, da La minore si può passare per transizione alle seguenti tonalità minori collegate con la prima medianta, suoni in comune:

Collegamento mediante suoni in comune.

Da La minore a Re minore:

suono in comune

da La minore a Mi minore:

suono in comune

da La minore a Fa minore:

suono in comune

da La minore a Fa # minore:

da La minore a Do minore:

da La minore a Do # minore:

e alle seguenti tonalità maggiori ugualmente collegatè a La minore mediante suoni in comune:

Collegamento mediante suoni in comune:

da La minore a Re maggiore:

da La minore a Mi maggiore:

da La minore a Fa maggiore:

da La minore a La maggiore:

da La minore a La b maggiore:

da La minore a Do maggiore:

Facendo astrazione da quelle tonalità che si trovano con La minore in affinità di 1° grado, resta che le transizioni effettuabili a tonalità lontane rispetto a La minore sono le seguenti:

- da La minore a Fa minore
- da La minore a Fa # minore
- da La minore a Do minore
- da La minore a Do # minore
- da La minore a Re maggiore
- da La minore a Mi maggiore
- da La minore a La maggiore
- da La minore a La b maggiore

cioè quattro tonalità minori e quattro maggiori alle quali si può passare per transizione.

Esempi di transizioni.

MARGHERITA *ppp* *Largamente*

"Mar - ghe - ri - ta! Non get - ta - re la tua gem - ma - la tua bel - lez - za di lu - ce -

ppp *sost.* *sost.*

MARGHERITA *pppp* *Intensamente e con anima*

- Sa - ra - i lu - ce giar - di - no giar - di - no d'a - mo - re...

rit. *p espress.*

L. Refice - Margherita da Cortona - Ed. Ricordi - Milano

Lentissimo

Sopr. *pp*

Et in Spi - ri - tum San - otum Do - mi - num et vi -

Contr. *pp*

Et in Spi - ri - tum San - otum Do - mi - num Do - mi - num

Tenori *pp*

Et in Spi - ri - tum San - otum Do - mi - num

Bassi *pp*

Et in Spi - ri - tum San - otum Do - mi - num Do - mi - num

pp *rall. molto* *a tempo*

De Ninno - Messa Solenne - Ed. F.lli De Marino - Napoli

Le transizioni finora impiegate nell'armonia tradizionale sono generalmente quelle da una tonalità maggiore a un'altra maggiore che si trovi una 3^a maggiore o una 3^a minore sotto o sopra. Partendo, quindi, da Do maggiore si potrebbe modulare, per transizione, soltanto a La^b maggiore, La maggiore, Mi maggiore e Mi^b maggiore; nell'armonia moderna, invece, si modula per transizione a tutte quelle tonalità che abbiano uno o più suoni in comune, come già ho detto; e non solo da una tonalità maggiore a una maggiore, ma anche da una maggiore a una minore o viceversa, e anche da una tonalità minore a un'altra minore.

Altri esempi di transizioni.

(Un poco più mosso)

PAOLO

- sta, in un pra - to do - ve mi ri - tro - vai io so -

pp

PAOLO

rall. molto *a tempo*

- lo, di - lun - gan - do - mi gran trat - to dal - la scor - ta.

rall. molto *a tempo pp*

Zandonai - Francesca da Rimini - Ed. Ricordi - Milano

Andante sostenuto (♩ = 52)

BUTTERFLY

Trop - pi so - spi - ri la boc - ca man - dò e l'occhio riguardò nel lon - tan trop - po fi - so.

pp *p*

Puccini - Madama Butterfly - Ed. Ricordi - Milano

c) Interpretazione diatonico-cromatica degli accordi.

Un ottimo e ardito procedimento molto usato nell'armonia moderna per modulare istantaneamente a una tonalità lontana è quello di considerare un accordo qualsiasi come accordo cromatico rispetto alla tonalità alla quale si vuole modulare.

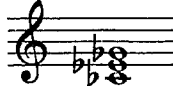
Analizziamo la seguente modulazione da Do maggiore a Sol ♭ maggiore :

Do M. Sol ♭ M.

successione cromatica

I IV III II V I

L'accordo di Do maggiore, diatonico di per sé stesso, nella tonalità di Sol ♭ maggiore va considerato come

accordo cromatico del 4° grado, cioè come accordo di Do ♭ maggiore  con alterazioni ascendenti della fondamentale, della 3ª e della 5ª:

accordo diatonico accordo cromatico

Ciò premesso, se nell'esempio precedente si sostituisse all'accordo cromatico di Do maggiore quello diatonico di Do ♭ maggiore si avrebbe la seguente successione:

successione diatonica

IV III II V I

Dall'audizione dei due esempi appare ben chiaro che è molto più moderna, più bella, più dolce e scorrevole la successione cromatica che quella diatonica.

Da quanto esposto si può trarre, per estensione, la seguente considerazione: come negli esempi precedenti l'accordo di Do maggiore è stato considerato accordo cromatico del 4° grado nella tonalità di Sol \flat maggiore, così lo stesso accordo può essere considerato come accordo cromatico del 1° del 2°, del 3°, del 4°, del 5°, del 6° e del 7° grado in altre tonalità.

Con questa moderna concezione è possibile modulare istantaneamente da una tonalità ad un'altra qualsiasi vicina o lontana, senza accordi intermedi. In tutti gli schemi che seguono l'accordo intermedio di dominante può essere anche soppresso, passando per transizione dall'accordo considerato cromatico a quello di tonica di altra tonalità.

a) *Accordo di Do maggiore considerato come accordo del 1° grado.*

Accordo di Do maggiore considerato come accordo del 1° grado di Do \sharp maggiore con alterazioni discendenti della fondamentale, della 3^a e della 5^a.

Modulazione da Do maggiore a Do \sharp maggiore :

The diagram shows two musical staves. The left staff is labeled "successione cromatica" and shows a progression of chords: C major (I-I), C# major (V), and D# major (I). The right staff is labeled "successione diatonica" and shows a progression: C major (I), C# major (V), and D# major (I). Both diagrams use treble and bass clefs to show the chord voicings.

The score is for "Le Stagioni" by De Ninno, marked "Andante". It features a vocal line with lyrics: "- sta - te col mio te - po - re scal - do il se - no fe - con -". The piano accompaniment includes a 7-measure rest and a *pp* dynamic marking. The modulation from C major to D# major is clearly visible in the harmonic progression.

De Ninno - Le Stagioni

Accordo di Do maggiore considerato come accordo del 1° grado di Do \sharp minore con alterazioni discendenti della fondamentale e della 5^a.

Modulazione da Do maggiore a Do \sharp minore :

The diagram shows two musical staves. The left staff is labeled "successione cromatica" and shows a progression of chords: C major (I-I), C# minor (V), and D# minor (I). The right staff is labeled "successione diatonica" and shows a progression: C major (I), C# minor (V), and D# minor (I). Both diagrams use treble and bass clefs to show the chord voicings.

The score is for "Salomé" by R. Strauss, marked "Allegro molto" with a tempo of $\text{♩} = 76$. It features a vocal line with lyrics: "Domina - tri - ce, domina - tri - ce, tu bel - lis - si - ma sa - ra - i. Ma -". The piano accompaniment includes a 7-measure rest, a *p* dynamic marking, and a *(rabbriavidendo)* instruction. The modulation from C major to D# minor is clearly visible in the harmonic progression.

R. Strauss - Salomé - Ed. Fürstner - Londra

Accordo di Do maggiore considerato come accordo del 1° grado di Do b maggiore con alterazioni ascendenti della fondamentale, della 3^a e della 5^a.

Modulazione da Do maggiore a Do b maggiore :

successione cromatica

I-I V I

successione diatonica

I V I

Questa modulazione enarmonica di quella seguente (Do maggiore-Si maggiore) ne differisce solo per la scrittura.

b) Accordo di Do maggiore considerato come accordo del 2° grado.

Accordo di Do maggiore considerato come accordo del 2° grado di Si maggiore con alterazioni discendenti della fondamentale e della 5^a.

Modulazione da Do maggiore a Si maggiore :

successione cromatica

I-II V I

successione diatonica

II V I

Andante con moto

In un fra - sca - to ni - do di ver - zu - ra spar - sa d'o - ro fra'

armonioso
pp

De Ninno - Testa di fauno

Accordo di Do maggiore considerato come accordo del 2° grado di Si minore con alterazione discendente della fondamentale.

Modulazione da Do maggiore a Si minore :

successione cromatica

I-II V I

successione diatonica

II V I

Lentamente

Piang-o, e le di-co: Come ho potu - to dol-ee mio be-ne, - partir da te?

ppp

De Ninno - La tessitrice

Accordo di Do maggiore considerato come accordo del 2° grado di Si b maggiore con alterazione ascendente della 3^a

Modulazione da Do maggiore a Si b maggiore :

Più mosso $\text{♩} = 84$

Sopr. I.
*
Vi - bra lo scherzo e il giuo - co vi - bra lo scherzo e il giuo - co;

Sopr. II.
Vi - bra lo scherzo e il giuo - co; vi - bra lo scherzo e il giuo - co;

Contr.
Vi - bra lo scherzo e il giuo - co; Vi lo scherzo e il giuo - co;

*De Ninno - Primo Libro di Madrigali
Begli occhi chiari - Ed. R. Li De Marino - Napoli*

Accordo di Do maggiore considerato come accordo del 2° grado di Si b minore con alterazioni ascendenti della 3^a e della 5^a.

Modulazione da Do maggiore a Si b minore :

Andante con moto

C'e-ra un giar di no fra due mu ri bian chi, (for-se l'a - mo-re è ri-ma-sto là:)

De Ninno - C'era un giardino

c) Accordo di Do maggiore considerato come accordo del 3° grado.

Accordo di Do maggiore considerato come accordo del 3° grado di La maggiore con alterazioni discendenti della fondamentale e della 5^a.

Modulazione da Do maggiore a La maggiore :

Mosso $\text{♩} = 126$
OSTE

La mi - glio re di tut - ta l'o - ste - ri - a.

Jachino - Giocondo e il suo Re - Ed. Ricordi - Milano

Accordo di Do maggiore considerato come accordo del 3° grado di La \flat maggiore con alterazione ascendente della 3^a

Modulazione da Do maggiore a La \flat maggiore :

<p>successione cromatica</p> <p>I - III V I</p>	<p>successione diatonica</p> <p>III V I</p>
---	---

Questa modulazione puo essere anche interpretata come una delle transizioni precedentemente studiate.

Accordo di Do maggiore considerato come accordo del 3° grado di La \flat minore con alterazioni ascendenti della fondamentale, della 3^a e della 5^a.

Modulazione da Do maggiore a La \flat minore :

<p>successione cromatica</p> <p>I - III V I</p>	<p>successione diatonica</p> <p>III V I</p>
---	---

Allegro moderato

che pic - chia ar - gen - ti - na sui te - go - li veo - chi del tet - to

rall. - - - a tempo rall. - - - a tempo

De Ninno - Piofferellina di marzo

Accordo di Do maggiore considerato come accordo del 3° grado di La \sharp minore con alterazioni discendenti della fondamentale, della 3^a e della 5^a.

Modulazione da Do maggiore a La \sharp minore :

<p>successione cromatica</p> <p>I - III V I</p>	<p>successione diatonica</p> <p>III V I</p>
---	---

Questa modulazione enarmonica di quella da Do maggiore a Si \flat minore ne differisce solo per la scrittura.

d) *Accordo di Do maggiore considerato come accordo del 4° grado.*

Accordo di Do maggiore considerato come accordo del 4° grado di Sol \flat maggiore con alterazioni ascendenti della fondamentale, della 3^a e della 5^a.

Modulazione da Do maggiore a Sol \flat maggiore :

Allegretto $\text{♩} = 152$
RENATO

Io m'op-pon - go So-no stri - dal... E la

R. Zandonai - La via della finestra - Ed. Ricordi - Milano

Accordo di Do maggiore considerato come accordo del 4° grado di Sol \sharp minore con alterazioni discendenti della fondamentale e della 5^a.

Modulazione da Do maggiore a Sol \sharp minore :

Questa modulazione enarmonica di quella da Do maggiore a La \flat minore ne differisce solo per la scrittura.

e) *Accordo di Do maggiore considerato come accordo del 5° grado.*

Accordo di Do maggiore considerato come accordo del 5° grado di Fa \sharp maggiore con alterazioni discendenti della fondamentale, della 3^a e della 5^a.

Modulazione da Do maggiore a Fa \sharp maggiore :

Mosso $\text{♩} = 92$
VANNINA

Non ti di-fen-di!... Il Si-re di Ci-nar-ca non si di-fen-de!...

F. Alfano - Don Juan de Manara - Ed. Ricordi - Milano

Accordo di Do maggiore considerato come accordo del 5° grado di Fa # minore con alterazioni discendenti della fondamentale, della 3ª e della 5ª.

Modulazione da Do maggiore a Fa # minore :

The first diagram, labeled "successione cromatica", shows a C major chord (I-V) in the left hand and a single note (I) in the right hand. The second diagram, labeled "successione diatonica", shows an F# minor chord (V) in the left hand and a single note (I) in the right hand.

The score for "IRIS" by Mascagni features a vocal line and piano accompaniment. The tempo starts at $\text{♩} = 56$ and changes to $\text{♩} = 126$. Performance instructions include *molto rit.*, *rubando*, *straziante*, *a tempo*, *ff*, *calando*, and *p dim. sempre*. The lyrics are: "e nel - la boc - ca un ri - so ch'è - ra u - no spa - si - mo".

Mascagni - Iris - Ed. Ricordi - Milano

f) Accordo di Do maggiore considerato come accordo del 6° grado.

Accordo di Do maggiore considerato come accordo del 6° grado di Mi maggiore con alterazioni discendenti della fondamentale e della 5ª.

Modulazione da Do maggiore a Mi maggiore :

The first diagram, labeled "successione cromatica", shows a C major chord (I-VI) in the left hand and a single note (I) in the right hand. The second diagram, labeled "successione diatonica", shows a D major chord (VI) in the left hand and a single note (I) in the right hand.

The score for "Le Stagioni" by De Ninno is in 2/4 time and marked "Andante". It features a vocal line and piano accompaniment with complex textures. The lyrics are: "- ve - - ra * Io por - to amo - re * e ghir - lan - de di fio - ri e di spe - ran - za".

De Ninno - Le Stagioni

Accordo di Do maggiore considerato come accordo del 6° grado di Mi \flat minore con alterazioni ascendenti della fondamentale, della 3^a e della 5^a.

Modulazione da Do maggiore a Mi \flat minore :

successione cromatica

I-VI V I

successione diatonica

VI V I

Lento misterioso

Casella - Il Convento veneziano - Ed. Ricordi - Milano

Accordo di Do maggiore considerato come accordo del 6° grado di Mi \flat maggiore con alterazione ascendente della 3^a.

Modulazione da Do maggiore a Mi \flat maggiore :

successione cromatica

I-VI V I

successione diatonica

VI V I

Andante

Do - ma - ni u - sci - rà prima - ve - ra con pie - no il grem - bia - le di
te - pi - do so - le di fre - sche vi - o - le, di pri - mu - le ro - se, di

De Ninno - Pioggerellina di marzo

g) *Accordo di Do maggiore considerato come accordo del 7° grado.*

Accordo di Do maggiore considerato come accordo del 7° grado di Re maggiore con alterazione discendente della fondamentale.

Modulazione da Do maggiore a Re maggiore :

successione cromatica	successione diatonica
	
I-VII I	VII I

Allegro vivo



De Ninno - Testa di fauno

Accordo di Do maggiore considerato come accordo del 7° grado di Re b maggiore con alterazioni ascendenti della 3ª e della 5ª.

Modulazione da Do maggiore a Re b maggiore :

successione cromatica	successione diatonica
	
I-VII I	VII I

Questa modulazione può essere interpretata anche come cadenza evitata (V-VI) nel modo minore armonico.

Accordo di Do maggiore considerato come accordo del 7° grado di Re # minore con alterazioni discendenti della fondamentale, della 3ª e della 5ª.

Modulazione da Do maggiore a Re # minore :

successione cromatica	successione diatonica
	
I-VII I	VII I

Questa modulazione enarmonica di quella da Do maggiore a Mi b minore ne differisce solo per la scrittura.

65. Trasformazione enarmonica degli accordi di 7^a diminuita, 5^a diminuita, 5^a aumentata e di altri accordi.

La trasformazione enarmonica degli accordi di 7^a diminuita, di 5^a diminuita, di 5^a aumentata e di altri accordi costituisce un fattore molto importante per la modulazione ed è impiegata molto spesso nella musica moderna; rientrando, però, tale procedimento nell'enarmonia ne parlerò ampiamente, nel capitolo relativo, nel 2^o volume della presente opera.

RIASSUNTO DEL IX CAPITOLO.

Per modulazione s'intende un complesso di modificazioni apportate alla tonalità mediante lo spostamento della tonica di una o più quinte verso l'acuto o di una o più quinte verso il grave.

Le tonalità possono essere vicine o lontane.

Secondo la concezione più comune tonalità vicine o relative sono quelle che differiscono tra loro per una alterazione in più o in meno. Secondo un'altra concezione tonalità vicine o relative sono quelle i cui accordi di tonica contengano uno o più suoni in comune.

La modulazione alla dominante ha un'importanza molto maggiore di quella alla sottodominante, è molto più usata di quest'ultima e non cancella l'impressione della tonalità iniziale.

La modulazione alla sottodominante, invece, ha tendenza a divenire definitiva e a sostituirsi alla tonalità iniziale, la quale, ricomparendo, non dà più l'impressione di tonalità base ma di dominante.

Il suono — e può essere anche più di uno — per il quale differiscono tra loro due tonalità si chiama suono caratteristico, ed è rappresentato generalmente dalla sensibile tonale o da quella modale, cioè dal 7^o o dal 4^o grado, della tonalità alla quale si vuol modulare.

Modulando, è necessario che l'accordo contenente il suono caratteristico sia seguito da altri accordi che affermino efficacemente la nuova tonalità.

Esistono fra le varie tonalità quattro gradi diversi di affinità:

a) affinità di 1^o grado: le due tonalità differiscono tra loro per una sola alterazione in più o in meno;

b) affinità di 2^o grado: le due tonalità differiscono tra loro per due alterazioni in più o in meno;

c) affinità di 3^o grado: le due tonalità differiscono fra loro per tre alterazioni in più o in meno, sono, cioè, di modo differente ma hanno lo stesso nome;

d) affinità di 4^o grado, o successioni di lontana relazione, sono tutte quelle che non rientrano nei tre casi precedenti.

Talvolta si può modulare senza che in un basso o in una melodia vi siano alterazioni; esistono vari casi:

a) modulazione per mezzo del 4^o grado che viene considerato come 2^o, passando da un tono minore a uno maggiore;

b) modulazione per mezzo del 6^o grado che viene considerato come 2^o;

c) modulazione per mezzo del 6^o e 7^o grado che vengono considerati rispettivamente 4^o e 5^o, passando da un tono maggiore a uno minore;

d) modulazione per mezzo del 7^o grado che viene considerato 2^o;

e) modulazione per mezzo del basso che scende di grado;

f) modulazione per mezzo del basso legato che scende di grado.

Meccanismo della modulazione nei vari gradi di affinità:

a) affinità di 1^o grado:

accordo di tonica del tono di partenza;

accordo di dominante del tono al quale si vuol modulare;

accordo di tonica del nuovo tono;

formula cadenzale per affermare la nuova tonalità.

b) affinità di 2^o grado:

accordo di tonica del tono di partenza;

accordi comuni alle due tonalità;

accordo di dominante del nuovo tono;

accordo di tonica del nuovo tono;

formula cadenzale per affermare la nuova tonalità.

c) affinità di 3^o grado:

cambiamento di modo dal maggiore al minore o viceversa.

d) affinità di 4^o grado:

un accordo perfetto maggiore viene considerato come accordo di dominante di una tonalità minore armonica e fa cadenza perfetta V-I oppure cadenza evitata V-VI o V-IV;

si può passare per transizione a quelle tonalità che si trovano a una 3^a M. o 3^a m. sopra o sotto, oppure a una qualsiasi tonalità il cui accordo di tonica abbia uno o più suoni in comune con l'accordo di tonica della tonalità iniziale;

un accordo diatonico in una tonalità può essere considerato cromatico in un'altra (interpretazione diatonica cromatico degli accordi).

ARMONIA DISSONANTE

66. Generalità.

Abbiamo già visto che accordi consonanti sono soltanto l'accordo perfetto maggiore e quello perfetto minore, mentre tutti gli altri, sia di tre che di quattro, cinque, sei e sette suoni, sono dissonanti.

Gli accordi dissonanti, come gli intervalli dissonanti, hanno bisogno della risoluzione, che consiste nel passaggio dall'accordo dissonante a quello consonante; tale passaggio conferisce agli accordi dissonanti un senso di movimento che ravviva e colorisce la composizione musicale. Alcuni accordi dissonanti, come vedremo meglio in seguito, hanno bisogno della cosiddetta preparazione, che consiste nel far sentire precedentemente in un accordo consonante quell'intervallo o quegli intervalli, che, nell'accordo dissonante, costituiranno la dissonanza.



La nota che serve per la preparazione deve avere un valore maggiore o almeno uguale a quella che costituirà la dissonanza perchè l'orecchio abbia il tempo di percepirla e ritenerla; tuttavia nello stile libero è ammesso preparare la dissonanza con una nota anche di valore minore, ma in tal caso si omette il segno della legatura:



Nello stile libero si possono impiegare gli accordi dissonanti senza la preparazione, come vedremo meglio in seguito parlando di ciascun accordo di 7ª e delle appoggiature.

Tanto la preparazione quanto la risoluzione possono trovarsi sul tempo debole, mentre la percussione dell'accordo dissonante deve sempre cadere sul tempo forte perchè la dissonanza sia meglio sentita e riesca più caratteristica. Nella progressione di accordi di 7ª, le dissonanze hanno luogo tanto sui tempi forti che su quelli deboli e la dissonanza viene preparata da un accordo dissonante invece che da uno consonante.



La naturale risoluzione di una dissonanza ha luogo facendo scendere la nota dissonante di una 2ª maggiore o minore:



negli accordi alterati, invece, la dissonanza può anche risolvere salendo di semitono, ma di tutto questo ci occuperemo particolarmente in seguito.



Quando la nota dissonante viene prolungata negli accordi che seguono, anche se in questi non è più dissonante essa è libera di fare qualsiasi movimento soltanto nel caso in cui la nota della risoluzione non faccia parte dell'accordo finale:

Come si rileva dallo schema precedente, il Do, che forma dissonanza nella 2^a battuta e che prolungato nelle battute successive fino alla quarta forma talvolta consonanza e tal'altra dissonanza, dovrebbe risolvere scendendo al Si; ma siccome questa nota non è contenuta nell'accordo della 5^a battuta, può benissimo salire al Re.

Nello schema seguente, invece, si osserva che la nota di risoluzione, il Si, è contenuta nell'accordo che segue quello nel quale trovasi la dissonanza (4^a battuta) e, in tal caso, il Do deve assolutamente scendere di grado al Si:

Talvolta si tollera che la dissonanza invece di scendere salga, ma soltanto quando nell'accordo che precede la risoluzione vi sia uno scambio fra la dissonanza e un'altra parte:

Come vedremo meglio in seguito, i moderni compositori fanno succedere due o più accordi dissonanti senza che vengano risolti:

Gli accordi dissonanti possono essere di due specie: principali e secondari:

a) Accordi dissonanti principali sono quelli che hanno per basso fondamentale la dominante o hanno origine da un accordo basato su quella;

b) accordi dissonanti secondari sono quelli che hanno per basso fondamentale gli altri gradi della scala eccetto la dominante e la sensibile.

Regola generale relativa a tutti gli accordi dissonanti è che le note obbligate a una determinata risoluzione non devono essere mai raddoppiate perchè dal raddoppio deriverebbero ottave o unisoni di seguito:



Accordi dissonanti di tre suoni, ripeto, sono soltanto l'accordo di 5ª diminuita e l'accordo di 5ª aumentata; riservandomi di parlare di quest'ultimo, quale accordo cromatico, nel 2º volume della presente opera, inizierò lo studio degli accordi dissonanti con quello di 5ª diminuita.

X

ACCORDO DI 5ª DIMINUITA.

67. Generalità.

L'accordo di 5ª diminuita è formato degli intervalli di 3ª minore e di 5ª diminuita:



e viene indicato col numero 5 tagliato da una sbarretta (5), numero che viene posto sopra la nota che è nel basso. Quale accordo dissonante principale mentre ha bisogno della risoluzione non esige la preparazione e pur essendo un accordo dissonante è il meno dissonante di tutti perchè l'intervallo di 5ª diminuita è uno dei più dolci e nello stesso tempo fortemente attrattivo.

L'accordo di 5ª diminuita si trova, come abbiamo visto:

- a) sul 7º grado della scala maggiore e sul 7º delle scale minori armonica, melodica ascendente e bachiana; in tal caso, dal nome del grado sul quale si basa, prende il nome di triade sensibile;
- b) sul 2º grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente;
- c) sul 6º grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana.

In questi due ultimi casi l'accordo viene chiamato semplicemente accordo di 5ª diminuita sul 2º grado o sul 6º. I tre accordi, pur essendo formati degli stessi intervalli, hanno un carattere, una influenza tonale e, quindi, una risoluzione completamente diversi, perchè la triade sensibile risolve sull'accordo della tonica, mentre quelli sul 2º e sul 6º grado risolvono sull'accordo della dominante o sopra un accordo derivato da quella.

68. Triade sensibile.

La triade sensibile risolve sull'accordo della tonica, sul quale è fortemente attratta dall'azione simultanea delle due sensibili: quella tonale, il 7º grado, che tende a salire sulla tonica e quella modale, il 4º grado, che tende a scendere di tono o semitono sulla medianta:



Le tre note che formano la triade sensibile risolvono nel seguente modo:

la fondamentale (sensibile) deve salire sulla tonica; non si può raddoppiare in alcun caso per evitare, come ho già detto, eventuali ottave o unisoni di seguito;

la 3ª è parte libera, può andare, cioè, sopra una qualsiasi delle tre note dell'accordo di tonica ed è l'unica nota che si può raddoppiare;

la 5ª essendo diminuita, e quindi dissonante, come tutte le dissonanze deve scendere di grado (tono o semitono); anch'essa non può essere raddoppiata per evitare eventuali ottave o unisoni di seguito.

Accordo scomposto nei suoi elementi.

Tono di Do maggiore o di Do minore.

la sensible sale di grado

la 3ª è parte libera

la 5ª diminuita scende di grado

VII I

Il fondamentale ⁽¹⁾ della triade sensibile si basa sul 7º grado che sale sul 1º:

Tono di Do maggiore o di Do minore.

VII I VII I

Il primo rivolto si basa sul 2º grado che scende sul 1º oppure sale sul 3º armonizzato, quest'ultimo, con $\frac{6}{3}$ cioè col 1º rivolto dell'accordo di tonica; tener presente che nell'armonizzazione dei bassi la medianta viene generalmente armonizzata con $\frac{6}{3}$:

II I II III

6/3 6/3 6/3

Nel 1º rivolto sono ammesse le seguenti eccezioni ⁽²⁾:

a) quando le parti superiori procedono in terza e sesta, quando, cioè, l'accordo è in 1ª posizione melodica, è permesso far salire la 5ª diminuita:

II I II III

b) talvolta si tollera anche raddoppiare la 5ª diminuita e in tal caso una delle due parti scende di grado, seguendo la regola generale, mentre l'altra sale eccezionalmente di grado; è preferibile far scendere quella delle due parti che risulti più scoperta e far salire quella interna:

II I

⁽¹⁾ Rammento che sia per questo che per tutti gli altri accordi quando dico «il fondamentale» intendo l'accordo allo stato fondamentale.

⁽²⁾ Tali eccezioni non rappresentano una delle «risoluzioni eccezionali» degli accordi dissonanti, delle quali parlerò nel 2º volume, dato che, come vedremo, per risoluzione eccezionale s'intende il risolvere l'accordo sopra un'accordo diverso da quello sul quale dovrebbe normalmente risolvere; nella triade sensibile, pur salendo o saltando la 5ª diminuita, la risoluzione ha sempre luogo sull'accordo della tonica.

una delle due parti raddoppiate può salire di grado mentre l'altra può anche saltare sulla tonica; in tal caso si fa salire il basso sul 3° grado per completare l'accordo:

Il 2° rivolto si basa sul 4° grado che scende sul 3° il quale, come ho già detto, viene armonizzato con $\frac{6}{3}$:

Meno mosso $\text{♩} = 104$
 I cavalieri d'industria (alcuni tenori)
piaggero e ben ritmato
 Chi man - ca di pruden - za La - scia il ca - so giooar; E in - ve - ce u - na scienza Che convien im - pa - rar! —
secca
 G. Massenet - Manon - Ed. Sonzogno - Milano

69. Accordo di 5^a diminuita sul 2° grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente.

L'accordo di 5^a diminuita sul 2° grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente, a differenza della triade sensibile, risolve sull'accordo della dominante.

Le tre note che formano tale accordo risolvono nel seguente modo:

la fondamentale (2° grado) è parte libera, può andare cioè su una qualsiasi delle note dell'accordo di dominante e si raddoppia a preferenza della 3^a;

la 3^a è parte libera, può andare, cioè, come la fondamentale, sopra una qualsiasi delle note dell'accordo di dominante e si può anche raddoppiare;

la 5^a essendo diminuita e, quindi, dissonante, deve scendere di semitono e non può essere mai raddoppiata.

Accordo scomposto nei suoi elementi:

a) *Risoluzione sulla triade di dominante.*

Il fondamentale si basa sul 2° grado che può saltare sul 5°, sul 7° e sul 2°, cioè, sul fondamentale, sul 1° o sul 2° rivolto dell'accordo di dominante:

Tono di La minore

Fondamentale

1° rivolto

2° rivolto

L'accordo di 5^a diminuita sul 2° grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente può risolvere, oltre che sulla triade di dominante, anche sopra i seguenti accordi basati tutti sulla dominante o derivanti da questa: accordo di 7^a di 1^a specie (7^a di dominante), accordo di 9^a di 1^a specie (9^a minore di dominante), accordo di 7^a diminuita.

risoluzione sull'accordo di 7 ^a di dominante	risoluzione sull'accordo di 9 ^a di dominante	risoluzione sull'accordo di 7 ^a diminuita

Come nella risoluzione sulla triade di dominante, anche in quella sugli accordi di 7^a e di 9^a di 1^a specie e di 7^a diminuita le note non obbligate a una determinata risoluzione possono nei rivolti risolvere sopra una qualsiasi nota degli accordi stessi.

Per la regolare distribuzione della materia ho creduto opportuno includere tali risoluzioni nel presente capitolo, ma l'allievo dovrà studiarle dopo che avrà preso conoscenza dei relativi accordi di 7^a e di 9^a. A tal proposito tengo a precisare che, sempre per la regolare distribuzione della materia, ogni accordo dissonante che tratterò sarà risolto a volte anche su accordi che l'allievo non avrà ancora studiati; s'intende bene che tali risoluzioni saranno rimandate al momento opportuno.

b) Risoluzione sull'accordo di 7^a di 1^a specie sul 5° grado (7^a di dominante).

Fondamentale

1° rivolto

2° rivolto

c) Risoluzione sull'accordo di 9^a di 1^a specie sul 5° grado (9^a di dominante).

Fondamentale

1° rivolto

2° rivolto

Nell'accordo di 9^a di dominante è possibile fare la risoluzione anticipata, ma di questo parleremo nel relativo capitolo.

d) Risoluzione sull'accordo di 7ª diminuita.

Fondamentale

1º rivolto

2º rivolto

Nell'accordo di 7ª diminuita è possibile fare la risoluzione anticipata ma di questo parleremo nel relativo capitolo.

Andantino ♩ = 108

Sopr. I.
E non lo - dar - vi Fon - ti del mio mar -

Sopr. II.
E non lo - dar - vi E non lo - dar - vi

Contr.
E non lo - dar - vi E non lo - dar - vi Fon - ti

Più lento ♩ = 100

...ti ro, Be - gli oc - chi chia - ri, Be -

Fon - ti del mio mar - ti - ro, Be - gli oc - chi Be - gli oc - chi

del mio mar - ti - ro, Be - gli oc - chi

*De Ninno - Primo Libro di Madrigali
Begli occhi chiari - Ed. R.lli De Marino - Napoli*

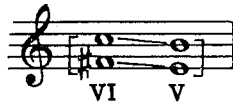
70. Accordo di 5ª diminuita sul 6º grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana.

L'accordo di 5ª diminuita sul 6º grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana può risolvere sulla triade di dominante, sull'accordo di 7ª di dominante e sulla triade sensibile.

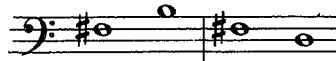
risoluzione sulla triade di dominante			risoluzione sull'accordo di 7ª di dominante			risoluzione sulla triade sensibile		
VI	VII	I	VI	VII	I	VI	VII	I

Le tre note che formano l'accordo di 5^a diminuita sul 6° grado risolvono nel seguente modo:

la fondamentale (6° grado) deve salire sul 7°, non può scendere sul 5° perchè con la 5^a diminuita che deve scendere formerebbe due quinte di seguito:



Se, poi, il 6° grado sostasse sopra una delle altre note dell'accordo di dominante o di 7^a di dominante:



la scala minore melodica, nella quale per l'appunto il 6° grado sale al 7°, verrebbe a perdere la sua caratteristica. Data la sua risoluzione quasi obbligata, la fondamentale non può essere raddoppiata;

la 3^a è parte libera, può andare, cioè, sopra una qualsiasi delle note dell'accordo della risoluzione ed è l'unica nota che si può raddoppiare;

la 5^a, essendo diminuita, e, quindi, dissonante, deve scendere di semitono e non può essere raddoppiata.

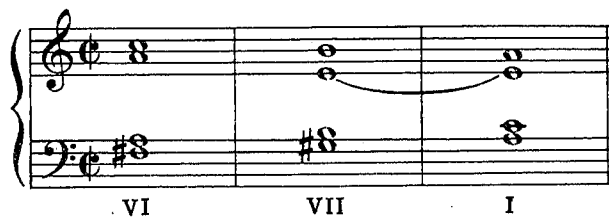
Accordo scomposto nei suoi elementi.

Tono di La minore



a) Risoluzione sulla triade di dominante.

Fondamentale

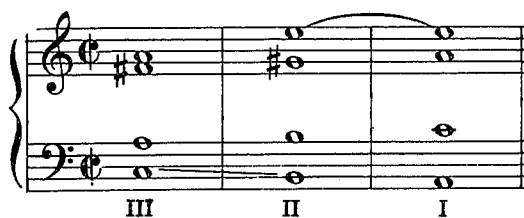


1° rivolto

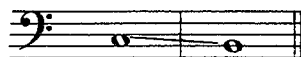


L'esempio a) con la risoluzione sul 1° rivolto della triade di dominante è da evitare a causa del raddoppio della sensibile e inoltre perchè il 6° grado pur salendo al 7° non potrebbe risolvere sul 1°.

2° rivolto



Il 2° rivolto non può risolvere altro che sul 2° rivolto della triade di dominante, perchè la 5ª diminuita deve scendere di grado



b) Risoluzione sull'accordo di 7ª di 1ª specie sul 5° grado (7ª di dominante).

1° rivolto

fondamentale risoluzione sul fonda- risoluzione sul 2° rivolto risoluzione sul 3° ri- 2° rivolto
mentale dell'accordo dell'accordo di 7ª di dominante volto dell'accordo
di 7ª di dominante a) b) di 7ª di dominante

VI VII I I V I I II I I II III I IV III III II I

Gli esempi a) e b) sono a cinque parti perchè risolvendo sul 2° rivolto della 7ª di dominante in questo accordo viene raddoppiata di necessità la 5ª.

c) Risoluzione sulla triade sensibile.

fondamentale 1° rivolto 2° rivolto

opp. opp. opp.

VI VII I I II III I II I I IV III III II I III II III

Andantino (in 2)

pp trattenendo a tempo trattenendo a tempo cresc. p trattenendo rall. - molto ten. ten.

De Ninno - Cinque Miniature per pianoforte - Ritratto

RIASSUNTO DEL X CAPITOLO.

L'accordo di 5ª diminuita è formato dai seguenti intervalli: 3ª minore e 5ª diminuita. Contenendo l'intervallo dissonante di 5ª D. è un accordo dissonante e ha bisogno quindi della risoluzione. Si trova:

a) sul 7° grado della scala maggiore e di quelle minori armonica, melodica ascendente e bachiana e in tal caso prende il nome di triade sensibile;

b) sul 2° grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente;

c) sul 6° grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana.

Triade sensibile.

Risolve sull'accordo della tonica.

Le tre note della triade sensibile risolvono nel seguente modo:

la fondamentale (sensibile) deve salire sulla tonica, non si può raddoppiare in alcun caso;

la 3ª è parte libera; può andare sopra una qualsiasi delle tre note dell'accordo di tonica ed è l'unica nota che si può raddoppiare;

la 5ª, essendo diminuita, deve scendere di grado (tono o semitono) e non può essere raddoppiata.

Eccezioni ammesse nel 1° rivolto:

a) quando le parti superiori procedono in terza e sesta (quando cioè l'accordo è in 1ª posizione melodica)

si tollera far salire la 5ª diminuita;

b) la 5ª diminuita può essere raddoppiata.

Accordo di 5ª diminuita sul 2° grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente.

Risolve sull'accordo della dominante o su accordi basati o derivati dalla dominante.

Le tre note dell'accordo di 5ª D. sul 2° grado risolvono nel seguente modo:

la fondamentale (2° grado) è libera; può andare su una qualsiasi delle note dell'accordo di dominante; si raddoppia a preferenza della 3ª;

la 3ª è parte libera; può andare su una qualsiasi delle note dell'accordo di dominante e si può anche raddoppiare;

la 5ª essendo diminuita deve scendere di semitono e non si può raddoppiare.

Accordo di 5ª diminuita sul 6° grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana.

Risolve sull'accordo della dominante.

La fondamentale, 6° grado, deve salire sul 7° e non si può raddoppiare;

la 3ª è parte libera e può andare su una qualsiasi delle note dell'accordo di dominante,

la 5ª essendo diminuita deve scendere di semitono e non si può raddoppiare.

QUADRO SINOTTICO DEI GRADI SUI QUALI SI BASANO IL FONDAMENTALE E I RIVOLTI
DEI TRE ACCORDI DI 5^a DIMINUITA

Triade sensibile	}	fondamentale	\sharp	VII - I	
		1 ^o rivolto	{	\flat	II - I
				\flat \flat	II - III
		2 ^o rivolto	\flat	\flat \flat	IV - III

*Accordo di 5^a D. sul 2^o grado
delle scale minori armonica, natu-
rale e melodica discendente*

}	fondamentale	{	\sharp	II - V	$\left[\begin{matrix} 5 & 7 & 9 \\ 3 & 7 & 7 \end{matrix} \right]$
			\sharp	II - VII	$\left[\begin{matrix} 6 & 7 \\ 6 & \sharp & 5 \\ 6 \end{matrix} \right]$
			\sharp	II - II	$\left[\begin{matrix} 6 & 4 & 5 \\ 4 & 3 & 6 \\ 4 \end{matrix} \right]$
				II - IV	$\left[\begin{matrix} 4 & 3 \\ 2 & 4 \\ 2 \end{matrix} \right]$
	1 ^o rivolto	{	\flat	IV - V	$\left[\begin{matrix} 5 & 7 & 9 \\ 3 & 7 & 7 \end{matrix} \right]$
			\flat	IV - VII	$\left[\begin{matrix} 6 & 7 \\ 6 & \sharp & 5 \\ 6 \end{matrix} \right]$
			\flat	IV - II	$\left[\begin{matrix} 6 & 4 & 5 \\ 4 & 3 & 6 \\ 4 \end{matrix} \right]$
			\flat	IV - IV	$\left[\begin{matrix} 4 & 3 \\ 2 & 4 \\ 2 \end{matrix} \right]$
2 ^o rivolto	\flat	\flat	VI - V	$\left[\begin{matrix} 5 & 7 & 9 \\ 3 & 7 & 7 \end{matrix} \right]$	

*Accordo di 5^a D. sul 6^o grado
delle scale minori melodica ascen-
dente e bachiana*

}	fondamentale	{	\sharp	VI - VII	$\left[\begin{matrix} 6 & 6 & \sharp \\ 6 & \sharp & \sharp \end{matrix} \right]$
			\flat	I - V	$\left[\begin{matrix} 5 & 7 \\ 3 & 7 \end{matrix} \right]$
			\flat	I - II	$\left[\begin{matrix} 6 & 4 & 6 \\ 4 & 3 & 6 \end{matrix} \right]$
	1 ^o rivolto	{	\flat	I - IV	$\left[\begin{matrix} 6 & 4 \\ 4 & 2 \end{matrix} \right]$
			\flat	III - II	$\left[\begin{matrix} 6 & 4 & 6 \\ 4 & 3 & 6 \end{matrix} \right]$
			\flat		
2 ^o rivolto	\flat	\flat			

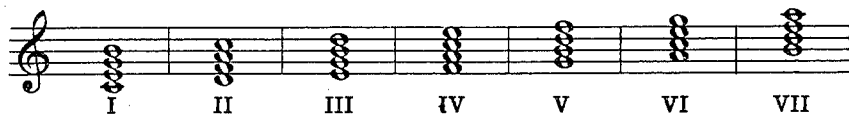
XI.

ACCORDI DISSONANTI DI QUATTRO SUONI

71. Generalità.

Se sopra ciascun grado di una scala maggiore, preso come basso fondamentale, si forma un accordo di quattro suoni, tutti gli accordi così ottenuti non sono uguali, ma differiscono tra loro per la specie degli intervalli di cui sono formati.

Do maggiore:



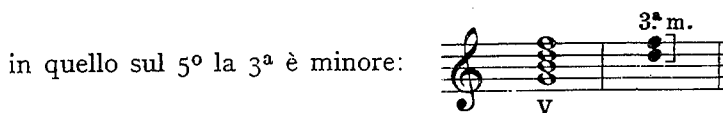
Come si rileva dall'esempio precedente, i tre accordi che sono sul 1° sul 4° e sul 5° grado, non sono altro che l'accordo perfetto maggiore con l'aggiunta di una terza nella parte superiore:



I tre accordi, però, non sono perfettamente uguali, perchè mentre nei due accordi sul 1° e sul 4° grado



la 3ª superiore è maggiore:



in quello sul 5° la 3ª è minore:

I tre accordi che sono sul 2°, sul 3° e sul 6° grado, invece, sono perfettamente simili fra loro, perchè non sono altro che l'accordo perfetto minore con l'aggiunta di una terza minore nella parte superiore:



L'accordo sul 7° grado non è altro che l'accordo di 5ª diminuita con l'aggiunta di una terza maggiore nella parte superiore:



Da quanto esposto risulta che è possibile raggruppare i sette accordi in 4 categorie o specie, che ritroveremo anche nel modo minore:

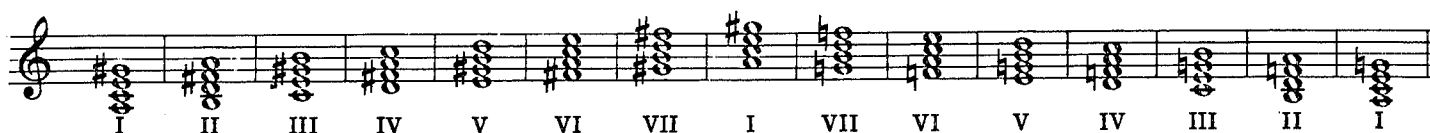
- 1ª specie: accordi basati sul 5° grado, formati degli intervalli di 3ª M., 5ª g. e 7ª m.;
- 2ª specie: accordi basati sul 2°, 3° e 6° grado, formati degli intervalli di 3ª m., 5ª g., e 7ª m.;
- 3ª specie: accordi basati sul 7° grado, formati degli intervalli di 3ª m., 5ª D. e 7ª m.;
- 4ª specie: accordi basati sul 1° e 4° grado, formati degli intervalli di 3ª M., 5ª g. e 7ª M.

Possiamo applicare lo stesso procedimento usato per la scala maggiore a quella minore, sovrapponendo a ogni grado della scala un accordo di quattro suoni.

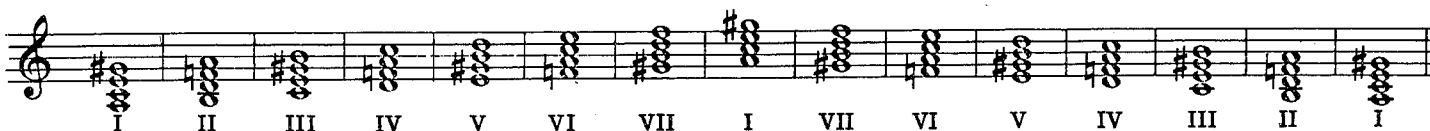
Nell'armonia tradizionale, come abbiamo già visto parlando degli accordi di tre suoni, la scala minore più adoperata era generalmente quella armonica, mentre nell'armonia moderna dobbiamo considerare tutti e quattro i tipi di scala minore, cioè la melodica, l'armonica, la naturale e la bachiana.

Sovrapponendo a ciascun grado delle suddette scale minori un accordo di 4 suoni avremo i seguenti accordi:

nella scala minore melodica:



nella scala minore armonica:



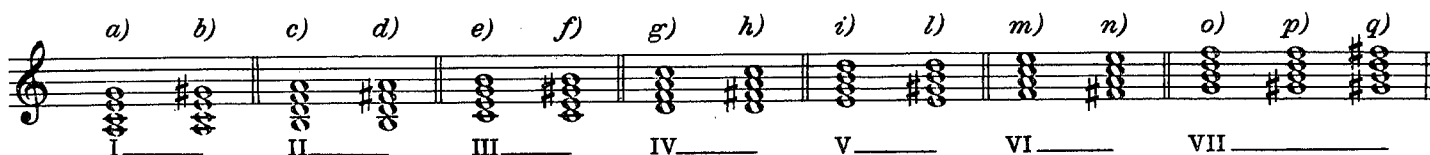
nella scala minore naturale:



nella scala minore bachiana:



Dallo specchio precedente si rileva che su tutti i gradi della scala minore si possono formare due accordi diversi e sul 7° grado tre, a seconda del tipo di scala minore che viene considerato:



Avremo quindi:

Sul 1° grado	{ un accordo di 7 ^a di 2 ^a specie (a) un accordo di 7 ^a che non rientra (b)	{ nella scala minore naturale nella scala minore melodica discendente nelle 4 specie precedentemente elencate, e di cui parleremo più avanti, nelle scale minori armonica, melodica ascendente e bachiana
Sul 2° grado	{ un accordo di 7 ^a di 3 ^a specie (c) un accordo di 7 ^a di 2 ^a specie (d)	{ nella scala minore armonica nella scala minore naturale nella scala minore melodica discendente nella scala minore melodica ascendente nella scala minore bachiana
Sul 3° grado	{ un accordo di 7 ^a di 4 ^a specie (e) un accordo di 7 ^a che non rientra (f)	{ nella scala minore melodica discendente nella scala minore naturale nelle 4 specie precedentemente elencate, e di cui parleremo più avanti, nelle scale minori armonica, melodica ascendente e bachiana
Sul 4° grado	{ un accordo di 7 ^a di 2 ^a specie (g) un accordo di 7 ^a di 1 ^a specie (h)	{ nella scala minore melodica discendente nella scala minore armonica nella scala minore naturale nella scala minore melodica ascendente nella scala minore bachiana

Sul 5° grado	$\left\{ \begin{array}{l} \text{un accordo di 7ª di 2ª specie} \\ (i) \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \text{nella scala minore melodica discendente} \\ \text{nella scala minore naturale} \end{array} \right.$	
		$\left\{ \begin{array}{l} \text{un accordo di 7ª di 1ª specie} \\ (l) \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \text{nella scala minore melodica ascendente} \\ \text{nella scala minore armonica} \\ \text{nella scala minore bachiana} \end{array} \right.$
Sul 6° grado	$\left\{ \begin{array}{l} \text{un accordo di 7ª di 4ª specie} \\ (m) \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \text{nella scala minore melodica discendente} \\ \text{nella scala minore armonica} \\ \text{nella scala minore naturale} \end{array} \right.$	
		$\left\{ \begin{array}{l} \text{un accordo di 7ª di 3ª specie} \\ (n) \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \text{nella scala minore melodica ascendente} \\ \text{nella scala minore bachiana} \end{array} \right.$
Sul 7° grado	$\left\{ \begin{array}{l} \text{un accordo di 7ª di 1ª specie} \\ (o) \\ \text{un accordo di 7ª che non rientra} \\ (p) \\ \text{un accordo di 7ª di 3ª specie} \\ (q) \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \text{nella scala minore melodica discendente} \\ \text{nella scala minore naturale} \end{array} \right.$	
		nelle 4 specie precedentemente elencate, e di cui parleremo più avanti, nella scala minore armonica	
		$\left\{ \begin{array}{l} \text{nella scala minore melodica ascendente} \\ \text{nella scala minore bachiana} \end{array} \right.$	

Dal precedente quadro sinottico si rileva che oltre le quattro specie di accordi precedentemente elencati per il modo maggiore, esistono nel modo minore altri tre accordi che non rientrano in alcuna delle quattro specie precedenti, per cui è possibile formare altre tre specie di accordi di 7ª:

la 5ª specie comprendente un accordo basato sul 7° grado della scala minore armonica (*p*) formato degli intervalli di 3ª m., 5ª D. e 7ª D. che viene generalmente denominato accordo di 7ª diminuita ed è stato ed è tuttora molto usato nell'armonia tradizionale;

la 6ª specie comprendente un accordo basato sul 1° grado delle scale minori armonica, melodica ascendente e bachiana (*b*), formato degli intervalli di 3ª m., 5ª g. e 7ª M.;

la 7ª specie comprendente un accordo basato sul 3° grado delle scale minori armonica, melodica ascendente e bachiana (*f*), formato degli intervalli di 3ª M., 5ª A. e 7ª M.




Di questi due ultimi accordi, che io ho denominato di 6ª e di 7ª specie e che da alcuni teorici vengono considerati come accordi diatonici e da altri come cromatici, parlerò ampiamente nei rispettivi capitoli.

Da quanto esposto si rileva la grande varietà di accordi di 7ª impiegabili nel modo minore rispetto a quelli impiegabili nel modo maggiore. Ripeto quanto ho detto per le triadi, che, cioè, secondo questa concezione più moderna il modo minore si arricchisce di nuovi colori che non gli erano conferiti dall'armonia tradizionale basata quasi esclusivamente sulla scala armonica.

72. Classificazione degli accordi di settima.

Oltre che nelle precedenti sette specie, gli accordi di 7ª vengono classificati in principali e secondari, indipendenti e derivati.

a) Accordi di 7ª principali sono quelli che si basano sulla dominante o hanno origine da quella, cioè l'accordo di 7ª di dominante, quello di 7ª di sensibile e quello di 7ª diminuita:

Tono di Do maggiore		Tono di Do minore
accordo di 7ª di dominante	accordo di 7ª di sensibile	accordo di 7ª diminuita
		
V	VII	VII

b) Accordi di 7^a secondari sono quelli che si basano sugli altri gradi delle scale maggiori e minori fuori del 5^o e del 7^o:

Tono di Do maggiore
Tono di Do minore

E' chiaro, per definizione, che se un accordo di 7^a è principale non può essere nello stesso tempo secondario.

c) accordi di 7^a indipendenti sono quelli che hanno il basso fondamentale reale, che non derivano, cioè, da accordi di 9^a e questo sarà spiegato meglio in seguito; es.:

accordo di 7 ^a di 1 ^a specie sul 5 ^o grado	accordo di 7 ^a di 2 ^a o di 3 ^a specie sul 2 ^o grado
---	---

Sono accordi di 7^a indipendenti quelli che si basano sugli altri gradi delle scale maggiori e minori fuori del 4^o e del 7^o.

d) Accordi di 7^a derivati sono quelli che hanno origine dagli accordi di 9^a ai quali è stato tolto il basso fondamentale:

accordo di 9 ^a di dominante (b)	accordo di 7 ^a di sensibile o di 7 ^a diminuita (b)
---	---

è soppresso il basso fondamentale

Sono accordi di 7^a derivati quelli che si basano sul 4^o e sul 7^o grado delle scale maggiori e minori.

Anche qui è chiaro, per definizione, che se un accordo di 7^a è indipendente non può essere nello stesso tempo derivato, mentre un accordo di 7^a principale può essere indipendente oppure derivato; come anche un accordo di 7^a secondario può essere indipendente oppure derivato.

73. Posizioni melodiche e rivolti negli accordi di 4 suoni.

Gli accordi di 7^a avendo un suono in più delle triadi hanno in più anche la 4^a posizione melodica, che consiste nel mettere nella parte estrema superiore la 7^a e il 3^o rivolto che consiste nel mettere nella parte estrema inferiore la 7^a:

Posizioni melodiche:

1 ^a posizione melodica. E nella parte superiore la fondamentale	2 ^a posizione melodica. E nella parte superiore la 3 ^a	3 ^a posizione melodica. E nella parte superiore la 5 ^a	4 ^a posizione melodica. E nella parte superiore la 7 ^a
---	---	---	---

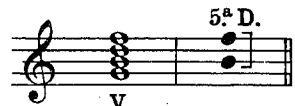
Rivolti:

1° rivolto		2° rivolto		3° rivolto	
è nel basso la 3 ^a		è nel basso la 5 ^a		è nel basso la 7 ^a	
pos. stretta	pos. lata	pos. stretta	pos. lata	pos. stretta	pos. lata
$\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 3 \end{matrix}$		$\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 3 \end{matrix}$		$\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{matrix}$	

74. Numerica delle differenti forme negli accordi di 4 suoni.

Le differenti forme di qualsiasi accordo di 7^a vengono indicate con i seguenti numeri che vengono collocati sulla nota del basso:

il fondamentale si numerava con $\frac{7}{3}$ e per abbreviazione col solo 7; alcuni teorici indicano l'accordo di 7^a di dominante con $\frac{7}{+}$ (leggi: più 7); il segno + sta a indicare la sensibile;

il 1° rivolto si numerava con $\frac{6}{3}$ e per abbreviazione con $\frac{6}{5}$; negli accordi in cui fra la 3^a e la 7^a vi è l'intervallo di 5^a diminuita, per es. nell'accordo di 7^a di dominante:  , il numero 5 viene tagliato da una sbarretta: $\frac{6}{\bar{5}}$;

il 2° rivolto si numerava con $\frac{6}{4}$ e per abbreviazione con $\frac{4}{3}$;

il 3° rivolto si numerava con $\frac{6}{4}$ e per abbreviazione con $\frac{4}{2}$ oppure col solo 2.

fondamentale	1° rivolto	2° rivolto	3° rivolto
$\begin{matrix} 7 \\ 5 \\ 3 \end{matrix}$ (7)	$\begin{matrix} 6 \\ 5 \\ 3 \end{matrix}$ ($\frac{6}{5}$)	$\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 3 \end{matrix}$ ($\frac{4}{3}$)	$\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{matrix}$ ($\frac{4}{2}$ opp. 2)

Rammento la regola che nei rivolti degli accordi il basso fondamentale è rappresentato dal numero pari più piccolo, per cui nel 1° rivolto $\begin{pmatrix} 6 \\ 5 \\ 3 \end{pmatrix}$ il vero basso è dato dal numero 6, nel 2° rivolto $\begin{pmatrix} 6 \\ 4 \\ 3 \end{pmatrix}$ dal numero 4 e nel 3° rivolto $\begin{pmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{pmatrix}$ dal numero 2.

75. Regole generali per la risoluzione di qualsiasi accordo di settima sia principale che secondario.

La nota più importante in tutti gli accordi, e quindi anche in quelli di 7^a, è rappresentata dal basso fondamentale, il quale col suo movimento regola tutta la successione armonica. Negli accordi di 7^a il basso fondamentale può avere due sole risoluzioni: salire di 4^a giusta o, indifferentemente, scendere di 5^a giusta, oppure salire di grado e questo a seconda che l'accordo sia indipendente o derivato; la 7^a scende sempre di grado.

Risoluzione negli accordi indipendenti (sia principali che secondari)

accordo principale

la 7^a scende sempre di grado



V I V I
la fondamentale sale di 4^ag. la fondamentale scende di 5^ag.

accordo secondario

la 7^a scende sempre di grado



II V II V
la fondamentale sale di 4^ag. la fondamentale scende di 5^ag.

Risoluzione negli accordi derivati
 (sia principali che secondari)

accordo principale

la 7^a scende sempre di grado

VII I
 la fondamentale sale di grado

accordo secondario

la 7^a scende sempre di grado

IV V
 la fondamentale sale di grado

Come si rileva dagli schemi precedenti, il fatto che l'accordo di 7^a sia principale o secondario non ha alcuna importanza nella risoluzione dell'accordo; ne ha molta, invece, il fatto che l'accordo stesso sia indipendente o derivato, perchè cambiando la risoluzione del basso fondamentale viene a cambiare completamente l'accordo della risoluzione; per convincersene basterà osservare il seguente esempio:

Tono di Do maggiore

a) accordo indipendente

basso che sale di 4^a g.

I II V I

Tono di La minore

b) accordo derivato

basso che sale di grado

I IV V I

dal quale si rileva che lo stesso accordo , trattato (es. a) come accordo indipendente risolve sulla dominante di Do maggiore, mentre trattato (es. b) come accordo derivato risolve sulla dominante di La minore.

Molti accordi di 7^a e relativa risoluzione, sia allo stato fondamentale che sotto forma di rivolto, costituiscono altrettante cadenze elencabili in quelle precedentemente studiate.

76. La risoluzione anticipata negli accordi di 7^a.

In tutti gli accordi di 7^a è possibile fare la risoluzione anticipata, la quale — come vedremo nell'accordo di 7^a di sensibile e in quello di 7^a diminuita — consiste nel far scendere la sola 7^a mentre tutte le altre note dell'accordo restano ferme risolvendo in un secondo tempo; con tale procedimento ogni accordo di 7^a di una qualsiasi specie si trasforma in altro accordo di 7^a di altra specie secondo il seguente ordine:

a) l'accordo di 7^a di 1^a specie si trasforma in un accordo di 7^a di 2^a specie:

1^a specie 2^a specie

b) l'accordo di 7^a di 2^a specie si trasforma come segue:

quando si trova sul 2^o grado della scala maggiore o sul 4^o della scala minore si trasforma in un accordo di 7^a di 3^a specie:

2^a specie 3^a specie

quando si trova sugli altri gradi della scala si trasforma in un accordo di 7^a di 4^a specie:

2^a specie 4^a specie 2^a specie 4^a specie

The diagram shows two pairs of musical staves. The first pair shows a 7th chord of 2nd species (F major) on the 2nd degree (D) transforming into a 7th chord of 4th species (D major) on the 4th degree (F). The second pair shows a 7th chord of 4th species (D major) on the 2nd degree (D) transforming into a 7th chord of 2nd species (F major) on the 4th degree (F).

c) l'accordo di 7^a di 3^a specie si trasforma come segue:

quando si trova sul 7^o grado della scala maggiore si trasforma, come vedremo, in un accordo di 7^a di 1^a specie:

3^a specie 1^a specie

The diagram shows two musical staves. The first staff shows a 7th chord of 3rd species (E major) on the 7th degree (E). The second staff shows a 7th chord of 1st species (E major) on the 7th degree (E).

quando si trova sul 2^o grado della scala minore si trasforma in un accordo di 7^a diminuita o in un accordo di 7^a di 1^a specie a seconda del tipo di scala minore che viene considerato:

3^a specie 7^a diminuita 3^a specie 1^a specie

The diagram shows two pairs of musical staves. The first pair shows a 7th chord of 3rd species (B minor) on the 2nd degree (B) transforming into a diminished 7th chord (B diminished) on the 2nd degree (B). The second pair shows a diminished 7th chord (B diminished) on the 2nd degree (B) transforming into a 7th chord of 1st species (B minor) on the 2nd degree (B).

d) l'accordo di 7^a di 4^a specie si trasforma in un accordo di 7^a di 2^a specie:

4^a specie 2^a specie 4^a specie 2^a specie

The diagram shows two pairs of musical staves. The first pair shows a 7th chord of 4th species (F major) on the 4th degree (F) transforming into a 7th chord of 2nd species (D major) on the 2nd degree (D). The second pair shows a 7th chord of 2nd species (D major) on the 4th degree (F) transforming into a 7th chord of 4th species (F major) on the 2nd degree (D).

e) l'accordo di 7^a di 5^a specie (accordo di 7^a diminuita) si trasforma, come vedremo, in un accordo di 7^a di 1^a specie:

7^a diminuita 1^a specie

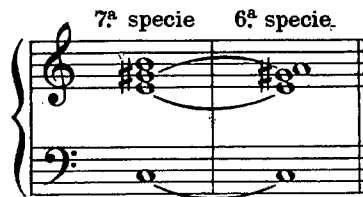
The diagram shows two musical staves. The first staff shows a diminished 7th chord (B diminished) on the 2nd degree (B). The second staff shows a 7th chord of 1st species (B minor) on the 2nd degree (B).

f) l'accordo di 7^a di 6^a specie si trasforma in un accordo di 7^a di 4^a o di 3^a specie a seconda del tipo di scala minore che viene considerato:

6^a specie 4^a specie 6^a specie 3^a specie

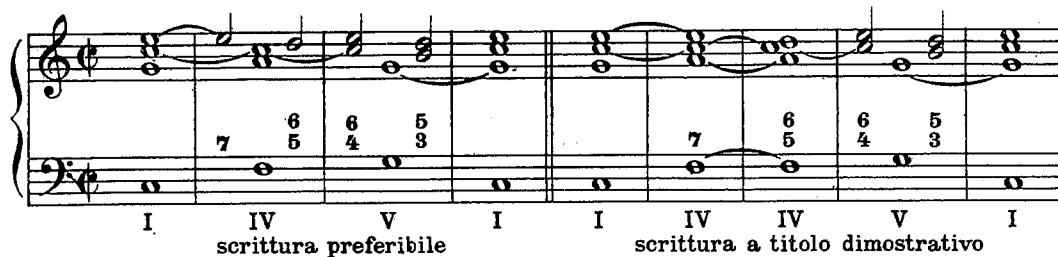
The diagram shows two pairs of musical staves. The first pair shows a 7th chord of 6th species (B minor) on the 6th degree (B) transforming into a 7th chord of 4th species (F major) on the 4th degree (F). The second pair shows a 7th chord of 6th species (B minor) on the 3rd degree (B) transforming into a 7th chord of 3rd species (E major) on the 3rd degree (E).

g) l'accordo di 7^a di 7^a specie si trasforma in un accordo di 7^a di 6^a specie:



Sulla scorta degli schemi relativi alla risoluzione anticipata negli accordi di 7^a di sensibile e di 7^a diminuita l'allievo si eserciterà a fare la risoluzione anticipata in tutti gli accordi di 7^a.

Generalmente nella risoluzione anticipata degli accordi di 7^a si preferisce la seguente scrittura:



RIASSUNTO DELL'XI CAPITOLO.

Gli accordi di settima si distinguono in :
 principali quando si basano sulla dominante o hanno origine da quella: 5° e 7° grado;
 secondari quando si basano su altri gradi della scala fuori del 5° e del 7°;
 indipendenti quando hanno il basso fondamentale reale, cioè non derivano da accordi di 9^a;
 derivati quando hanno origine da accordi di 9^a: 4° e 7° grado;
 accordi di settima di 1^a, 2^a, 3^a, 4^a, 5^a, 6^a e 7^a specie, a seconda della specie degli intervalli che li compongono.

Gli accordi di settima, avendo un suono in più delle triadi, hanno la 4^a posizione melodica quando si trova nella parte estrema superiore la 7^a e il 3° rivolto quando si trova nella parte estrema inferiore la 7^a.

Le differenti forme di tutti gli accordi di 7^a vengono indicate con i seguenti numeri:

il fondamentale con $\begin{matrix} 7 \\ 5 \\ 3 \end{matrix}$ e per abbreviazione col solo 7;

il 1° rivolto con $\begin{matrix} 6 \\ 5 \\ 3 \end{matrix}$ e per abbreviazione con $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$;
 il 2° rivolto con $\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 3 \end{matrix}$ e per abbreviazione con $\begin{matrix} 4 \\ 3 \end{matrix}$;
 il 3° rivolto con $\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{matrix}$ e per abbreviazione con $\begin{matrix} 4 \\ 2 \end{matrix}$ oppure col solo 2.

Risoluzione di qualsiasi accordo di 7^a.

Il basso fondamentale:

negli accordi indipendenti sale di 4^a g. o scende di 5^a g.;
 negli accordi derivati sale di grado;
 la 7^a scende sempre di grado.

Molti accordi di 7^a e relativa risoluzione sia allo stato fondamentale che sotto forma di rivolto costituiscono altrettante cadenze.

QUADRO SINOTTICO DI TUTTI GLI ACCORDI DI SETTIMA.

Accordi di 7 ^a di 1 ^a specie (3 ^a M. - 5 ^a g. - 7 ^a m.)	nella scala maggiore	sul 5° grado
	nella scala minore armonica	sul 5° grado
	nella scala minore bachiana	sul 4° e 5° grado
	nella scala minore melodica ascendente	sul 4° e 5° grado
	nella scala minore naturale	sul 7° grado
Accordi di 7 ^a di 2 ^a specie (3 ^a m. - 5 ^a g. - 7 ^a m.)	nella scala minore melodica discendente	sul 7° grado
	nella scala maggiore	sul 2°, 3° e 6° grado
	nella scala minore melodica ascendente	sul 2° grado
	nella scala minore melodica discendente	sul 1°, 4° e 5° grado
	nella scala minore armonica	sul 4° grado
nella scala minore naturale	sul 1°, 4° e 5° grado	

Accordo di 7 ^a di 3 ^a specie (3 ^a m. - 5 ^a D. - 7 ^a m.)	<table border="0"> <tr><td>nella scala maggiore</td><td>.....</td><td>sul 7^o grado</td></tr> <tr><td>nella scala minore melodica ascen-</td><td>.....</td><td>sul 6^o e 7^o grado</td></tr> <tr><td>dente</td><td>.....</td><td></td></tr> <tr><td>nella scala minore bachiana</td><td>.....</td><td>sul 7^o grado</td></tr> <tr><td>nella scala minore melodica discen-</td><td>.....</td><td>sul 2^o grado</td></tr> <tr><td>dente</td><td>.....</td><td></td></tr> <tr><td>nella scala minore armonica</td><td>.....</td><td>sul 2^o grado</td></tr> <tr><td>nella scala minore naturale</td><td>.....</td><td>sul 2^o grado</td></tr> </table>	nella scala maggiore	sul 7 ^o grado	nella scala minore melodica ascen-	sul 6 ^o e 7 ^o grado	dente		nella scala minore bachiana	sul 7 ^o grado	nella scala minore melodica discen-	sul 2 ^o grado	dente		nella scala minore armonica	sul 2 ^o grado	nella scala minore naturale	sul 2 ^o grado			
nella scala maggiore	sul 7 ^o grado																										
nella scala minore melodica ascen-	sul 6 ^o e 7 ^o grado																										
dente																											
nella scala minore bachiana	sul 7 ^o grado																										
nella scala minore melodica discen-	sul 2 ^o grado																										
dente																											
nella scala minore armonica	sul 2 ^o grado																										
nella scala minore naturale	sul 2 ^o grado																										
Accordi di 7 ^a di 4 ^a specie (3 ^a M. - 5 ^a g. - 7 ^a M.)	<table border="0"> <tr><td>nella scala maggiore</td><td>.....</td><td>sul 1^o e 4^o grado</td></tr> <tr><td>nella scala minore melodica discen-</td><td>.....</td><td>sul 6^o grado</td></tr> <tr><td>dente</td><td>.....</td><td></td></tr> <tr><td>nella scala minore armonica</td><td>.....</td><td>sul 6^o grado</td></tr> <tr><td>nella scala minore naturale</td><td>.....</td><td>sul 6^o grado</td></tr> <tr><td>nella scala minore melodica discen-</td><td>.....</td><td>sul 3^o e 6^o grado</td></tr> <tr><td>dente</td><td>.....</td><td></td></tr> <tr><td>nella scala minore naturale</td><td>.....</td><td>sul 3^o e 6^o grado</td></tr> <tr><td>nella scala minore armonica</td><td>.....</td><td>sul 7^o grado</td></tr> </table>	nella scala maggiore	sul 1 ^o e 4 ^o grado	nella scala minore melodica discen-	sul 6 ^o grado	dente		nella scala minore armonica	sul 6 ^o grado	nella scala minore naturale	sul 6 ^o grado	nella scala minore melodica discen-	sul 3 ^o e 6 ^o grado	dente		nella scala minore naturale	sul 3 ^o e 6 ^o grado	nella scala minore armonica	sul 7 ^o grado
nella scala maggiore	sul 1 ^o e 4 ^o grado																										
nella scala minore melodica discen-	sul 6 ^o grado																										
dente																											
nella scala minore armonica	sul 6 ^o grado																										
nella scala minore naturale	sul 6 ^o grado																										
nella scala minore melodica discen-	sul 3 ^o e 6 ^o grado																										
dente																											
nella scala minore naturale	sul 3 ^o e 6 ^o grado																										
nella scala minore armonica	sul 7 ^o grado																										
Accordo di 7 ^a di 5 ^a specie (3 ^a m. - 5 ^a D. - 7 ^a D.) (accordo di 7 ^a diminuita)	<table border="0"> <tr><td>nella scala maggiore</td><td>.....</td><td>sul 1^o e 4^o grado</td></tr> <tr><td>nella scala minore melodica discen-</td><td>.....</td><td>sul 6^o grado</td></tr> <tr><td>dente</td><td>.....</td><td></td></tr> <tr><td>nella scala minore armonica</td><td>.....</td><td>sul 6^o grado</td></tr> <tr><td>nella scala minore naturale</td><td>.....</td><td>sul 6^o grado</td></tr> <tr><td>nella scala minore melodica discen-</td><td>.....</td><td>sul 3^o e 6^o grado</td></tr> <tr><td>dente</td><td>.....</td><td></td></tr> <tr><td>nella scala minore naturale</td><td>.....</td><td>sul 3^o e 6^o grado</td></tr> <tr><td>nella scala minore armonica</td><td>.....</td><td>sul 7^o grado</td></tr> </table>	nella scala maggiore	sul 1 ^o e 4 ^o grado	nella scala minore melodica discen-	sul 6 ^o grado	dente		nella scala minore armonica	sul 6 ^o grado	nella scala minore naturale	sul 6 ^o grado	nella scala minore melodica discen-	sul 3 ^o e 6 ^o grado	dente		nella scala minore naturale	sul 3 ^o e 6 ^o grado	nella scala minore armonica	sul 7 ^o grado
nella scala maggiore	sul 1 ^o e 4 ^o grado																										
nella scala minore melodica discen-	sul 6 ^o grado																										
dente																											
nella scala minore armonica	sul 6 ^o grado																										
nella scala minore naturale	sul 6 ^o grado																										
nella scala minore melodica discen-	sul 3 ^o e 6 ^o grado																										
dente																											
nella scala minore naturale	sul 3 ^o e 6 ^o grado																										
nella scala minore armonica	sul 7 ^o grado																										
Accordi di 7 ^a di 6 ^a specie (3 ^a m. - 5 ^a g. - 7 ^a M.)	<table border="0"> <tr><td>nella scala minore melodica ascen-</td><td>.....</td><td rowspan="2">} sul 1^o grado</td></tr> <tr><td>dente</td><td>.....</td></tr> <tr><td>nella scala minore armonica</td><td>.....</td><td></td></tr> </table>	nella scala minore melodica ascen-	} sul 1 ^o grado	dente	nella scala minore armonica																				
nella scala minore melodica ascen-	} sul 1 ^o grado																										
dente																											
nella scala minore armonica																											
Accordi di 7 ^a di 7 ^a specie (3 ^a M. - 5 ^a A. - 7 ^a M.)	<table border="0"> <tr><td>nella scala minore melodica ascen-</td><td>.....</td><td rowspan="2">} sul 3^o grado</td></tr> <tr><td>dente</td><td>.....</td></tr> <tr><td>nella scala minore armonica</td><td>.....</td><td></td></tr> </table>	nella scala minore melodica ascen-	} sul 3 ^o grado	dente	nella scala minore armonica																				
nella scala minore melodica ascen-	} sul 3 ^o grado																										
dente																											
nella scala minore armonica																											

QUADRO SINOTTICO DI TUTTI GLI ACCORDI DI 7^a PRINCIPALI E SECONDARI,
INDIPENDENTI E DERIVATI.

Accordi di 7 ^a principali	<table border="0"> <tr><td>Accordo di 7^a di 1^a specie</td><td rowspan="3">} sul 5^o grado della scala maggiore sul 5^o grado delle scale minori armonica, melodica ascendente e bachiana sul 7^o grado delle scale minori naturale e melodica discendente</td></tr> <tr><td>Accordo di 7^a di sensibile</td></tr> <tr><td>Accordo di 7^a diminuita</td></tr> </table>	Accordo di 7 ^a di 1 ^a specie	} sul 5 ^o grado della scala maggiore sul 5 ^o grado delle scale minori armonica, melodica ascendente e bachiana sul 7 ^o grado delle scale minori naturale e melodica discendente	Accordo di 7 ^a di sensibile	Accordo di 7 ^a diminuita		
Accordo di 7 ^a di 1 ^a specie	} sul 5 ^o grado della scala maggiore sul 5 ^o grado delle scale minori armonica, melodica ascendente e bachiana sul 7 ^o grado delle scale minori naturale e melodica discendente						
Accordo di 7 ^a di sensibile							
Accordo di 7 ^a diminuita							
Accordi di 7 ^a secondari	tutti gli altri.						
Accordi di 7 ^a derivati	<table border="0"> <tr><td>Accordo di 7^a di sensibile</td><td rowspan="2">} sul 7^o grado della scala maggiore; deriva dall'accordo di 9^a M. di dominante</td></tr> <tr><td>Accordo di 7^a diminuita</td></tr> <tr><td>Accordo di 7^a di 2^a specie</td><td rowspan="2">} sul 7^o grado della scala minore armonica; deriva dall'accordo di 9^a m. di dominante</td></tr> <tr><td>Accordo di 7^a di 4^a specie</td></tr> </table>	Accordo di 7 ^a di sensibile	} sul 7 ^o grado della scala maggiore; deriva dall'accordo di 9 ^a M. di dominante	Accordo di 7 ^a diminuita	Accordo di 7 ^a di 2 ^a specie	} sul 7 ^o grado della scala minore armonica; deriva dall'accordo di 9 ^a m. di dominante	Accordo di 7 ^a di 4 ^a specie
Accordo di 7 ^a di sensibile	} sul 7 ^o grado della scala maggiore; deriva dall'accordo di 9 ^a M. di dominante						
Accordo di 7 ^a diminuita							
Accordo di 7 ^a di 2 ^a specie	} sul 7 ^o grado della scala minore armonica; deriva dall'accordo di 9 ^a m. di dominante						
Accordo di 7 ^a di 4 ^a specie							
Accordi di 7 ^a indipendenti	tutti gli altri.						

La risoluzione anticipata negli accordi di 7^a consiste nel far scendere la sola 7^a mentre tutte le altre note dell'accordo restano ferme risolvendo in un secondo tempo. Con la risoluzione anticipata:

- l'accordo di 7^a di 1^a specie si trasforma in un accordo di 7^a di 2^a specie;
- l'accordo di 7^a di 2^a specie in un accordo di 7^a di 3^a oppure di 4^a specie;
- l'accordo di 7^a di 3^a specie in un accordo di

7^a di 1^a specie oppure di 7^a diminuita;

d) l'accordo di 7^a di 4^a specie in un accordo di 7^a di 2^a specie;

e) l'accordo di 7^a di 5^a specie (7^a D.) in un accordo di 7^a di 1^a specie;

f) l'accordo di 7^a di 6^a specie in un accordo di 7^a di 4^a o di 3^a specie a seconda del tipo di scala minore;

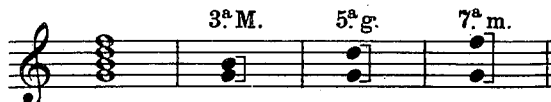
g) l'accordo di 7^a di 7^a specie in un accordo di 7^a di 6^a specie.

XII.

ACCORDO DI 7^a DI 1^a SPECIE

77. Generalità.

L'accordo di 7^a di 1^a specie è formato degli intervalli di 3^a maggiore, 5^a giusta e 7^a minore:



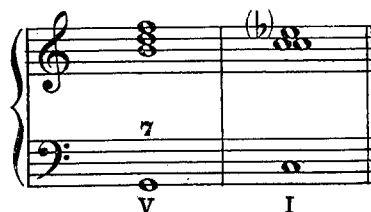
Come abbiamo già visto, si trova:

- a) sul 5^o grado della scala maggiore;
- b) sul 5^o delle scale minori armonica, melodica ascendente e bachiana;
- c) sul 4^o delle scale minori melodica ascendente e bachiana;
- d) sul 7^o delle scale minori naturale e melodica discendente.

Nell'armonia tradizionale era usato soltanto l'accordo basato sul 5^o grado della scala maggiore e sul 5^o di quella minore armonica e per tal ragione veniva denominato accordo di 7^a di dominante. Per evitare confusioni chiamerò accordi di 7^a di dominante soltanto quelli basati sul 5^o grado e genericamente accordi di 7^a di 1^a specie tutti gli altri studiandone separatamente le differenti risoluzioni a seconda che si trovino su un grado o sull'altro.

78. Accordo di 7^a di 1^a specie sul 5^o grado della scala maggiore e di quelle minori armonica, melodica ascendente e bachiana.

L'accordo di 7^a di 1^a specie sul 5^o grado della scala maggiore e sul 5^o grado di quelle minori armonica, melodica ascendente e bachiana risolve normalmente sull'accordo della tonica; essendo un accordo di 7^a principale non ha bisogno della preparazione:



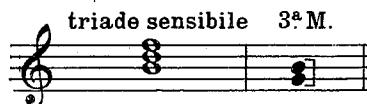
Le quattro note di cui è formato l'accordo risolvono nel seguente modo:

- la fondamentale (5^o grado) è parte libera; sale di 4^a giusta o scende di 5^a giusta; nei rivolti, essendo nota comune all'accordo che segue, generalmente resta legata; può essere raddoppiata, omettendo, in tal caso, la 5^a;
- la 3^a (sensibile) deve salire di grado e non può essere mai raddoppiata;
- la 5^a è parte libera e può andare sopra una qualsiasi delle tre note dell'accordo della tonica, salvo quanto dirò più avanti; si può raddoppiare o omettere;
- la 7^a deve scendere di grado e non si può mai raddoppiare.


L'accordo di 7^a di dominante è un accordo fortemente attrattivo a causa dei due intervalli dissonanti che contiene:



si potrebbe dire che non è altro che la triade sensibile con l'aggiunta di una 3^a maggiore sotto:



come anche, reciprocamente, si potrebbe dire che la triade sensibile non è altro che l'accordo di 7^a di dominante

senza la fondamentale ; comunque sia è fuori dubbio che tanto l'uno che l'altro accordo

fanno parte dell'accordo di 13^a naturale dato dal fenomeno fisico armonico.

Accordo scomposto nei suoi elementi.
Nel tono di Do maggiore.

la fondamentale la 3^a la 5^a la 7^a

allo stato fondamentale | nei rivolti sale di grado | è parte libera. | deve scendere di grado

4^a g. 5^a g.

V I V I

Il fondamentale dell'accordo si basa sul 5° grado che salta generalmente sul 1° (cadenza perfetta):

accordo nelle 4 posizioni melodiche

1^a 2^a 3^a 4^a

è omessa la 5^a per avere la fondamentale nella parte acuta

Le seguenti disposizioni:

a) b)

5° per moto retto 5° per moto contrario

sebbene la seconda (b) venga ammessa dal Fétis, non devono essere impiegate nello stile rigoroso a causa delle due quinte per moto retto o contrario che ne derivano; dal che si deduce che come nell'accordo di 7^a di dominante la 5^a non può andare sulla 5^a dell'accordo di tonica, in nessun altro accordo la 5^a di un accordo può andare sulla 5^a di un altro.

Quando l'accordo di 7^a di dominante è allo stato fondamentale spesso si omette la 5^a e si raddoppia la fondamentale per avere l'accordo della risoluzione completo di tutte le sue note:

V I

In ogni modo è possibile raddoppiare la fondamentale e omettere la 5^a anche nel 1° e nel 3° rivolto:

1° rivolto 3° rivolto

6 5 I 4 2 6 III

VII I IV III

Talvolta, sempre allo scopo di avere completo l'accordo della risoluzione, si può far saltare la sensibile sulla dominante invece di farla salire di grado sulla tonica, purchè la sensibile stessa si trovi in una parte interna e quindi mai quando l'accordo è sotto forma di 1° rivolto:

sensibile che salta
sulla dominante

Questo procedimento viene adoperato specialmente quando la parte che è immediatamente sopra la sensibile risolve sulla tonica:

perchè in tal caso si ha quasi l'impressione che la sensibile abbia effettuato la sua risoluzione regolare; tale procedimento viene molto usato dal Bach:

Als der gütige Gott

J. S. Bach. 371 - Vierstimmige Choralgesänge.

Rammento che tutti i rivolti dell'accordo di 7^a di dominante che risolve sull'accordo di tonica costituiscono altrettante cadenze imperfette.

Il 1° rivolto si basa sul 7° grado (sensibile) che sale sul 1° (cadenza imperfetta); nella numerica $\frac{6}{5}$ il 5 viene sbarrato perchè, come ho già detto, l'intervallo fra la nota del basso (sensibile) e la 7^a dell'accordo è costituito da una 5^a diminuita:

1^a Posizione melodica 3^a Posizione melodica 4^a Posizione melodica

nel 1° rivolto non è possibile usare la 2^a posizione melodica perchè bisognerebbe raddoppiare la sensibile:

2^a Posizione melodica

Gli antichi armonisti francesi al 1° rivolto dell'accordo di 7^a di dominante davano il nome di « accordo di 5^a falsa »; il Catel e la sua scuola lo chiamarono « accordo di 5^a diminuita ».

Il 2° rivolto si basa sul 2° grado che può scendere sul 1°, oppure salire sul 3° (cadenza imperfetta) armonizzando quest'ultimo con $\frac{6}{3}$; non può saltare sul 5° perchè l'accordo di tonica verrebbe sotto forma di 2° rivolto, forma che, come già ho detto, è da evitare nelle triadi consonanti:

1^a Posizione melodica 2^a Posizione melodica 4^a Posizione melodica

nel 2° rivolto volendo usare la 3^a posizione melodica bisognerebbe raddoppiare la 5^a impiegando l'accordo a cinque parti:

3^a Posizione melodica

Alcuni autori di basso numerato indicavano il 2° rivolto dell'accordo di 7^a di dominante col solo numero 6, il quale potrebbe far pensare al 1° rivolto della triade di sensibile; nelle opere di tali autori il 6 posto sul 2° grado che scende al 1° o che sale al 3° deve essere inteso come 4, specialmente quando il 6 è preceduto dal segno +
 $\frac{6}{3}$
 (+ 6) che, come ho già detto, indicava la sensibile.

Nel 2° rivolto, quando il basso sale dal 2° al 3° grado, analogamente a quanto dissi per il 1° rivolto della triade sensibile, la 7^a può salire, invece di scendere, per evitare il raddoppio della 3^a nell'accordo di risoluzione:

quinte tollerate perchè di diversa specie procedimento usato dal Bach anche nella risoluzione sull'accordo di tonica allo stato fondamentale.

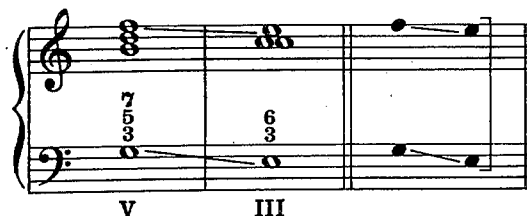
Il 2° rivolto dell'accordo di 7^a di dominante dal Rameau fu denominato « accordo di piccola sesta maggiore »; il Fétis lo chiamò accordo di 6^a sensibile perchè l'intervallo di 6^a che entra nella sua formazione è formato dal basso e dalla sensibile.

Il 3° rivolto si basa sul 4° grado che scende sul 3° (cadenza imperfetta), armonizzando quest'ultimo con $\frac{6}{3}$:

1^a Posizione melodica 2^a Posizione melodica 3^a Posizione melodica

Il 3° rivolto dell'accordo di 7^a di dominante dal Fétis fu denominato « accordo di tritono » perchè contiene l'intervallo di 4^a A. (tritono) formato dal 4° grado al basso e dal 7° in una delle parti superiori.

L'accordo di 7^a di 1^a specie allo stato fondamentale normalmente non può risolvere sul 1° rivolto dell'accordo di tonica (cadenza imperfetta) perchè ne deriverebbe una relazione di 8^a per moto retto fra la 7^a che scende di grado e il basso che scende sulla medianta:



tuttavia è possibile fare tale risoluzione, ammessa anche dall'armonia tradizionale, facendo salire la 7^a di grado:



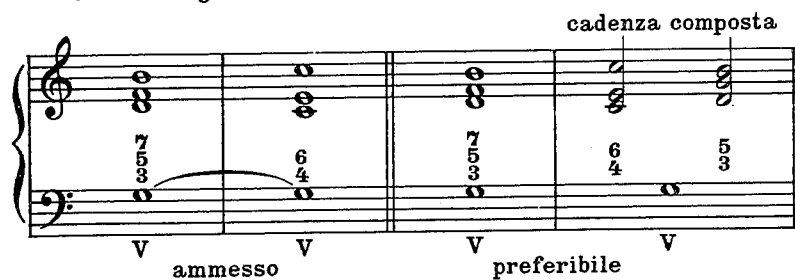
Tale procedimento, però, è da evitare quando la 7^a si trova nella parte acuta, perchè salendo contemporaneamente la sensibile e la 7^a si avrebbero due quinte di seguito, sia pure di diversa specie:



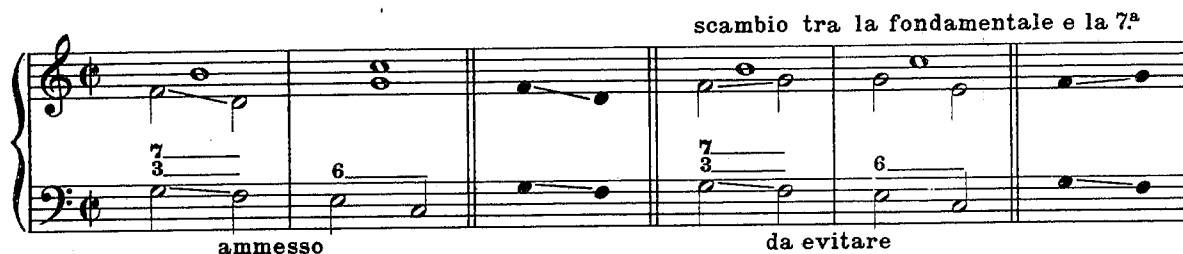
Tale errore può essere evitato facendo saltare, per eccezione, la sensibile sulla dominante:



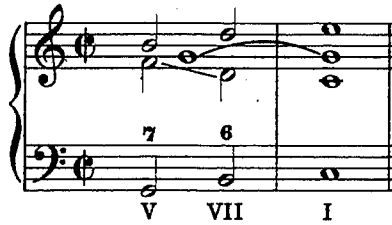
Si può fare, invece, la cadenza imperfetta risolvendo sul 2° rivolto dell'accordo di tonica, specialmente, poi, quando quest'ultimo è seguito da $\frac{5}{3}$ (cadenza composta):



Nell'accordo di 7^a di dominante pur essendo permesso scambiare fra le parti le varie note dell'accordo, bisogna evitare lo scambio tra la fondamentale e la 7^a perchè tale procedimento non è di buon effetto:



Talvolta la 7^a può non risolvere regolarmente scendendo di grado; in tal caso l'accordo di 7^a di dominante si trasforma nella semplice triade di dominante:



Molto spesso l'accordo di 7^a di dominante — e questo si può fare anche in tutti gli altri accordi di 7^a — viene impiegato, sia nella melodia che nel basso, facendo sentire prima la triade di dominante e poi la 7^a di passaggio:



Nei corali di Bach si trovano numerosissimi esempi nei quali la 7^a è introdotta di passaggio:

Ein feste Burg ist unser Gott

J. S. Bach - 371 Vierstimmige Choralgesänge.

L'accordo di 7^a di dominante è senza dubbio l'accordo il più adoperato da tutti i compositori; l'allievo potrà trovarne saggi in qualsiasi opera antica e anche moderna; riporto soltanto qualche esempio per mostrare l'impiego che di tale accordo è stato fatto. Nelle composizioni del Palestrina (sec. XVI) fu adoperato come accordo di passaggio nel genere diatonico, il Monteverdi (sec. XVII) fu il primo che notò la forte attrazione di tale accordo verso la tonica e se ne servì come mezzo potente per modulare, suscitando una decisiva rivoluzione verso la tonalità moderna.

Allegro vivace ♩ = 126

ALICE (salutando) Meg. E - sei - vo ap - pun - to per

MEG (salutando) A - li - ce. Nan - net - ta.

p * * * * * *pp* * * * * *

(a Mrs. Quickly) ri - de - re con te. Buon di co - ma - re. QUICKLY Dio vi doni al - le - gri - a.

p * * * * *

pp * * * * *

Verdi - Falstaff - Ed. Ricordi - Milano

Adagio

p * * * * *

Beethoven - Sonate - Op. 2 N. 3 - Ed. Curci - Milano

Presto

p * * * * *

Mendelssohn - Romanze senza parole - Op. 103 N. 3 - Ed. Curci - Milano

79. Accordo di 7^a di 1^a specie sul 4° grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana.

L'accordo di 7^a di 1^a specie sul 4° grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana viene calcolato come un accordo derivato dall'accordo di 9^a di 2^a specie sul 2° grado delle stesse scale senza la fondamentale:

II IV

e può risolvere sulla dominante, armonizzata con triade o con 7^a oppure sulla triade sensibile. L'accordo di 7^a di 1^a specie sul 4° grado non può essere considerato nella scala discendente bachiana perchè il 6° grado scendendo al 5° produrrebbe due quinte con la 7^a che scende:

IV V

Nel fondamentale il 4° grado non ha obbligo di salire sul 5° e potrebbe andare, in teoria, sopra una qualunque delle note dell'accordo della risoluzione, ma in pratica questo non vien fatto, per evitare relazioni di 8^a o raddoppio di sensibile:

per tale motivo le forme da impiegare nell'accordo della risoluzione sono soltanto il fondamentale e il 3° rivolto.
1° rivolto (semicadenza).

Nel 1° rivolto il 6° grado non può scendere sul 5° perchè ne deriverebbero due quinte di seguito, sia pure di diversa specie, con la 7^a che scende di grado:

e inoltre la scala minore melodica ascendente, nella quale per l'appunto il 6° grado sale sul 7°, verrebbe a perdere tale caratteristica.

2° rivolto (semicadenza).

3° rivolto (semicadenza).

Dato che la 7^a dell'accordo deve risolvere scendendo di grado (semitono), il 3° rivolto non può risolvere altro che sul 2° rivolto della triade o della 7^a di dominante, oppure sul 1° rivolto della triade sensibile.

Andantino con moto (*in 2*)

De Ninno - Secondo Libro di Madrigali - Una farfalla

80. Accordo di 7^a di 1^a specie sul 7^o grado delle scale minori naturale e melodica discendente.

L'accordo di 7^a di 1^a specie sul 7^o grado delle scale minori naturale e melodica discendente viene calcolato come un accordo derivato dall'accordo di 9^a di 2^a specie sul 5^o grado delle stesse scale senza la fondamentale:



e risolve normalmente sull'accordo della tonica del modo minore:

Le quattro note di cui è formato l'accordo risolvono nel seguente modo:

la fondamentale (7^o grado) è parte libera: può salire di grado oppure salire di 4^a giusta o scendere di 5^a giusta sul 3^o grado armonizzato con $\frac{6}{3}$;

la 3^a sale di grado e generalmente non si raddoppia; non può mai scendere di grado, come vedremo, perchè deriverebbero due quinte di seguito con la 7^a che scende;

la 5^a quando si trova sopra alla fondamentale può andare soltanto sulla fondamentale o sulla 3^a dell'accordo di tonica; se andasse sulla 5^a ne deriverebbero due quinte di seguito per moto retto qualora la fondamentale salisse di grado, (a); quando, invece, è sotto alla fondamentale, (b), può anche salire, perchè le due 5^e rivoltate sono diventate due 4 :

a) 5^e di seguito b) 4^e di seguito (rivotto delle 5^e)

vietato permesso

la 7^a deve scendere di grado anzitutto perchè 7^a e inoltre perchè forma 5^a diminuita (dissonante) con la 3^a dell'accordo; non si può mai raddoppiare.

Accordo scomposto nei suoi elementi.

Nel tono di La minore (scale minori naturale e melodica discendente).

la fondamentale	la 3 ^a	la 5 ^a	la 7 ^a
sale di grado	sale di grado	scende di grado o salta sulla tonica	scende di grado

VII I

L'accordo di 7^a di 1^a specie sul 7° grado delle suddette scale minori dando all'audizione l'impressione di un accordo di 7^a di dominante di altra tonalità — per esempio l'accordo può essere interpretato oltre che sul 7° grado di La minore anche come accordo di 7^a di dominante in Do maggiore o in Do minore — può essere dato senza la preparazione; negli schemi che seguono l'ho fatto precedere dall'accordo di tonica del modo minore allo scopo di fissar bene la tonalità.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di tonica					risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di tonica				
---	--	--	--	--	---	--	--	--	--

I VII I IV V I I VII III IV V I

Quando parleremo delle risoluzioni eccezionali di tutti gli accordi dissonanti vedremo che l'accordo di 7^a di 1^a specie sul 7° grado della scala minore può essere considerato anche come un accordo di 7^a di dominante che compie la cadenza V-VI nel modo maggiore:

Tono di Do maggiore					Tono di La minore				
---------------------	--	--	--	--	-------------------	--	--	--	--

a) b)

I V VI IV V I I VII I IV V I

cadenza evitata

Dallo schema precedente si rileva che lo stesso accordo, a seconda che venga considerato sul 5° grado nel tono di Do maggiore (a) oppure sul 7° nel tono di La minore (b), produce due sensazioni tonali molto diverse sia pure compiendo la stessa risoluzione: ; per cui ritengo che l'accordo di 7^a sul 7° grado delle scale minori naturale e melodica discendente sia da considerare come un accordo a sè.

1° rivolto

I II III IV V I

Il 2° grado, nel 1° rivolto, non può mai scendere sul 1° a causa delle due quinte per moto retto con la 7^a che scende:

potrebbe saltare sul 5° (2° rivolto dell'accordo di tonica) purchè la $\frac{6}{4}$ sia seguita da $\frac{5}{3}$ o $\frac{7}{3}$ (cadenza composta):

2° rivolto

3° rivolto

Lentamente

Sopr. I. *

Sopr. II. *p*

Contr. *p*

Tenori

Bassi *p*

La qual tan - ta va - ghez - za al cor mi da - va

La qual tan - ta va - ghez - - - -

La qual tan - - - - ta va - - - -

La qual tan - - - - ta va - - - -

De Nino - Secondo Libro di Madrigali - Amor m'indusse

RIASSUNTO DEL XII CAPITOLO

L'accordo di 7^a di 1^a specie è formato degli intervalli di 3^a maggiore, 5^a giusta e 7^a minore.

Si trova:

- sul 5^o grado della scala maggiore;
- sul 5^o grado delle scale minori armonica, melodica ascendente e bachiana,
- sul 4^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana;
- sul 7^o grado delle scale minori naturale e melodica discendente.

Accordo di 7^a di 1^a specie sul 5^o grado della scala maggiore e di quelle minori armonica, melodica ascendente e bachiana.

Essendo accordo principale non ha bisogno della preparazione e come accordo indipendente risolve normalmente sull'accordo della tonica.

Le quattro note dell'accordo di 7^a di 1^a specie sul 5^o grado risolvono nel seguente modo:

la fondamentale (5^o grado) sale di 4^a g. o scende di 5^a g.: nei rivolti essendo nota comune all'accordo che segue generalmente resta legata; può essere raddoppiata, omettendo in tal caso la 5^a;

la 3^a (sensibile) sale di grado; non può essere mai raddoppiata;

la 5^a è parte libera; generalmente sale o scende di grado; si può raddoppiare o omettere; non può mai andare sulla 5^a dell'accordo di tonica;

la 7^a scende sempre di grado; non si può mai raddoppiare.

L'accordo di 7^a di dominante è un accordo fortemente attrattivo a causa dei due intervalli dissonanti di 7^a m. e di 5^a D.

La 7^a di dominante allo stato fondamentale normalmente non può risolvere sul 1^o rivolto dell'accordo di tonica (cadenza imperfetta), perchè ne deriverebbe una relazione di 8^a fra la 7^a che scende di grado e il basso che scende sulla mediant; può, invece, fare la cadenza imperfetta risolvendo sul 2^o rivolto dell'accordo di tonica specialmente nella cadenza composta

Nell'accordo allo stato fondamentale e sotto forma di 1^o e 3^o rivolto si può omettere la 5^a raddoppiando la fondamentale.

La sensibile quando si trova in una parte interna può saltare sulla dominante invece di salire di grado, specialmente quando la parte che le è immediatamente sopra risolve sulla tonica.

Nel 2^o rivolto, quando il basso sale dal 2^o al 3^o grado, come nel 1^o rivolto della triade sensibile, la 7^a può, per eccezione, salire di grado invece di scendere.

Il numero 6 oppure il + 6 sul 2^o grado indica 4, 6, 3 cioè il 2^o rivolto dell'accordo di 7^a di dominante.

Si possono scambiare fra le parti le varie note dell'accordo di 7^a di dominante ma bisogna evitare lo scambio fra la 7^a e la fondamentale.

Accordo di 7^a di 1^a specie sul 4^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana.

Essendo un accordo derivato risolve sulla dominante armonizzata con triade o con 7^a oppure sulla triade sensibile.

Le quattro note dell'accordo di 7^a di 1^a specie sul 4^o grado risolvono nel seguente modo:

la fondamentale (4^o grado) sale di grado; può essere raddoppiata;

la 3^a deve salire di grado sul 7^o, non si può raddoppiare;

la 5^a va sulla dominante o sul 4^o grado; si può raddoppiare;

la 7^a deve scendere di grado, perchè 7^a e perchè forma intervallo di 5^a D. con la 3^a dell'accordo: non si può mai raddoppiare.

L'accordo di 7^a di 1^a specie sul 4^o grado può essere impiegato senza la preparazione.

Accordo di 7^a di 1^a specie sul 7^o grado delle scale minori naturale e melodica discendente.

Essendo un accordo derivato risolve sull'accordo della tonica.

Le quattro note dell'accordo di 7^a di 1^a specie sul 7^o grado risolvono nel seguente modo:

la fondamentale (7^o grado) sale generalmente di grado; può essere raddoppiata;

la 3^a sale di grado e generalmente non si raddoppia;

la 5^a va sulla tonica o sul 3^o grado; si può raddoppiare;

la 7^a scende sempre di grado; non si può mai raddoppiare.

L'accordo di 7^a di 1^a specie sul 7^o grado può essere impiegato senza la preparazione.

QUADRO SINOTTICO DEI GRADI SUI QUALI SI BASANO IL FONDAMENTALE E I RIVOLTI DEI TRE
ACCORDI DI 7^a DI 1^a SPECIE.

<p><i>Accordo di 7^a di 1^a specie sul 5^o grado della scala maggiore e delle scale minori armonica, melodica ascendente e bachiana (accordo indipendente):</i></p>	fondamentale	$\left. \begin{array}{l} 7 \\ V - I \end{array} \right\}$
	1 ^o rivolto	$\left. \begin{array}{l} 6 \\ \cancel{5} \\ VII - I \end{array} \right\}$
	2 ^o rivolto	$\left\{ \begin{array}{l} 4 \\ 3 \\ II - I \end{array} \right.$
	3 ^o rivolto	$\left\{ \begin{array}{l} 4 \\ 3 \quad 6 \\ II - III \end{array} \right.$
<p><i>Accordo di 7^a di 1^a specie sul 4^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana (accordo derivato):</i></p>	fondamentale	$\left\{ \begin{array}{l} 7 - V \quad \left[\begin{array}{l} 5 \\ 3 \end{array} ; 7 \right] \\ 4 \\ IV - IV \end{array} \right.$
	1 ^o rivolto	$\left\{ \begin{array}{l} 6 \\ \cancel{5} \\ VI - VII \quad \left[6 ; \cancel{5} ; \cancel{5} \right] \end{array} \right.$
	2 ^o rivolto	$\left\{ \begin{array}{l} 4 \\ 3 \\ I - V \quad \left[\begin{array}{l} 5 \\ 3 \end{array} ; 7 \right] \\ 4 \\ 3 \\ I - IV \quad \left[\begin{array}{l} 4 \\ 2 \end{array} ; \begin{array}{l} 6 \\ 4 \end{array} \right] \end{array} \right.$
	3 ^o rivolto	$\left\{ \begin{array}{l} 4 \\ 3 \quad 6 \\ I - II \\ 4 \\ 2 \\ III - II \quad \left[\begin{array}{l} 6 \\ 4 \end{array} ; \begin{array}{l} 4 \\ 3 \end{array} ; 6 \right] \end{array} \right.$
<p><i>Accordo di 7^a di 1^a specie sul 7^o grado delle scale minori naturale e melodica discendente (accordo derivato):</i></p>	fondamentale	$\left\{ \begin{array}{l} 7 \\ VII - I \\ 6 \\ VII - III \end{array} \right.$
	1 ^o rivolto	$\left\{ \begin{array}{l} 6 \\ \cancel{5} \\ II - III \end{array} \right.$
	2 ^o rivolto	$\left\{ \begin{array}{l} 4 \\ 3 \\ IV - I \\ 4 \\ 3 \quad 6 \\ IV - III \end{array} \right.$
	3 ^o rivolto	$\left\{ \begin{array}{l} 4 \quad 6 \\ 3 \quad 4 \\ IV - V \\ 4 \quad 6 \\ 2 \quad 4 \\ VI - V \end{array} \right.$

XIII. ACCORDI DI 7^a SECONDARI

81. Generalità.

Accordi di 7^a secondari o accessori, sono, come abbiamo già visto, quelli basati su tutti i gradi delle scale maggiori e minori fuori del 5^o e del 7^o.

Tali accordi da alcuni teorici più che accordi autonomi sono considerati come prolungamenti di un suono o ritardi. Riservandomi di parlare ampiamente dei ritardi nel relativo capitolo, dirò che il ritardo è un suono che occupa momentaneamente il posto di una nota reale di un accordo: abolendo il ritardo l'accordo resta quello che è.

Dallo schema precedente si rileva che, vi sia o no il ritardo, l'accordo, nella 2^a e nella 4^a battuta, resta sempre lo stesso: ; negli accordi di 7^a, invece, la dissonanza risolve sopra un accordo differente, per cui tali accordi vanno considerati come accordi autonomi:

Negli accordi di 7^a secondari occorre far sempre la preparazione della 7^a, sia quando l'accordo è allo stato fondamentale sia quando è sotto forma di rivolto:

In quegli accordi nei quali la 5^a è giusta è necessario preparare anche la 5^a quando questa è nel basso, cioè nel 2^o rivolto; si fa la preparazione della 5^a, nel 2^o rivolto, a causa dell'intervallo di 4^a giusta che passa fra la nota che è nel basso (la 5^a) e la fondamentale dell'accordo che è in una delle parti superiori:

in quegli accordi, invece, nei quali la 5^a è diminuita questa quando è nel basso non viene preparata, perchè l'intervallo di 4^a che passa fra la nota del basso (la 5^a) e la fondamentale che è in una delle parti superiori non forma un intervallo di 4^a giusta bensì di 4^a aumentata; resta fermo, però, che la 7^a deve esser sempre preparata:

preparazione della 7^a

intervallo di 4^a A. tra la 5^a e la fondamentale

I VI V I

la 5^a non viene preparata

Da quanto esposto circa la preparazione della 5^a nel basso, non appare ben chiara la ragione per la quale la 4^a giusta, rivolto della 5^a giusta che è consonante, debba essere preparata, mentre per la 4^a aumentata, rivolto della 5^a diminuita che è dissonante, non sia richiesta la preparazione; si è detto e si è fatto sempre così, per cui non sarà male che l'allievo, sempre a titolo di ginnastica mentale, si attenga, nei suoi lavori scolastici, alla tradizione.

Sebbene lo abbia già detto, ripeto che le regole generali per la risoluzione di qualsiasi accordo di 7^a secondario sono le stesse che per gli accordi di 7^a principali che, cioè, sia negli accordi indipendenti che in quelli derivati la 7^a scende sempre di grado, che negli accordi indipendenti la fondamentale sale di 4^a giusta o scende di 5^a giusta mentre negli accordi derivati la fondamentale sale di grado. Rammento, inoltre, che il fatto che l'accordo di 7^a sia indipendente piuttosto che derivato è della massima importanza, perchè cambiando la risoluzione del basso fondamentale viene a cambiare completamente l'accordo della risoluzione (v. § 75); farò, quindi, precedere ogni accordo di 7^a di ciascuna specie da un quadro sinottico che mostri quali siano gli accordi indipendenti e quali quelli derivati di ciascuna specie.

Come nell'accordo di 7^a di 1^a specie non si fa risolvere il fondamentale sul 1^o rivolto dell'accordo di tonica per evitare la relazione di 8^a fra la 7^a che scende e il 5^o grado che va al 3^o:

V III

così anche in tutti gli accordi di 7^a secondari indipendenti sarà bene non risolvere il fondamentale sul 1^o rivolto dell'accordo della risoluzione, tanto più quando quest'ultimo è quello della dominante la cui terza essendo la sensibile con tale risoluzione verrebbe raddoppiata:

I II VII

Tuttavia a me sembra che, per analogia, anche in tutti gli accordi di 7^a secondari si potrebbe usare lo stesso procedimento usato per l'accordo di 7^a di 1^a specie, cioè far salire la 7^a:

I II VII

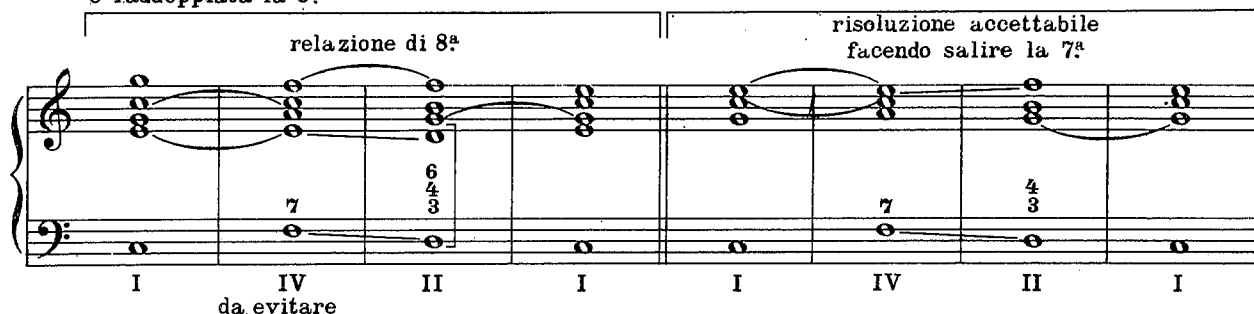
procedimento che sebbene non venga indicato per gli accordi secondari da alcun trattatista, potrebbe, a mio parere, essere impiegato con profitto. Accettando tale principio è necessario fare una distinzione fra la risoluzione degli accordi di 7^a secondari indipendenti e quella degli accordi di 7^a secondari derivati stabilendo quanto segue:

a) negli accordi di 7^a secondari indipendenti, sia allo stato fondamentale che sotto forma di 1^o e di 2^o rivolto, si può risolvere sul 1^o rivolto dell'accordo della risoluzione facendo salire la 7^a:



b) negli accordi di 7^a secondari derivati allo stato fondamentale, nei quali la risoluzione sul 2^o rivolto dell'accordo della risoluzione produrrebbe una relazione di 8^a, si può risolvere sul 2^o rivolto facendo salire la 7^a:

a 5 voci perchè nell'accordo di 7^a di dominante è raddoppiata la 5^a



RIASSUNTO DEL XIII CAPITOLO

Accordi di 7^a secondari o accessori, sono quelli basati su tutti i gradi delle scale maggiori e minori fuori del 5^o e del 7^o.

Negli accordi di 7^a secondari occorre far sempre la preparazione della 7^a, sia quando l'accordo è allo stato fondamentale che quando è sotto forma di rivolto; in quegli accordi nei quali la 5^a è giusta è necessario preparare anche la 5^a quando questa è nel basso, cioè nel 2^o rivolto. Tale preparazione si fa a causa dell'intervallo di 4^a g. che passa fra la nota del basso (la 5^a) e la fondamentale dell'accordo che è in una delle parti superiori;

in quegli accordi nei quali la 5^a è diminuita questa, quando è nel basso, non viene preparata perchè l'intervallo che risulta dal rivolto non è più di 4^a g. bensì di 4^a A.

Risoluzione degli accordi secondari:

negli accordi indipendenti il basso sale di 4^a g. o scende di 5^a g.;

negli accordi derivati il basso sale di grado;

la 7^a deve scendere sempre di grado.

XIV. ACCORDO DI 7^a DI 2^a SPECIE

82. Generalità.

L'accordo di 7^a di 2^a specie è formato degli intervalli di 3^a minore, 5^a giusta e 7^a minore:



Come abbiamo già visto, si trova:

- a) sul 2^o, 3^o e 6^o grado della scala maggiore;
- b) sul 1^o grado delle scale minori naturale e melodica discendente;
- c) sul 2^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana;
- d) sul 4^o grado delle scale minori melodica discendente, armonica e naturale;
- e) sul 5^o grado delle scale minori melodica discendente e naturale.



Degli accordi sopra elencati alcuni sono indipendenti e altri derivati.

QUADRO SINOTTICO DEGLI ACCORDI DI 7^a DI 2^a SPECIE INDIPENDENTI E DI QUELLI DERIVATI.

<p>Accordi di 7^a di 2^a specie indipendenti (il basso fondamentale sale di 4^a giusta o scende di 5^a giusta)</p>	<p>sul 2^o, 3^o e 6^o grado della scala maggiore; sul 1^o grado delle scale minori naturale e melodica discendente; sul 2^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana; sul 5^o grado delle scale minori melodica discendente e naturale.</p>
<p>Accordi di 7^a di 2^a specie derivati (il basso fondamentale sale di grado)</p>	<p>sul 4^o grado delle scale minori melodica discendente, armonica e naturale. (Deriva dall'accordo di 9^a di 3^a specie sul 2^o grado delle stesse scale minori).</p>

Rammento che in tutti gli accordi di 7^a di 2^a specie occorre, sia nel fondamentale che nei rivolti, la preparazione della 7^a e la preparazione della 5^a quando questa, nel 2^o rivolto, è nel basso.

83. Accordo di 7^a di 2^a specie sul 2^o grado della scala maggiore.

a) Generalità.

L'accordo di 7^a di 2^a specie sul 2^o grado della scala maggiore si prepara generalmente dall'accordo della tonica o da altro accordo e risolve sulla dominante armonizzata con triade, con 7^a o con 9^a, oppure sull'accordo di 7^a di sensibile o sulla triade sensibile.



Le quattro note dell'accordo di 7^a di 2^a specie sul 2^o grado della scala maggiore risolvono nel seguente modo:

la fondamentale (2^o grado) è parte libera; risolve generalmente sulla dominante o sopra uno dei rivolti dell'accordo di dominante e si può raddoppiare;

la 3^a è parte libera; risolve generalmente sulla dominante o sopra uno dei rivolti dell'accordo di dominante e si può raddoppiare;

la 5^a è parte libera; risolve generalmente sulla dominante o sopra uno dei rivolti dell'accordo di dominante; si può raddoppiare e si può omettere; in quest'ultimo caso si raddoppia la fondamentale oppure la 3^a;

la 7^a deve scendere sempre di grado e non si può mai raddoppiare.

Accordo scomposto nei suoi elementi.

Nel tono di Do maggiore.

L'accordo di 7^a di 2^a specie sul 2^o grado della scala maggiore può essere preparato da un qualsiasi accordo che contenga la nota dissonante:

Quando viene preparato dall'accordo della tonica, nella disposizione delle parti di quest'ultimo accordo si omette la 5^a e si triplica la fondamentale per evitare due quinte di seguito per moto retto:

tale errore si può anche evitare armonizzando la tonica, nell'accordo della preparazione, con due accordi, cioè prima col fondamentale dell'accordo di tonica e poi col 1^o rivolto dell'accordo del 6^o grado in modo che le due quinte vengano separate da un accordo diverso:

procedimento, questo, molto usato dal Fenaroli e dagli altri autori di basso numerato della sua Scuola.

Di tutti gli schemi che seguono presento soltanto i primi nelle varie posizioni melodiche; sulla scorta di questi l'allievo dovrà esercitarsi nelle varie posizioni e rivolti e in tutte le tonalità e questo non solo per gli accordi che seguono immediatamente, ma anche per tutti gli altri accordi di 7^a, di 9^a, di 11^a e di 13^a.

b) Risoluzione sulla triade di dominante.

Fondamentale in tre posizioni melodiche (semicadenza).
Risoluzione sul fondamentale della triade di dominante:

La risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di dominante non viene adoperata oltre che per evitare una relazione di 8^a fra la 7^a che scende di grado e il 2° grado che salta al 7°, anche per non raddoppiare la sensibile:

Tale risoluzione, come ho già detto, può essere accettabile facendo salire la 7^a:

Risoluzione sul 2° rivolto della triade di dominante.

1° rivolto in tre posizioni melodiche (semicadenza).
Risoluzione sul fondamentale della triade di dominante.

Risoluzione sul 1° rivolto della triade di dominante.

da evitare a causa della relazione di 8 ^a e del raddoppio della sensibile				accettabile facendo salire di grado la 7 ^a			
--	--	--	--	---	--	--	--

Risoluzione sul 2° rivolto della triade di dominante.

I IV II I (III) I IV II I (III) I IV II I (III)

2° rivolto in tre posizioni melodiche (semicadenza); preparare la 5ª nel basso.
Risoluzione sul fondamentale della triade di dominante.

VI VI V I VI VI V I VI VI V I

Risoluzione sul 1° rivolto della triade di dominante.

da evitare a causa del raddoppio della sensibile	accettabile facendo salire di grado la 7ª
--	---

VI VI VII I VI VI VII I

Risoluzione sul 2° rivolto della triade di dominante.

VI VI II I (III) VI VI II I (III) VI VI II I (III)

3° Rivolto in tre posizioni melodiche (semicadenza).
Risoluzione sul 1° rivolto della triade di dominante.

I I VII I I I VII I I I VII I

c) Risoluzione sull'accordo di 7ª di dominante.

Fondamentale in tre posizioni melodiche.
Risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7ª di dominante.

I II V I I II V I I II V I

La stessa risoluzione con l'omissione della 5^a nell'accordo di 7^a di dominante.

I II V I I II V I I II V I

Risoluzione sul 1^o rivolto dell'accordo di 7^a di dominante.

da evitare a causa della relazione d' 8 ^a e del raddoppio della sensibile	accettabile facendo salire di grado la 7 ^a
--	---

I II VII I I II VII I

Risoluzione sul 2^o rivolto dell'accordo di 7^a di dominante.

I II II I (III) I II II I (III) I II II I (III)

Risoluzione sul 3^o rivolto dell'accordo di 7^a di dominante.

I II IV III I II IV III I II IV III

1^o Rivolto in tre posizioni melodiche.

Risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7^a di dominante.

I IV V I I IV V I I IV V I

La stessa risoluzione con l'omissione della 5^a nell'accordo di 7^a di dominante.

I IV V I I IV V I I IV V I

Risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 7^a di dominante.

da evitare a causa della relazione di 8 ^a e del raddoppio della sensibile	accettabile facendo salire di grado la 7 ^a
--	---

I IV VII I I IV VII I

Risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di 7^a di dominante.

I IV II I (III) I IV II I (III) I IV II I (III)

Risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 7^a di dominante.

I IV IV III I IV IV III I IV IV III

2° rivolto in tre posizioni melodiche; preparare la 5^a nel basso.
Risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7^a di dominante.

VI VI V I VI VI V I VI VI V I

La stessa risoluzione con l'omissione della 5^a nell'accordo di 7^a di dominante.

VI VI V I VI VI V I VI VI V I

Risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 7^a di dominante.

da evitare a causa del raddoppio della sensibile	accettabile facendo salire di grado la 7 ^a
--	---

VI VI VII I VI VI VII I

Risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di 7^a di dominante.

Risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 7^a di dominante.

3° rivolto (in tre posizioni melodiche).

Risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 7^a di dominante.

Come ho già detto, da questo momento in poi gli schemi saranno soltanto in una posizione melodica, ma l'allievo si eserciterà a scrivere gli accordi in tutte le posizioni possibili, sia late che strette, in tutti i rivolti e in tutte le tonalità.

d) Risoluzione sull'accordo di 9^a di dominante.

Fondamentale.

Risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 9^a di dominante.

L'esempio c) è il migliore perchè nell'accordo di 9^a sono rispettate tutte le distanze fra la fondamentale e la 9^a e fra la sensibile e la 9^a. Per le ragioni che spiegherò nel relativo capitolo dell'accordo di 9^a di dominante, penso che anche gli esempi a) e b) potrebbero essere adoperati sebbene non vi siano le distanze prescritte (v. § 99).

Risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 9^a di dominante.

Risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di 9^a di dominante.

Per gli esempi a), b), c) vale quanto ho detto sopra relativamente alle distanze nell'accordo di 9^a: l'esempio c) è il migliore.

Risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 9^a di dominante.

1° rivolto

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 9 ^a di dominante	risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 9 ^a di dominante	risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di 9 ^a di dominante	risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 9 ^a di dominante
--	--	--	--

da evitare a causa della relazione di 8^a e del raddoppio della sensibile

accettabile facendo salire di grado la 7^a

2° rivolto - preparare la 5^a nel basso.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 9 ^a di dominante	risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 9 ^a di dominante	risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di 9 ^a di dominante	risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 9 ^a di dominante
--	--	--	--

da evitare a causa del raddoppio della sensibile

accettabile facendo salire di grado la 7^a

3° rivolto

risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 9 ^a di dominante
--

e) *Risoluzione sull'accordo di 7^a di sensibile.*

L'accordo di 7^a di 2^a specie sul 2° grado della scala maggiore, può risolvere sull'accordo di 7^a di sensibile essendo quest'ultimo un accordo derivato dall'accordo di 9^a di dominante.
Fondamentale

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7 ^a di sensibile						risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 7 ^a di sensibile			risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di 7 ^a di sensibile						
I	II	VII	I	I	II	VII	I	I	II	II	III	I	II	IV	III

da evitare a causa della relazione di 8^a e del raddoppio della sensibile

accettabile facendo salire di grado la 7^a

a) risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 7 ^a di sensibile				b) la stessa con risoluzione anticipata				
I	II	VI	V	I	II	VI	V	I

Negli esempi a) e b) si osserva che il 3° rivolto dell'accordo di 7^a di sensibile è dato senza la preparazione; tale procedimento deve essere usato solo nello stile libero.

1° rivolto

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7 ^a di sensibile						risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 7 ^a di sensibile					
I	IV	VII	I	I	IV	VII	I	I	IV	II	III

da evitare a causa della relazione di 8^a e del raddoppio della sensibile

accettabile facendo salire di grado la 7^a

risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di 7 ^a di sensibile			risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 7 ^a di sensibile			la stessa con risoluzione anticipata						
I	IV	IV	III	I	IV	VI	V	I	IV	VI	V	I

2° rivolto - preparare la 5^a nel basso.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7 ^a di sensibile						risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 7 ^a di sensibile					
VI	VI	VII	I	VI	VI	VII	I	VI	VI	II	III

da evitare a causa del raddoppio della sensibile

accettabile facendo salire di grado la 7^a

risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di 7 ^a di sensibile	risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 7 ^a di sensibile	la stessa con risoluzione anticipata
--	--	--------------------------------------

VI VI IV III VI VI VI V VI VI VI V I

3° rivolto

I I VII I

f) Risoluzione sulla triade sensibile.

L'accordo di 7^a di 2^a specie sul 2° grado della scala maggiore può risolvere sulla triade sensibile essendo quest'ultima una frazione dell'accordo di 7^a di dominante.
Fondamentale.

risoluzione sul fondamentale della triade sensibile	risoluzione sul 1° rivolto della triade sensibile	risoluzione sul 2° rivolto della triade sensibile
---	---	---

I II VII I I II VII I I II II I (III) I II IV III

da evitare a causa della relazione di 8^a e del raddoppio della sensibile

accettabile facendo salire di grado la 7^a

1° rivolto

risoluzione sul fondamentale della triade sensibile	risoluzione sul 1° rivolto della triade sensibile	risoluzione sul 2° rivolto della triade sensibile
---	---	---

I IV VII I I IV VII I I IV II I I IV IV III

da evitare a causa della relazione di 8^a e del raddoppio della sensibile

accettabile facendo salire di grado la 7^a

2° rivolto - preparare la 5^a nel basso.

risoluzione sul fondamentale della triade sensibile	risoluzione sul 1° rivolto della triade sensibile	risoluzione sul 2° rivolto della triade sensibile
---	---	---

VI VI VII I VI VI VII I VI VI II I VI VI IV III

da evitare a causa del raddoppio della sensibile

accettabile facendo salire di grado la 7^a

3° rivolto

I I VII I

Allegretto
RODOLFO *sostenendo un poco a tempo* *allarg.* *a tempo*
 La più di.vi.na delle po.e - si - - e è quella, ami.co che c'in.segna a.ma - - - re!

cresc. *cresc.* *f* *m.d.* *mf*

Puccini - Bohème - Ed. Ricordi - Milano

(♩ = 66)
CHÉNIER
 Pu.re so.vente nella vi - ta ho sen - ti - ta sul mio cammin vi - ci - na pas.sar la donna che il destin fa mi - a

Giordano - Andrea Chénier - Ed. Sonzogno - Milano

Movimento di marcia (♩ = 126)
mf *f* *p*

Cilea - Gloria - Ed. Sonzogno - Milano

Allegretto ♩ = 108
CARMEN
 La..... la..... la..... la..... la..... la..... la..... la.....
 la..... la..... la..... la..... la..... la.....

f *p* *mf*

G. Bizet - Carmen - Ed. Sonzogno - Milano

84. Accordo di 7^a di 2^a specie sul 6° grado della scala maggiore.

a) Generalità.

L'accordo di 7^a di 2^a specie sul 6° grado della scala maggiore si prepara generalmente dall'accordo della tonica, da quello della dominante o dalla triade del 3° grado e risolve sul 2° grado armonizzato con triade, con 7^a o con 9^a. Considerando il suddetto accordo come derivato da un accordo di 9^a di 4^a specie sul 4° grado è possibile risolvere anche su accordi basati sulla dominante o che hanno origine da questa, cioè sull'accordo di 7^a e di 9^a di dominante, sulla 7^a di sensibile e sulla triade sensibile.

risoluzione sulla triade del 2° grado	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 2° grado	risoluzione sull'accordo di 9 ^a di 2 ^a specie sul 2° grado	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 4° grado
---------------------------------------	--	--	--

risoluzione sulla triade sensibile	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di dominante	risoluzione sull'accordo di 9 ^a di dominante	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di sensibile
------------------------------------	---	---	---

Le quattro note dell'accordo di 7^a di 2^a specie sul 6° grado della scala maggiore risolvono nel seguente modo:

- la fondamentale (6° grado) è parte libera: può andare sopra una qualsiasi delle note dell'accordo di risoluzione salvo, nei rivolti, quelle per le quali occorre la preparazione e si può raddoppiare;
- la 3^a è parte libera: può andare sopra una qualsiasi delle note dell'accordo di risoluzione salvo, nei rivolti, quelle per le quali occorre la preparazione e si può raddoppiare;
- la 5^a è parte libera: può andare sopra una qualsiasi delle note dell'accordo di risoluzione salvo, nei rivolti, quelle per le quali occorre la preparazione; si può raddoppiare oppure omettere;
- la 7^a deve scendere sempre di grado e non si può mai raddoppiare.

Accordo scomposto nei suoi elementi.

Nel tono di Do maggiore.

la fondamentale	la 3 ^a	la 5 ^a	la 7 ^a
-----------------	-------------------	-------------------	-------------------

L'accordo di 7^a di 2^a specie sul 6° grado della scala maggiore può essere preparato da un qualsiasi accordo che contenga la nota dissonante, quindi, come ho già detto, dall'accordo di tonica, da quello di dominante o dalla triade del 3° grado:

preparazione dall'accordo della tonica	preparazione dall'accordo della dominante	preparazione dalla triade del 3° grado
--	---	--

Quando viene preparato dall'accordo della dominante nella disposizione delle parti di quest'ultimo accordo si omette la 5^a e si triplica la fondamentale per evitare due quinte di seguito per moto retto:

5^a di seguito

Per evitare tale errore si può armonizzare la dominante, nell'accordo della preparazione, con due accordi, cioè col fondamentale dell'accordo di dominante prima e poi col 1^o rivolto dell'accordo del 3^o grado in modo che le due quinte vengano separate da un accordo diverso:

le due 5^a sono separate da un accordo diverso

b) Risoluzione sulla triade del 2^o grado.

Fondamentale.

risoluzione sul fondamentale della triade del 2 ^o grado	risoluzione sul 1 ^o rivolto della triade del 2 ^o grado	risoluzione sul 2 ^o rivolto della triade del 2 ^o grado
I VI II	I VI IV	I VI VI
	da evitare a causa della relazione di 8 ^a	accettabile facendo salire di grado la 7 ^a

1^o rivolto.

risoluzione sul fondamentale della triade del 2 ^o grado	risoluzione sul 1 ^o rivolto della triade del 2 ^o grado	risoluzione sul 2 ^o rivolto della triade del 2 ^o grado
I I II	I I IV	I I VI
		poco usato

2^o rivolto - preparare la 5^a nel basso.

risoluzione sul fondamentale della triade del 2 ^o grado	risoluzione sul 1 ^o rivolto della triade del 2 ^o grado	risoluzione sul 2 ^o rivolto della triade del 2 ^o grado
III III II	III III IV	III III VI
		poco usato

3° rivolto.

c) **Risoluzione sull'accordo di 7^a di 2^a specie sul 2° grado della scala maggiore.**
 Fondamentale.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7^a di 2^a specie sul 2° grado

risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 7^a di 2^a specie sul 2° grado

I VI II V

I VI IV IV III

da evitare a causa della relazione di 8^a

I VI IV IV III

ammissibile

I VI IV IV III

accettabile facendo salire di grado la 7^a

risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di 7^a di 2^a specie sul 2° grado

I VI VI V I

la 5^a dell'accordo è preparata

Non è possibile fare la risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 7^a di 2^a specie sul 2° grado perchè nel 3° rivolto occorre la preparazione della 7^a, tuttavia non è detto che nello stile libero non si possa fare:

risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 7^a di 2^a specie sul 2° grado

I VI I VII I

la 7^a non è preparata

1° rivolto

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7^a di 2^a specie sul 2° grado

risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 7^a di 2^a specie sul 2° grado

III I II V I

III I II II I

III I IV IV III

Non è possibile fare la risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di 7^a di 2^a specie sul 2° grado, perchè nel 2° rivolto occorre la preparazione della 7^a; non è detto, però, che nello stile libero non si possa fare.

risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 7^a di 2^a specie sul 2° grado

V I I VII I

2° rivolto - preparare la 5^a nel basso.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7^a di 2^a specie sul 2° grado

risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 7^a di 2^a specie sul 2° grado

III III II IV III III III IV IV III

La risoluzione sul 2° e sul 3° rivolto dell'accordo di 7^a di 2^a specie sul 2° grado, per le ragioni anzidette, cioè preparazione della 5^a e della 7^a nel basso, si può fare solo nello stile libero.

3° rivolto

risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 7^a di 2^a specie sul 2° grado

V V IV IV III

d) *Risoluzione sull'accordo di 9^a di 2^a specie sul 2° grado della scala maggiore.*
Fondamentale.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 9^a di 2^a specie sul 2° grado

risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 9^a di 2^a specie sul 2° grado

I VI II V I I VI IV V I

da evitare a causa della relazione di 8^a

risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di 9^a di 2^a specie sul 2° grado

I VI VI VI V I

La risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 9^a sul 2° grado si può fare solo nello stile libero, perchè occorrerebbe preparare la 7^a nel basso.

1° rivolto.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 9 ^a di 2 ^a specie sul 2° grado	risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 9 ^a di 2 ^a specie sul 2° grado	risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 9 ^a di 2 ^a specie sul 2° grado
---	---	---

I I II V I I I IV V I I I I VII I

La risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di 9^a di 2^a specie sul 2° grado si può fare solo nello stile libero perchè occorrerebbe preparare la 5^a nel basso.

2° rivolto - preparare la 5^a nel basso.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 9 ^a di 2 ^a specie sul 2° grado	risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 9 ^a di 2 ^a specie sul 2° grado
---	---

III III II V I III III IV IV III

La risoluzione sul 2° e sul 3° rivolto dell'accordo di 9^a di 2^a specie sul 2° grado si può fare solo nello stile libero perchè occorrerebbe preparare rispettivamente la 5^a e la 7^a nel basso.

3° rivolto.

risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 9 ^a di 2 ^a specie sul 2° grado

V V IV IV III

e) Risoluzione sull'accordo di 7^a di 4^a specie sul 4° grado della scala maggiore.

L'accordo di 7^a di 2^a specie sul 6° grado può risolvere anche sull'accordo di 7^a di 4^a specie sul 4° grado dato che quest'ultimo accordo è derivato dall'accordo di 9^a di 2^a specie sul 2° grado della scala maggiore. Fondamentale.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 4° grado

I VI IV V I I VI IV V I I VI IV IV III
da evitare a causa della relazione di 8^a ammissibile accettabile facendo salire di grado la 7^a

risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 4° grado

I VI VI VII I

La risoluzione sul 2° e sul 3° rivolto dell'accordo di 7^a di 4^a specie sul 4° grado si può fare solo nello stile libero perchè occorrerebbe preparare rispettivamente la 5^a e la 7^a nel basso.
1° rivolto.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 4° grado					risoluzione sul 1. rivolto dell'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 4° grado					risoluzione sul 2. rivolto dell'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 4° grado				

La risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 7^a di 4^a specie sul 4° grado si può fare solo nello stile libero perchè occorrerebbe preparare la 7^a nel basso.
2° rivolto - preparare la 5^a nel basso.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 4° grado					risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 4° grado					risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 4° grado				

La risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di 7^a di 4^a specie sul 4° grado si può fare solo nello stile libero perchè occorrerebbe preparare la 5^a nel basso.
3° rivolto.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 4° grado				

f) Risoluzione sulla triade sensibile.

L'accordo di 7^a di 2^a specie sul 6° grado del modo maggiore può risolvere — e questo è di buon effetto sulla triade sensibile; in tal caso il 6° grado sale sul 7° il quale, a sua volta, risolve sul 1° Fondamentale.

risoluzione sul fondamentale della triade sensibile				risoluzione sul 1° rivolto della triade sensibile			

La risoluzione sul 2° rivolto della triade sensibile non si può fare perchè verrebbe raddoppiata la 5^a diminuita:

--	--	--

nè sarebbe possibile, come abbiamo già visto in altri casi, far salire la 7^a perchè questa andrebbe a risolvere sopra una nota, il La, che non fa parte della triade sensibile (Si-Re-Fa):

il La è estraneo alla triade sensibile

I VI IV

1° rivolto.

a)

risoluzione sul fondamentale della triade sensibile				risoluzione sul 1° rivolto della triade sensibile			
I	I	VII	I	I	I	II	III

opp. 5^a g. 5^a D.

La risoluzione sul fondamentale della triade sensibile, esempio a), non si dovrebbe fare a causa delle 5^e per moto retto; tuttavia trattandosi di quinte di diverse specie, purchè queste non abbiano luogo fra le parti estreme, tale successione potrebbe essere anche tollerata.

2° rivolto - preparare la 5^a nel basso.

risoluzione sul fondamentale della triade sensibile				risoluzione sul 1° rivolto della triade sensibile			
III	III	VII	I	III	III	II	I

La risoluzione sul 2° rivolto della triade sensibile non si può fare perchè verrebbe raddoppiata la 5^a diminuita.

3° rivolto

risoluzione sul 2° rivolto della triade sensibile

V V IV III

Allegro moderato ♩ = 72
DESDEMONA (dalla porta di sinistra, ancora presso la soglia)

Dio ti gio.con - di,o spo - so del - l'al - ma mi - a so - vra - - - no.

ben legato

g) Risoluzione sull'accordo di 7^a di dominante.

Fondamentale.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7^a di dominante risoluzione sul 1^o rivolto dell'accordo di 7^a di dominante risoluzione sul 2^o rivolto dell'accordo di 7^a di dominante

I VI V I I VI VII I I VI II I

ammissibile, ma da usare piuttosto nello stile libero a causa delle due 7^e di seguito

La risoluzione sul 3^o rivolto dell'accordo di 7^a di dominante non si può fare a causa della relazione di 8^a e del raddoppio della 7^a:

I VI IV

1^o rivolto.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7^a di dominante risoluzione sul 1^o rivolto dell'accordo di 7^a di dominante risoluzione sul 2^o rivolto dell'accordo di 7^a di dominante

I I V I I I VII I I I II I (III)

da evitare a causa delle due quinte di seguito sebbene siano di specie differente

2^o rivolto - preparare la 5^a nel basso.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7^a di dominante risoluzione sul 1^o rivolto dell'accordo di 7^a di dominante risoluzione sul 2^o rivolto dell'accordo di 7^a di dominante

III III V I III III VII I III III II I (III)

La risoluzione sul 3^o rivolto dell'accordo di 7^a di dominante non si può fare perchè verrebbe raddoppiata la 7^a.

3^o rivolto.

risoluzione sul 3^o rivolto dell'accordo di 7^a di dominante

V V IV III

(♩ = 52)
MADÉLON *a piacere*
 An-co-ra po-chi gior-ni, e io pur mor-rò. E il fi-glio di Ro-ger!
più mosso
p
 Giordano - Andrea Chénier - Ed. Sonzogno - Milano

h) Risoluzione sull'accordo di 9^a di dominante.

Fondamentale.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 9 ^a di dominante	risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 9 ^a di dominante	risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di 9 ^a di dominante
--	--	--

La risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 9^a di dominante non si può fare perchè verrebbe raddoppiata la 7^a 1° rivolto.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 9 ^a di dominante	risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di 9 ^a di dominante
--	--

Per la risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 9^a di dominante vale quanto ho detto nel caso analogo per la risoluzione sull'accordo di 7^a di dominante: la risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 9^a di dominante non si può fare perchè verrebbe raddoppiata la 7^a.
 2° rivolto - preparare la 5^a nel basso.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 9 ^a di dominante.	risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 9 ^a di dominante	risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di 9 ^a di dominante
---	--	--

La risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 9^a di dominante non si può fare perchè verrebbe raddoppiata la 7^a.
 3° rivolto.

risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 9 ^a di dominante
--

i) Risoluzione sull'accordo di 7^a di sensibile.

Fondamentale.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7 ^a di sensibile	risoluzione sul 1 ^o rivolto dell'accordo di 7 ^a di sensibile	risoluzione sul 3 ^o rivolto dell'accordo di 7 ^a di sensibile	
--	--	--	--

risoluzione anticipata doppia risoluzione anticipata

La risoluzione sul 2^o rivolto dell'accordo di 7^a di sensibile non si può fare perchè verrebbe raddoppiata la 5^a diminuita.
1^o rivolto.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7 ^a di sensibile	risoluzione sul 1 ^o rivolto dell'accordo di 7 ^a di sensibile	risoluzione sul 3 ^o rivolto dell'accordo di 7 ^a di sensibile
--	--	--

da evitare a causa delle due quinte di seguito sebbene siano di diversa specie

da usare solo nello stile libero perchè la 7^a dell'accordo di 7^a di sensibile non è preparata nel basso

La risoluzione sul 2^o rivolto dell'accordo di 7^a di sensibile non si può fare perchè verrebbe raddoppiata la 5^a diminuita.
2^o rivolto - preparare la 5^a nel basso.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7 ^a di sensibile	risoluzione sul 1 ^o rivolto dell'accordo di 7 ^a di sensibile	risoluzione sul 3 ^o rivolto dell'accordo di 7 ^a di sensibile
--	--	--

da usare solo nello stile libero perchè la 7^a dell'accordo di 7^a di sensibile non è preparata nel basso

La risoluzione sul 2^o rivolto dell'accordo di 7^a di sensibile non si può fare perchè verrebbe raddoppiata la 5^a diminuita.
3^o rivolto.

risoluzione sul 2 ^o rivolto dell'accordo di 7 ^a di sensibile
--

Un poco più mosso
FRANCESCA

PAOLO *mormorato*

Inghirlandata di vio. let. te m'ap. pa. ri. ste ie. ri a u'na so.

pp

Zandonai - Francesca da Rimini - Ed. Ricordi - Milano

85. Accordo di 7^a di 2^a specie sul 3° grado della scala maggiore.

a) Generalità.

L'accordo di 7^a di 2^a specie sul 3° grado della scala maggiore si prepara generalmente dall'accordo della dominante o da altro accordo e risolve sul 6° grado armonizzato con triade, con 7^a o con 9^a, oppure sull'accordo di 7^a di 4^a specie sul 1° grado.

risoluzione sulla triade del 6° grado	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 6° grado	risoluzione sull'accordo di 9 ^a di 2 ^a specie sul 6° grado	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 1° grado
V III VI	V III VI II V I	V III VI VI V I	V III III III II I

Le quattro note dell'accordo di 7^a di 2^a specie sul 3° grado della scala maggiore risolvono nel seguente modo:

- la fondamentale (3° grado) è parte libera: può andare sopra una qualsiasi delle note dell'accordo di risoluzione salvo, nei rivolti, quelle per le quali occorre la preparazione e si può raddoppiare;
- la 3^a è parte libera: può andare sopra una qualsiasi delle note dell'accordo di risoluzione salvo, nei rivolti, quelle per le quali occorre la preparazione e si può raddoppiare;
- la 5^a è parte libera: può andare sopra una qualsiasi delle note dell'accordo di risoluzione salvo, nei rivolti, quelle per le quali occorre la preparazione; si può raddoppiare oppure omettere;
- la 7^a deve scendere sempre di grado e non si può mai raddoppiare.

Accordo scomposto nei suoi elementi.

Nel tono di Do maggiore.

la fondamentale	la 3 ^a	la 5 ^a	la 7 ^a
III VI III I III—			

L'accordo di 7^a di 2^a specie sul 3° grado della scala maggiore può essere preparato da un qualsiasi accordo che contenga la nota dissonante:

preparazione dalla triade della dominante	preparazione dalla triade sensibile	preparazione dalla triade del 2° grado
V III VI	II III VI	II III VI

Quando viene preparato dall'accordo del 2° grado, nella disposizione delle parti di quest'ultimo accordo si omette la 5^a e si triplica la fondamentale per evitare due quinte di seguito per moto retto:

tale errore si può anche evitare armonizzando il 2° grado, nell'accordo della preparazione, con due accordi, cioè prima col fondamentale dell'accordo del 2° grado e poi col 1° rivolto della triade sensibile in modo che le due quinte vengano separate da un accordo diverso:

mediante tale procedimento l'accordo di 7^a di 2^a specie sul 3° grado viene a essere preparato da un accordo dissonante, la triade sensibile, la quale non risolve normalmente sull'accordo della tonica; tuttavia essendo di buon effetto tale procedimento può essere usato nello stile libero.

b) Risoluzione sulla triade del 6° grado.

Fondamentale.

1° rivolto.

risoluzione sul 2° rivolto della triade del 6° grado

preparazione dall'accordo di 7^a di dominante e risoluzione sul fondamentale della triade del 6° grado

V V III V V VI

poco usato

2° rivolto - preparare la 5^a nel basso.

risoluzione sul fondamentale della triade del 6° grado

risoluzione sul 1° rivolto della triade del 6° grado

risoluzione sul 2° rivolto della triade del 6° grado

preparazione dall'accordo di 7^a di dominante e risoluzione sul fondamentale della triade del 6° grado

VII VII VI VII VII I VII VII III VII VII VI

poco usato

3° rivolto.

risoluzione sul 1° rivolto della triade del 6° grado

preparazione dall'accordo di 7^a di dominante e risoluzione sul 1° rivolto della triade del 6° grado

II II I II II I

c) Risoluzione sull'accordo di 7^a di 2^a specie sul 6° grado.

In questa successione l'accordo di 7^a di 2^a specie sul 3° grado risolve su quello di 7^a di 2^a specie sul 6° il quale, a sua volta, risolve su quello di 2^a specie sul 2° e questo, infine, su quello di dominante o di 7^a di dominante. In tal modo viene a formarsi la cosiddetta progressione di accordi di 7^a della quale parlerò ampiamente nel relativo capitolo.

Fondamentale.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7^a di 2^a specie sul 6° grado

risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 7^a di 2^a specie sul 6° grado

V III VI II V I V III I II V I V III I I VII I

da evitare a causa della relazione di 8^a accettabile facendo salire di grado la 7^a

risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di 7^a di 2^a specie sul 6° grado

V III III II II I

La risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 7^a sul 6° grado si può fare solo nello stile libero perchè occorrerebbe preparare la 7^a nel basso.
1° rivolto.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 6° grado	risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 6° grado	risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 6° grado
---	---	---

La risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di 7^a di 2^a specie sul 6° grado si può fare solo nello stile libero perchè occorrerebbe preparare la 5^a nel basso.
2° rivolto - preparare la 5^a nel basso.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 6° grado	risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 6° grado
---	---

La risoluzione sul 2° e sul 3° rivolto dell'accordo di 7^a sul 6° grado si può fare solo nello stile libero perchè occorrerebbe preparare rispettivamente la 5^a e la 7^a nel basso.
3° rivolto.

risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 6° grado

d) Risoluzione sull'accordo di 9^a di 2^a specie sul 6° grado

Fondamentale.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 9 ^a di 2 ^a specie sul 6° grado	risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 9 ^a di 2 ^a specie sul 6° grado
---	---

da evitare a causa della relazione di 8^a accettabile facendo salire di grado la 7^a

risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di 9^a di 2^a specie sul 6° grado

V III III IV II III

La risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 9^a di 2^a specie sul 6° grado si può fare solo nello stile libero perchè occorrerebbe preparare la 7^a nel basso.
1° rivolto.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 9 ^a di 2 ^a specie sul 6° grado	risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 9 ^a di 2 ^a specie sul 6° grado
---	---

V V VI VI V I V V I I VII I

risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 9^a di 2^a specie sul 6° grado

V V V IV V I

La risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di 9^a di 2^a specie sul 6° grado si può fare solo nello stile libero perchè occorrerebbe preparare la 5^a nel basso.
2° rivolto - preparare la 5^a nel basso.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 9 ^a di 2 ^a specie sul 6° grado	risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 9 ^a di 2 ^a specie sul 6° grado
---	---

VII VII VI VI V I VII VII I I VII I

La risoluzione sul 2° e sul 3° rivolto dell'accordo di 9^a di 2^a specie sul 6° grado si può fare solo nello stile libero perchè occorrerebbe preparare rispettivamente la 5^a e la 7^a nel basso.
3° rivolto.

risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 9^a di 2^a specie sul 6° grado

II II I I VII I

e) Risoluzione sull'accordo di 7^a di 4^a specie sul 1^o grado.

L'accordo di 7^a di 2^a specie sul 3^o grado della scala maggiore può risolvere sull'accordo di 7^a di 4^a specie sul 1^o grado considerando quest'ultimo come accordo derivato dall'accordo di 9^a di 2^a specie sul 6^o grado.
 Fondamentale

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 1 ^o grado						risoluzione sul 1 ^o rivolto dell'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 1 ^o grado											
V	III	I	IV	IV	III	V	III	I	IV	IV	III	V	III	III	III	II	I
da evitare a causa della relazione di 8 ^a						accettabile facendo salire di grado la 7 ^a											

La risoluzione sul 2^o e sul 3^o rivolto dell'accordo di 7^a di 4^a specie sul 1^o grado si può fare solo nello stile libero perchè occorrerebbe preparare rispettivamente la 5^a e la 7^a nel basso.
 1^o rivolto.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 1 ^o grado						risoluzione sul 1 ^o rivolto dell'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 1 ^o grado						risoluzione sul 2 ^o rivolto dell'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 1 ^o grado					
V	V	I	IV	IV	III	V	V	III	III	II	I	V	V	V	IV	IV	III

La risoluzione sul 3^o rivolto dell'accordo di 7^a di 4^a specie sul 1^o grado si può fare solo nello stile libero perchè occorrerebbe preparare la 7^a nel basso.
 2^o rivolto - preparare la 5^a nel basso.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 1 ^o grado						risoluzione sul 1 ^o rivolto dell'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 1 ^o grado						risoluzione sul 3 ^o rivolto dell'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 1 ^o grado					
VII	VII	I	I	V	I	VII	VII	III	III	II	I	VII	VII	VII	VI	VII	I

la stessa con preparazione dall'accordo di 7^a di dominante invece che dalla triade di dominante

VII	VII	VII	VI	VII	I

La risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di 7^a di 4^a specie sul 1° grado si può fare solo nello stile libero perchè occorrerebbe preparare la 5^a nel basso.
3° rivolto.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 1° grado						la stessa con preparazione dall'accordo di 7 ^a di dominante invece che dalla triade di dominante					
											
5	4/2	7	4/3	7		4/3	4/2	7	4/3	7	
II	II	I	I	VII	I	II	II	I	I	VII	I

Lentamente



che mi giun - ge u - na vo - ce d'a -
mo - re a me ri -
vol - ta

De Ninno - Leggenda medioevale

86. Accordo di 7^a di 2^a specie sul 4^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente.

L'accordo di 7^a di 2^a specie sul 4^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente è un accordo derivato dall'accordo di 9^a di 3^a specie, accordo che si basa, come vedremo, sul 2^o grado delle suddette scale minori.

Nel tono di Do minore

a)

accordo di 9 ^a di 3 ^a specie sul 2 ^o grado della scala minore	accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 4 ^o grado della scala minore
---	---

II è soppressa la fondamentale

Omettendo il basso fondamentale nell'accordo di 9^a di 3^a specie sul 2^o grado, es. a), ne risulta un accordo di 7^a derivato basato sul 4^o grado delle suddette scale minori, nel quale, appunto perchè derivato, il basso fondamentale risolve salendo di grado sulla dominante.

L'accordo di 7^a di 2^a specie sul 4^o grado delle suddette scale minori è perfettamente analogo a quello di 7^a di 4^a specie sul 4^o grado della scala maggiore al quale ultimo accordo rimando l'allievo per quanto riguarda le risoluzioni sui vari accordi basati sulla dominante o che da essa hanno origine.

Do minore

Andante sostenuto Andante lento (♩=40)

p *con semplicità*

G. Puccini - Bohème - Ed. Ricordi - Milano

Andantino assai calmo ♩=66

MANON DES GRIEUX MANON

La vostra guan-cia? No, curiosa Ma-non! Il vo-stro scrit-to, ca-va-lie-re...

scala bachiana

G. Massenet - Manon - Ed. Sonzogno - Milano

87. Accordo di 7^a di 2^a specie sul 1° grado delle scale minori naturale e melodica discendente

L'accordo di 7^a di 2^a specie sul 1° grado delle scale minori naturale e melodica discendente è un accordo indipendente, risolve, quindi, sul 4° grado ed è perfettamente analogo a quello di 7^a di 4^a specie sul 1° grado della scala maggiore al quale ultimo accordo rimando l'allievo per quanto riguarda le risoluzioni sui vari accordi basati sul 4° grado o che da esso hanno origine.

Nel tono di Do minore

risoluzione sul fondamentale della triade del 4° grado			risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 4° grado della scala minore					la stessa sopra un accordo di 7 ^a di 1 ^a specie invece che di 2 ^a				
V	I	IV	V	I	IV	IV	III	V	I	IV	IV	III

L'esempio a) mostra una risoluzione sopra un accordo di 7^a di 1^a specie sul 4° grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana.

Andante

Sopr. I. *pp* *

Sopr. II. *pp*

Contr. *pp*

Tenori *pp*

Bassi *pp*

in - flam.ma oor no - strum in - flam - ma oor no - strum

De Ninno - Primo Libro di Mottetti - O Cor Jesu

88. Accordo di 7^a di 2^a specie sul 2° grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana

a) Generalità.

L'accordo di 7^a di 2^a specie sul 2° grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana è un accordo indipendente e risolve, quindi, sull'accordo della dominante o su un accordo che ha origine da quella. E' perfettamente analogo a quello di 7^a di 2^a specie sul 2° grado della scala maggiore; tuttavia, data la particolarità di risolvere nel modo minore invece che nel maggiore e le caratteristiche risoluzioni sull'accordo di 9^a maggiore di dominante con risoluzione in minore e sulla 7^a di sensibile con risoluzione anche questa in minore, ho preferito svolgerne gli schemi piuttosto che rimandare completamente l'allievo all'accordo di 7^a di 2^a specie sul 2° grado della scala maggiore.

b) *Risoluzione sulla triade di dominante.*

Nel tono di La minore.
Fondamentale.

risoluzione sul fondamentale della triade di dominante	risoluzione sul 1° rivolto della triade di dominante	risoluzione sul 2° rivolto della triade di dominante
I II V I	I II VII	I I II I
	da evitare a causa della relazione di 8 ^a e del raddoppio della sensibile	accettabile facendo salire di grado la 7 ^a

1° rivolto.

risoluzione sul fondamentale della triade di dominante	risoluzione sul 1° rivolto della triade di dominante	risoluzione sul 2° rivolto della triade di dominante
I IV V I	I IV VII	I I IV II I
	da evitare a causa della relazione di 8 ^a e del raddoppio della sensibile	accettabile facendo salire di grado la 7 ^a

2° rivolto - preparare la 5^a nel basso.

risoluzione sul fondamentale della triade di dominante	la stessa risoluzione con preparazione dall'accordo di 5 ^a diminuita sul 6° grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana
VI VI V I	VI VI V I

risoluzione sul 1° rivolto della triade di dominante	risoluzione sul 2° rivolto della triade di dominante
VI VI VII I	VI VI II I
da evitare a causa del raddoppio della sensibile	accettabile facendo salire di grado la 7 ^a

3° rivolto.

risoluzione sul 1° rivolto della triade di dominante
I I VII I

c) Risoluzione sull'accordo di 7^a di dominante.

Fondamentale.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7 ^a di dominante	risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 7 ^a di dominante	risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di 7 ^a di dominante	risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 7 ^a di dominante
--	--	--	--

I II V I I II VII I I II II I I II IV III

da evitare a causa della relazione di 8^a e del raddoppio della sensibile

accettabile facendo salire di grado la 7^a

1° rivolto.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7 ^a di dominante	risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 7 ^a di dominante	risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di 7 ^a di dominante	risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 7 ^a di dominante
--	--	--	--

I IV V I I IV VII I I IV II I I IV IV III

da evitare a causa della relazione di 8^a e del raddoppio della sensibile

accettabile facendo salire di grado la 7^a

2° rivolto - preparare la 5^a nel basso.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7 ^a di dominante	la stessa risoluzione con preparazione dall'accordo di 5 ^a diminuita sul 6° grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana
--	--

VI VI V I VI VI V I

risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 7 ^a di dominante	risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di 7 ^a di dominante	risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 7 ^a di dominante
--	--	--

VI VI VII I VI VI II I VI VI IV III

da evitare a causa del raddoppio della sensibile

accettabile facendo salire di grado la 7^a

3^o rivolto.

risoluzione sul 1^o rivolto
dell'accordo di 7^a di dominante

I I VII I

d) Risoluzione sull'accordo di 9^a maggiore di dominante.

Fondamentale.

risoluzione sul fon- damentale dell'accordo di 9 ^a di dominante	risoluzione sul 1 ^o rivolto dell'accordo di 9 ^a di dominante	risoluzione sul 2 ^o rivolto dell'accordo di 9 ^a di dominante	risoluzione sul 3 ^o rivolto dell'accordo di 9 ^a di dominante
--	---	--	--

I II V I III II VII I III II VII I III II II III III II IV III

da evitare a causa del- accettabile facendo
la relazione di 8^a e del salire di grado la 7^a
raddoppio della sensibile

1^o rivolto.

risoluzione sul fon- damentale dell'accordo di 9 ^a di dominante	risoluzione sul 1 ^o rivolto dell'accordo di 9 ^a di dominante	risoluzione sul 2 ^o rivolto dell'accordo di 9 ^a di dominante	risoluzione sul 3 ^o rivolto dell'accordo di 9 ^a di dominante
--	---	--	--

I IV V I I IV VII I I IV VII I I IV II III I IV IV III

da evitare a causa del- accettabile facendo
la relazione di 8^a e del salire di grado la 7^a
raddoppio della sensibile

2^o rivolto - preparare la 5^a nel basso.

risoluzione sul fon- damentale dell'accordo di 9 ^a di dominante	risoluzione sul 1 ^o rivolto dell'accordo di 9 ^a di dominante	risoluzione sul 2 ^o rivolto dell'accordc di 9 ^a di dominante	risoluzione sul 3 ^o rivolto dell'accordo di 9 ^a di dominante
--	---	--	--

VI VI V I VI VI VII I VI VI VII I VI VI II III VI VI IV III

da evitare a causa
del raddoppio della
sensibile accettabile facendo
salire di grado la 7^a

3° rivolto.

risoluzione sul 1° rivolto
dell'accordo di 9^a di dominante

I I VII I

e) Risoluzione sulla triade sensibile.

L'accordo di 7^a di 2^a specie sul 2° grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana può risolvere sulla triade sensibile essendo quest'ultima una frazione dell'accordo di 7^a di dominante. Fondamentale.

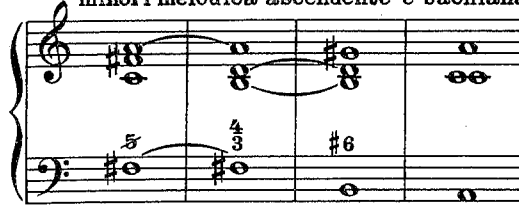
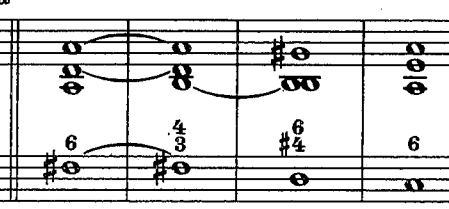
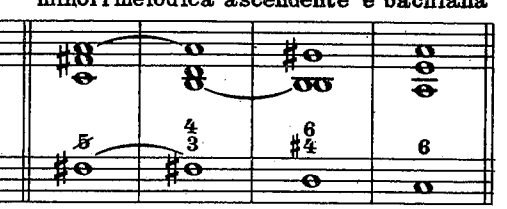
risoluzione sul fondamentale della triade sensibile	risoluzione sul 1° rivolto della triade sensibile	risoluzione sul 2° rivolto della triade sensibile
<p style="text-align: center;">I II VII</p>	<p style="text-align: center;">I I II VII</p>	<p style="text-align: center;">I I II IV III</p>
da evitare a causa della relazione di 8 ^a e del raddoppio della sensibile	accettabile facendo salire di grado la 7 ^a	

1° rivolto.

risoluzione sul fondamentale della triade sensibile	risoluzione sul 1° rivolto della triade sensibile	risoluzione sul 2° rivolto della triade sensibile
<p style="text-align: center;">I IV VII</p>	<p style="text-align: center;">I I IV VII</p>	<p style="text-align: center;">I I IV IV III</p>
da evitare a causa della relazione di 8 ^a e del raddoppio della sensibile	accettabile facendo salire di grado la 7 ^a	

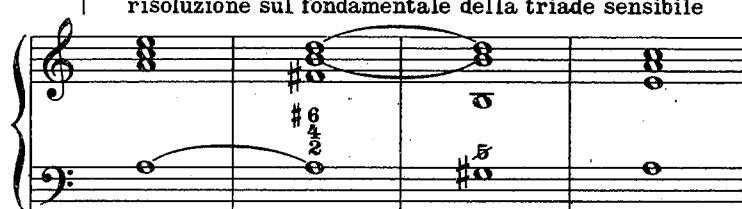
2° rivolto - preparare la 5^a nel basso.

risoluzione sul fondamentale della triade sensibile	risoluzione sul 1° rivolto della triade sensibile
<p style="text-align: center;">VI VI VII</p>	<p style="text-align: center;">I VI VI VII</p>
da evitare a causa del raddoppio della sensibile	accettabile facendo salire di grado la 7 ^a

la stessa con preparazione dall'accordo di 5 ^a diminuita sul 6 ^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana	risoluzione sul 2 ^o rivolto della triade sensibile	la stessa con preparazione dall'accordo di 5 ^a diminuita sul 6 ^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana
		
VI VI II I	VI VI IV III	VI VI IV III

3^o rivolto.

risoluzione sul fondamentale della triade sensibile



I I VII I

f) Risoluzione sull'accordo di 7^a di 3^a specie (7^a di sensibile) sul 7^o grado della scala minore bachiana.

L'accordo di 7^a di 2^a specie sul 2^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana può risolvere sull'accordo di 7^a di sensibile essendo quest'ultimo un accordo derivato dall'accordo di 9^a di dominante.

Nella disposizione delle parti, nell'accordo di 7^a di sensibile, rammentare di osservare la prescritta distanza di 7^a tra la fondamentale e la 7^a.

Fondamentale.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7 ^a di sensibile	risoluzione sul 1 ^o rivolto dell'accordo di 7 ^a di sensibile
	
I II VII I	I II VII I
da evitare a causa della relazione di 8 ^a e del raddoppio della sensibile	accettabile facendo salire di grado la 7 ^a

risoluzione sul 2 ^o rivolto dell'accordo di 7 ^a di sensibile	risoluzione sul 3 ^o rivolto dell'accordo di 7 ^a di sensibile	la stessa con risoluzione anticipata
		
I II IV III	I II VI V	I II VI V I
da usare solo nello stile libero perchè la 7 ^a dell'accordo di 7 ^a di sensibile non è preparata nel basso		

1° rivolto.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7 ^a di sensibile				risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 7 ^a di sensibile			
I	IV	VII	I	I	IV	VII	I
da evitare a causa della relazione di 8 ^a e del raddoppio della sensibile				accettabile facendo salire di grado la 7 ^a			

risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di 7 ^a di sensibile				risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 7 ^a di sensibile			
I	IV	IV	III	I	IV	VI	V
da usare solo nello stile libero perchè la 7 ^a dell'accordo di 7 ^a di sensibile non è preparata nel basso							

2° rivolto - preparare la 5^a nel basso.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7. di sensibile				risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 7. di sensibile				la stessa con preparazione dall'accordo di 5 ^a diminuita sul 6° grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana							
VI	VI	VII	I	VI	VI	VII	I	VI	VI	II	III	VI	VI	II	III
da evitare a causa del raddoppio della sensibile				accettabile facendo salire di grado la 7 ^a											

risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di 7 ^a di sensibile				la stessa con preparazione dall'accordo di 5 ^a diminuita sul 6° grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana				risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 7 ^a di sensibile				la stessa con risoluzione anticipata della 7 ^a				
VI	VI	IV	III	VI	VI	IV	III	VI	VI	VI	V	VI	VI	VI	V	I

la stessa risoluzione come nei due esempi precedenti ma con la preparazione dall'accordo di 5^a diminuita sul 6^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana

la stessa con preparazione dall'accordo di 7^a di 1^a specie sul 4^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana

3^o rivolto.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7^a di sensibile

Andante calmo (♩ = 63)

SUZUKI *p* (pregando)

EI - za - ghied I - za - na - mi, Sa - run - da - si - oo e Ka - mi...

Puccini - Madama Butterfly - Ed. Ricordi - Milano

89. Accordo di 7^a di 2^a specie sul 5^o grado delle scale minori melodica discendente e naturale.

L'accordo di 7^a di 2^a specie sul 5^o grado delle scale minori melodica discendente e naturale è un accordo indipendente, risolve, quindi, sull'accordo della tonica ed è perfettamente analogo nella risoluzione a quello di 7^a di 2^a specie sul 3^o grado del modo maggiore, accordo a cui rimando l'allievo.

Tono di La minore.

fondamentale 1^o rivolto 2^o rivolto *opp.* 3^o rivolto

preparazione dall'accordo di 5^a D. sul 2^o grado

Andante sostenuto (con esaltazione) *sostenendo* ♩ = 50

BUTTERFLY

- do - no O a - me, see - so dal tro - no del l'al - to Pa - ra - di - so,

Puccini - Madama Butterfly - Ed. Ricordi - Milano

RIASSUNTO DEL XIV. CAPITOLO.

L'accordo di 7^a di 2^a specie è formato degli intervalli di 3^a minore, 5^a giusta e 7^a minore.

Si trova:
sul 2^o, 3^o e 6^o grado della scala maggiore;
sul 1^o grado delle scale minori naturale e melodica discendente;
sul 2^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana;
sul 4^o grado delle scale minori melodica discendente, armonica e naturale;
sul 5^o grado delle scale minori melodica discendente e naturale.

L'accordo sul 4^o grado della scala minore è un accordo derivato, tutti gli altri sono indipendenti.

Accordo di 7^a di 2^a specie sul 2^o grado della scala maggiore.

Risolve sull'accordo della dominante o sopra un accordo che prende origine da quello di dominante.

La fondamentale è parte libera: può andare sopra una qualsiasi delle note dell'accordo di risoluzione, salvo, nei rivolti, quelle per le quali occorre la preparazione e si può raddoppiare;

la 3^a è parte libera: può andare sopra una qualsiasi delle note dell'accordo di risoluzione, salvo, nei rivolti, quelle per le quali occorre la preparazione e si può raddoppiare;

la 5^a è parte libera: può andare sopra una qualsiasi delle note dell'accordo di risoluzione, salvo, nei rivolti, quelle per le quali occorre la preparazione e si può raddoppiare oppure omettere;

la 7^a deve scendere sempre di grado e non si può mai raddoppiare.

Accordo di 7^a di 2^a specie sul 6^o grado della scala maggiore.

Risolve sull'accordo del 2^o grado o sopra un accordo che prende origine da quello del 2^o grado.

La fondamentale è parte libera: può andare sopra una qualsiasi delle note dell'accordo di risoluzione, salvo, nei rivolti, quelle per le quali occorre la preparazione e si può raddoppiare;

la 3^a è parte libera: può andare sopra una qualsiasi delle note dell'accordo di risoluzione, salvo nei rivolti, quelle per le quali occorre la preparazione e si può raddoppiare;

la 5^a è parte libera: può andare sopra una qualsiasi delle note dell'accordo di risoluzione, salvo nei rivolti, quelle per le quali occorre la preparazione; si può raddoppiare oppure omettere;

la 7^a deve scendere sempre di grado e non si può mai raddoppiare.

Accordo di 7^a di 2^a specie sul 3^o grado della scala maggiore.

Risolve sull'accordo del 6^o grado o sopra un accordo che prende origine da quello del 6^o grado.

La fondamentale è parte libera: può andare sopra una qualsiasi delle note dell'accordo di risoluzione, salvo, nei rivolti, quelle per le quali occorre la preparazione e si può raddoppiare;

la 3^a è parte libera: può andare sopra una qualsiasi delle note dell'accordo di risoluzione, salvo, nei rivolti, quelle per le quali occorre la preparazione e si può raddoppiare;

la 5^a è parte libera: può andare sopra una qualsiasi delle note dell'accordo di risoluzione, salvo, nei rivolti, quelle per le quali occorre la preparazione e si può raddoppiare oppure omettere;

la 7^a deve scendere sempre di grado e non si può mai raddoppiare.

Accordo di 7^a di 2^a specie sul 4^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente.

E' un accordo derivato dall'accordo di 9^a di 3^a specie sul 2^o grado delle suddette scale minori.

Risolve sull'accordo della dominante o sopra un accordo che prende origine da quello della dominante.

E' analogo all'accordo di 7^a di 4^a specie sul 4^o grado della scala maggiore al quale accordo rimando l'allievo.

Accordo di 7^a di 2^a specie sul 1^o grado delle scale minori naturale e melodica discendente.

Risolve sull'accordo del 4^o grado o sopra un accordo che prende origine da quello del 4^o grado.

E' analogo all'accordo di 7^a di 4^a specie sul 1^o grado della scala maggiore al quale accordo rimando l'allievo.

Accordo di 7^a di 2^a specie sul 2^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana.

Risolve sull'accordo della dominante o sopra un accordo che prende origine da quello di dominante.

La fondamentale è parte libera: può andare sopra una qualsiasi delle note dell'accordo di risoluzione, salvo, nei rivolti, quelle per le quali occorre la preparazione e si può raddoppiare;

la 3^a è parte libera: può andare sopra una qualsiasi delle note dell'accordo di risoluzione, salvo, nei rivolti, quelle per le quali occorre la preparazione e si può raddoppiare;

la 5^a è parte libera: può andare sopra una qualsiasi delle note dell'accordo di risoluzione, salvo, nei rivolti, quelle per le quali occorre la preparazione e si può raddoppiare oppure omettere;

la 7^a deve scendere sempre di grado e non si può mai raddoppiare.

Accordo di 7^a di 2^a specie sul 5^o grado delle scale minori melodica discendente e naturale.

Risolve sull'accordo della tonica.

E' analogo all'accordo di 7^a di 2^a specie sul 3^o grado della scala maggiore al quale accordo rimando l'allievo.

QUADRO SINOTTICO DEI GRADI SUI QUALI SI BASANO IL FONDAMENTALE E I RIVOLTI DI TUTTI
GLI ACCORDI DI 7^a DI 2^a SPECIE.

Accordo di 7^a di 2^a specie sul 2^o grado della scala
maggiore. (accordo indipendente)

fondamentale.....	}	$\frac{7}{II} - V$	$\left[5; 7; \frac{9}{7} \right]$
		$\frac{7}{II} - II$	$\left[\frac{6}{4}; \frac{6}{6}; \frac{5}{6}; \frac{4}{3}; \frac{5}{6} \right]$
		$\frac{7}{II} - IV$	$\left[\frac{4}{2}; \frac{3}{4}; \frac{3}{4}; \frac{6}{4} \right]$
1 ^o rivolto.....	}	$\frac{6}{IV} - V$	$\left[5; 7; \frac{9}{7} \right]$
		$\frac{6}{IV} - II$	$\left[\frac{6}{4}; \frac{6}{6}; \frac{5}{6}; \frac{4}{3}; \frac{5}{6} \right]$
		$\frac{6}{IV} - IV$	$\left[\frac{4}{2}; \frac{3}{4}; \frac{3}{4}; \frac{6}{4} \right]$
2 ^o rivolto.....	}	$\frac{4}{VI} - V$	$\left[5; 7; \frac{9}{7} \right]$
		$\frac{4}{VI} - II$	$\left[\frac{6}{4}; \frac{6}{6}; \frac{4}{3}; \frac{5}{6}; \frac{5}{6} \right]$
		$\frac{4}{VI} - IV$	$\left[\frac{4}{2}; \frac{3}{4}; \frac{3}{4}; \frac{6}{4} \right]$
3 ^o rivolto.....	}	$\frac{4}{VI} - VI$	$\left[\frac{4}{2} \right]$
		$\frac{4}{I} - VII$	$\left[6; 7; \frac{6}{\beta}; \frac{7}{\beta}; \frac{5}{\beta} \right]$

Accordo di 7^a di 2^a specie sul 6^o grado della scala
maggiore. (accordo indipendente)

fondamentale.....	}	$\frac{7}{VI} - II$	$\left[5; 7; \frac{9}{7}; \frac{5}{6}; \frac{6}{6}; \frac{5}{6}; \frac{4}{3} \right]$
		$\frac{7}{VI} - VI$	$\left[\frac{6}{4}; \frac{4}{3}; \frac{6}{5}; \frac{4}{2} \right]$
		$\frac{7}{VI} - V$	$\left[7; \frac{9}{7} \right]$
		$\frac{7}{VI} - VII$	$\left[\frac{\beta}{\beta}; \frac{6}{\beta}; \frac{7}{6} \right]$
1 ^o rivolto.....	}	$\frac{6}{I} - II$	$\left[5; 7; \frac{9}{7}; \frac{6}{6}; \frac{4}{3}; \frac{5}{6}; \frac{5}{6} \right]$
		$\frac{6}{I} - IV$	$\left[\frac{6}{6}; \frac{6}{5}; \frac{7}{6} \right]$
		$\frac{6}{I} - VI$	$\left[\frac{6}{4}; \frac{6}{5} \right]$
		$\frac{6}{I} - I$	$\left[\frac{4}{2}; \frac{3}{2} \right]$
2 ^o rivolto.....	}	$\frac{6}{I} - V$	$\left[7; \frac{9}{7} \right]$
		$\frac{4}{III} - II$	$\left[5; 7; \frac{9}{7}; \frac{6}{6}; \frac{4}{3}; \frac{5}{6}; \frac{5}{6} \right]$
		$\frac{4}{III} - IV$	$\left[\frac{6}{6}; \frac{6}{5}; \frac{7}{6}; \frac{7}{7} \right]$
		$\frac{4}{III} - VI$	$\left[\frac{6}{4}; \frac{6}{5} \right]$
3 ^o rivolto.....	}	$\frac{4}{III} - III$	$\left[\frac{4}{2} \right]$
		$\frac{4}{III} - V$	$\left[7; \frac{9}{7} \right]$
		$\frac{4}{III} - VII$	$\left[\frac{\beta}{\beta}; \frac{6}{\beta}; \frac{7}{\beta}; \frac{7}{6} \right]$
3 ^o rivolto.....	}	$\frac{4}{V} - IV$	$\left[\frac{6}{6}; \frac{6}{5}; \frac{7}{5}; \frac{7}{4}; \frac{6}{4}; \frac{3}{2}; \frac{3}{4} \right]$

Accordo di 7^a di 2^a specie sul 3^o grado della scala maggiore. (accordo indipendente).

fondamentale	{	$\frac{7}{III-VI}$	$\left\{ \begin{matrix} 5: 7: 9 \\ 7 \end{matrix} \right\}$
		$\frac{7}{III-III}$	$\left\{ \begin{matrix} 6, 4, 5, 6 \\ 4, 3, 4, 5 \end{matrix} \right\}$
		$\frac{6}{V-VI}$	$\left\{ \begin{matrix} 5: 7: 9 \\ 7 \end{matrix} \right\}$
1 ^o rivolto	{	$\frac{6}{V-III}$	$\left\{ \begin{matrix} 6, 6 \\ 4, 5 \end{matrix} \right\}$
		$\frac{6}{V-I}$	$\left\{ \begin{matrix} 6, 7 \\ 5, 5, 7 \\ 6 \end{matrix} \right\}$
		$\frac{6}{V-V}$	$\left\{ \begin{matrix} 4, 3, 4 \\ 2, 4, 3 \end{matrix} \right\}$
2 ^o rivolto	{	$\frac{4}{VII-VI}$	$\left\{ \begin{matrix} 5: 7: 9 \\ 7 \end{matrix} \right\}$
		$\frac{4}{VII-I}$	$\left\{ \begin{matrix} 6, 6, 7 \\ 5, 5, 6, 7 \end{matrix} \right\}$
		$\frac{4}{VII-III}$	$\left\{ \begin{matrix} 6, 6 \\ 4, 5 \end{matrix} \right\}$
3 ^o rivolto	{	$\frac{4}{VII-VII}$	$\left\{ \begin{matrix} 4 \\ 2 \end{matrix} \right\}$
		$\frac{4}{II-I}$	$\left\{ \begin{matrix} 6, 6, 7 \\ 5, 5, 6, 7 \end{matrix} \right\}$

Accordo di 7^a di 2^a specie sul 4^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente. (accordo derivato)

è analogo a quello di 7^a di 4^a specie sul 4^o grado della scala maggiore.

Accordo di 7^a di 2^a specie sul 1^o grado delle scale minori naturale e melodica discendente. (accordo indipendente)

è analogo a quello di 7^a di 4^a specie sul 1^o grado della scala maggiore.

Accordo di 7^a di 2^a specie sul 2^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana. (accordo indipendente)

fondamentale	{	$\frac{7}{II-V}$	$\left\{ \begin{matrix} 5: 7: 9 \\ 7 \end{matrix} \right\}$
		$\frac{7}{II-II}$	$\left\{ \begin{matrix} 6, 4, 6, 5, 6 \\ 4, 3, 6, 4 \end{matrix} \right\}$
		$\frac{7}{II-IV}$	$\left\{ \begin{matrix} 4, 6, 3, 3 \\ 2, 4, 4, 2 \end{matrix} \right\}$
1 ^o rivolto	{	$\frac{6}{IV-V}$	$\left\{ \begin{matrix} 5: 7: 9 \\ 7 \end{matrix} \right\}$
		$\frac{6}{IV-II}$	$\left\{ \begin{matrix} 6, 4, 6, 5, 6 \\ 4, 3, 6, 4 \end{matrix} \right\}$
		$\frac{6}{IV-IV}$	$\left\{ \begin{matrix} 4, 6, 3, 3 \\ 2, 4, 4, 2 \end{matrix} \right\}$
2 ^o rivolto	{	$\frac{4}{VI-V}$	$\left\{ \begin{matrix} 5: 7: 9 \\ 7 \end{matrix} \right\}$
		$\frac{4}{VI-II}$	$\left\{ \begin{matrix} 6, 4, 6, 5, 6 \\ 4, 3, 6, 4 \end{matrix} \right\}$
		$\frac{4}{VI-IV}$	$\left\{ \begin{matrix} 4, 6, 3, 3 \\ 2, 4, 4, 2 \end{matrix} \right\}$
3 ^o rivolto	{	$\frac{4}{VI-VI}$	$\left\{ \begin{matrix} 4 \\ 2 \end{matrix} \right\}$
		$\frac{4}{I-VII}$	$\left\{ \begin{matrix} 6, 6, 7 \\ 5, 5, 6, 7 \end{matrix} \right\}$

Accordo di 7^a di 2^a specie sul 5^o grado delle scale minori melodica discendente e naturale. (accordo indipendente)

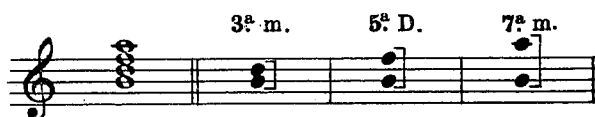
è analogo a quello di 7^a di 2^a specie sul 3^o grado della scala maggiore.

XV.

ACCORDO DI 7^a DI 3^a SPECIE

90. Generalità.

L'accordo di 7^a di 3^a specie è formato degli intervalli di 3^a minore, 5^a diminuita e 7^a minore:



Come abbiamo già visto si trova:

a) Sul 7^o grado della scala maggiore e in tal caso prende il nome di accordo di 7^a di sensibile; siccome deriva dall'accordo di 9^a di 1^a specie sulla dominante della scala maggiore viene considerato come accordo derivato e risolve sull'accordo della tonica.

Tono di Do maggiore

accordo di 9 ^a di dominante	accordo di 7 ^a di sensibile	risolve sull'accordo della tonica	
V	è soppressa la fondamentale	VII	I

di tale accordo parlerò ampiamente nel rispettivo capitolo;

b) sul 7^o grado della scala minore bachiana ed è analogo al precedente risolvendo sull'accordo della tonica:

Musical notation in C minor showing a VII chord (F7) resolving to an I chord (C).

anche di questo accordo parlerò ampiamente nel capitolo relativo all'accordo di 7^a di sensibile;

c) sul 2^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente, è un accordo indipendente e risolve sull'accordo della dominante o altri accordi che da quello hanno origine. E' quasi analogo a quello di 2^a specie sul 2^o grado del modo maggiore, dal quale differisce solo per la 5^a, che nell'accordo di 7^a di 2^a specie è giusta mentre in quello di 3^a specie è diminuita:

Do maggiore		Do minore
	5 ^a g.	5 ^a D.
II		II

da tale differenza viene di conseguenza che la 5^a essendo diminuita non può saltare sopra una qualsiasi delle note dell'accordo di dominante ma deve scendere di grado;

d) sul 6^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana; viene considerato come accordo derivato dall'accordo di 9^a di 1^a specie sul 4^o grado delle scale minori suddette e risolve, quindi, sopra accordi basati sulla dominante o che da quella hanno origine:

Tono di La minore

The diagram illustrates the resolution of a 9th chord of the 1st species on the 4th degree of the minor scale. It shows the chord structure in two stages: first as an independent 9th chord, and then as a 7th chord of the 3rd species. The resolution is shown as a sequence of chords: I, VI, VII, and I. A note in the bass of the 7th chord is marked with an asterisk and the text "è soppressa la fondamentale".

e) sul 2^o grado della scala maggiore armonica; viene considerato come accordo indipendente ed è perfettamente analogo a quello della stessa specie sul 2^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente, del quale ha l'identica risoluzione, con la sola differenza che si prepara nel modo maggiore e risolve nel modo maggiore e, come nel precedente sul 6^o grado, la 5^a essendo diminuita non può saltare ma deve scendere di grado:

Tono di Do maggiore armonico

The diagram shows the resolution of a 7th chord of the 3rd species on the 2nd degree of the major scale. It illustrates the movement of the 5th degree, which descends by one degree. The resolution is shown as a sequence of chords: I, II, II, and I.

Degli accordi sopra elencati alcuni sono indipendenti e altri derivati.

QUADRO SINOTTICO DEGLI ACCORDI DI 7^a DI 3^a SPECIE INDIPENDENTI E DI QUELLI DERIVATI

<p>Accordi di 7^a di 3^a specie indipendenti (il basso fondamentale sale di 4^a giusta o scende di 5^a giusta)</p>	}	<p>sul 2^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente ; sul 2^o grado della scala maggiore armonica.</p>
<p>Accordi di 7^a di 3^a specie derivati (il basso fondamentale sale di grado)</p>	}	<p>sul 7^o grado della scala maggiore (accordo di 7^a di sensibile) sul 7^o grado della scala minore bachiana (accordo di 7^a di sensibile) sul 6^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana.</p>

Gli accordi di 7^a di 3^a specie nelle suddette scale dando all'audizione l'impressione di un accordo di 7^a di sensibile — accordo principale per il quale non è richiesta la preparazione salvo che nel 3^o rivolto — possono essere impiegati, sia nel fondamentale che nel 1^o e nel 2^o rivolto, senza la preparazione della 7^a e della 5^a quando quest'ultima è nel basso. Tuttavia quando tale accordo è sul 2^o grado si usa preparare la 7^a, per cui negli schemi che seguono mi sono attenuto alla tradizione.

91. Accordo di 7^a di 3^a specie sul 2^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente.

Come ho già detto nel paragrafo precedente l'accordo di 7^a di 3^a specie sul 2^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente è quasi analogo a quello di 2^a specie sul 2^o grado del modo maggiore, dal quale differisce solo per la 5^a la quale essendo diminuita non può saltare ma deve scendere di grado. L'altre, quindi, potrà impiegare tutte le combinazioni da me svolte nel paragrafo 83 eccetto quelle nelle quali la 5^a salta; presenterò, quindi, soltanto alcuni schemi comparativi con risoluzione sull'accordo di 7^a di dominante per mostrare, più che altro, la differenza che passa fra i due accordi per quanto riguarda la risoluzione della quinta.

Fondamentale

Tono di Do maggiore
accordo di 7^a di 2^a specie

la 5^a può saltare

I II V I

Tono di Do minore
accordo di 7^a di 3^a specie

la 5^a deve scendere di grado

I II V I

accordo di 7^a di 2^a specie

1^o rivolto

la 5^a può saltare

I IV V I

accordo di 7^a di 3^a specie

la 5^a deve scendere di grado

I IV V I

2^o rivolto

Per il fatto che la 5^a deve scendere sempre di grado, nel 2^o rivolto non si può impiegare che una sola risoluzione:

accordo di 7^a di 2^a specie

la 5^a può saltare

VI VI IV III

accordo di 7^a di 3^a specie

la 5^a deve scendere di grado

VI VI V I

3^o rivolto

accordo di 7^a di 2^a specie

la 5^a può saltare

I I VII I

accordo di 7^a di 3^a specie

la 5^a deve scendere di grado

I I VII I

Da quanto esposto si rileva che, dovendo la 5^a scendere di grado, non è possibile, nell'accordo di 7^a di 3^a specie, fare la risoluzione sulla triade sensibile come nell'analogo accordo di 7^a di 2^a specie:

risoluzione dell'accordo di 7^a di 2^a specie sulla triade sensibile

la 5^a può saltare

I II II III

risoluzione dell'accordo di 7^a di 3^a specie sulla triade sensibile

la 5^a non può saltare; nè può scendere di grado perchè nella risoluzione non si avrebbe più la triade sensibile

I II II III

si possono, invece, fare tutte le risoluzioni stabilite per l'accordo di 7^a di 2^a specie sul 2° grado, risolvendo sull'accordo di 7^a diminuita invece che su quello di 7^a di sensibile.

Sulla scorta degli esempi precedenti l'allievo si eserciterà prendendo come modello gli esempi dati per l'accordo di 7^a di 2^a specie sul 2° grado della scala maggiore (v. § 83).

Largamente
BUTTERFLY

C'è trop-pa gen - te. Per-do - na - te.

PINKERTON
de - re?..

pp m.s. (dopo la parola) * *p m.s.* * *pp rall.*

Puccini - Madama Butterfly - Ed. Ricordi - Milano

Molto più mosso
CHENIER

Ma a pop - pa io sal - go e u - na ban - die - ra trion - fa - le sciol - go ai ven - ti

stentate

p *col canto* *

Giordano - Andrea Chénier - Ed. Sonzogno - Milano

Andante (♩ = 66)
GLORIA

- cor!

LIONETTO

Non bra - ma, pu - ris - si - mo a - mor io sen - to e tu dim - mi che m'a - mi. In - de - gno non

opp.

dolce espress. * *m.d.*

Cilea - Gloria - Ed. Sonzogno - Milano

♩ = 72
DON JOSÉ

mf *allargando* *rit.* *a tempo ♩ = 88*

Hai tor - to in - ver, mio ben di ce - li - ar co - si.

p espress. * *col canto* * *pp*

G. Bizet - Carmen - Ed. Sonzogno - Milano

Sempre più adagio

tochi, ungrande fiu me che fredde acque por - ta

** dim. - - - e - - - * rall.*

Paribeni G. C. - Sgomento - Ed. Sonzogno - Milano

Moderato

Ky - ri - e e - lei - son

Ky - ri - e e - lei - son

Ky - ri - e e - lei - son

Ky - ri - e e - lei - son

De Nino - Messa Solenne - Ed. Flli De Marino - Napoli

92. Accordo di 7^a di 3^a specie sul 6° grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana.

a) Generalità.

L'accordo di 7^a di 3^a specie sul 6° grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana, come ho detto, viene considerato come accordo derivato dall'accordo di 9^a di 1^a specie sul 4° grado delle scale minori suddette, per cui risolve facendo salire il basso sul 7° grado

Producendo all'audizione l'effetto di un accordo di 7^a di sensibile può essere dato senza la preparazione e anche in questo accordo la 5^a, essendo diminuita, deve scendere di grado; nel 3° rivolto nello stile scolastico è bene fare la preparazione della 7^a nel basso per evitare l'urto di 2^a tra la fondamentale e la 7^a.

La risoluzione migliore è quella sulla triade sensibile, ma si può risolvere anche sulla dominante armonizzata con triade o con 7^a, oppure sull'accordo di 7^a diminuita.

b) Risoluzione sulla triade sensibile.

Fondamentale.

risoluzione sui fondamentale della triade sensibile			risoluzione sul 1° rivolto della triade sensibile			risoluzione sul 2° rivolto della triade sensibile		
VI	VII	I	VI	II	I	VI	IV	III

non ammessa per la relazione di 8^a ma, più che altro, perchè viene raddoppiata la 5^a diminuita.

1° rivolto.

risoluzione sul fondamentale della triade sensibile			risoluzione sul 1° rivolto della triade sensibile			risoluzione sul 2° rivolto della triade sensibile		
I	VII	I	I	II	III	I	IV	III
da evitare a causa delle due quinte per moto retto per quanto siano di diversa specie						non ammessa perchè è raddoppiata la 5ª diminuita		

2° rivolto - la 5ª nel basso non viene preparata perchè diminuita.

risoluzione sul 1° rivolto della triade sensibile

III II I

La risoluzione sul fondamentale e sul 2° rivolto della triade sensibile è impossibile perchè la 5ª dell'ac-cordo di 7ª di 3ª specie essendo diminuita non può che scendere di grado.

3° rivolto.

risoluzione sul 2° rivolto della triade sensibile

V V IV III

c) Risoluzione sulla triade di dominante.

L'accordo di 7ª di 3ª specie sul 6° grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana derivando dall'accordo di 9ª di 1ª specie sul 4° grado delle stesse scale può risolvere sulla triade di dominante, dato che i bassi fondamentali dei due accordi costituiscono la successione IV-V.

risoluzione sul fondamentale della triade di dominante			risoluzione sul 1° rivolto della triade di dominante			risoluzione sul 2° rivolto della triade di dominante		
VI	V	I	VI	VII	I	VI	II	I
da evitare a causa delle due quinte per moto retto per quanto siano di diversa specie								

1° rivolto.

risoluzione sul fondamentale della triade di dominante			risoluzione sul 1° rivolto della triade di dominante			risoluzione sul 2° rivolto della triade di dominante		
I	V	I	I	VII	I	I	II	I

2° rivolto - la 5^a nel basso non viene preparata perchè diminuita.

risoluzione sul 2° rivolto
della triade di dominante

III II I

La risoluzione sul fondamentale e sul 1° rivolto della triade di dominante è impossibile perchè la 5^a dell'accordo di 7^a di 3^a specie essendo diminuita non può che scendere di grado.

3° rivolto.

risoluzione sul fondamentale
della triade di dominante

V V V I

Allegro vivace (♩ = 116)
D^f CAJUS

Verdi - Falstaff - Ed. Ricordi - Milano

d) Risoluzione sull'accordo di 7^a di dominante.

La risoluzione sull'accordo di 7^a di dominante può aver luogo per la stessa ragione per cui avviene quella precedente sulla triade di dominante.
Fondamentale.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7 ^a di dominante	risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 7 ^a di dominante	risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di 7 ^a di dominante	risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 7 ^a di dominante
<p>VI V I</p> <p>da evitare a causa delle due quinte per moto retto per quanto siano di diversa specie</p>	<p>VI VII I</p>	<p>VI II I</p>	<p>VI IV III</p> <p>impossibile a causa del rad- doppio della 7^a nell'accordo di 7^a di dominante</p>

1° rivolto.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7 ^a di dominante	risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 7 ^a di dominante	risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di 7 ^a di dominante	risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 7 ^a di dominante
<p>I V I</p> <p>da evitare a causa delle due quinte per moto retto per quanto siano di diversa specie</p>	<p>I VII I</p>	<p>I II I</p>	<p>I IV III</p> <p>impossibile a causa del rad- doppio della 7^a nell'accordo di 7^a di dominante</p>

2° rivolto la 5ª nel basso non viene preparata perchè diminuita.

risoluzione sul 2° rivolto
dell'accordo di 7ª di dominante

III II I

La risoluzione sul fondamentale, sul 1° e sul 3° rivolto dell'accordo di 7ª di dominante è impossibile perchè la 5ª dell'accordo di 7ª di 3ª specie essendo diminuita non può che scendere di grado.

3° rivolto.

risoluzione sul 3° rivolto
dell'accordo di 7ª di dominante

V V IV III

e) Risoluzione sull'accordo di 7ª diminuita.

Fondamentale.

1° Rivolto.

2° Rivolto.

3° Rivolto.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7ª diminuita	risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 7ª diminuita	risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 7ª diminuita	risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di 7ª diminuita
--	--	--	--

VI VII I II III III II III V V IV III

Andante

De Ninno - Cinque miniature per pianoforte - Apparizione

Negli esempi che seguono si notano successioni di accordi di 7ª di 3ª specie che non risolvono regolarmente; di questo mi riservo di parlare ampiamente nel 2° volume della presente opera.

Allegro fucoso

Monelli

Puccini - Bohème - Ed. Ricordi - Milano

(♩ = 84)

IRIS

Mascagni - Iris - Ed. Ricordi - Milano

RIASSUNTO DEL XV. CAPITOLO.

L'accordo di 7^a di 3^a specie è formato degli intervalli di 3^a minore, 5^a diminuita e 7^a minore. Si trova:

sul 7^o grado della scala maggiore e in tal caso prende il nome di accordo di 7^a di sensibile; (vedi Capitolo relativo);

sul 7^o grado della scala minore bachiana (accordo di 7^a di sensibile);

sul 2^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente;

sul 6^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana;

sul 2^o grado della scala maggiore armonica.

I due accordi sul 2^o grado sono indipendenti, mentre quelli sul 7^o e sul 6^o sono derivati.

Per i due accordi di 7^a di sensibile e per l'accordo sul 2^o grado della scala maggiore armonica vedi i Riassunti dei relativi Capitoli.

sunti dei relativi Capitoli.

Accordo di 7^a di 3^a specie sul 2^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente.

Come accordo indipendente risolve sull'accordo della dominante o sopra un accordo che ha origine da quella.

Le quattro note di cui è formato l'accordo risolvono come nell'accordo di 7^a di 2^a specie sul 2^o grado della scala maggiore eccetto la 5^a, che essendo diminuita deve scendere sempre di grado.

Accordo di 7^a di 3^a specie sul 6^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana.

Come accordo derivato risolve generalmente sulla triade sensibile ma può risolvere anche sulla dominante armonizzata con triade o con 7^a.

QUADRO SINOTTICO DEI GRADI SUI QUALI SI BASANO IL FONDAMENTALE E I RIVOLTI DEGLI ACCORDI DI 7^a DI 3^a SPECIE.

Accordo di 7^a di 3^a specie sul 2^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente. (accordo indipendente).

gli stessi gradi sui quali è basato l'accordo di 7^a di 2^a specie sul 2^o grado della scala maggiore fatta eccezione per il 2^o rivolto nel quale la 5^a essendo diminuita non può che scendere di grado.

Accordo di 7^a di 3^a specie sul 6^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana (accordo derivato)

fondamentale	VI-VII	{	(5; 6; 6̣; 7)
			VI - II
1 ^o rivolto	I - II	{	(6; 6̣; 4; 3)
			I - V
2 ^o rivolto	I - VII	{	(6; 7)
			I - II
3 ^o rivolto	III - II	{	(6; 6̣; 4; 3)
			V - IV
	V - V	{	(5; 7)

XVI.

ACCORDO DI 7^a DI 4^a SPECIE

93. Generalità.

L'accordo di 7^a di 4^a specie è formato degli intervalli di 3^a maggiore, 5^a giusta e 7^a maggiore:

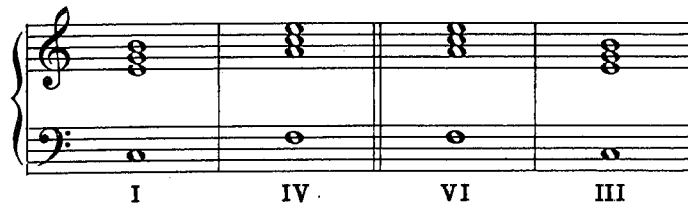


Questo accordo da alcuni teorici fu denominato «la grande settima» o «accordo di 7^a maggiore» perchè nell'armonia tradizionale era il solo accordo, nel genere diatonico, che aveva la 7^a maggiore.

Come abbiamo già visto, si trova:

- a) sul 1^o e 4^o grado della scala maggiore;
- b) sul 6^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente;
- c) sul 3^o grado delle scale minori naturale e melodica discendente.

Scala di Do maggiore Scala di La minore



Degli accordi sopra elencati alcuni sono indipendenti e altri derivati.

QUADRO SINOTTICO DEGLI ACCORDI DI 7^a DI 4^a SPECIE INDIPENDENTI E DI QUELLI DERIVATI.

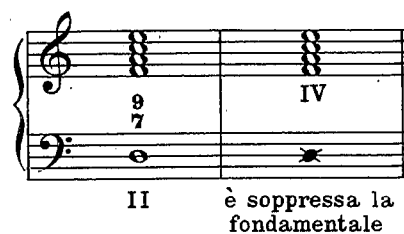
Accordi di 7 ^a di 4 ^a specie indipendenti (il basso fondamentale sale di 4 ^a giusta o scende di 5 ^a giusta).	}	<ul style="list-style-type: none"> sul 1^o grado della scala maggiore sul 6^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente sul 3^o grado delle scale minori naturale e melodica discendente.
Accordi di 7 ^a di 4 ^a specie derivati (il basso fondamentale sale di grado)	}	<ul style="list-style-type: none"> sul 4^o grado della scala maggiore (deriva dall'accordo di 9^a di 2^a specie sul 2^o grado della scala maggiore).

Rammento che in tutti gli accordi di 7^a di 4^a specie occorre, sia nel fondamentale che nei rivolti, la preparazione della 7^a e la preparazione della 5^a quando questa, nel 2^o rivolto, è nel basso.

94. Accordo di 7^a di 4^a specie sul 4^o grado della scala maggiore.

a) Generalità.

L'accordo di 7^a di 4^a specie sul 4^o grado della scala maggiore è un accordo derivato dall'accordo di 9^a di 2^a specie sul 2^o grado della scala maggiore:



Come accordo derivato il basso fondamentale sale di grado risolvendo sull'accordo della dominante o sopra un accordo che ha origine da quella ed è perfettamente analogo all'accordo di 7^a di 2^a specie sul 4^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente.

risoluzione sulla triade di dominante	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di dominante	risoluzione sull'accordo di 9 ^a di dominante	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di sensibile	risoluzione sulla triade sensibile
I IV V I	I IV V I	I IV V I	I IV VII I	I IV VII I

Le quattro note dell'accordo di 7^a di 4^a specie sul 4^o grado della scala maggiore risolvono nel modo seguente:

- la fondamentale (4^o grado) è parte libera; risolve generalmente sulla dominante o sopra uno dei rivolti dell'accordo di dominante e si può raddoppiare;
- la 3^a è parte libera; risolve generalmente sulla dominante o sopra uno dei rivolti dell'accordo di dominante e si può raddoppiare;
- la 5^a è parte libera; risolve generalmente sulla dominante o sopra uno dei rivolti dell'accordo di dominante; si può raddoppiare e si può omettere; in quest'ultimo caso si raddoppia la fondamentale oppure la 3^a;
- la 7^a deve scendere sempre di grado e non si può mai raddoppiare.

Accordo scomposto nei suoi elementi

Nel tono di Do maggiore

1a fondamentale	1a 3 ^a	1a 5 ^a	1a 7 ^a
IV V IV VII IV II IV IV			

L'accordo di 7^a di 4^a specie sul 4^o grado della scala maggiore può essere preparato da un qualsiasi accordo che contenga la nota dissonante:

preparazione dell'accordo della tonica	preparazione dell'accordo del 6 ^o grado	preparazione dell'accordo del 3 ^o grado
I IV V I	VI IV V I	III IV V I

Quando viene preparato dall'accordo del 3^o grado nella disposizione delle parti di quest'ultimo accordo si omette la 5^a e si triplica la fondamentale per evitare due quinte di seguito per moto retto:

5 ^a di seguito							
III errato	IV	V	I	III corretto	IV	V	I

tale errore si può anche evitare armonizzando il 3° grado, nell'accordo della preparazione, con due accordi, cioè prima col fondamentale dell'accordo del 3° grado e poi col 1° rivolto dell'accordo della tonica in modo che le due quinte vengano separate da un accordo diverso:

le due quinte sono separate da un accordo diverso

III IV V I

b) Risoluzione sulla triade di dominante.

Fondamentale.

risoluzione sul fondamentale della triade di dominante	risoluzione sul 1° rivolto della triade di dominante	risoluzione sul 2° rivolto della triade di dominante
--	--	--

I IV V I I IV VII I I IV II I

da evitare a causa della relazione di 8°

1° rivolto.

la risoluzione sul fondamentale della triade di dominante non è possibile a causa delle quinte per moto retto	risoluzione sul 1° rivolto della triade di dominante	risoluzione sul 2° rivolto della triade di dominante
---	--	--

I VI V I I VI VII I I VI II I

2° rivolto - preparare la 5ª nel basso.

risoluzione sul fondamentale della triade di dominante	risoluzione sul 1° rivolto della triade di dominante	risoluzione sul 2° rivolto della triade di dominante
--	--	--

I I V I I I VII I I I II I

3° rivolto

risoluzione sul 2° rivolto della triade di dominante
--

III III II I

c) Risoluzione sull'accordo di 7^a di dominante.

Fondamentale.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7 ^a di dominante	risoluzione sul 1 ^o rivolto dell'accordo di 7 ^a di dominante	risoluzione sul 2 ^o rivolto dell'accordo di 7 ^a di dominante	risoluzione sul 3 ^o rivolto dell'accordo di 7 ^a di dominante
--	--	--	--

I IV V I I IV VII I I IV II I I IV II I I IV IV III

da evitare a causa della relazione di 8^o accettabile facendo salire di grado la 7^o

1^o rivolto.

la risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7 ^a di dominante non è possibile a causa delle quinte per moto retto	risoluzione sul 1 ^o rivolto dell'accordo di 7 ^a di dominante	risoluzione sul 2 ^o rivolto dell'accordo di 7 ^a di dominante	risoluzione sul 3 ^o rivolto dell'accordo di 7 ^a di dominante
---	--	--	--

I VI V I I VI VII I I VI II I I VI IV III

opp.

2^o rivolto - preparare la 5^a nel basso.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7 ^a di dominante	risoluzione sul 1 ^o rivolto dell'accordo di 7 ^a di dominante	risoluzione sul 2 ^o rivolto dell'accordo di 7 ^a di dominante	risoluzione sul 3 ^o rivolto dell'accordo di 7 ^a di dominante
--	--	--	--

I I V I I I VII I I I II I I I IV III

3^o rivolto.

risoluzione sul 2 ^o rivolto dell'accordo di 7 ^a di dominante
--

III III II I

d) Risoluzione sull'accordo di 9^a di dominante.

Fondamentale.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 9 ^a di dominante	risoluzione sul 1 ^o rivolto dell'accordo di 9 ^a di dominante	risoluzione sul 2 ^o rivolto dell'accordo di 9 ^a di dominante	risoluzione sul 3 ^o rivolto dell'accordo di 9 ^a di dominante
--	--	--	--

I IV V I I IV VII I I IV II III I IV IV III

da evitare a causa della relazione di 8^o

1° rivolto.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 9 ^a di dominante	risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 9 ^a di dominante	risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di 9 ^a di dominante	risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 9 ^a di dominante
--	--	--	--

I VI V I I VI VII I I VI II III I VI IV III

impossibile a causa delle due quinte per moto retto

2° rivolto - preparare la 5^a nel basso.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 9 ^a di dominante	risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 9 ^a di dominante	risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di 9 ^a di dominante	risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 9 ^a di dominante
--	--	--	--

I I V I I I VII I I I II III I I IV III

3° rivolto.

risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di 9 ^a di dominante
--

III III II III

e) Risoluzione sull'accordo di 7^a di sensibile.

L'accordo di 7^a di 4^a specie sul 4° grado della scala maggiore può risolvere sull'accordo di 7^a di sensibile essendo quest'ultimo un accordo derivato dall'accordo di 9^a di dominante.
Fondamentale.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7 ^a di sensibile	risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 7 ^a di sensibile	risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di 7 ^a di sensibile	risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 7 ^a di sensibile <i>opp. con la risoluzione anticipata</i>
--	--	--	---

I IV VII I I IV II III I IV IV III I IV VI V I IV VI V I

da evitare a causa della relazione di 8^a

da usare solo nello stile libero perchè nel 3° rivolto dell'accordo di 7^a di sensibile occorre la preparazione della 7^a

1° rivolto.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7 ^a di sensibile	risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 7 ^a di sensibile	risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di 7 ^a di sensibile	risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 7 ^a di sensibile <i>opp. con la risoluzione anticipata</i>
--	--	--	---

I VI VII I I VI II III I VI IV III I VI VI V I VI VI V I

2° rivolto - preparare la 5^a nel basso.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7 ^a di sensibile	risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 7 ^a di sensibile	risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di 7 ^a di sensibile	risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 7 ^a di sensibile <i>opp.</i> con la risoluzione anticipata
--	--	--	---

I I VII I I I II III I I IV III I I VI V I I VI V I
da usare nello stile libero perchè la 7^a dell'accordo di 7^a di sensibile non è preparata

3° rivolto.

risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 7^a di sensibile

III III II III

f) Risoluzione sulla triade sensibile.

L'accordo di 7^a di 4^a specie sul 4° grado della scala maggiore può risolvere sulla triade sensibile essendo quest'ultima una frazione dell'accordo di 7^a di dominante.

Fondamentale.

risoluzione sul fondamentale della triade sensibile	risoluzione sul 1° rivolto della triade sensibile	risoluzione sul 2° rivolto della triade sensibile
---	---	---

I IV VII I I IV II III I IV II I I IV IV III
da evitare a causa della relazione di 8^a accettabile facendo salire di grado la 7^a

1° rivolto.

risoluzione sul fondamentale della triade sensibile	risoluzione sul 1° rivolto della triade sensibile	risoluzione sul 2° rivolto della triade sensibile
---	---	---

I VI VII I I VI II I I VI IV III

2° rivolto - preparare la 5^a nel basso.

risoluzione sul fondamentale della triade sensibile	risoluzione sul 1° rivolto della triade sensibile	risoluzione sul 2° rivolto della triade sensibile
---	---	---

I I VII I I I II I I I IV III

3° rivolto.

risoluzione sul 1° rivolto
della triade sensibile

III III II I

Andante cantabile
DES GRIEUX

G. Massenet - Manon - Ed. Sonzogno - Milano

Lentissimo Movendo

De Ninno - Primo Libro di Mottetti - Voce mea

95. *Accordo di 7^a di 4^a specie sul 1° grado della scala maggiore.*

a) *Generalità.*

L'accordo di 7^a di 4^a specie sul 1° grado della scala maggiore si prepara generalmente dall'accordo della dominante o da altro accordo e risolve sul 4° grado armonizzato con triade, con 7^a, con 9^a, o sull'accordo di 7^a di 2^a specie sul 6° grado della scala maggiore.

risoluzione sulla triade del 4° grado	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 4° grado della scala maggiore	risoluzione sull'accordo di 9 ^a di 4 ^a specie sul 4° grado della scala maggiore	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 6° grado della scala maggiore
---------------------------------------	---	---	---

Le quattro note dell'accordo di 7^a di 4^a specie sul 1° grado della scala maggiore risolvono nel seguente modo:

- la fondamentale (4° grado) è parte libera; risolve generalmente sull'accordo del 4° grado o sopra uno dei rivolti dell'accordo del 4° grado e si può raddoppiare;
- la 3^a è parte libera; risolve generalmente sul 4° grado o sopra uno dei rivolti dell'accordo del 4° grado e si può raddoppiare;
- la 5^a è parte libera; risolve generalmente sul 4° grado o sopra uno dei rivolti dell'accordo del 4° grado; si può raddoppiare e si può omettere; in quest'ultimo caso si raddoppia la fondamentale oppure la 3^a;
- la 7^a deve scendere sempre di grado e non si può mai raddoppiare.

Accordo scomposto nei suoi elementi

Nel tono di Do maggiore

la fondamentale	la 3 ^a	la 5 ^a	la 7 ^a
-----------------	-------------------	-------------------	-------------------

L'accordo di 7^a di 4^a specie sul 1° grado della scala maggiore può essere preparato da un qualsiasi accordo che contenga la nota dissonante:

preparazione dall'accordo della dominante	preparazione dall'accordo di 7 ^a di dominante	preparazione dall'accordo di 9 ^a di dominante	preparazione dall'accordo di 7 ^a di sensibile	preparazione dalla triade sensibile	preparazione dall'accordo del 3° grado
---	--	--	--	-------------------------------------	--

b) *Risoluzione sulla triade del 4° grado.*

Fondamentale.

risoluzione sul fondamentale della triade del 4° grado	risoluzione sul 1° rivolto della triade del 4° grado	risoluzione sul 2° rivolto della triade del 4° grado
--	--	--

da evitare a causa della relazione di 8^a corretto accettabile facendo salire di grado la 7^a

1° rivolto.

risoluzione sul fondamentale della triade del 4° grado			risoluzione sul 1° rivolto della triade del 4° grado			risoluzione sul 2° rivolto della triade del 4° grado		
								

2° rivolto - preparare la 5ª nel basso

risoluzione sul fondamentale della triade del 4° grado			risoluzione sul 1° rivolto della triade del 4° grado			risoluzione sul 2° rivolto della triade del 4° grado		
								

3° rivolto.

risoluzione sul 1° rivolto della triade del 4° grado		
		

c) Risoluzione sull'accordo di 7ª di 4ª specie sul 4º grado della scala maggiore.

Fondamentale.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7ª di 4ª specie sul 4º grado					risoluzione sul 1º rivolto dell'accordo di 7ª di 4ª specie sul 4º grado					risoluzione sul 2º rivolto dell'accordo di 7ª di 4ª specie sul 4º grado				
														
da evitare a causa della relazione di 8ª														

La risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 7ª di 4ª specie sul 4º grado si può fare solo nello stile libero perchè occorrerebbe preparare la 7ª.

1° rivolto.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7ª di 4ª specie sul 4º grado					risoluzione sul 1º rivolto dell'accordo di 7ª di 4ª specie sul 4º grado					risoluzione sul 3º rivolto dell'accordo di 7ª di 4ª specie sul 4º grado				
														

La risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di 7^a di 4^a specie sul 4° grado si può fare solo nello stile libero perchè occorrerebbe preparare la 5^a nel basso.

2° rivolto - preparare la 5^a nel basso.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 4° grado					risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 4° grado				
V	V	IV	IV	III	V	V	VI	VII	I

La risoluzione sul 2° e sul 3° rivolto dell'accordo di 7^a di 4^a specie sul 4° grado si può fare solo nello stile libero perchè occorrerebbe preparare rispettivamente la 5^a e la 7^a.

3° rivolto.

risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 4° grado				
VII	VII	VI	VII	I

d) Risoluzione sull'accordo di 9^a di 4^a specie sul 4° grado della scala maggiore.

Fondamentale.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 9 ^a di 4 ^a specie sul 4° grado					risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 9 ^a di 4 ^a specie sul 4° grado					risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di 9 ^a di 4 ^a specie sul 4° grado				
V	I	IV	V	I	V	I	VI	VII	I	V	I	I	V	I

da evitare per la relazione di 8^a

La risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 9^a di 4^a specie sul 4° grado si può fare solo nello stile libero perchè occorrerebbe preparare la 7^a.

1° rivolto.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 9 ^a di 4 ^a specie sul 4° grado					risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 9 ^a di 4 ^a specie sul 4° grado					risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 9 ^a di 4 ^a specie sul 4° grado				
V	III	IV	V	I	V	III	VI	VII	I	V	III	III	II	I

La risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di 9^a di 4^a specie sul 4° grado si può fare solo nello stile libero perchè occorrerebbe preparare la 5^a nel basso.

2° rivolto - preparare la 5^a nel basso.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 9 ^a di 4 ^a specie sul 4° grado					risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 9 ^a di 4 ^a specie sul 4° grado				
V	V	IV	V	I	V	V	VI	VII	I

La risoluzione sul 2° e sul 3° rivolto dell'accordo di 9^a di 4^a specie sul 4° grado si può fare solo nello stile libero perchè occorrerebbe preparare rispettivamente la 5^a e la 7^a.

3° rivolto.

risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 9 ^a di 4 ^a specie sul 4° grado									
VII	VII	VI	VII	I					

e) Risoluzione sull'accordo di 7^a di 2^a specie sul 6° grado della scala maggiore.

L'accordo di 7^a di 2^a specie sul 1° grado della scala maggiore può risolvere sull'accordo di 7^a di 2^a specie sul 6° grado considerando quest'ultimo come derivato dall'accordo di 9^a di 4^a specie sul 4° grado.

Fondamentale.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 6° grado										risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 6° grado									
V	I	VI	VI	II	I	V	I	VI	VI	V	I	V	I	I	I	VII	I		

da evitare a causa della relazione di 8^a: accettabile facendo salire di grado la 7^a

La risoluzione sul 2° e sul 3° rivolto dell'accordo di 7^a di 2^a specie sul 6° grado si può fare solo nello stile libero perchè occorrerebbe preparare rispettivamente la 5^a e la 7^a.

1° rivolto.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 6° grado						risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 6° grado						risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 6° grado					
V	III	VI	VI	II	I	V	III	I	I	VII	I	I	III	III	II	II	I

La risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 7^a di 2^a specie sul 6° grado si può fare solo nello stile libero perchè occorrerebbe preparare la 7^a.

2^o rivolto - preparare la 5^a nel basso.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 6 ^o grado					risoluzione sul 1 ^o rivolto dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 6 ^o grado					risoluzione sul 3 ^o rivolto dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 6 ^o grado				
V V VI VI V I					V V I I VII I					V V V IV IV III				

La risoluzione sul 2^o rivolto dell'accordo di 7^a di 2^a specie sul 6^o grado si può fare solo nello stile libero perchè occorrerebbe preparare la 5^a nel basso.

3^o rivolto.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 6 ^o grado					
VII VII VI VI V I					

Allegretto

Sopr. I.

Sopr. II.

Contr.

Tenori

Bassi

Chè quel - le
Chè quelle lu - ci bel - le al so - le u - gua - - - li
Chè quelle lu - ci
Chè quelle lu - ci bel - le al so - le u - gua - - - li
Chè quelle lu - ci bel - le al so - le u -

Chè quelle lu - ci bel - le al so - le u - gua - li pôn tan - to in vo - i che vi fa - ran - no un fon - te
lu - ci bel - - - le pôn tan - to che vi fa - ranno un fon - te vi fa - ran - no un
bel - le pôn tan - to in vo - - - i che vi fa -
pôn tan - to in vo - i che vi fa - ran - no un fon -
- gua - - - li pôn tan - - - to pôn tan - to in vo - i

96. Accordo di 7^a di 4^a specie sul 6° grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente.

a) Generalità.

L'accordo di 7^a di 4^a specie sul 6° grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente si prepara generalmente dall'accordo della tonica o da altro accordo e risolve sul 2° grado armonizzato con triade di 5^a diminuita, con 7^a, con 9^a o sull'accordo di 7^a di 2^a specie sul 4° grado della scala minore.

risoluzione sulla triade di 5 ^a diminuita sul 2° grado	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 3 ^a specie sul 2° grado	risoluzione sull'accordo di 9 ^a di 3 ^a specie sul 2° grado	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 4° grado
---	--	--	--

I VI II II I I VI II II I I VI II V I I VI IV V I

Rammento che risolvendo sul 2° grado con triade, essendo questa un accordo dissonante (triade di 5^a diminuita), deve a sua volta risolvere sull'accordo della dominante o sopra un accordo che ha origine dalla dominante.

Le quattro note dell'accordo di 7^a di 4^a specie sul 6° grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente risolvono nel seguente modo:

la fondamentale (6° grado) è parte libera; risolve generalmente sull'accordo del 2° grado o sopra uno dei rivolti dell'accordo del 2° grado e si può raddoppiare;

la 3^a è parte libera; risolve generalmente sull'accordo del 2° grado o sopra uno dei rivolti dell'accordo del 2° grado e si può raddoppiare;

la 5^a è parte libera; risolve generalmente sull'accordo del 2° grado o sopra uno dei rivolti dell'accordo del 2° grado e si può raddoppiare;

la 7^a deve scendere sempre di grado e non si può raddoppiare.

Accordo scomposto nei suoi elementi

Nel tono di La minore

1a fondamentale	1a 3 ^a	1a 5 ^a	1a 7 ^a
-----------------	-------------------	-------------------	-------------------

VI II VI IV VI VI

L'accordo di 7^a di 4^a specie sul 6° grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente può essere preparato da un qualsiasi accordo che contenga la nota dissonante:

preparazione dall'accordo della tonica	preparazione dall'accordo della dominante	preparazione dall'accordo di 7 ^a di dominante	preparazione dall'accordo del 3° grado
--	---	--	--

I VI II II I V VI II V I V VI II VII I III VI II V I

Quando viene preparato dall'accordo della dominante nella disposizione delle parti di quest'ultimo accordo si omette la 5^a e si triplica la fondamentale per evitare due quinte di seguito per moto retto:

5^o di seguito

V VI V VI
errato corretto

tale errore si può anche evitare armonizzando la dominante, nell'accordo della preparazione, con due accordi, cioè prima col fondamentale dell'accordo della dominante e poi col 1^o rivolto dell'accordo del 3^o grado, in modo che le due quinte vengano separate da un accordo diverso:

le due 5^o sono separate da un accordo diverso

V VI

b) Risoluzione sulla triade di 5^a diminuita sul 2^o grado della scala minore.

Fondamentale.

risoluzione sul fondamentale della triade di 5 ^a D. sul 2 ^o grado	risoluzione sul 1 ^o rivolto della triade di 5 ^a D. sul 2 ^o grado	risoluzione sul 2 ^o rivolto della triade di 5 ^a D. sul 2 ^o grado
I VI II II I	I VI IV V I	I VI VI V I

1^o rivolto.

risoluzione sul fondamentale della triade di 5 ^a D. sul 2 ^o grado	risoluzione sul 1 ^o rivolto della triade di 5 ^a D. sul 2 ^o grado	risoluzione sul 2 ^o rivolto della triade di 5 ^a D. sul 2 ^o grado
I I II IV III	I I IV IV III	I I VI V I

2^o rivolto - preparare la 5^a nel basso.

risoluzione sul fondamentale della triade di 5 ^a D. sul 2 ^o grado	risoluzione sul 1 ^o rivolto della triade di 5 ^a D. sul 2 ^o grado	risoluzione sul 2 ^o rivolto della triade di 5 ^a D. sul 2 ^o grado
III III II II I	III III IV IV III	III III VI V I

3° rivolto

risoluzione sul 1° rivolto
della triade di 5^a D. sul 2° grado

V V IV IV III

c) Risoluzione sull'accordo di 7^a di 3^a specie sul 2° grado della scala minore.

Fondamentale.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo
di 7^a di 3^a specie sul 2° grado

la stessa con entrambi gli accordi
al completo; le due quinte per moto
contrario possono essere tollerate
perché di diversa specie

I VI II V I I VI II II I I VI II II I

risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo
di 7^a di 3^a specie sul 2° grado

risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo
di 7^a di 3^a specie sul 2° grado

I VI IV V I I VI VI V I

La risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 7^a di 3^a specie sul 2° grado si può fare solo nello stile libero perchè occorrerebbe preparare la 7^a.

1° rivolto

risoluzione sul fon- damentale dell'accordo di 7 ^a di 3 ^a specie sul 2° grado	risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 7 ^a di 3 ^a specie sul 2° grado	risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di 7 ^a di 3 ^a specie sul 2° grado	risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 7 ^a di 3 ^a specie sul 2° grado
---	---	---	---

I I II II I I I IV V I I I VI V I I I I VII I

2° rivolto - preparare la 5^a nel basso.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7 ^a di 3 ^a specie sul 2° grado	risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 7 ^a di 3 ^a specie sul 2° grado	risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di 7 ^a di 3 ^a specie sul 2° grado
--	--	--

III III II II I III III IV V I III III VI V I

La risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 7^a di 3^a specie sul 2° grado si può fare solo nello stile libero perchè occorrerebbe preparare la 7^a.

e) Risoluzione sull'accordo di 7^a di 2^a specie sul 4° grado della scala minore.

L'accordo di 7^a di 4^a specie sul 6° grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente può risolvere sull'accordo di 7^a di 2^a specie sul 4° grado essendo quest'ultimo un accordo derivato dall'accordo di 9^a di 3^a specie sul 2° grado.

Fondamentale.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 4° grado	risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 4° grado
--	--

La risoluzione sul 2° e sul 3° rivolto dell'accordo di 7^a di 2^a specie sul 4° grado si può fare solo nello stile libero perchè occorrerebbe preparare rispettivamente la 5^a e la 7^a.

1° rivolto.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 4° grado	risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 4° grado	risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 4° grado
--	--	--

La risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 7^a di 2^a specie sul 4° grado si può fare solo nello stile libero perchè occorrerebbe preparare la 7^a.

2° rivolto - preparare la 5^a nel basso.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 4° grado	risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 4° grado	risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 4° grado
--	--	--

La risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di 7^a di 2^a specie sul 4° grado si può fare solo nello stile libero perchè occorrerebbe preparare la 5^a nel basso.

3° rivolto.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 4° grado
--

Lentissimo

Sopr. I. *pp* O Crux be - ne - di - ota quae so - la fu - i - sti di -

Sopr. II. *pp* O Crux be - ne - di - ota quae so - la fu - i - sti di - gna

Contr. *pp* O Crux be - ne - di - ota quae so - la fu - i - sti di - gna

Tenori *pp* O Crux be - ne - di - ota quae di - gna fu - i -

Bassi *pp* O Crux be - ne - di - ota quae so - la fu - i - sti di - gna quae di - gna fu - i -

movendo appena dolce

De Ninno - Primo Libro di Mottetti - O Crux benedicta

RIASSUNTO DEL XVI. CAPITOLO.

L'accordo di 7^a di 4^a specie è formato degli intervalli di 3^a maggiore, 5^a giusta e 7^a maggiore. Si trova:
 sul 1^o e 4^o grado della scala maggiore;
 sul 6^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente;
 sul 3^o grado delle scale minori naturale e melodica discendente.

L'accordo sul 4^o grado del modo maggiore è un accordo derivato mentre tutti gli altri sono indipendenti.

Accordo di 7^a di 4^a specie sul 4^o grado della scala maggiore.

L'accordo di 7^a di 4^a specie sul 4^o grado (accordo derivato) può risolvere:
 sulla triade di dominante;
 sull'accordo di 7^a di dominante;
 sull'accordo di 9^a di dominante;
 sull'accordo di 7^a di sensibile;
 sulla triade sensibile.

Accordo di 7^a di 4^a specie sul 1^o grado della scala maggiore.

L'accordo di 7^a di 4^a specie sul 1^o grado (accordo indipendente) può risolvere:

sulla triade del 4^o grado;
 sull'accordo di 7^a di 4^a specie sul 4^o grado;
 sull'accordo di 9^a di 4^a specie sul 4^o grado;
 sull'accordo di 7^a di 2^a specie sul 6^o grado.

Accordo di 7^a di 4^a specie sul 6^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente.

L'accordo di 7^a di 4^a specie sul 6^o grado (accordo indipendente) può risolvere:

sulla triade di 5^a diminuita sul 2^o grado;
 sull'accordo di 7^a di 3^a specie sul 2^o grado;
 sull'accordo di 9^a di 3^a specie sul 2^o grado;
 sull'accordo di 7^a di 2^a specie sul 4^o grado.

QUADRO SINOTTICO DEI GRADI SUI QUALI SI BASANO IL FONDAMENTALE E I RIVOLTI DI TUTTI GLI ACCORDI DI 7^a DI 4^a SPECIE.

Accordo di 7^a di 4^a specie sul 4^o grado della scala maggiore. (accordo derivato)

fondamentale	}	$IV - V \left[\begin{matrix} 5 & 7 & 9 \\ & & 7 \end{matrix} \right]$
		$IV - VII \left[\begin{matrix} 6 & 6 & 7 \\ & \cancel{5} & 7 \\ & 6 & \cancel{5} \end{matrix} \right]$
		$IV - IV \left[\begin{matrix} 4 & 3 & 3 & 6 \\ 2' & 4' & 4' & 4 \end{matrix} \right]$
1 ^o rivolto	}	$VI - VII \left[\begin{matrix} 6 & 6 & 7 \\ 5 & \cancel{5} & 7 \\ & 6 & \cancel{5} \end{matrix} \right]$
		$VI - II \left[\begin{matrix} 6 & 4 & 5 & 6 \\ 4' & 3' & 4 & 6' \end{matrix} \right]$
		$VI - IV \left[\begin{matrix} 4 & 3 & 3 & 6 \\ 2' & 4' & 4' & 4 \end{matrix} \right]$
2 ^o rivolto	}	$I - V \left[\begin{matrix} 5 & 7 & 9 \\ & & 7 \end{matrix} \right]$
		$I - VII \left[\begin{matrix} 6 & 6 & 7 \\ & \cancel{5} & 7 \\ & 6 & \cancel{5} \end{matrix} \right]$
		$I - II \left[\begin{matrix} 4 & 5 & 6 \\ 3' & 4 & 6' \end{matrix} \right]$
3 ^o rivolto	}	$I - IV \left[\begin{matrix} 4 & 3 & 3 & 6 \\ 2' & 4' & 4' & 4 \end{matrix} \right]$
		$III - II \left[\begin{matrix} 6 & 4 & 5 & 6 \\ 4 & 3 & 4 & 6' \end{matrix} \right]$

Accordo di 7^a di 4^a specie sul 1^o grado della scala maggiore. (accordo indipendente)

fondamentale	}	$\overset{7}{I} - IV \left[\begin{matrix} 5; 7; 9 \\ 7 \end{matrix} \right]$
		$\overset{7}{I} - I \left[\begin{matrix} 6; 4; 5; 6 \\ 4' 3' 4 5 \end{matrix} \right]$
		$\overset{7}{I} - VI \quad (7)$
1 ^o rivolto	}	$\overset{6}{5} III - IV \left[\begin{matrix} 5; 7; 9 \\ 7 \end{matrix} \right]$
		$\overset{6}{5} III - VI \left[\begin{matrix} 6; 6; 7 \\ 6; 5; 5; 7 \end{matrix} \right]$
		$\overset{6}{5} III - I \left[\begin{matrix} 6; 6 \\ 4' 5 \end{matrix} \right]$
2 ^o rivolto	}	$\overset{6}{5} III - III \left[\begin{matrix} 4; 3; 4 \\ 2' 2 3 \end{matrix} \right]$
		$\overset{4}{3} V - IV \left[\begin{matrix} 5; 7; 9 \\ 7 \end{matrix} \right]$
		$\overset{4}{3} V - VI \left[\begin{matrix} 6; 6; 7 \\ 6; 5; 5; 7 \end{matrix} \right]$
3 ^o rivolto	}	$\overset{4}{3} V - I \left[\begin{matrix} 6; 6 \\ 4' 5 \end{matrix} \right]$
		$\overset{4}{3} V - V \left[\begin{matrix} 4 \\ 2 \end{matrix} \right]$
		$\overset{4}{2} VII - VI \left[\begin{matrix} 6; 6; 7 \\ 5; 5; 6; 7 \end{matrix} \right]$

Accordo di 7^a di 4^a specie sul 6^a grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente. (accordo indipendente)

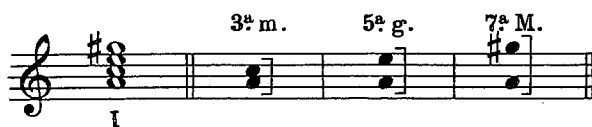
fondamentale	}	$\overset{7}{VI} - II \left[\begin{matrix} 5; 7; 9 \\ 7 \end{matrix} \right]$
		$\overset{7}{VI} - IV \left[\begin{matrix} 6; 6; 7 \\ 6; 5; 5; 7 \end{matrix} \right]$
		$\overset{7}{VI} - VI \left[\begin{matrix} 6; 4; 5; 6 \\ 4' 3' 4 5 \end{matrix} \right]$
1 ^o rivolto	}	$\overset{6}{5} I - II \left[\begin{matrix} 5; 7; 9 \\ 7 \end{matrix} \right]$
		$\overset{6}{5} I - IV \left[\begin{matrix} 6; 6; 7 \\ 6; 5; 5; 7 \end{matrix} \right]$
		$\overset{6}{5} I - VI \left[\begin{matrix} 6; 4; 6 \\ 4' 3' 5 \end{matrix} \right]$
2 ^o rivolto	}	$\overset{6}{5} I - I \left[\begin{matrix} 4; 3; 4 \\ 2' 2 3 \end{matrix} \right]$
		$\overset{4}{3} III - II \left[\begin{matrix} 5; 7; 9 \\ 7 \end{matrix} \right]$
		$\overset{4}{3} III - IV \left[\begin{matrix} 6; 6; 7 \\ 6; 5; 5; 7 \end{matrix} \right]$
3 ^o rivolto	}	$\overset{4}{3} III - VI \left[\begin{matrix} 6; 4; 6 \\ 4' 3' 5 \end{matrix} \right]$
		$\overset{4}{2} V - IV \left[\begin{matrix} 6; 6; 7 \\ 6; 5; 5; 7 \end{matrix} \right]$

XVII.

ACCORDO DI 7^a DI 6^a SPECIE SUL 1^o GRADO DELLE SCALE MINORI MELODICA ASCENDENTE, ARMONICA E BACHIANA

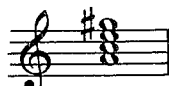
a) Generalità.

L'accordo di 7^a di 6^a specie è formato degli intervalli di 3^a minore, 5^a giusta e 7^a maggiore:



Come abbiamo già visto si trova sul 1^o grado delle scale minori melodica ascendente, armonica e bachiana. Questo accordo nell'armonia tradizionale non era considerato come accordo diatonico e sul 1^o grado della scala minore naturale veniva usato l'accordo di 7^a di 2^a specie.

L'accordo di 7^a di 6^a specie non deve essere scambiato con lo stesso accordo ottenuto, nell'armonia cromatica, alterando uno dei suoni componenti l'accordo diatonico, come vedremo meglio nel 2^o volume della pre-

sente opera a proposito dell'armonia cromatica: dato che le quattro note dell'accordo  fanno parte

della tonalità di La minore l'accordo stesso deve essere considerato come diatonico e non cromatico.

L'accordo di 7^a di 6^a specie sul 1^o grado delle scale minori melodica ascendente, armonica e bachiana si prepara generalmente dall'accordo della dominante o da altro accordo e risolve sul 4^o grado armonizzato con triade o con 7^a oppure sull'accordo di 7^a di 3^a specie sul 2^o grado.

risoluzione sulla triade della sottodominante	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 1 ^a specie sul 4 ^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 4 ^o grado delle scale minori naturale, armonica e melodica discendente	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 3 ^a specie sul 2 ^o grado
			
V I IV V I	V I IV V I	V I IV V I	V I I VII I

Le quattro note dell'accordo di 7^a di 6^a specie sul 1^o grado delle scale minori melodica ascendente, armonica e bachiana risolvono nel seguente modo:

la fondamentale (1^o grado) è parte libera; risolve generalmente sull'accordo del 4^o grado o sopra uno dei rivolti dell'accordo stesso e si può raddoppiare;


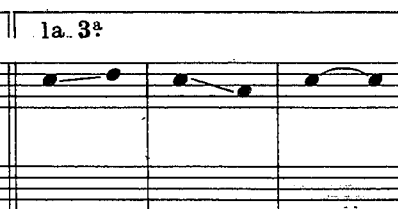
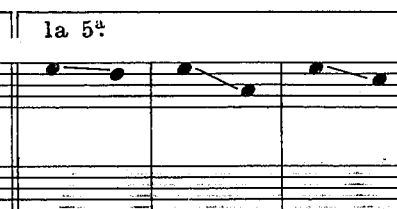
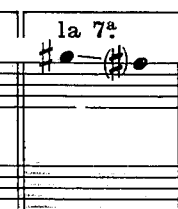
la 3^a è parte libera; risolve generalmente sul 4^o grado o sopra uno dei rivolti dell'accordo del 4^o grado e si può raddoppiare;

la 5^a è parte libera; risolve generalmente sul 4^o grado o sopra uno dei rivolti dell'accordo del 4^o grado; si può raddoppiare e si può omettere, in quest'ultimo caso si raddoppia la fondamentale oppure la 3^a;

la 7^a deve scendere sempre di grado e non si può mai raddoppiare.

Accordo scomposto nei suoi elementi

Nel tono di La minore

la fondamentale	la 3 ^a	la 5 ^a	la 7 ^a
			
I IV I I I III			

L'accordo di 7^a di 6^a specie sul 1° grado delle scale minori melodica ascendente armonica e bachiana può essere preparato da un qualsiasi accordo che contenga la nota dissonante:

preparazione dall'accordo della dominante			preparazione dall'accordo di 5 ^a aumentata sul 3° grado			preparazione dalla triade sensibile			preparazione dall'accordo di 7 ^a di dominante			preparazione dall'accordo di 7 ^a diminuita		
#3	#7	(#)3	#5	#7	(#)3	#6	#5	(#)3	#6	#4	#3	#4	#3	(#)3
V	I	IV	III	I	IV	IV	III	IV	II	I	IV	IV	III	IV

b) Risoluzione sulla triade del 4° grado.

Fondamentale.

Nelle scale minori melodica ascendente e bachiana.

opp.

V I IV V I V I IV IV III

Nella scala minore armonica.

opp.

V I IV V I V I IV IV III

Rivolti nelle tre scale:

1° rivolto

opp.

V III IV V I V III IV IV III

2° rivolto - preparare la 5^a nel basso.

3° rivolto

opp.

V V IV V I V V IV IV III VII VII VI VII I

c) *Risoluzione sull'accordo di 7^a di 1^a specie sul 4^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana.*

Questa risoluzione, non presentata finora da alcun trattatista, è molto interessante.

Fondamentale

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7 ^a di 1 ^a specie sul 4 ^o grado	risoluzione sul 2 ^o rivolto dell'accordo di 7 ^a di 1 ^a specie sul 4 ^o grado	risoluzione sul 3 ^o rivolto dell'accordo di 7 ^a di 1 ^a specie sul 4 ^o grado
---	---	---

V I IV V I V I I V I V I III II I

1^o rivolto.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7 ^a di 1 ^a specie sul 4 ^o grado	risoluzione sul 2 ^o rivolto dell'accordo di 7 ^a di 1 ^a specie sul 4 ^o grado	risoluzione sul 3 ^o rivolto dell'accordo di 7 ^a di 1 ^a specie sul 4 ^o grado
---	---	---

V III IV V I V III I V I V III III II I

2^o rivolto - preparare la 5^a nel basso.

3^o rivolto

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7 ^a di 1 ^a specie sul 4 ^o grado	risoluzione sul 2 ^o rivolto dell'accordo di 7 ^a di 1 ^a specie sul 4 ^o grado	risoluzione sul 3 ^o rivolto dell'accordo di 7 ^a di 1 ^a specie sul 4 ^o grado	risoluzione sul 1 ^o rivolto dell'accordo di 7 ^a di 1 ^a specie sul 4 ^o grado
---	---	---	---

V V IV IV III V V I V I V V III II I VII VII VI VII I

d) *Risoluzione sull'accordo di 7^a di 2^a specie sul 4^o grado delle scale minori naturale, armonica e melodica discendente.*

Anche questa risoluzione, non presentata finora da alcun trattatista, è perfettamente analoga a quella precedente, per cui ne do soltanto lo schema lasciando all'allievo il compito di sviluppare i vari rivolti e risoluzioni sulla scorta di quelli precedenti:

V I IV V I

Come si vede dallo schema precedente, i due accordi sul 4^o grado:

e pur

essendo diversi per gli intervalli e, quindi, di diversa specie, hanno una identica risoluzione.

Andantino

Sopr. I. che non scor - di chi lon - ta - no chie - de in - va - no

Sopr. II. che non scor - di chi lon - ta - no chie - de in - va - no

Contr. che non scor - di chi lon - ta - no chie - de in - va - no

Tenori che non scor - di chi lon - ta - no chie - de in - va - no

Bassi che non scor - di chi lon - ta - no chie - de in - va - no

De Ninno - Secondo Libro di Madrigali - Dolce Albergo

e) Risoluzione sull'accordo di 7^a di 3^a specie sul 2^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente.

Anche questa risoluzione, non presentata da alcun trattatista, è perfettamente analoga a quelle precedenti per cui ne do soltanto lo schema lasciando all'allievo il compito di sviluppare i vari rivolti e risoluzioni sulla scorta di quelli precedenti:

V I I VII I

In modo analogo si potrebbe risolvere sull'accordo di 7^a di 2^a specie sul 2^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana:

V I I VII I

Molto ritenuto
LA MADRE

O mor-te di spieta - ta tu m'hai fat-to gran tor-to: tu m'hai tol-to mio fi - glio che - ra lo mio confor - to.

Malipiero - Sette Canzoni - Ed. Chester - Londra

Agitato (♩ = 80)
SMARAGDI

Si, da - ma, col vec - chio e con Mes - ser Ma - la - te - sti - no.

FRANCESCA

Io n'ho pa - u - ra! Guar - da - mi da lu - i!

pp *p* *sf* *sf* *dim.*

Zandonai - Francesca da Rimini - Ed. Ricordi - Milano

RIASSUNTO DEL XVII. CAPITOLO

L'accordo di 7^a di 6^a specie è formato degli intervalli di 3^a minore, 5^a giusta e 7^a maggiore; si trova sul 1^o grado delle scale minori melodica ascendente, armonica e bachiana ed è un accordo indipendente.

Può risolvere:
sulla triade del 4^o grado;
sull'accordo di 7^a di 1^a specie sul 4^o grado;
sull'accordo di 7^a di 2^a specie sul 4^o grado;
sull'accordo di 7^a di 3^a specie sul 2^o grado.

QUADRO SINOTTICO DEI GRADI SUI QUALI SI BASANO IL FONDAMENTALE E I RIVOLTI DELL'ACCORDO DI 7^a DI 6^a SPECIE.

fondamentale	}	I - IV (5; 7)
		I - I [4. 4] 3' 2
		4 7 2 I - III
1 ^o rivolto	}	6 5 III - IV (5; 7)
		6 4 5 3 III - I
		6 4 5 2 III - III
2 ^o rivolto	}	4 3 V - IV (5; 7)
		4 4 3 3 V - I
		4 4 3 2 V - III
3 ^o rivolto	}	4 2 VII - VI [6; 6] 3

XVIII.


ACCORDO DI 7^a DI 7^a SPECIE SUL 3^o GRADO DELLE SCALE
MINORI ARMONICA, MELODICA ASCENDENTE E BACHIANA

a) Generalità.

L'accordo di 7^a di 7^a specie è formato degli intervalli di 3^a maggiore, 5^a aumentata e 7^a maggiore:



Come abbiamo già visto, si trova sul 3^o grado delle scale minori armonica, melodica ascendente e bachiana. Anche questo accordo, come quello di 7^a di 6^a specie, nell'armonia tradizionale non era considerato come accordo diatonico; tuttavia non deve essere scambiato con lo stesso accordo ottenuto, nell'armonia cromatica, alterando uno dei suoni componenti l'accordo diatonico, come vedremo meglio nel 2^o volume della presente opera a pro-

posito dell'armonia cromatica; dato che le quattro note dell'accordo  fanno parte della tonalità di La minore l'accordo stesso deve essere considerato come diatonico e non cromatico.

L'accordo di 7^a di 7^a specie sul 3^o grado delle scale minori armonica, melodica ascendente e bachiana si prepara generalmente dall'accordo della dominante o da altro accordo e risolve sul 6^o grado armonizzato con triade o con 7^a oppure sull'accordo di 5^a diminuita sul 6^o grado.



Le quattro note dell'accordo di 7^a di 7^a specie sul 3^o grado delle scale minori armonica, melodica ascendente e bachiana risolvono nel seguente modo:

la fondamentale (3^o grado) è parte libera; risolve generalmente sull'accordo del 6^o grado o sopra uno dei rivolti dell'accordo stesso e si può raddoppiare;

la 3^a è parte libera; risolve generalmente sul 6^o grado o sopra uno dei rivolti dell'accordo del 6^o grado e si può raddoppiare;

la 5^a essendo aumentata generalmente sale di grado (semitono); non si può raddoppiare perchè forma la dissonanza di 5^a aumentata e non si può omettere perchè l'accordo perderebbe la sua caratteristica;

la 7^a deve scendere sempre di grado e non si può mai raddoppiare.

Accordo scomposto nei suoi elementi

Nel tono di La minore.



L'accordo di 7^a di 7^a specie sul 3^o grado delle scale minori armonica, melodica ascendente e bachiana può essere preparato da un qualsiasi accordo che contenga la nota dissonante:

preparazione dall'accordo della dominante	preparazione dalla triade sensibile	preparazione dall'accordo di 7 ^a di dominante	preparazione dall'accordo di 5 ^a diminuita sul 2 ^o grado	preparazione dalla triade minore sul 2 ^o grado	preparazione dall'accordo di 7 ^a diminuita
V III VI	IV III VI	IV III VI	IV III VI	IV III VI	IV III VI

b) Risoluzione sulla triade maggiore sul 6^o grado delle scale minori armonica e melodica discendente.

Fondamentale	1 ^o rivolto	2 ^o rivolto	3 ^o rivolto
V III VI VI V I	V V VI VI V I	VII VII I I VII I II II I II II I	

c) Risoluzione sull'accordo di 7^a di 4^a specie sul 6^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente.

Fondamentale	1 ^o rivolto	2 ^o rivolto	3 ^o rivolto
V III VI VI V I	V V VI VI V I	V VII VII I II II I II II I II V I	

d) Risoluzione sull'accordo di 5^a diminuita sul 6^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana.

Anche questa risoluzione, non presentata finora da alcun trattatista, è molto interessante.

Fondamentale
V III VI VII I

1^o rivolto 2^o rivolto 3^o rivolto

V V VI VII I VII VII I V I II II I V I

e) Risoluzione sull'accordo di 7^a di 3^a specie sul 6^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana.

Anche questa risoluzione, non presentata finora da alcun trattatista, è molto interessante.

Fondamentale

V III VI VII I V III III II I

1^o rivolto 2^o rivolto 3^o rivolto

V V VI VII I V V V IV III VII VII I V I II II I V I

RIASSUNTO DEL XVIII. CAPITOLO.

L'accordo di 7^a di 7^a specie è formato degli intervalli di 3^a maggiore, 5^a aumentata e 7^a maggiore; si trova sul 3^o grado delle scale minori armonica, melodica ascendente e bachiana ed è un accordo indipendente.

Può risolvere:

- sulla triade maggiore del 6^o grado;
- sull'accordo di 7^a di 4^a specie sul 6^o grado;
- sull'accordo di 7^a di 3^a specie sul 6^o grado;
- sull'accordo di 5^a diminuita sul 6^o grado.



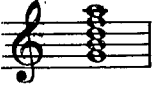
QUADRO SINOTTICO DEI GRADI SUI QUALI SI BASANO IL FONDAMENTALE E I RIVOLTI DELL'ACCORDO DI 7^a DI 7^a SPECIE.

fondamentale	}	III - VI	(5; 7; 7̄)
		III - III	[4, 6 3' 4]
1 ^o rivolto...	}	V - VI	(5; 7; 7̄)
		4	
		V - V	
2 ^o rivolto...	}	VII - I	[6; 6 5]
3 ^o rivolto...	}	II - I	[6; 6 5]

XIX.

ACCORDI DISSONANTI DI 5 SUONI

97 Generalità.

Come abbiamo già visto, se a un qualsiasi accordo di quattro suoni, per esempio  si sovrappone un intervallo di 3^a  si ottiene un accordo di cinque suoni  che prende il nome di quadriade o accordo di 9^a.

Tali accordi sono stati considerati dai teorici in vario modo: Il Fétis (1) li chiama « accordi di sostituzione » perchè considera la 9^a come una sostituzione dell'8^a; il Weitzmann (2) « accordi apparenti » perchè sorpassando l'intervallo di 8^a non possono, secondo lui, avere tutti i rivolti come quelli di 7^a; il Richter (3), poi, non li considera affatto come accordi e li classifica fra i ritardi; il De Sanctis (4), invece, li considera quali effettivamente sono, cioè accordi diatonici. Infatti ciascuno di essi, primissimo fra tutti quello basato sulla dominante dei due modi, dimostra un forte potere attrattivo verso un determinato grado della scala e in ciascuno si ritrovano le identiche caratteristiche e tendenze tonali che abbiamo già riscontrato negli accordi di 7^a corrispondenti delle diverse specie.

Sovrapponendo una 3^a a tutti gli accordi di 7^a già studiati, si possono ottenere sette specie di accordi di 9^a:

Accordi di 9 ^a di 1 ^a specie (3 ^a M., 5 ^a g., 7 ^a m., 9 ^a M., opp. 9 ^a m.)	}	nella scala maggiore	sul 5 ^o grado
		nella scala minore armonica	sul 5 ^o grado
		nelle scale minori melodica ascendente e bachiana	sul 4 ^o e 5 ^o grado
		nelle scale minori naturale e melodica discendente	sul 7 ^o grado
Accordi di 9 ^a di 2 ^a specie (3 ^a m., 5 ^a g., 7 ^a m., 9 ^a M. opp. 9 ^a m.)	}	nella scala maggiore	sul 2 ^o , 3 ^o e 6 ^o grado
		nella scala minore melodica ascendente	sul 2 ^o grado,
		nelle scale minori naturale e melodica discendente	sul 1 ^o , 4 ^o e 5 ^o grado
		nella scala minore armonica	sul 4 ^o grado
Accordi di 9 ^a di 3 ^a specie (3 ^a m., 5 ^a D., 7 ^a m., 9 ^a m. opp. 9 ^a M.)	}	nella scala maggiore	sul 7 ^o grado
		nelle scale minori melodica ascendente e bachiana	sul 6 ^o e 7 ^o grado
		nelle scale minori armonica, naturale e melodica discendente	sul 2 ^o grado
Accordi di 9 ^a di 4 ^a specie (3 ^a M., 5 ^a g., 7 ^a M., 9 ^a M. opp. 9 ^a A.)	}	nella scala maggiore	sul 1 ^o e 4 ^o grado
		nelle scale minori naturale, armonica e melodica discendente	sul 6 ^o grado
		nelle scale minori naturale e melodica discendente	sul 3 ^o grado
Accordo di 9 ^a di 5 ^a specie (3 ^a m., 5 ^a D., 7 ^a D., 9 ^a m.)	}	nella scala minore armonica	sul 7 ^o grado
Accordo di 9 ^a di 6 ^a specie (3 ^a m., 5 ^a g., 7 ^a M., 9 ^a M.)	}	nelle scale minori armonica, melodica ascendente e bachiana	sul 1 ^o grado
Accordo di 9 ^a di 7 ^a specie (3 ^a M., 5 ^a A., 7 ^a M., 9 ^a M.)	}	nelle scale minori armonica e melodica ascendente	sul 3 ^o grado

L'armonia tradizionale cataloga soltanto quattro specie di accordi di 9^a e di queste quattro specie contempla soltanto alcuni accordi che erano, in passato, fra quelli più usati, cioè:

l'accordo di 9 ^a di 1 ^a specie	sulla dominante della scala maggiore e di quella minore armonica;
l'accordo di 9 ^a di 2 ^a specie	sul 2 ^o grado della scala maggiore;
l'accordo di 9 ^a di 3 ^a specie	sul 2 ^o grado della scala minore armonica;
l'accordo di 9 ^a di 4 ^a specie	sul 1 ^o e 4 ^o grado della scala maggiore e sul 6 ^o delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente.

(1) Fétis - Op. cit.

(2) Weitzmann - Op. cit.

(3) Richter - Trattato d'Armonia, Ed. Lucca, Milano.

(4) De Sanctis - Op. cit.

98. Classificazione degli accordi di nona.

Oltre che nelle precedenti sette specie, gli accordi di 9^a, come quelli di 7^a, vengono classificati in principali e secondari, indipendenti e derivati.

a) Accordi di 9^a principali sono quelli che si basano sulla dominante o hanno origine da quella, cioè l'accordo di 9^a di dominante e quello di 9^a di sensibile:

accordo di 9 ^a di dominante	accordo di 9 ^a di sensibile
V	VII

b) Accordi di 9^a secondari sono quelli che si basano sugli altri gradi delle scale maggiori e minori fuori del 5^o e del 7^o:

Tono di Do maggiore.

I II III IV VI

Tono di La minore.

I II III IV VI

E' chiaro, per definizione, che se un accordo di 9^a è principale non può essere nello stesso tempo secondario.

c) Accordi di 9^a indipendenti sono quelli che hanno il basso fondamentale reale, che non derivano, cioè, da accordi di 11^a come sarà spiegato meglio in seguito; sono accordi di 9^a indipendenti quelli che si basano sugli altri gradi delle scale maggiori e minori fuori del 4^o e del 7^o:

Tono di Do maggiore.

I II III V VI

Tono di La minore.

I II III V VI

d) Accordi di 9^a derivati sono quelli che hanno origine da accordi di 11^a ai quali è stato tolto il basso fondamentale; sono accordi di 9^a derivati quelli che si basano sul 4^o e sul 7^o grado delle scale maggiori e minori:

Tono di Do maggiore.

VII IV

Tono di La minore.

IV VII

Anche qui è chiaro, per definizione, che se un accordo di 9^a è indipendente non può essere nello stesso tempo derivato, mentre un accordo di 9^a principale può essere indipendente oppure derivato; come anche un accordo di 9^a secondario può essere indipendente oppure derivato.

99. Posizioni melodiche e rivolti negli accordi di nona.

Gli accordi di 9^a avendo un suono in più di quelli di 7^a hanno anche in più la 5^a posizione melodica che consiste nel mettere nella parte estrema superiore la 9^a e questa, in fondo, è la migliore posizione dalla quale dipende, in massima parte, quel carattere speciale che hanno tali accordi.

Negli accordi di 9^a dovrebbe esserci anche il 4^o rivolto, che consisterebbe nel mettere nella parte estrema inferiore la 9^a; ma mentre nell'armonia tradizionale tale rivolto veniva bandito, come vedremo, a causa delle distanze alle quali devono trovarsi fra loro i vari suoni dell'accordo, nell'armonia moderna, per quella tendenza spiccata che i moderni compositori dimostrano verso il cromatismo e specialmente per la nuova concezione sulle dissonanze, tale restrizione non ha più ragione di esistere; tanto più che non mancano esempi dai quali si rileva che non solo fra gli autori più moderni ma anche fra quelli passati non è mancato chi ha adoperato il 4^o rivolto degli accordi di 9^a.

100. Numerica delle differenti forme negli accordi di 5 suoni.

Le differenti forme di qualsiasi accordo di 9^a vengono indicate con i seguenti numeri che vengono collocati sulla nota del basso:

il fondamentale si numerava con $\begin{matrix} 9 \\ 7 \\ 5 \\ 3 \end{matrix}$ e per abbreviazione con $\begin{matrix} 9 \\ 7 \end{matrix}$;

il 1^o rivolto si numerava con $\begin{matrix} 7 \\ 5 \\ 6 \end{matrix}$; negli accordi in cui fra la 3^a e la 7^a vi è l'intervallo di 5^a diminuita,

per es. nell'accordo di 9^a di dominante  il numero 5 viene tagliato da una sbarretta $\bar{5}$;

il 2^o rivolto si numerava con $\begin{matrix} 5 \\ 6 \\ 4 \end{matrix}$;

il 3^o rivolto si numerava con $\begin{matrix} 3 \\ 4 \\ 2 \end{matrix}$.

Rammento la regola che nei rivolti degli accordi il basso fondamentale è rappresentato dal numero pari più piccolo, per cui nel 1^o rivolto $\begin{pmatrix} 7 \\ 5 \\ 6 \end{pmatrix}$ il basso fondamentale è dato dal numero 6, nel 2^o rivolto $\begin{pmatrix} 5 \\ 6 \\ 4 \end{pmatrix}$ dal numero 4 e nel 3^o rivolto $\begin{pmatrix} 3 \\ 4 \\ 2 \end{pmatrix}$ dal numero 2.

101. Disposizione delle parti negli accordi di nona.

Nella disposizione delle parti bisogna osservare le seguenti norme:

a) la 9^a deve trovarsi sempre in distanza di 9^a dalla fondamentale — perchè l'accordo mantenga la sua caratteristica — e mai in distanza di 2^a o di 7^a;



b) la 9^a deve trovarsi sempre in distanza di 7^a dalla 3^a — allo scopo di evitare l'urto di 2^a — e mai in distanza di 2^a o di 9^a:



in ogni modo sono del parere che anche nello stile scolastico si possa tollerare la distanza di 2^a fra la 3^a e la 9^a, purchè questa venga preparata (es. a).

c) a parziale modifica della regola precedente, nell'accordo di 9^a minore di 1^a specie la 9^a può trovarsi in distanza di 2^a o di 9^a dalla 3^a (sensibile) perchè forma con questa un intervallo di 2^a aumentata, intervallo enarmonico di quello di 3^a minore:

d) è permesso introdurre la 9^a per moto retto con la fondamentale, purchè arrivi per grado congiunto e soltanto quando l'accordo è allo stato fondamentale:

e) in generale la fondamentale e la 9^a non devono giungere da un intervallo di 8^a:

possono giungere da un intervallo di 8^a solo quando la fondamentale dell'accordo è preparata da un accordo precedente:

A causa degli urti sopra descritti non è possibile impiegare tutte le posizioni melodiche; la 5^a posizione, cioè quella nella quale la 9^a è nella parte acuta, è la migliore:

1 ^a posizione		2 ^a posizione		3 ^a posizione		4 ^a posizione		5 ^a posizione	
accordo di 9 ^a M.	accordo di 9 ^a m.	accordo di 9 ^a M.	accordo di 9 ^a m.	accordo di 9 ^a M.	accordo di 9 ^a m.	accordo di 9 ^a M.	accordo di 9 ^a m.	accordo di 9 ^a M.	accordo di 9 ^a m.
errato	errato	errato	corretto	corretto	corretto	errato	corretto	corretto	corretto

Nella musica moderna non si bada più alla regola riguardante le distanze e si adopera indifferentemente qualsiasi posizione melodica con ottimi effetti coloristici:

Più mosso
UBERTO

L. Refice - Margherita da Cortona - Ed. Ricordi - Milano

♩ = 92
LIDIA
VOLPINO

R. Bossi - Volpino il Calderaio - Ed. Bongiovanni - Bologna

102. Regole generali per la risoluzione di qualsiasi accordo di 9^a, sia principale che secondario.

Come negli accordi di 7^a anche in quelli di 9^a la nota più importante è rappresentata dal basso fondamentale il quale col suo movimento regola tutta la successione armonica. Anche negli accordi di 9^a, come in quelli di 7^a, il basso fondamentale può avere due diverse risoluzioni: può salire, cioè, di 4^a giusta o, indifferentemente, scendere di 5^a giusta, oppure salire di grado e questo a seconda che l'accordo sia indipendente o derivato; la 9^a come la 7^a, deve scendere sempre di grado.

Risoluzione negli accordi indipendenti (sia principali che secondari):

<p>Accordo principale</p> <p>la 9^a scende sempre di grado</p> <p>V I V I la fondamentale sale di 4^a g. la fondamentale scende di 5^a g.</p>	<p>Accordo secondario</p> <p>la 9^a scende sempre di grado</p> <p>II V II V la fondamentale sale di 4^a g. la fondamentale scende di 5^a g.</p>
---	---

Risoluzione negli accordi derivati (sia principali che secondari):


<p>Accordo principale</p> <p>la 9^a scende sempre di grado</p> <p>VII I la fondamentale sale sempre di grado</p>	<p>Accordo secondario</p> <p>la 9^a scende sempre di grado</p> <p>IV V la fondamentale sale sempre di grado</p>
--	---

Come si rileva dagli schemi precedenti, il fatto che l'accordo di 9^a sia principale o secondario non ha alcuna importanza nella risoluzione dell'accordo; ne ha molta, invece, il fatto che l'accordo stesso sia indipendente o derivato, perchè cambiando la risoluzione del basso fondamentale viene a cambiare completamente l'accordo della risoluzione; per convincersene basterà osservare il seguente esempio:

Tono di Do maggiore Tono di La minore

a) **accordo indipendente**

b) **accordo derivato**

dal quale si rileva che lo stesso accordo  trattato come accordo indipendente, esempio a, risolve sulla dominante di Do maggiore, mentre trattato come accordo derivato, esempio b, risolve sulla dominante di La minore.

103. La risoluzione anticipata negli accordi di nona.

La risoluzione anticipata, come vedremo meglio trattando l'accordo di 9^a di dominante, si può fare in tutti gli accordi di 9^a e consiste nel far risolvere la sola 9^a mentre tutto l'accordo rimane fermo risolvendo in un secondo tempo.

a) **risoluzione anticipata nell'accordo di 9^a di dominante**

b) **risoluzione anticipata nell'accordo di 9^a di 2^a specie sul 2^o grado della scala maggiore**

Con la risoluzione anticipata gli accordi di 9^a si trasformano in accordi di 7^a della stessa specie e sullo stesso grado; nell'esempio precedente a) l'accordo di 9^a di dominante si trasforma in accordo di 7^a di dominante; nell'esempio b) l'accordo di 9^a di 2^a specie sul 2^o grado della scala maggiore si trasforma in accordo di 7^a di 2^a specie sul 2^o grado della stessa scala; tali accordi di 7^a, poi, risolvono con le regole relative a ciascuno di essi.

RIASSUNTO DEL XIX. CAPITOLO.

Sovrapponendo una 3^a a tutti gli accordi di 7^a già studiati si possono ottenere 7 specie di accordi di 9^a.

- Gli accordi di 9^a si distinguono in:
- { principali quando si basano sulla dominante o hanno origine da quella: 5^o e 7^o grado;
 - { secondari quando si basano su altri gradi della scala fuori del 5^o e del 7^o;
 - { indipendenti quando hanno il basso fondamentale reale, cioè non derivano da accordi di II^a;
 - { derivati quando hanno origine dagli accordi di II^a: 4^o e 7^o grado;

Accordi di 9^a di I^a, 2^a, 3^a, 4^a, 5^a, 6^a e 7^a specie a seconda della specie degli intervalli che li compongono.

Gli accordi di 9^a avendo un suono in più di quelli di 7^a hanno la 5^a posizione melodica quando si trova nella parte estrema superiore la 9^a; il 4^o rivolto, proibito nello stile scolastico perchè la 9^a verrebbe a trovarsi

sotto la fondamentale, viene impiegato solo nello stile libero.

Le differenti forme di tutti gli accordi di 9^a vengono indicate con i seguenti numeri:

- 9
- il fondamentale con $\frac{7}{5}$ e per abbreviazione con $\frac{9}{7}$;
- 3
- 7
- il 1^o rivolto con $\frac{7}{5}$;
- 6
- 5
- il 2^o rivolto con $\frac{6}{5}$;
- 4
- 3
- il 3^o rivolto con $\frac{4}{3}$;
- 2

Risoluzione di qualsiasi accordo di 9^a.

Il basso fondamentale:

negli accordi indipendenti sale di 4^a g. o scende di 5^a g.;

negli accordi derivati sale di grado; la 9^a scende sempre di grado.

Nella disposizione delle parti osservare le seguenti norme:

la fondamentale e la 9^a devono trovarsi sempre in distanza di 9^a e mai di 2^a o di 7^a;

la 3^a e la 9^a devono trovarsi sempre in distanza di 7^a e mai di 2^a o di 9^a; soltanto nell'accordo di 9^a minore di dominante è consentito l'urto di 2^a aumentata — intervallo enarmonico di quello di 3^a minore — fra la 3^a e la 9^a.

la 9^a può essere introdotta per moto retto con la fondamentale purchè arrivi per grado congiunto e solo nell'accordo allo stato fondamentale;

la fondamentale e la 9^a non devono giungere da un intervallo di 8^a salvo quando la fondamentale è preparata e resta ferma.

Risoluzione anticipata negli accordi di 9^a.

Si può fare in tutti gli accordi di 9^a e consiste nel far risolvere la sola 9^a mentre tutto l'accordo rimane fermo risolvendo in un secondo tempo.

Con la risoluzione anticipata gli accordi di 9^a si trasformano in accordi di 7^a della stessa specie e sullo stesso grado.

QUADRO SINOTTICO DI TUTTI GLI ACCORDI DI NONA.

Accordi di 9 ^a di 1 ^a specie (3 ^a M., 5 ^a g., 7 ^a m., 9 ^a M. opp. 9 ^a m.)	}	nella scala maggiore	sul 5 ^o grado
		nella scala minore armonica	sul 5 ^o grado
		nelle scale minori melodica ascendente e bachiana	sul 4 ^o e 5 ^o grado
		nelle scale minori naturale e melodica discendente	sul 7 ^o grado
Accordi di 9 ^a di 2 ^a specie (3 ^a m., 5 ^a g., 7 ^a m., 9 ^a M. opp. 9 ^a m.)	}	nella scala maggiore	sul 2 ^o , 3 ^o e 6 ^o grado
		nella scala minore melodica ascendente	sul 2 ^o grado
		nelle scale minori naturale e melodica discendente	sul 1 ^o , 4 ^o e 5 ^o grado
		nella scala minore armonica	sul 4 ^o grado
Accordi di 9 ^a di 3 ^a specie (3 ^a m., 5 ^a D., 7 ^a m., 9 ^a m. opp. 9 ^a M.)	}	nella scala maggiore	sul 7 ^o grado
		nelle scale minori melodica ascendente e bachiana	sul 6 ^o e 7 ^o grado
		nelle scale minori armonica, naturale e melodica disc.	sul 2 ^o grado
Accordi di 9 ^a di 4 ^a specie (3 ^a M., 5 ^a g., 7 ^a M., 9 ^a M. opp. 9 ^a A.)	}	nella scala maggiore	sul 1 ^o e 4 ^o grado
		nelle scale minori naturale, armonica e melodica disc.	sul 6 ^o grado
		nelle scale minori naturale e melodica discendente	sul 3 ^o grado
Accordo di 9 ^a di 5 ^a specie (3 ^a m., 5 ^a D., 7 ^a D., 9 ^a m.)	}	nella scala minore armonica	sul 7 ^o grado
Accordo di 9 ^a di 6 ^a specie (3 ^a m., 5 ^a g., 7 ^a M., 9 ^a M.)	}	nelle scale minori armonica, melodica ascendente e bachiana	sul 1 ^o grado
Accordo di 9 ^a di 7 ^a specie (3 ^a M., 5 ^a A., 7 ^a M., 9 ^a M.)	}	nelle scale minori armonica e melodica ascendente	sul 3 ^o grado

QUADRO SINOTTICO DI TUTTI GLI ACCORDI DI 9^a PRINCIPALI E SECONDARI, INDIPENDENTI E DERIVATI.

Accordi di 9 ^a principali	}	Accordi di 9 ^a di 1 ^a specie	}	sul 5 ^o grado della scala maggiore e delle scale minori armonica, melodica ascendente e bachiana;
		Accordi di 9 ^a di sensibile		sul 7 ^o grado delle scale minori naturale e melodica discendente.
Accordi di 9 ^a secondari	}	tutti gli altri		
Accordi di 9 ^a derivati	}	Accordi di 9 ^a di sensibile	}	sul 7 ^o grado della scala maggiore;
		Accordi di 9 ^a di 2 ^a specie		sul 7 ^o grado delle scale minori armonica e bachiana.
		Accordo di 9 ^a di 4 ^a specie		sul 7 ^o grado della scala maggiore (deriva dall'accordo di 11 ^a di dominante);
Accordi di 9 ^a indipendenti	}	tutti gli altri		sul 7 ^o grado della scala minore (deriva dall'accordo di 11 ^a di dominante).
				sul 4 ^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente (deriva dall'accordo di 11 ^a sul 2 ^o grado della scala minore).
				sul 4 ^o grado della scala maggiore (deriva dall'accordo di 11 ^a sul 2 ^o grado della scala maggiore).

XX.

ACCORDO DI 9^a DI 1^a SPECIE

104. Generalità.

L'accordo di 9^a di 1^a specie è formato degli intervalli di 3^a maggiore, 5^a giusta, 7^a minore e 9^a maggiore oppure minore:



Come abbiamo già visto, si trova:

- a) sul 5^o grado della scala maggiore;
- b) sul 5^o grado delle scale minori armonica, melodica ascendente e bachiana;
- c) sul 4^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana;
- d) sul 7^o grado delle scale minori naturale e melodica discendente.

Nell'armonia tradizionale era usato soltanto l'accordo di 9^a di 1^a specie sul 5^o grado della scala maggiore e sul 5^o di quella minore armonica e per tal ragione veniva denominato accordo di 9^a di dominante. Per evitare confusioni chiameremo accordi di 9^a di dominante soltanto quelli sul 5^o grado e, genericamente, accordi di 9^a di 1^a specie tutti gli altri, studiandone separatamente le differenti risoluzioni; dell'accordo di 9^a di 1^a specie sul 5^o grado parlerò ampiamente riserbandomi di dare soltanto qualche esempio di tutti gli altri; l'allievo, però, sulla scorta dei corrispondenti accordi di 7^a dovrà esercitarsi in tutti gli altri accordi di 9^a di 1^a specie.

105. Accordo di 9^a di 1^a specie sul 5^o grado della scala maggiore e di quelle minori armonica, melodica ascendente e bachiana.

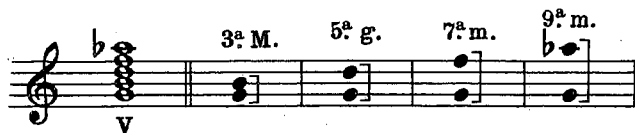
a) Generalità.

L'accordo di 9^a di 1^a specie sul 5^o grado della scala maggiore e sul 5^o delle scale minori armonica, melodica ascendente e bachiana dal nome del grado sul quale si basa prende, come il corrispondente accordo di 7^a, il nome di accordo di 9^a di dominante; quando si trova nella scala maggiore e in quella minore bachiana prende il nome di accordo di 9^a maggiore di dominante e quando si trova nella scala minore armonica prende il nome di accordo di 9^a minore di dominante; essendo un accordo di 9^a principale non ha bisogno della preparazione.

L'accordo di 9^a maggiore di dominante è formato degli intervalli di 3^a maggiore, 5^a giusta, 7^a minore e 9^a maggiore:



L'accordo di 9^a minore di dominante è formato degli intervalli di 3^a maggiore, 5^a giusta, 7^a minore e 9^a minore:



L'accordo di 9^a di dominante risolve generalmente sull'accordo della tonica sul quale è fortemente attratto dai vari intervalli dissonanti di cui è formato:



L'accordo di 9^a minore di dominante può risolvere anche nel modo maggiore, considerando tale accordo sulla dominante della scala maggiore armonica:

Scala di Do magg. armonica

L'accordo di 9^a maggiore di dominante può risolvere anche in minore, considerando tale accordo sulla dominante della scala minore bachiana:

Scala di Do min. bachiana

Le cinque note di cui è formato l'accordo risolvono nel seguente modo:

la fondamentale (5^o grado) sale di 4^a giusta o scende di 5^a giusta; nei rivolti essendo nota comune all'accordo che segue generalmente resta legata; può essere raddoppiata, omettendo, in tal caso, la 5^a;

la 3^a (sensibile) deve salire di grado e non può essere mai raddoppiata;

la 5^a è parte libera, ma quando si trova sotto la 9^a deve salire di grado per evitare due quinte di seguito; quando, invece, si trova sopra la 9^a può andare sopra una qualsiasi delle tre note dell'accordo della tonica salvo quanto dirò più avanti; si può raddoppiare o omettere;

la 7^a deve scendere di grado e non si può mai raddoppiare;

la 9^a deve scendere di grado e non si può mai raddoppiare.

L'accordo di 9^a di 1^a specie si può disporre anche a 4 parti e in tal caso viene omessa la 5^a:

Accordo scomposto nei suoi elementi:

la fondamentale	la 3 ^a	la 5 ^a	la 7 ^a	la 9 ^a
allo stato fondamentale	nei rivolti	sale di grado	quando si trova sotto la 9 ^a deve salire di grado	quando si trova sopra la 9 ^a è libera
			deve scende- re di grado	deve scende- re di grado

Rammento che nella disposizione delle parti la 9^a deve stare sempre in distanza di 9^a dalla fondamentale e di 7^a dalla sensibile; nell'accordo di 9^a minore, soltanto, la 9^a può stare in distanza di 2^a aumentata dalla sensibile.

Il fondamentale dell'accordo si basa sul 5° grado che salta generalmente sul 1°:

la 5^a deve salire di grado perchè essendo sotto la 9^a produrrebbe, scendendo, due 5[°] di seguito

la 5^a può scendere perchè essendo sopra la 9^a forma con questa due 4[°] di seguito

5° di seguito

4° di seguito

V I V I V I

Quando l'accordo di 9^a di dominante è allo stato fondamentale si può omettere la 5^a e raddoppiare la fondamentale per avere l'accordo della risoluzione completo di tutte le sue note:

V I

In ogni modo è possibile raddoppiare la fondamentale e omettere la 5^a anche nel 1° e nel 3° rivolto:

1° rivolto

3° rivolto

VII I IV III

Come nell'accordo di 7^a di dominante anche in quello di 9^a di dominante tutti i rivolti, risolvendo sul fondamentale o sui rivolti dell'accordo di tonica, costituiscono altrettante cadenze imperfette.

Il 1° rivolto si basa sul 7° grado (sensibile) che sale al 1°; nella numerica $\frac{7}{6}$ il 5 viene sbarrato perchè l'intervallo fra la nota del basso (sensibile) e la 7^a dell'accordo è costituito da una 5^a diminuita:

VII I VII I VII I

Il 2° rivolto si basa sul 2° grado che deve salire al 3° per evitare le due quinte di seguito:

II III

errato

corretto

se la 5^a, il Re, scendesse di grado produrrebbe due quinte di seguito con la 9^a, il La, che scende

Il 3° rivolto si basa sul 4° grado che scende al 3°, armonizzando quest'ultimo con $\frac{6}{3}$:

Il 4° rivolto, come ho già detto, non è impiegato nello stile scolastico perchè la 9^a verrebbe a trovarsi sotto la fondamentale; in ogni modo non è detto che nello stile libero non si possa usare e non mancano esempi di ottimi autori i quali l'hanno senz'altro impiegato.

Il padre Sabbatini ⁽¹⁾, come anche altri autori della Scuola di Padova, fra cui il Valotti e il Calegari, asseriscono che « non esiste intervallo regolato dalla tonalità che non possa essere impiegato in una qualsiasi disposizione nei rivolti » e danno come ammissibile il seguente esempio di 4° rivolto dell'accordo di 9^a:

Il De Sanctis riportando il seguente esempio tratto dal preludio del 3° atto del Lohengrin, interpreta il Mi che è nel basso come un'appoggiatura del Re:

Molto vivace

R. Wagner - Lohengrin - Ed. Ricordi - Milano

Nella musica moderna il 4° rivolto dell'accordo di 9^a di dominante viene adoperato molto spesso e anche con buon effetto:

Mosso

Vno I.

Vno II.

Viola

Vo.

C. Jachino - II. Quartetto - IV. Tempo
Ed. Salabert - Parigi

(1) Sabbatini (Padre L. A.) - La vera idea delle musicali numeriche segnatura diretta al giovane studioso dell'armonia - Venezia, presso Sebastiano Valle, 1799.

b) Risoluzione anticipata nell'accordo di 9^a di dominante.

La risoluzione anticipata, come ho già detto, consiste nel far risolvere la sola 9^a mentre tutte le altre note dell'accordo restano ferme; con tale procedimento l'accordo di 9^a di dominante si trasforma in un accordo di 7^a di dominante che risolve normalmente in un secondò tempo. In tal caso la 5^a non è più vincolata a salire quando si trova sotto la 9^a e diventa effettivamente parte libera; può, quindi, salire, scendere o saltare sopra una delle tre note dell'accordo di tonica.

Nella risoluzione anticipata dell'accordo di 9^a ogni forma dell'accordo resta quella che è anche nella 7^a di dominante; cioè il fondamentale resta fondamentale, il 1° rivolto resta 1° rivolto, ecc.

Nel tono di Do maggiore o Do minore:

accordo di 9^a di dominante accordo di 7^a di dominante risoluzione sull'accordo di tonica la 5^a può scendere essendo subentrato al moto retto il moto obliquo

le due 5^e sono divise da un terzo accordo

1° rivolto 2° rivolto 3° rivolto

VII VII I II II I IV IV III

Nell'accordo di 9^a di dominante, come in quello di 7^a della stessa specie, è possibile scambiare fra loro le varie parti, come anche è possibile far scendere di grado la sola 9^a mentre la 7^a sale di grado, in modo che l'accordo di 9^a di dominante si trasforma in semplice triade di dominante:

la 9^a scende di grado

V I

la 7^a sale di grado

Generalmente nella risoluzione anticipata degli accordi di 9^a si preferisce la seguente scrittura:

scrittura preferibile scrittura a titolo dimostrativo scrittura preferibile scrittura a titolo dimostrativo

Similmente si usa fare per la risoluzione anticipata degli accordi di 7^a di sensibile e di 7^a diminuita.

Allegro
J. RANCE

Co - me l'a - mi! co - me l'a - mi! Ao - oet - to, si!

G. Puccini - La Fanciulla del West - Ed. Ricordi - Milano

(Molto largo)
IL CIECO

voi mi gui - da al Yo - shi - wa - ra! Or vo - glio là...

P. Mascagni - Iris - Ed. Ricordi - Milano

♩ = 76
ERODE

Tua fi - glia si da qual - che mal sem - bra col - - - ta.

R. Strauss - Salomé - Ed. Furstner - Londra

106. Accordi di 7^a derivati dall'accordo di 9^a di dominante:

Accordi di 7^a di sensibile e di 7^a diminuita.

a) Generalità.

Sopprimendo nell'accordo di 9^a maggiore o minore di dominante la fondamentale ne derivano due accordi di 7^a basati sulla sensibile della scala maggiore e di quella minore armonica; tali accordi prendono rispettivamente i nomi di accordo di 7^a di sensibile e accordo di 7^a diminuita.

Accordo di 7^a di sensibile sul 7^o grado della scala maggiore:

accordo di 9 ^a maggiore di dominante	accordo di 7 ^a di sensibile (accordo derivato da quello precedente)
---	--

Nel tono di Do maggiore.

V VII

è soppressa la fondamentale

Accordo di 7^a diminuita sul 7^o grado della scala minore armonica:

accordo di 9 ^a minore di dominante	accordo di 7 ^a diminuita (accordo derivato da quello precedente)
---	---

Nel tono di Do minore

V VII

è soppressa la fondamentale

b) **Accordo di 7^a di sensibile.**

L'accordo di 7^a di sensibile è formato degli intervalli di 3^a minore, 5^a diminuita e 7^a minore:



essendo un accordo principale (cioè derivato dalla dominante) non ha bisogno della preparazione.

Nella disposizione delle parti bisogna osservare le seguenti norme che hanno analogia con quelle già esposte per l'accordo di 9^a di dominante:

la 7^a deve trovarsi sempre in distanza di 7^a dalla sensibile e mai di 2^a o di 9^a:



A causa dell'urto di 2^a non è possibile impiegare tutte le posizioni melodiche; la 4^a posizione, cioè quando la 7^a è nella parte acuta, è la migliore:



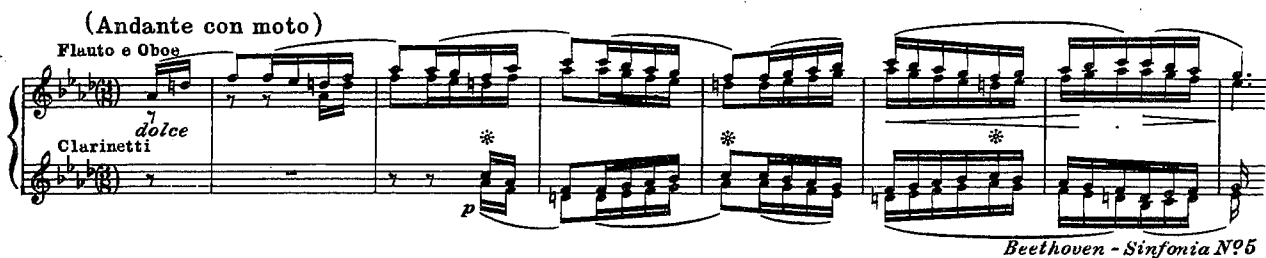
A proposito dell'urto di 2^a nell'accordo di 7^a di sensibile, riporto a titolo di curiosità quanto scrisse il dotto Fétis (*) a proposito dell'Adagio della 5^a Sinfonia di Beethoven; il brano seguente sta a dimostrare come anche critici illustri, quali il Fétis, possano sbagliare quando la critica invece di ispirarsi a una analisi serena e obbiettiva, sia deformata da preconcetti di tecnica o di stile.

« Il più sublime genio artistico non può intaccare le leggi della tonalità senza che ne risulti una macchia per la composizione; un fatto che ha relazione colla regola, riguardante la necessità di collocare la nota sostituita alla distanza di settima dalla nota sensibile, ne porge una prova calzante.

Ecco il fatto:

Quando si eseguì per la prima volta a Parigi la sinfonia in Do minore di Beethoven, nei concerti del Conservatorio, ottenendovi un esito d'entusiasmo, l'uditorio fu colpito dalla più sgradevole impressione nell'atto di sentire, in una frase dell'Adagio, il rivolto completo della settima di sensibile colla nota sostituita collocata nella parte inferiore. Artisti e dilettanti si andavano guardando con sorpresa. E' vero che salvo due o tre armonisti non vi era nella sala alcuno che comprendesse di che si trattava, nè che avesse saputo dire se era stata violata qualche regola d'armonia: ma l'istinto, il sentimento tonale, rendeva avvertito ognuno dell'errore, ovvero se si vuole, della bravata del compositore.

Eccola qui sotto questa disgraziata frase che guasta uno dei più bei concetti del Beethoven; il rivolto, che produce un sì cattivo effetto, trovasi indicato da un asterisco.



In seguito si è formata l'abitudine di questo effetto d'armonia, nella stessa maniera che ci si va abituando agli errori di lingua che si sentono ripetere spesso; ad ogni modo l'abituare il sentimento musicale alle violenze che gli si fanno non potrà mai considerarsi quale una conquista dell'arte degli uomini sensati e di gusto.

(*) Fétis - Trattato completo della teoria e della pratica dell'armonia, tradotto dal prof. Alberto Mazzucato. Ed. Ricordi, Milano, 1842.

L'accordo di 7^a di sensibile risolve generalmente sull'accordo della tonica sul quale è fortemente attratto dagli intervalli dissonanti di cui è formato:



Le quattro note di cui è formato l'accordo risolvono nel modo seguente: la fondamentale (sensibile) sale di grado perchè l'accordo è derivato; non si può mai raddoppiare;

la 3^a è parte libera, ma quando si trova sotto la 7^a deve salire per evitare le due quinte di seguito (come abbiamo visto per la 5^a nell'accordo di 9^a); può essere raddoppiata;

la 5^a essendo diminuita, scende di grado; non si può raddoppiare;

la 7^a scende di grado; non si può raddoppiare.



se la 3^a, il Re, scendesse di grado produrrebbe due quinte di seguito con la 7^a, il La, che scende

Accordo scomposto nei suoi elementi:



La numerica dei rivolti è la stessa di tutti gli altri accordi di 7^a, ma i numeri sono invertiti per mostrare che deve essere rispettata la distanza tra la sensibile e la 7^a: il 1^o rivolto si numera, quindi, con $\frac{5}{6}$ invece di $\frac{6}{5}$; il 2^o rivolto con $\frac{3}{4}$ invece di $\frac{4}{3}$; il 3^o rivolto, invece, si numera con $\frac{2}{4}$ come in tutti gli altri accordi di 7^a.

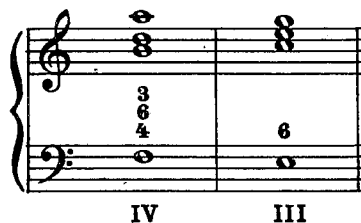
Il fondamentale si basa sulla sensibile che sale alla tonica:



Il 1^o rivolto si basa sul 2^o grado che deve salire al 3^o per evitare, come ho già detto, le due quinte di seguito:

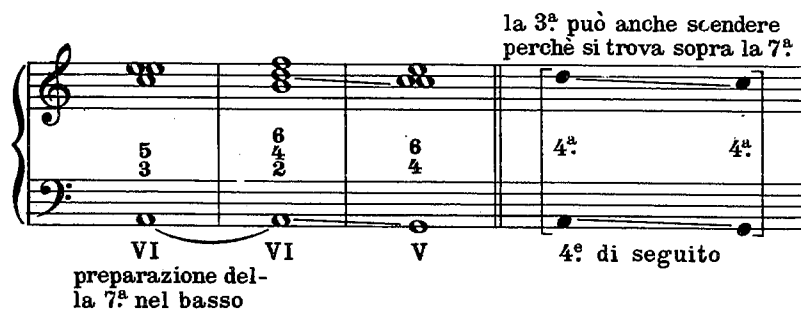


Il 2° rivolto si basa sul 4° grado che scende al 3°:



Il 3° rivolto si basa sul 6° grado che scende al 5° armonizzato, quest'ultimo, con $\frac{6}{4}$ (2° rivolto dell'accordo di tonica).

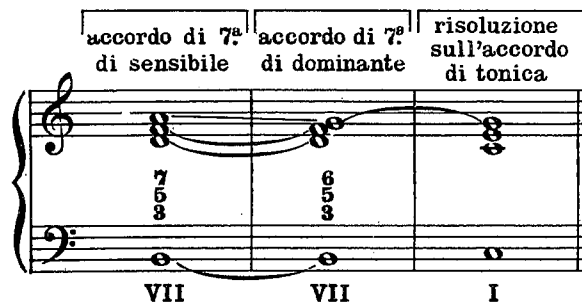
Per evitare la distanza di 2^a o di 9^a fra la sensibile e la 7^a nel 3° rivolto si prepara la 7^a che è nel basso: si fa sentire, cioè, la 7^a in un precedente accordo consonante; in tal caso la 3^a è libera e può, quindi, anche scendere, perchè trovandosi sopra la 7^a produce due quarte di seguito invece di due quinte:



c) Risoluzione anticipata nell'accordo di 7^a di sensibile.

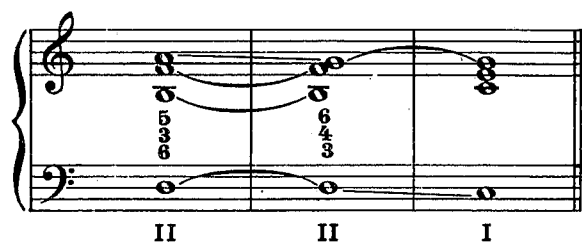
Anche nell'accordo di 7^a di sensibile, come in quello di 9^a di dominante, viene adoperata la risoluzione anticipata, che consiste nel far scendere la sola 7^a mentre tutte le altre note dell'accordo restano ferme resolvendo in un secondo tempo; con tale procedimento l'accordo di 7^a di sensibile si trasforma in un accordo di 7^a di dominante che risolve normalmente. In tal caso la 3^a divenendo 5^a nel successivo accordo di 7^a di dominante non è più vincolata a salire quando si trova sotto la 7^a e diventa effettivamente parte libera; può quindi salire, scendere o saltare sopra una qualsiasi delle tre note dell'accordo di tonica.

Fondamentale:



Il fondamentale dell'accordo di 7^a di sensibile diventa 1° rivolto dell'accordo di 7^a di dominante.

1° rivolto



Il 1° rivolto dell'accordo di 7^a di sensibile diventa 2° rivolto dell'accordo di 7^a di dominante.

2^o rivolto

Il 2^o rivolto dell'accordo di 7^a di sensibile diventa 3^o rivolto dell'accordo di 7^a di dominante.

3^o rivolto

Il 3^o rivolto dell'accordo di 7^a di sensibile diventa fondamentale dell'accordo di 7^a di dominante.

Nel 3^o rivolto dell'accordo di 7^a di sensibile si preferisce fare la risoluzione anticipata per evitare di risolvere sul 2^o rivolto dell'accordo di tonica. Talvolta nella risoluzione anticipata si fa salire di grado la 5^a dell'accordo di 7^a di sensibile ottenendo, così, invece dell'accordo di 7^a di dominante la semplice triade di dominante, accordo consonante, che può risolvere a piacere:

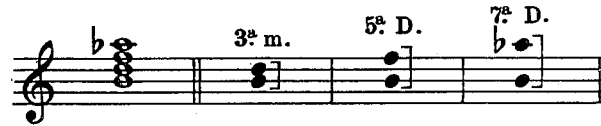
Da quanto esposto si rileva che il 3^o rivolto dell'accordo di 7^a di sensibile può risolvere in tre diverse maniere:

per cui è possibile risolvere sul fondamentale (risoluzione anticipata), sul 1^o rivolto (doppia risoluzione anticipata) e sul 2^o rivolto (risoluzione normale) della triade di tonica.

Usando il medesimo procedimento — cioè facendo salire la 5^a diminuita mentre scende la 7^a, risolvendo sulla triade di dominante — è possibile fare la doppia risoluzione anticipata anche nel fondamentale, nel 1^o e nel 2^o rivolto dell'accordo di 7^a di sensibile.

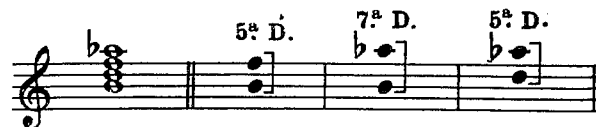
d) *Accordo di 7^a diminuita.*

L'accordo di 7^a diminuita è formato degli intervalli di 3^a minore, 5^a diminuita e 7^a diminuita:

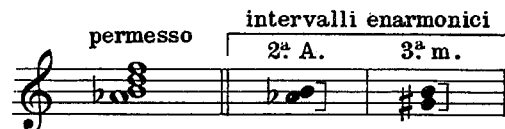


Essendo l'unico di tutti gli accordi di 7^a che contiene l'intervallo di 7^a diminuita, forma una specie a sè che io ho chiamato 5^a specie.

Avendo, però, la stessa origine dell'accordo di 7^a di sensibile risolve, come questo, sull'accordo di tonica del modo minore sul quale è fortemente attratto dagli intervalli dissonanti di cui è formato:



Quanto è stato detto per l'accordo di 7^a di sensibile vale per quello di 7^a diminuita, salvo che nella disposizione delle parti non è necessario osservare le distanze prescritte per quello, perchè l'urto di 2^a aumentata è, come ho detto, enarmonico di quello di 3^a minore:



e il 3^o rivolto, sempre per la stessa ragione, non ha bisogno della preparazione della 7^a nel basso:



Anche quest'accordo, come quello di 7^a di sensibile, essendo accordo principale non ha bisogno della preparazione ed è possibile — come nell'accordo di 7^a di sensibile — fare la doppia risoluzione anticipata nel fondamentale, nel 1^o e nel 2^o rivolto.



Allegro ♩ = 152
OTELLO (declamato) *ppp a tempo*

Si, ben'udii poc'an.zi mormo - rar: *ciò m'ac - co - ra!* Ma di ohe t'ac - po - ra - vi? no.mi.ni

Cassio e al - lo - ra tu oor - ru - ghi la fron - te. *Suvvia,...*

*mf pp p cresc. * sempre cresc. **

G. Verdi - Otello - Ed. Ricordi - Milano

Andante **DES GRIEUX** *f*

Ociel i.ne.so.ra.to! *mp poco rall.* Spe.rar è tol.ta.me?... **Allegro agitato** *f (vedendo Lescaut)* No! E lui!...

*sf * f * più f **

G. Massenet - Manon - Ed. Sonzogno - Milano

107. Accordo di 9^a di 1^a specie sul 4^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana.

L'accordo di 9^a di 1^a specie sul 4^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana è analogo all'accordo di 7^a della stessa specie sullo stesso grado e risolve, quindi, sulla dominante armonizzata con triade o con 7^a oppure sulla triade sensibile. L'accordo di 9^a sul 4^o grado, come quello di 7^a corrispondente, dando, all'au-dizione, l'impressione di un accordo di 9^a di dominante di altra tonalità, può essere impiegato senza la prepa-razione; tuttavia negli schemi che seguono l'ho fatto precedere dall'accordo di tonica del modo minore solo allo scopo di fissare la tonalità. L'accordo di 9^a sul 4^o grado viene calcolato come accordo derivato dall'accordo di 11^a sul 2^o grado delle stesse scale senza la fondamentale:



Sulla scorta degli esempi dati per l'accordo di 7^a corrispondente l'allievo si eserciterà convenientemente in quello di 9^a:

Fondamentale.

risoluzione sulla triade di dominante				risoluzione sull'accordo di 7 ^a di dominante				risoluzione sulla triade sensibile			
I	IV	V	I	I	IV	V	I	I	IV	II	III

1° rivolto.

risoluzione sulla triade di dominante | risoluzione sull'accordo di 7^a di dominante | risoluzione sulla triade sensibile

I VI VII I I VI VII I I VI VII I

2° rivolto.

risoluzione sulla triade di dominante | risoluzione sull'accordo di 7^a di dominante | risoluzione sulla triade sensibile

I I V I I I V I I I II III

3° rivolto.

risoluzione sulla triade di dominante | risoluzione sull'accordo di 7^a di dominante | risoluzione sulla triade sensibile

III III II I III III II I III III II III

Mosso *ten.* *ten.* *rall. molto*

Ca - den - ze e in - chi - ni e dei più fi - ni al dol - ce vi - so

p *rall. molto*

De Ninno - Serenata alla luna

108. Accordo di 9^a di 1^a specie sul 7° grado delle scale minori naturale e melodica discendente.

L'accordo di 9^a di 1^a specie sul 7° grado delle scale minori naturale e melodica discendente è analogo all'accordo di 7^a della stessa specie sullo stesso grado; viene calcolato come un accordo derivato dall'accordo

di 11^a sul 5° grado delle stesse scale senza la fondamentale

V

e risolve normalmente sul-

l'accordo della tonica del modo minore. Anche questo accordo, come quello di 7^a corrispondente, dando, all'audizione, l'impressione di un accordo di 9^a di dominante di altra tonalità, può essere impiegato senza la preparazione; tuttavia negli schemi che seguono l'ho fatto precedere dall'accordo di tonica del modo minore solo allo scopo di fissare la tonalità.

Sulla scorta degli esempi dati per l'accordo di 7^a corrispondente l'allievo si eserciterà convenientemente in quello di 9^a.

Tono di La minore.

Fondamentale.

1^o rivolto

I VII I IV V V I I II III IV V V I

2^o rivolto

3^o rivolto

I IV III IV V I I VI V V I

Come ho già detto per l'accordo di 7^a corrispondente anche quello di 9^a di 1^a specie sul 7^o grado della scala minore può essere considerato come un accordo di 9^a di dominante che compie la cadenza evitata V-VI nel modo maggiore:

Tono di Do maggiore

Tono di La minore

a) cadenza evitata b)

I V VI IV V V I I VII I IV V V I

Dallo schema precedente si rileva che interpretando l'accordo come se facesse parte della cadenza evitata (V-VI) nel tono di Do maggiore (a) oppure considerandolo come accordo autonomo nel tono di La minore (b) si hanno

due sensazioni tonali molto diverse sia pure con la stessa successione:

; per cui ritengo

che l'accordo di 9^a sul 7^o grado delle scale minori naturale e melodica discendente sia da considerare come un accordo autonomo.

Andantino

Dol - oe al - ber - - - - go a far ri - tor - no... te - co io tor - no

Dol - oe al - ber - - - - go a far ri - tor - no... te - co io tor - no

Dol - oe al - ber - - - - go a far ri - tor - no... te - co io tor - no

Dol - oe al - ber - - - - go a far ri - tor - no... te - co io tor - no

Dol - oe al - ber - - - - go a far ri - tor - no... te - co io tor - no

De Ninno - Secondo Libro di Madrigali - Dolce Albero

RIASSUNTO DEL XX. CAPITOLO.

L'accordo di 9^a di 1^a specie è formato degli intervalli di 3^a maggiore, 5^a giusta, 7^a minore e 9^a maggiore oppure 9^a minore.

Si trova:

sul 5^o grado della scala maggiore;
sul 5^o grado delle scale minori armonica, melodica ascendente e bachiana,
sul 4^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana
sul 7^o grado delle scale minori naturale e melodica discendente.

Accordo di 9^a di 1^a specie sul 5^o grado della scala maggiore e di quelle minori armonica, melodica ascendente e bachiana.

Essendo accordo principale non ha bisogno della preparazione e come accordo indipendente risolve normalmente sull'accordo della tonica.

Le cinque note di questo accordo risolvono nel seguente modo:

la fondamentale (5^o grado) sale di 4^a g. o scende di 5^a g.; nei rivolti, essendo nota comune all'accordo che segue, generalmente resta legata; può essere raddoppiata, omettendo in tal caso la 5^a;

la 3^a (sensibile) sale di grado; non può essere mai raddoppiata;

la 5^a è parte libera, ma quando si trova sotto la 9^a deve salire di grado per evitare le quinte;

la 7^a scende sempre di grado, non si può mai raddoppiare;

la 9^a scende sempre di grado, non si può mai raddoppiare.

L'accordo di 9^a di dominante è un accordo fortemente attrattivo a causa degli intervalli dissonanti che contiene, cioè:

nell'accordo di 9^a maggiore: una 5^a diminuita, due 7^e minori, una 9^a maggiore;
nell'accordo di 9^a minore: due 5^e diminuite, una 7^a minore, una 7^a diminuita, una 9^a minore;

Nella disposizione delle parti la 9^a deve stare in distanza di 9^a dalla fondamentale e di 7^a dalla sensibile; nell'accordo di 9^a minore la 9^a può stare in distanza di 2^a aumentata dalla sensibile perchè la 2^a A. è enarmonica della 3^a minore.

Il 4^o rivolto dell'accordo di 9^a di dominante può essere usato nello stile libero.

La risoluzione anticipata consiste nel far risolvere la sola 9^a mentre tutte le altre note dell'accordo restano ferme risolvendo in un secondo tempo; con la risolu-

zione anticipata l'accordo di 9^a di dominante si trasforma in un accordo di 7^a di dominante.

Accordi di 7^a di sensibile e di 7^a diminuita.

Sopprimendo nell'accordo di 9^a di dominante la fondamentale ne derivano due accordi di 7^a: uno basato sulla sensibile della scala maggiore (accordo di 7^a di sensibile) e uno sulla sensibile della scala minore (accordo di 7^a diminuita).

L'accordo di 7^a di sensibile è formato dei seguenti intervalli: 3^a m., 5^a D., 7^a m.

L'accordo di 7^a diminuita è formato dei seguenti intervalli: 3^a m., 5^a D., 7^a D.

Nella disposizione delle parti dell'accordo di 7^a di sensibile la 7^a deve trovarsi in distanza di 7^a dalla fondamentale (sensibile); nell'accordo di 7^a diminuita tale distanza non è obbligatoria.

Gli accordi di 7^a di sensibile e di 7^a diminuita essendo accordi principali non hanno bisogno della preparazione e come accordi derivati risolvono normalmente sull'accordo della tonica.

Le 4 note di entrambi gli accordi risolvono nel seguente modo:

la fondamentale (sensibile) sale di grado; non si può raddoppiare;

la 3^a è parte libera ma quando si trova sotto la 7^a deve salire per evitare le quinte; può essere raddoppiata;

la 5^a essendo diminuita scende di grado; non si può mai raddoppiare;

la 7^a scende di grado; non si può mai raddoppiare.

Nel 3^o rivolto dell'accordo di 7^a di sensibile occorre la preparazione della 7^a nel basso.

Nei due accordi predetti è molto usata la risoluzione anticipata e la doppia risoluzione anticipata.

Accordo di 9^a di 1^a specie sul 4^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana.

Essendo un accordo derivato risolve sulla dominante armonizzata con triade o con 7^a oppure sulla triade sensibile. Può essere impiegato senza la preparazione.

Deriva dall'accordo di 11^a sul 2^o grado.

Accordo di 9^a di 1^a specie sul 7^o grado delle scale minori naturale e melodica discendente.

Essendo un accordo derivato risolve sull'accordo della tonica. Può essere impiegato senza la preparazione. Deriva dall'accordo di 11^a sul 5^o grado.

QUADRO SINOTTICO DEI GRADI SUI QUALI SI BASANO IL FONDAMENTALE E I RIVOLTI DEI TRE ACCORDI DI 9^a DI 1^a SPECIE E DEGLI ACCORDI DI 7^a DI SENSIBILE E DI 7^a DIMINUITA

<i>Accordo di 9^a di dominante (accordo indipendente)</i>	fondamentale	9 7 V - I	
	1 ^o rivolto	7 5 6 VII - I	
	2 ^o rivolto	5 6 4 II - I	
		5 6 4 II - III	
	3 ^o rivolto	3 4 2 IV - III	
	4 ^o rivolto (solo nello stile libero)	VI - V	
<i>Accordi di 7^a di sensibile e di 7^a diminuita (accordi derivati)</i>	fondamentale	7 VII - I	
	1 ^o rivolto	5 6 6 II - III	
	2 ^o rivolto	3 4 6 IV - III	
	3 ^o rivolto	4 6 2 VI - V	
<i>Accordo di 9^a di 1^a specie sul 4^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana (accordo derivato)</i>	fondamentale	9 7 IV - V	(5: 7)
	1 ^o rivolto	7 5 6 VI-VII	(6; $\frac{6}{2}$; 5)
	2 ^o rivolto	5 6 4 I - V	(5: 7)
	3 ^o rivolto	3 4 2 III - II	($\frac{6}{4}$; $\frac{4}{3}$; 6)
<i>Accordo di 9^a di 1^a specie sul 7^o grado delle scale minori naturale e melodica discendente (accordo derivato)</i>	fondamentale	9 7 VII - I	
	1 ^o rivolto	7 5 6 II - III	
	2 ^o rivolto	5 6 4 IV - III	
	3 ^o rivolto	3 4 6 VI - V	

XXI.

ACCORDI DI 9ª SECONDARI

109. Generalità

Accordi di 9ª secondari, o accessori, sono, come abbiamo già visto, quelli basati su tutti i gradi della scala maggiore e di quelle minori fuori del 5º e del 7º.

Negli accordi di 9ª secondari occorre far sempre la preparazione della 7ª e della 9ª, sia quando l'accordo è allo stato fondamentale che quando è sotto forma di rivolto.

In quegli accordi nei quali la 5ª è giusta è necessario preparare anche la 5ª quando questa è nel basso cioè nel 2º rivolto; si fa la preparazione della 5ª, nel 2º rivolto, a causa dell'intervallo di 4ª giusta che passa fra la nota che è nel basso (la 5ª) e la fondamentale dell'accordo che è in una delle parti superiori:

in quegli accordi, invece, nei quali la 5ª è diminuita, quando questa è nel basso non viene preparata perchè l'intervallo di 4ª che passa fra la nota del basso (la 5ª) e la fondamentale che è in una delle parti superiori non forma un intervallo di 4ª giusta bensì di 4ª aumentata; resta fermo, però, che la 7ª e la 9ª devono essere sempre preparate:

Sebbene lo abbia già detto, rammento che le regole generali per la risoluzione di qualsiasi accordo di 9ª secondario sono le stesse che per gli accordi di 9ª principali, che cioè negli accordi indipendenti la 7ª e la 9ª scendono sempre di grado e la fondamentale sale di 4ª giusta o scende di 5ª giusta, mentre negli accordi derivati la 7ª e la 9ª scendono ugualmente di grado ma la fondamentale sale di grado.

Rammento, inoltre, che il fatto che l'accordo di 9ª sia indipendente piuttosto che derivato è della massima importanza, perchè cambiando la risoluzione del basso fondamentale viene a cambiare completamente l'accordo della risoluzione; farò, quindi, precedere ogni accordo di 9ª di ciascuna specie da un quadro sinottico che mostri quali siano gli accordi indipendenti e quali quelli derivati di ciascuna specie.

RIASSUNTO DEL XXI. CAPITOLO.

Accordi di 9ª secondari, o accessori, sono quelli basati su tutti i gradi delle scale maggiori e minori fuori del 5º e del 7º.

Negli accordi di 9ª secondari occorre preparare sempre la 7ª e la 9ª; negli accordi nei quali la 5ª è giusta questa viene preparata quando è nel basso, cioè nel 2º

rivolto.

Nella risoluzione la 7ª e la 9ª scendono sempre di grado; la fondamentale negli accordi indipendenti sale di 4ª giusta o scende di 5ª giusta, in quelli derivati sale di grado.

XXII.

ACCORDO DI 9^a DI 2^a SPECIE

110. Generalità

L'accordo di 9^a di 2^a specie è formato degli intervalli di 3^a minore, 5^a giusta, 7^a minore e 9^a maggiore oppure 9^a minore:

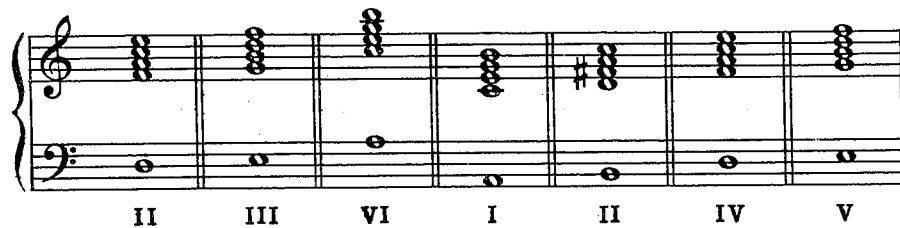


Essendo formato degli stessi intervalli dell'accordo di 7^a di 2^a specie, si trova sugli stessi gradi di questo ultimo accordo, cioè:

- sul 2^o, 3^o e 6^o grado della scala maggiore;
- sul 4^o grado delle scale minori melodica discendente, armonica e naturale;
- sul 1^o grado delle scale minori naturale e melodica discendente;
- sul 2^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana;
- sul 5^o grado delle scale minori melodica discendente e naturale.

Scala di Do maggiore

Scala di La minore



Degli accordi sopra elencati alcuni sono indipendenti e altri derivati.

QUADRO SINOTTICO DEGLI ACCORDI DI 9^a DI 2^a SPECIE INDIPENDENTI E DI QUELLI DERIVATI.

<p>Accordi di 9^a di 2^a specie indipendenti (il basso fondamentale sale di 4^a giusta o scende di 5^a giusta).</p>	}	<p>sul 2^o, 3^o e 6^o grado della scala maggiore; sul 1^o grado delle scale minori naturale e melodica discendente; sul 2^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana; sul 5^o grado delle scale minori melodica discendente e naturale.</p>
<p>Accordi di 9^a di 2^a specie derivati. (il basso fondamentale sale di grado).</p>	}	<p>sul 4^o grado delle scale minori melodica discendente, armonica e naturale; (deriva dall'accordo di 11^a sul 2^o grado delle stesse scale minori)</p>

Rammento ancora che in tutti gli accordi di 9^a di 2^a specie occorre, sia nel fondamentale che nei rivolti, la preparazione della 7^a e della 9^a e la preparazione della 5^a quando questa, nel 2^o rivolto, è nel basso.

Tutti i migliori teorici parlando degli accordi di 9^a di 2^a specie trattano soltanto quello sul 2^o grado della scala maggiore e di quello soltanto presentano esempi allo stato fondamentale e sotto forma di rivolto; io, invece, tratterò tutti gli accordi separatamente, presentandone le rispettive risoluzioni.

III. Accordo di 9^a di 2^a specie sul 2^o grado della scala maggiore.

L'accordo di 9^a di 2^a specie sul 2^o grado della scala maggiore è formato degli intervalli di 3^a minore, 5^a giusta, 7^a minore e 9^a maggiore:



E' perfettamente analogo all'accordo di 7^a corrispondente sullo stesso grado (§ 83) al quale rimando l'allievo per quanto concerne la preparazione e la risoluzione; negli schemi che seguono presento soltanto alcune combinazioni; l'allievo, però, sulla scorta degli schemi di cui al § 83 si eserciterà in tutte le combinazioni possibili e in tutte le tonalità. Come l'accordo di 7^a corrispondente, si prepara generalmente dall'accordo della tonica o da altro accordo e risolve sulla dominante armonizzata con triade, con 7^a o con 9^a, oppure sull'accordo di 7^a di sensibile o sulla triade sensibile.

Fondamentale.

risoluzione sulla triade di dominante				risoluzione sull'accordo di 7 ^a di dominante			
---------------------------------------	--	--	--	---	--	--	--

risoluzione sull'accordo di 9 ^a di dominante				risoluzione sull'accordo di 7 ^a di sensibile			risoluzione sulla triade sensibile		
---	--	--	--	---	--	--	------------------------------------	--	--

1^o rivolto.

risoluzione sulla triade di dominante		risoluzione sull'accordo di 7 ^a di dominante		risoluzione sull'accordo di 9 ^a di dominante		risoluzione sull'accordo di 7 ^a di sensibile		risoluzione sulla triade sensibile	
---------------------------------------	--	---	--	---	--	---	--	------------------------------------	--

I IV V I I IV IV III I IV IV III I IV IV III I IV IV III

2^o rivolto - preparare la 5^a nel basso

risoluzione sulla triade di dominante		risoluzione sull'accordo di 7 ^a di dominante		risoluzione sull'accordo di 9 ^a di dominante		risoluzione sull'accordo di 7 ^a di sensibile		risoluzione sulla triade sensibile	
---------------------------------------	--	---	--	---	--	---	--	------------------------------------	--

VI VI II III VI VI IV III VI VI IV III VI VI VI V VI VI II I

3^o rivolto.

risoluzione sulla triade di dominante		risoluzione sull'accordo di 7 ^a di dominante		risoluzione sull'accordo di 9 ^a di dominante		risoluzione sull'accordo di 7 ^a di sensibile		risoluzione sulla triade sensibile	
---------------------------------------	--	---	--	---	--	---	--	------------------------------------	--

I I VII I I I VII I I I VII I I I VII I I I VII I

Allegro moderato Andante (in 2)

De Ninno - Leggenda medioevale

112. Accordo di 9^a di 2^a specie sul 6^o grado della scala maggiore.

L'accordo di 9^a di 2^a specie sul 6^o grado della scala maggiore è formato degli intervalli di 3^a minore, 5^a giusta, 7^a minore e 9^a maggiore:

VI

E' perfettamente analogo all'accordo di 7^a corrispondente sullo stesso grado (§ 84) al quale rimando l'allievo per quanto concerne la preparazione e la risoluzione; negli schemi che seguono presento alcune combinazioni; l'allievo, però, sulla scorta degli schemi di cui al § 84 si eserciterà in tutte le combinazioni possibili e in tutte le tonalità. Come l'accordo di 7^a corrispondente, si prepara generalmente dall'accordo della dominante o da altro accordo e risolve sul 2^o grado armonizzato con triade, con 7^a o con 9^a, sull'accordo di 7^a di 4^a specie sul 4^o grado, sulla triade sensibile, sull'accordo di 7^a di dominante, sull'accordo di 9^a di dominante o sull'accordo di 7^a di sensibile.

Fondamentale.

risoluzione sulla triade del 2 ^o grado	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 2 ^o grado	risoluzione sull'accordo di 9 ^a di 2 ^a specie sul 2 ^o grado	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 4 ^o grado
V VI II II I	V VI II II I	V VI II V I	V VI VI VII I

risoluzione sulla triade sensibile	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di dominante	risoluzione sull'accordo di 9 ^a di dominante	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di sensibile
V VI II I	V VI V I	V VI VII I	V VI VII I

1° rivolto

risoluzione sulla triade del 2° grado	risoluzione sull'accordo di 7° di 2ª specie sul 2° grado	risoluzione sull'accordo di 9° di 2ª specie sul 2° grado	risoluzione sull'accordo di 7° di 4ª specie sul 4° grado
---------------------------------------	--	--	--

V I II II I V I I VII I V I I VII I V I I V I

risoluzione sulla triade sensibile	risoluzione sull'accordo di 7° di dominante	risoluzione sull'accordo di 9° di dominante	risoluzione sull'accordo di 7° di sensibile
------------------------------------	---	---	---

V I II I V I V I V I V I V I II III

2° rivolto - preparare la 5ª nel basso.

risoluzione sulla triade del 2° grado	risoluzione sull'accordo di 7° di 2ª specie sul 2° grado	risoluzione sull'accordo di 9° di 2ª specie sul 2° grado	risoluzione sull'accordo di 7° di 4ª specie sul 4° grado
---------------------------------------	--	--	--

III III IV V I III III IV IV III III III IV IV III III III III II III

risoluzione sulla triade sensibile	risoluzione sull'accordo di 7° di dominante	risoluzione sull'accordo di 9° di dominante	risoluzione sull'accordo di 7° di sensibile
------------------------------------	---	---	---

III III II I III III II I III III V I III III VII I

3° rivolto.

risoluzione sulla triade del 2° grado	risoluzione sull'accordo di 7° di 2ª specie sul 2° grado	risoluzione sull'accordo di 9° di 2ª specie sul 2° grado	risoluzione sull'accordo di 7° di 4ª specie sul 4° grado
---------------------------------------	--	--	--

V V IV V I V V IV V I V V IV V I V V IV IV III

risoluzione sulla triade sensibile	risoluzione sull'accordo di 7° di dominante	risoluzione sull'accordo di 9° di dominante	risoluzione sull'accordo di 7° di sensibile
------------------------------------	---	---	---

V V IV III V V IV III V V V I V V IV III

Andante con moto

De Ninno - Cattedrale

113. Accordo di 9^a di 2^a specie sul 3^o grado della scala maggiore.

L'accordo di 9^a di 2^a specie sul 3^o grado della scala maggiore è formato degli intervalli di 3^a minore, 5^a giusta, 7^a minore e 9^a minore:

III

E' perfettamente analogo all'accordo di 7^a corrispondente sullo stesso grado (§ 85) al quale rimandò l'allievo per quanto concerne la preparazione e la risoluzione; l'allievo, però, sulla scorta degli schemi di cui al § 85 si eserciterà in tutte le combinazioni e in tutte le tonalità. Come l'accordo di 7^a corrispondente, si prepara generalmente dall'accordo del 2^o grado o da altro accordo e risolve sul 6^o grado armonizzato con triade, con 7^a o con 9^a, oppure sull'accordo di 7^a di 4^a specie sul 1^o grado.

Fondamentale.

risoluzione sulla triade del 6 ^o grado	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 6 ^o grado	risoluzione sull'accordo di 9 ^a di 2 ^a specie sul 6 ^o grado	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 1 ^o grado
---	--	--	--

II III VI II V I II III VI II V I II III VI II V I II III III IV V I

1^o rivolto.

risoluzione sulla triade del 6 ^o grado	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 6 ^o grado	risoluzione sull'accordo di 9 ^a di 2 ^a specie sul 6 ^o grado	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 1 ^o grado
---	--	--	--

IV V VI VI V I IV V V IV IV III IV V V IV IV III IV V V VI VII I

2^o rivolto - preparare la 5^a nel basso.

Preparazione dalla triade sensibile dovendosi preparare oltre la 7^a e la 9^a anche la 5^a che è nel basso.

risoluzione sulla triade del 6 ^o grado	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 6 ^o grado	risoluzione sull'accordo di 9 ^a di 2 ^a specie sul 6 ^o grado	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 1 ^o grado
---	--	--	--

VII VII I I VII I VII VII I I VII I VII VII I II II I VII VII I I II I

3° rivolto.

risoluzione sulla triade del 6° grado	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 6° grado	risoluzione sull'accordo di 9 ^a di 2 ^a specie sul 6° grado	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 1° grado
---------------------------------------	--	--	--

II II I I VII I II II I I VII I II II I I VII I II II I I V I

Andante calmo

Le ro - se, gli ar - chi, i co - lo - ra - ti ve - tri gli sool.

De Ninno - Cattedrale

114. Accordo di 9^a di 2^a specie sul 4° grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente.

Se all'accordo di II^a sul 2° grado della scala minore si toglie la fondamentale si ottiene un accordo di 9^a di 2^a specie sul 4° grado della scala minore, il quale essendo un accordo derivato risolve facendo salire il basso fondamentale di grado sulla dominante armonizzata con triade, con 7^a o con 9^a

L'accordo di 9^a di 2^a specie sul 4° grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente è perfettamente analogo a quello di 9^a di 4^a specie sul 4° grado della scala maggiore al quale ultimo accordo rimando l'allievo per quanto riguarda le risoluzioni sui vari accordi basati sulla dominante o che da essa hanno origine.

risoluzione sulla triade del 5° grado	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di dominante	risoluzione sull'accordo di 9 ^a di dominante
---------------------------------------	---	---

I IV V I I IV V I I IV IV III I IV V I

115. Accordo di 9^a di 2^a specie sul 1° grado delle scale minori naturale e melodica discendente.

L'accordo di 9^a di 2^a specie sul 1° grado delle scale minori naturale e melodica discendente è un accordo indipendente, risolve, quindi, sul 4° grado ed è perfettamente analogo a quello di 9^a di 4^a specie sul 1° grado della scala maggiore, al quale ultimo accordo rimando l'allievo per quanto riguarda le risoluzioni sui vari accordi basati sul 4° grado o che da esso hanno origine.

risoluzione sulla triade del 4° grado	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 4° grado	risoluzione sull'accordo di 9 ^a di 2 ^a specie sul 4° grado
---------------------------------------	--	--

V I IV IV III V I IV IV III V I IV V I

Movendo

di gir.si in mez - zo e di ben.dar.si gli oc - ohi

De Ninno - Secondo Libro di Madrigali - Insidia d'amore

116. Accordo di 9^a di 2^a specie sul 2^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana.

L'accordo di 9^a di 2^a specie sul 2^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana è formato degli intervalli di 3^a minore, 5^a giusta, 7^a minore e 9^a minore:

3^a m. 5^a g. 7^a m. 9^a m.

II

E' perfettamente analogo all'accordo di 9^a di 2^a specie sul 2^o grado della scala maggiore e all'accordo di 7^a corrispondente sullo stesso grado del modo minore (§ 83) al quale rimando l'allievo per quanto concerne la preparazione e la risoluzione. Come l'accordo di 7^a corrispondente, si prepara generalmente dall'accordo della tonica o da altro accordo e risolve sulla dominante armonizzata con triade, con 7^a o con 9^a, sulla triade sensibile o sulla 7^a di sensibile sul 7^o grado della scala minore bachiana.

Negli schemi che seguono presento soltanto alcune combinazioni; l'allievo, però, sulla scorta degli schemi di cui al § 83 si eserciterà in tutte le combinazioni possibili e in tutte le tonalità.

risoluzione sulla triade di dominante	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di dominante	risoluzione sull'accordo di 9 ^a M. di dominante	risoluzione sulla triade sensibile	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di sensibile
I II V I	I II V I	I II V I	I II II III	I II II III

Andantino (in 2)

Andantino

Con si dol.ci que re - le

Con si dol.ci que re - le que - re - le Ma

Con si dol - oi que re - le Ma pian - ge in -

Con si dol.ci que re - le pian - ge

Con si dol.ci que re - le pian - ge

De Ninno - Secondo Libro di Madrigali - L'usignuolo

117. Accordo di 9^a di 2^a specie sul 5° grado delle scale minori melodica discendente e naturale.

L'accordo di 9^a di 2^a specie sul 5° grado delle scale minori melodica discendente e naturale è un accordo indipendente, risolve, quindi, sull'accordo della tonica ed è perfettamente analogo nella risoluzione a quello di 9^a di 2^a specie sul 3° grado del modo maggiore, accordo a cui rimando l'allievo.

Tono di La minore.

Andante

Sopr. I.
Sopr. II.
Contr.
Tenori
Bassi

E-go sum pastor bo-nus qui pa-sco o-ves
pastor bo-nus qui pa-sco o-ves
E-go sum pastor bo-nus pa-stor bo-nus pa-stor bo-nus qui pa-sco o-ves
E-go sum pastor bo-nus pa-stor bo-nus pa-stor bo-nus qui pa-sco o-ves
qui pa-sco o-ves

De Ninno - Primo Libro di Mottetti - Ego sum pastor bonus

RIASSUNTO DEL XXII. CAPITOLO.

L'accordo di 9^a di 2^a specie è formato degli intervalli di 3^a minore, 5^a giusta, 7^a minore e 9^a maggiore oppure 9^a minore.

Si trova:

- sul 2°, 3° e 6° grado della scala maggiore;
- sul 4° grado delle scale minori melodica discendente, armonica e naturale;
- sul 1° grado delle scale minori naturale e melodica discendente;
- sul 2° grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana;
- sul 5° grado delle scale minori melodica discendente e naturale.

L'accordo sul 4° grado della scala minore è un accordo derivato, tutti gli altri sono indipendenti.

Accordo di 9^a di 2^a specie sul 2° grado della scala maggiore.

E' analogo all'accordo di 7^a corrispondente sullo stesso grado; risolve sull'accordo della dominante o sopra un accordo che prende origine da quello di dominante.

Accordo di 9^a di 2^a specie sul 6° grado della scala maggiore.

E' analogo all'accordo di 7^a corrispondente sullo stesso grado, risolve sull'accordo del 2° grado o sopra un accordo che prende origine da quello del 2° grado.

Accordo di 9^a di 2^a specie sul 3° grado della scala maggiore.

E' analogo all'accordo di 7^a corrispondente sullo

stesso grado, risolve sull'accordo del 6° grado o sopra un accordo che prende origine da quello del 6° grado.

Accordo di 9^a di 2^a specie sul 4° grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente.

E' analogo a quello di 9^a di 4^a specie sul 4° grado della scala maggiore; essendo un accordo derivato dall'accordo di 11^a sul 2° grado delle suddette scale minori, risolve sull'accordo della dominante o sopra un accordo che prende origine da quello della dominante.

Accordo di 9^a di 2^a specie sul 1° grado delle scale minori naturale e melodica discendente.

E' analogo a quello di 9^a di 4^a specie sul 1° grado della scala maggiore; risolve sull'accordo del 4° grado o sopra un accordo che prende origine da quello del 4° grado.

Accordo di 9^a di 2^a specie sul 2° grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana.

E' analogo a quello di 9^a di 2^a specie sul 2° grado della scala maggiore e a quello di 7^a corrispondente sullo stesso grado del modo minore; risolve sull'accordo della dominante o sopra un accordo che prende origine da quello della dominante.

Accordo di 9^a di 2^a specie sul 5° grado delle scale minori melodica discendente e naturale.

E' analogo a quello di 9^a di 2^a specie sul 3° grado del modo maggiore; risolve sull'accordo della tonica.

QUADRO SINOTTICO DEI GRADI SUI QUALI SI BASANO IL FONDAMENTALE E I RIVOLTI
DELL'ACCORDO DI 9^a DI 2^a SPECIE

<p><i>Accordo di 9^a di 2^a specie sul 2^o grado della scala maggiore (accordo indipendente)</i></p>	fondamentale	$\left\{ \begin{array}{l} 9 \\ 7 \\ II - V \end{array} \right. \quad \left[\begin{array}{l} 5: 7: 9 \\ 7 \end{array} \right]$
		$\left\{ \begin{array}{l} 9 \\ 7 \\ II - II \end{array} \right. \quad \left[\begin{array}{l} 5: 6 \\ 6 \end{array} \right]$
	1 ^o rivolto	$\left\{ \begin{array}{l} 7 \\ 5 \\ 6 \\ IV - V \end{array} \right. \quad \left[\begin{array}{l} 5: 7: 9 \\ 7 \end{array} \right]$
		$\left\{ \begin{array}{l} 7 \\ 5 \\ 6 \\ IV - IV \end{array} \right. \quad \left[\begin{array}{l} 4: 3: 4: 6 \\ 2: 2: 3: 4 \end{array} \right]$
	2 ^o rivolto	$\left\{ \begin{array}{l} 5 \\ 6 \\ 4 \\ VI - II \end{array} \right. \quad \left[\begin{array}{l} 6: 6: 6 \\ 4: 4: 6 \\ 4: 3 \end{array} \right]$
		$\left\{ \begin{array}{l} 5 \\ 6 \\ 4 \\ VI - IV \end{array} \right. \quad \left[\begin{array}{l} 4: 3 \\ 2: 4 \\ 2 \end{array} \right]$
	3 ^o rivolto	$\left\{ \begin{array}{l} 5 \\ 6 \\ 4 \\ VI - VI \end{array} \right. \quad \left[\begin{array}{l} 4: 3 \\ 2: 4 \\ 2 \end{array} \right]$
		$\left\{ \begin{array}{l} 3 \\ 4 \\ 2 \\ I - VII \end{array} \right. \quad \left[\begin{array}{l} 5: 6: 7 \\ 5: 5: 5: 7: 6 \\ 6 \end{array} \right]$
		$\left\{ \begin{array}{l} 9 \\ 7 \\ VI - II \end{array} \right. \quad \left[\begin{array}{l} 5: 7: 9: 6 \\ 7: 6 \end{array} \right]$
		$\left\{ \begin{array}{l} 9 \\ 7 \\ VI - VI \end{array} \right. \quad \left[\begin{array}{l} 7 \\ 5: 7 \\ 6 \end{array} \right]$
	$\left\{ \begin{array}{l} 9 \\ 7 \\ VI - V \end{array} \right. \quad \left[\begin{array}{l} 7 \\ 5: 7 \\ 6 \end{array} \right]$	
	$\left\{ \begin{array}{l} 7 \\ 5 \\ 6 \\ I - II \end{array} \right. \quad \left[\begin{array}{l} 5: 7: 9: 6: 5 \\ 7: 6: 5 \end{array} \right]$	
	$\left\{ \begin{array}{l} 7 \\ 5 \\ 6 \\ I - I \end{array} \right. \quad \left[\begin{array}{l} 4: 3: 4: 4 \\ 2: 2: 3 \end{array} \right]$	
	$\left\{ \begin{array}{l} 7 \\ 5 \\ 6 \\ I - V \end{array} \right. \quad \left[\begin{array}{l} 7: 9 \\ 7 \end{array} \right]$	
<p><i>Accordo di 9^a di 2^a specie sul 6^o grado della scala maggiore (accordo indipendente)</i></p>		

Accordo di 9^a di 2^a specie sul 6^o grado della scala maggiore (accordo indipendente)

		5 6 4 III-IV	{ 6; 6. 7 5. 5 6 }
		5 6 4 4 2 III-III	
2 ^o rivolto		5 6 4 III-II	{ 6; 4 3 }
		5 6 9 4 7 III-V	
		5 6 4 7 III-VII	
3 ^o rivolto		3 4 2 V-IV	{ 6; 6. 7 5. 5 6 7; 6. 4. 4 4. 2. 3 }
		3 4 9 2 7 V-V	

Accordo di 9^a di 2^a specie sul 3^o grado della scala maggiore (accordo indipendente)

		9 7 III-VI	{ 5; 7; 9 7 }
fondamentale		9 6 7 5 III-III	
1 ^o rivolto		7 5 6 V-VI	{ 5; 7; 9 7 }
		7 5 6 V-V	{ 4. 3. 4 2. 4. 3 }
2 ^o rivolto		6 5 4 VII-I	{ 6; 6. 7 5. 5 6 7 }
3 ^o rivolto		3 4 2 II-I	{ 6; 6. 7 5. 5 6 7 }

- | | |
|---|---|
| Accordo di 9 ^a di 2 ^a specie sul 4 ^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente (accordo derivato) | { Accordo analogo a quello di 9 ^a di 4 ^a specie sul 4 ^o grado della scala maggiore. |
| Accordo di 9 ^a di 2 ^a specie sul 1 ^o grado delle scale minori naturale e melodica discendente (accordo indipendente) | { Accordo analogo a quello di 9 ^a di 4 ^a specie sul 1 ^o grado della scala maggiore. |
| Accordo di 9 ^a di 2 ^a specie sul 2 ^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana (accordo indipendente) | { Accordo analogo a quello di 9 ^a di 2 ^a specie sul 2 ^o grado della scala maggiore e a quello di 7 ^a di 2 ^a specie sul 2 ^o grado delle stesse scale minori. |
| Accordo di 9 ^a di 2 ^a specie sul 5 ^o grado delle scale minori melodica discendente e naturale (accordo indipendente) | { Accordo analogo a quello di 9 ^a di 2 ^a specie sul 3 ^o grado della scala maggiore. |

XXIII.

ACCORDO DI 9^a DI 3^a SPECIE

118. Generalità.

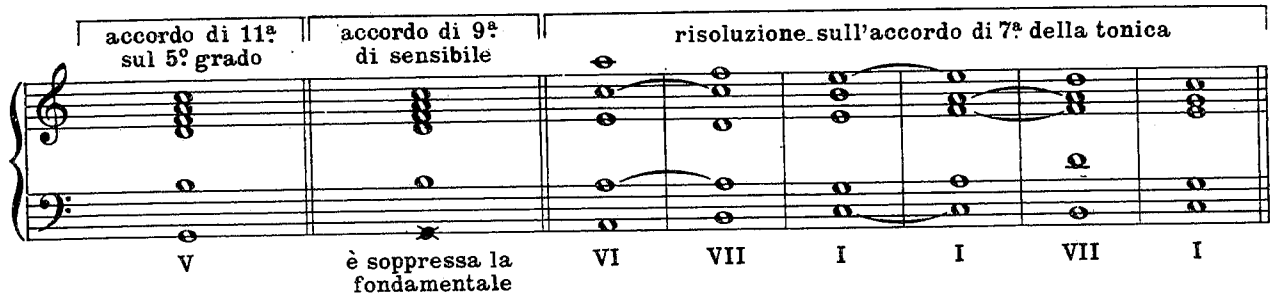
L'accordo di 9^a di 3^a specie è formato degli intervalli di 3^a minore, 5^a diminuita, 7^a minore e 9^a minore:



Come abbiamo già visto si trova:

a) sul 7^o grado della scala maggiore; a tale accordo per analogia con l'accordo di 7^a sullo stesso grado, ho dato il nome di accordo di 9^a di sensibile; facendolo derivare dall'accordo di 11^a sulla dominante della scala maggiore lo considero come un accordo derivato per cui risolve sull'accordo di 7^a di 4^a specie sul 1^o grado.

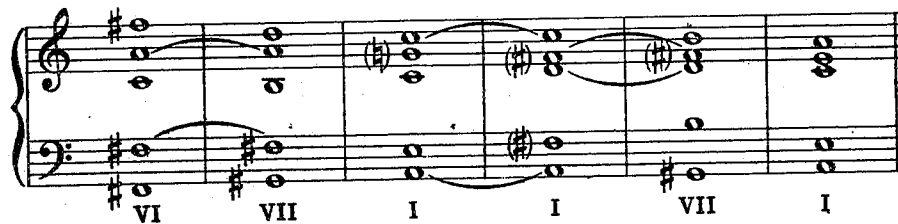
Tono di Do maggiore.



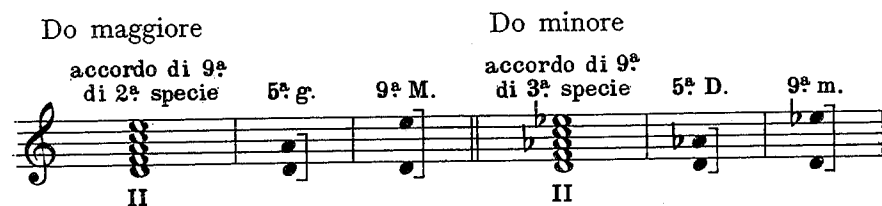
Tale accordo non viene neppure nominato dai teorici, mentre quello sul 2^o grado del modo minore, pur essendo formato degli stessi intervalli, viene da tutti citato; seppure non sia praticabile nello stile rigoroso, perchè risolvebbe sopra un accordo di 7^a di 4^a specie sul 1^o grado, nel quale accordo la 7^a non sarebbe preparata, tuttavia io penso che possa essere impiegato senza riserve nello stile libero perchè, sebbene risulti un po' duro nell'effetto, verrebbe ad arricchire sempre più il patrimonio armonico già esistente.

b) sul 7^o grado della scala minore bachiana ed è analogo al precedente, resolvendo sull'accordo della tonica del modo minore armonizzata con 7^a:

Tono di La minore:



c) sul 2^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente; è un accordo indipendente e risolve sull'accordo della dominante o altri accordi che da quello hanno origine. E' quasi analogo a quello di 2^a specie sul 2^o grado del modo maggiore dal quale differisce per la 5^a e per la 9^a, perchè nell'accordo di 9^a di 2^a specie la 5^a è giusta e la 9^a è maggiore, mentre in quello di 3^a specie la 5^a è diminuita e la 9^a è minore:



Da tale differenza deriva che la 5^a diminuita non può saltare sopra una qualsiasi delle note dell'accordo di dominante ma deve scendere di grado.

d) sul 6^o grado della scala minore melodica ascendente e bachiana viene considerato come accordo derivato dall'accordo di 11^a sul 4^o grado della suddetta scala minore e risolve, quindi, sopra accordi basati sulla dominante o che da quella hanno origine; quando l'accordo è nella scala minore melodica ascendente la 9^a è minore (Sol \flat nello schema) perchè dovendo questa scendere di grado, nel momento che scende viene considerata la scala come melodica discendente.

Tono di La minore.

e) sul 2^o grado della scala maggiore armonica viene considerato come accordo indipendente ed è perfettamente analogo a quello della stessa specie sul 2^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente, del quale ha l'identica risoluzione, con la sola differenza che si prepara nel modo maggiore e risolve nel modo maggiore.

Tono di Do maggiore armonico.

Degli accordi sopra elencati alcuni sono indipendenti e altri derivati.

QUADRO SINOTTICO DEGLI ACCORDI DI 9^a DI 3^a SPECIE INDIPENDENTI E DI QUELLI DERIVATI.

Accordi di 9 ^a di 3 ^a specie indipendenti (il basso fondamentale sale di 4 ^a giusta o scende di 5 ^a giusta)	}	sul 2 ^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente;
		sul 2 ^o grado della scala maggiore armonica.
Accordi di 9 ^a di 3 ^a specie derivati (il basso fondamentale sale di grado)	}	sul 7 ^o grado della scala maggiore (accordo di 9 ^a di sensibile);
		sul 7 ^o grado della scala minore bachiana;
		sul 6 ^o grado della scala minore melodica ascendente.

Gli accordi di 9^a di 3^a specie nelle suddette scale dando all'audizione l'impressione di un accordo di 9^a di sensibile — accordo principale per il quale non è necessaria la preparazione altro che nel 3^o rivolto — possono essere impiegati, sia nel fondamentale che nel 1^o e nel 2^o rivolto, senza la preparazione della 7^a, della 9^a e della 5^a quando quest'ultima è nel basso; tuttavia quando tale accordo è sul 2^o grado si usa preparare la 7^a e la 9^a, per cui negli schemi che seguono mi sono attenuto alla tradizione.

119. Accordo di 9^a di 3^a specie sul 7^o grado della scala maggiore.

L'accordo di 9^a di 3^a specie sul 7^o grado della scala maggiore (accordo di 9^a di sensibile) considerato come accordo derivato risolve facendo salire il basso fondamentale di grado sulla tonica armonizzata con 7^a di 4^a specie sul 1^o grado del modo maggiore. Come ho già detto tale accordo è da usarsi solo nello stile libero, ma volendo usarlo anche in quello rigoroso è necessario preparare la 7^a e la 9^a per attenuarne la durezza.

Bisogna rammentare che, oltre la 7^a e la 9^a, anche la 5^a deve scendere di grado perchè è diminuita; da questo risulta, come vedremo nel 2^o rivolto, che, nella disposizione delle parti, la 5^a deve trovarsi sopra la 9^a per evitare le due quinte di seguito per moto retto.

Tono di Do maggiore.

Fondamentale

1^o rivolto

Il 2^o rivolto non è praticabile perchè dovendo scendere di grado la 5^a, perchè diminuita, e la 9^a, ne deriverebbero due quinte di seguito per moto retto:

IV IV III

si potrebbe adoperare, però, nella seguente disposizione, tenendo ferma la 9^a:

IV IV III IV IV III

3^o rivolto:

VI VI V IV V I

Andantino dolce e molto moderato, quasi pastorale ♩ = 48

Casella - La Giara - Ed. Universal

120. Accordo di 9^a di 3^a specie sul 7^o grado della scala minore bachiana.

Come ho già detto, l'accordo di 9^a di 3^a specie sul 7^o grado della scala minore bachiana è analogo a quello sul 7^o grado del modo maggiore e la risoluzione si effettua sulla tonica del modo minore armonizzata con la 7^a di 2^a specie oppure quella di 6^a; rimando quindi l'allievo al paragrafo precedente.

Tono di Do minore.

risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 1 ^o grado	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 6 ^a specie sul 1 ^o grado
<p style="text-align: center;">VI VII I I VII I</p>	<p style="text-align: center;">VI VII I I VII I</p>

Andante Lento

Vuoichio sap - pia fre - nar - mi e ri - ma - ner - mi mu - to?

Allegro moderato

No, no, no, non lo pos - so per tanti anni ho ta - ciu - to! Son

De Ninno - Leggenda Medioevale

121. Accordo di 9^a di 3^a specie sul 2° grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente.

Come ho già detto, l'accordo di 9^a di 3^a specie sul 2° grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente è quasi analogo a quello di 2^a specie sul 2° grado del modo maggiore, dal quale differisce per la risoluzione della 5^a, la quale essendo diminuita non può saltare ma deve scendere di grado e per la 9^a la quale è minore. L'allievo, quindi, potrà impiegare tutte le combinazioni svolte nel paragrafo III eccetto quelle nelle quali la 5^a salta; presenterò soltanto alcuni esempi con risoluzione sull'accordo di 7^a di dominante per mostrare, più che altro, la differenza che passa fra i due accordi per quanto riguarda la risoluzione della quinta.

Fondamentale.

Tono di Do maggiore.

Tono di Do minore.

accordo di 9^a di 2^a specie la 5^a può saltare

I II V I

accordo di 9^a di 3^a specie la 5^a deve scendere di grado

I II V I

1° rivolto.

accordo di 9^a di 2^a specie la 5^a può saltare

I IV V I

accordo di 9^a di 3^a specie la 5^a deve scendere di grado

I IV IV III

2^o rivolto.

Per il fatto che la 5^a deve scendere sempre di grado, nel 2^o rivolto non si può impiegare che una sola risoluzione:

accordo di 9^a di 2^a specie la 5^a può saltare.

VI VI IV III
nel 2^o rivolto la 5^a nel basso deve essere preparata

accordo di 9^a di 3^a specie
risoluzione sul 3^o rivolto dell'accordo di 7^a diminuita per evitare le due quinte di seguito risolvendo sull'accordo di 7^a di dominante quinte di seguito

I VI VI V I
nel 2^o rivolto non è necessario preparare la 5^a nel basso

3^o rivolto

accordo di 9^a di 2^a specie la 5^a può saltare

I I VII I

accordo di 9^a di 3^a specie la 5^a deve scendere di grado

I I VII I

Da quanto esposto si rileva che dovendo la 5^a scendere di grado non è possibile, nell'accordo di 9^a di 3^a specie, fare la risoluzione sulla triade sensibile come nell'analogo accordo di 9^a di 2^a specie:

risoluzione dell'accordo di 9^a di 2^a specie sulla triade sensibile la 5^a può saltare

I II II III

risoluzione dell'accordo di 9^a di 3^a specie sulla triade sensibile la 5^a non può saltare; ne può scendere di grado perchè nella risoluzione non si avrebbe più la triade sensibile

I II II III

Andante calmo

Sopr. I. Et Verbum Caro factum

Sopr. II.

Contr. Et Verbum Caro factum est

Tenori Et

Bassi Et Verbum Caro factum est Et

De Ninno - Primo Libro di Mottetti - Angelus Domini

122. Accordo di 9^a di 3^a specie sul 6° grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana.

a) Generalità.

L'accordo di 9^a di 3^a specie sul 6° grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana come ho detto viene considerato come accordo derivato dall'accordo di 11^a sul 4° grado delle stesse scale, per cui risolve facendo salire il basso sul 7° grado. Producendo all'audizione l'effetto di un accordo di 9^a sulla sensibile di altra tonalità, può essere dato senza la preparazione e anche in questo accordo la 5^a, essendo diminuita deve scendere di grado; nel 3° rivolto è bene fare la preparazione della 7^a nel basso per evitare l'urto di 2^a tra la fondamentale e la 7^a. Dovendo la 9^a scendere sul 6° grado si può risolvere solo sull'accordo di 7^a di sensibile o di 7^a diminuita oppure su quello di 9^a maggiore o minore di dominante.

b) Risoluzione sull'accordo di 7^a di sensibile o di 7^a diminuita.

Fondamentale.

Tono di La minore.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7 ^a di sensibile o di 7 ^a diminuita	risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 7 ^a di sensibile o di 7 ^a diminuita	risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di 7 ^a di sensibile o di 7 ^a diminuita
V VI VII I	V VI II I	V VI IV III
		impossibile perchè viene raddoppiata la 5 ^a diminuita

La risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 7^a di sensibile o di 7^a diminuita oltre che di cattivo effetto è ineseguibile perchè l'accordo col 6° grado che non sale al 7° perderebbe la sua caratteristica; inoltre nell'accordo di 7^a di sensibile o di 7^a diminuita verrebbe raddoppiata la 7^a:

1^o rivolto.

risoluzione sul fondamentale dell'accordo di 7 ^a di sensibile o di 7 ^a diminuita	risoluzione sul 1 ^o rivolto dell'accordo di 7 ^a di sensibile o di 7 ^a diminuita	risoluzione sul 2 ^o rivolto dell'accordo di 7 ^a di sensibile o di 7 ^a diminuita	risoluzione sul 3 ^o rivolto dell'accordo di 7 ^a di sensibile o di 7 ^a diminuita
--	--	--	--

V I VII I
da evitare a causa delle due quinte di seguito per quanto siano di diversa specie

V I II III

V I IV I
impossibile perchè è rad-doppiata la 5^a diminuita

V I VI V
impossibile, più che per la relazione di 8^a perchè è rad-doppiata la 7^a diminuita

2^o rivolto.

risoluzione sul 1^o rivolto dell'accordo di 7^a di sensibile o di 7^a diminuita

5^a di seguito

V III II III

La risoluzione sul 1^o rivolto è inesequibile a causa delle due quinte di seguito e quella sul fondamentale, sul 2^o e sul 3^o rivolto dell'accordo di 7^a di sensibile o di 7^a diminuita è impossibile perchè la 5^a dell'accordo di 9^a di 3^a specie essendo diminuita non può che scendere di grado e formerebbe due quinte di seguito con la 9^a che scende.

3^o rivolto.

risoluzione sul 2^o rivolto dell'accordo di 7^a di sensibile o di 7^a diminuita

V V IV III

Allegro moderato

Sopr. I. *mf*

Sopr. II. *pp*

Contr. *pp*

Tenori

Bassi *pp*

dum com - mit - te - ret bel. - - - lum

Dum com - mit - te - ret bel. - - - lum

dum com - mit - te - ret bel. - lum

Dum com - mit - te - ret bel. - lum

Dum com - mit - te - ret bel. - lum

De Ninno - Primo Libro di Mottetti - Factum est silentium

c) Risoluzione sull'accordo di 9^a maggiore o minore di dominante.

Fondamentale.

1° rivolto.

2° rivolto.

3° rivolto.

risoluzione sul 1° rivolto dell'accordo di 9 ^a di dominante	risoluzione sul fonda- mentale dell'accordo di 9 ^a di dominante	risoluzione sul 2° rivolto dell'accordo di 9 ^a di dominante	risoluzione sul 3° rivolto dell'accordo di 9 ^a di dominante
--	--	--	--

inseguibile a causa delle
due quinte di seguito

123. Accordo di 9^a di 3^a specie sul 2° grado della scala maggiore armonica.

Come ho già detto questo accordo è analogo a quello della stessa specie sul 2° grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente del quale segue la stessa risoluzione.

Tono di Do maggiore armonica.

Fondamentale

1° rivolto

2° rivolto

3° rivolto

RIASSUNTO DEL XXIII. CAPITOLO.

L'accordo di 9^a di 3^a specie è formato degli intervalli di 3^a minore, 5^a diminuita, 7^a minore e 9^a minore.

Si trova:
 sul 7^o grado della scala maggiore (accordo di 9^a di sensibile);
 sul 7^o grado della scala minore bachiana ed è analogo al precedente;
 sul 2^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente;
 sul 6^o grado della scala minore melodica ascendente.

Gli accordi di 9^a di 3^a specie sul 7^o grado della scala maggiore e di quella minore bachiana sono accordi derivati dall'accordo di 11^a basato sulla dominante; l'accordo di 9^a di 3^a specie sul 6^o grado della scala minore melodica ascendente è un accordo derivato dall'accordo di 11^a sul 4^o grado della scala minore; l'accordo di 9^a di 3^a specie sul 2^o grado della scala minore è un accordo indipendente.

Accordo di 9^a di 3^a specie sul 7^o grado della scala maggiore (Accordo di 9^a di sensibile).

E' analogo all'accordo di 7^a corrispondente sullo

stesso grado; risolve sulla tonica armonizzata con 7^a di 4^a specie.

Accordo di 9^a di 3^a specie sul 7^o grado della scala minore bachiana.

E' perfettamente analogo a quello precedente.

Accordo di 9^a di 3^a specie sul 2^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente.

E' analogo all'accordo di 7^a corrispondente sullo stesso grado; risolve sull'accordo della dominante o sopra un accordo che prende origine da quello di dominante.

Accordo di 9^a di 3^a specie sul 6^o grado della scala minore melodica ascendente.

E' analogo all'accordo di 7^a corrispondente sullo stesso grado; risolve sull'accordo di 7^a diminuita.

Accordo di 9^a di 3^a specie sul 2^o grado della scala maggiore armonica.

E' analogo a quello della stessa specie sul 2^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente.

QUADRO SINOTTICO DEI GRADI SUI QUALI SI BASANO GLI ACCORDI DI 9^a DI 3^a SPECIE

Accordo di 9^a di 3^a specie sul 7^o grado della scala maggiore (accordo di 9^a di sensibile) (accordo derivato)

fondamentale	9 7 7 VII - I
1 ^o rivolto	7 6 5 6 6 5 II - III
2 ^o rivolto	ineseguibile
3 ^o rivolto	3 4 4 2 3 VI - V

Accordo di 9^a di 3^a specie sul 7^o grado della scala minore bachiana (accordo derivato).

è analogo al precedente.

Accordo di 9^a di 3^a specie sul 2^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente (accordo indipendente).

Come quello di 9^a di 2^a specie sul 2^o grado della scala maggiore; bisogna rammentare che la 5^a essendo diminuita deve sempre scendere di grado.

Accordo di 9^a di 3^a specie sul 6^o grado della scala minore melodica ascendente e bachiana (accordo derivato).

fondamentale	9 7 7 VI-VII
1 ^o rivolto	9 6 7 5 6 5 VI - II
2 ^o rivolto	7 6 5 6 6 5 I - II
3 ^o rivolto	ineseguibile
	3 4 4 2 3 V - IV

Accordo di 9^a di 3^a specie sul 2^o grado della scala maggiore armonica.

come quello della stessa specie sul 2^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente.

XXIV.

ACCORDO DI 9^a DI 4^a SPECIE

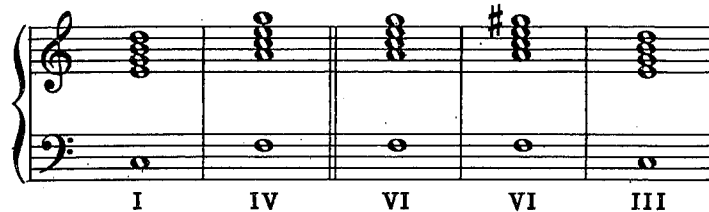
L'accordo di 9^a di 4^a specie è formato degli intervalli di 3^a maggiore, 5^a giusta, 7^a maggiore e 9^a maggiore oppure 9^a aumentata:



Essendo formato degli stessi intervalli dell'accordo di 7^a di 4^a specie, si trova sugli stessi gradi di questo ultimo accordo, cioè:

- a) sul 1^o e 4^o grado della scala maggiore;
- b) sul 6^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente;
- c) sul 3^o grado delle scale minori naturale e melodica discendente.

Scala di Do maggiore. Scala di La minore.



Degli accordi sopra elencati tre sono indipendenti e uno è derivato.

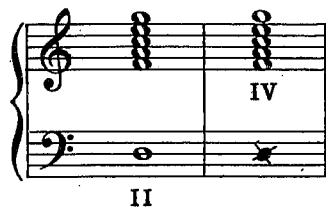
QUADRO SINOTTICO DEGLI ACCORDI DI 9^a DI 4^a SPECIE INDIPENDENTI E DI QUELLI DERIVATI.

Accordi di 9 ^a di 4 ^a specie indipendenti (il basso fondamentale sale di 4 ^a giusta o scende di 5 ^a giusta).	}	sul 1 ^o grado della scala maggiore; sul 6 ^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente; sul 3 ^o grado delle scale minori naturale e melodica discendente.
Accordi di 9 ^a di 4 ^a specie derivati (il basso fondamentale sale di grado)	}	sul 4 ^o grado della scala maggiore (deriva dall'accordo di 11 ^a sul 2 ^o grado della scala maggiore).

Rammento che in tutti gli accordi di 9^a di 4^a specie occorre, sia nel fondamentale che nei rivolti, la preparazione della 7^a e della 9^a e la preparazione della 5^a quando questa, nel 2^o rivolto, è nel basso.

124. Accordo di 9^a di 4^a specie sul 4^o grado della scala maggiore.

L'accordo di 9^a di 4^a specie sul 4^o grado della scala maggiore è un accordo derivato dall'accordo di 11^a sul 2^o grado della stessa scala nel quale è stata soppressa la fondamentale:



Come accordo derivato il basso fondamentale sale di grado risolvendo sull'accordo della dominante o sopra un accordo che ha origine da quella ed è perfettamente analogo all'accordo di 9^a di 2^a specie sul 4^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente.

Fondamentale.



1^o rivolto.

risoluzione sulla triade di dominante	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di dominante	risoluzione sull'accordo di 9 ^a di dominante	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di sensibile	risoluzione sulla triade sensibile
---------------------------------------	---	---	---	------------------------------------

I VI VII I I VI VII I I VI VII I I VI VII I I VI VII I

2^o rivolto - preparare la 5^a nel basso.

risoluzione sulla triade di dominante	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di dominante	risoluzione sull'accordo di 9 ^a di dominante	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di sensibile	risoluzione sulla triade sensibile
---------------------------------------	---	---	---	------------------------------------

I I V I I I V I I I V I I I II III I I II III

3^o rivolto.

risoluzione sulla triade di dominante	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di dominante	risoluzione sull'accordo di 9 ^a di dominante	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di sensibile	risoluzione sulla triade sensibile
---------------------------------------	---	---	---	------------------------------------

III III II I III III II I III III II III III III II III III III II I

Andante

Len - ta len - ta la ne - ve fio - ca

De Ninno - Orfano

125. Accordo di 9^a di 4^a specie sul 1^o grado della scala maggiore.

L'accordo di 9^a di 4^a specie sul 1^o grado della scala maggiore risolve sul 4^o grado armonizzato con triade, con 7^a o con 9^a oppure sull'accordo di 7^a di 2^a specie sul 6^o grado. Essendo un accordo indipendente il basso fondamentale sale di 4^a giusta o scende di 5^a giusta.

Fondamentale.

risoluzione sulla triade del 4 ^o grado della scala maggiore	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 4 ^o grado della scala maggiore	risoluzione sull'accordo di 9 ^a di 4 ^a specie sul 4 ^o grado della scala maggiore	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 6 ^o grado della scala maggiore
--	---	---	---

V I IV IV III V I IV IV III V I IV V I V I I I VII I

1° rivolto

risoluzione sulla triade del 4° grado della scala maggiore	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 4° grado della scala maggiore	risoluzione sull'accordo di 9 ^a di 4 ^a specie sul 4° grado della scala maggiore	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 6° grado della scala maggiore
--	---	---	---

V III IV IV III V III III II I V III III II III V III III II V I

2° rivolto - preparare la 5^a nel basso.

risoluzione sulla triade del 4° grado della scala maggiore	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 4° grado della scala maggiore	risoluzione sull'accordo di 9 ^a di 4 ^a specie sul 4° grado della scala maggiore	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 6° grado della scala maggiore
--	---	---	---

V V VI VII I V V VI VII I V V VI VII I V V V IV V I

3° rivolto.

risoluzione sulla triade del 4° grado della scala maggiore	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 4° grado della scala maggiore	risoluzione sull'accordo di 9 ^a di 4 ^a specie sul 4° grado della scala maggiore	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 6° grado della scala maggiore
--	---	---	---

VII VII VI V I VII VII VI II I VII VII VI II I VII VII VI VI V I

Andante mosso

Sopr. I. *pp* in un lim-pi-do e ra-pi-do ru-scel - lo si spec - chia - va la

Sopr. II. *pp* in un lim-pi-do ru-scel - lo la ro - sa si spec -

Contr. *pp* in un lim-pi-do e ra-pi-do ru-scel - lo la ro - sa si spec -

Tenori *pp* in un lim-pi-do e ra-pi-do ru-scel - lo si spec - chia - va la ro - sa

Bassi *pp* in un lim - pi - do ru-scel -

126. Accordo di 9^a di 4^a specie sul 6^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente.

L'accordo di 9^a di 4^a specie sul 6^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente risolve sul 2^o grado armonizzato con triade minore oppure con triade di 5^a diminuita, con 7^a o con 9^a; sull'accordo di 7^a di 1^a o di 2^a specie sul 4^o grado, sull'accordo di 7^a di sensibile o di 7^a diminuita oppure sull'accordo di 9^a maggiore o minore di dominante. Essendo un accordo indipendente il basso fondamentale sale di 4^a giusta o scende di 5^a giusta.

Fondamentale.

risoluzione sulla triade minore o su quella di 5 ^a diminuita sul 2 ^o grado della scala minore	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 2 ^a o di 3 ^a specie sul 2 ^o grado della scala minore	risoluzione sull'accordo di 9 ^a di 2 ^a o di 3 ^a specie sul 2 ^o grado della scala minore
---	---	---

V VI II II I V VI II II I V VI II V I

risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 1 ^a o di 2 ^a specie sul 4 ^o grado della scala minore	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di sensibile o di 7 ^a diminuita	risoluzione sull'accordo di 9 ^a M. o m. di dominante
---	---	---

VII VI VI VII I VII VI VII I VII VI VII I

1^o rivolto.

risoluzione sulla triade minore o su quella di 5 ^a diminuita sul 2 ^o grado della scala minore	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 2 ^a o di 3 ^a specie sul 2 ^o grado della scala minore	risoluzione sull'accordo di 9 ^a di 2 ^a o di 3 ^a specie sul 2 ^o grado della scala minore
---	---	---

V I II II III V I I VII I V I I VII I

risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 1 ^a o di 2 ^a specie sul 4 ^o grado della scala minore	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di sensibile o di 7 ^a diminuita	risoluzione sull'accordo di 9 ^a M. o m. di dominante
---	---	---

V I I V I V I II III V I V I

2° rivolto - preparare la 5ª nel basso.

risoluzione sulla triade minore o su quella di 5ª diminuita sul 2° grado della scala minore	risoluzione sull'accordo di 7ª di 2ª o di 3ª specie sul 2° grado della scala minore	risoluzione sull'accordo di 9ª di 2ª o di 3ª specie sul 2° grado della scala minore
---	---	---

risoluzione sull'accordo di 7ª di 1ª o di 2ª specie sul 4° grado della scala minore	risoluzione sull'accordo di 7ª di sensibile o di 7ª diminuita	risoluzione sull'accordo di 9ª M. o m. di dominante
---	---	---

3° rivolto.

risoluzione sulla triade minore o su quella di 5ª diminuita sul 2° grado della scala minore	risoluzione sull'accordo di 7ª di 2ª o di 3ª specie sul 2° grado della scala minore	risoluzione sull'accordo di 9ª di 2ª o di 3ª specie sul 2° grado della scala minore
---	---	---

risoluzione sull'accordo di 7ª di 1ª o di 2ª specie sul 4° grado della scala minore	risoluzione sull'accordo di 7ª di sensibile o di 7ª diminuita	risoluzione sull'accordo di 9ª M. o m. di dominante
---	---	---

Andantino con moto (*in due*)

u - na za - na don - do, la pian pia - no

Lentamente

un bim - bo pian - ge

127. Accordo di 9^a di 4^a specie sul 3^o grado delle scale minori naturale e melodica discendente.

L'accordo di 9^a di 4^a specie sul 3^o grado delle scale minori naturale e melodica discendente è analogo a quello di 9^a della stessa specie sul 1^o grado della scala maggiore al quale rimando l'allievo (v. § 125). Risolve sul 6^o grado armonizzato con triade, con 7^a o con 9^a.

RIASSUNTO DEL XXIV. CAPITOLO,

L'accordo di 9^a di 4^a specie è formato degli intervalli di 3^a maggiore, 5^a giusta, 7^a maggiore e 9^a maggiore.

Si trova:
sul 1^o e 4^o grado della scala maggiore;
sul 6^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente;

sul 3^o grado delle scale minori naturale e melodica discendente.

L'accordo di 9^a di 4^a specie sul 4^o grado della scala maggiore è un accordo derivato dall'accordo di 11^a sul 2^o grado, mentre gli altri tre sono accordi indipendenti.

QUADRO SINOTTICO DEI GRADI SUI QUALI SI BASANO IL FONDAMENTALE
E I RIVOLTI DEGLI ACCORDI DI 9^a DI 4^a SPECIE.

<p>Accordo di 9^a di 4^a specie sul 4^o grado della scala maggiore. (accordo derivato)</p>	}	fondamentale	$\left. \begin{array}{l} 9 \\ 7 \\ IV - V \end{array} \right\} \begin{array}{l} [5: 7: 9] \\ [5: 7: 9] \end{array}$		
		1 ^o rivolto	$\left. \begin{array}{l} 9 \\ 7 \\ IV-VII \end{array} \right\} \begin{array}{l} [7 \\ 5: 7: 9: 6] \\ [6 \\ 5: 7: 9: 6] \end{array}$		
		2 ^o rivolto	$\left. \begin{array}{l} 7 \\ 5 \\ 6 \\ VI-VII \end{array} \right\} \begin{array}{l} [6: 6: 7] \\ [5: 5: 7: 9] \\ [6 \\ 5: 6] \end{array}$		
		3 ^o rivolto	$\left. \begin{array}{l} 5 \\ 6 \\ 4 \\ I - V \end{array} \right\} \begin{array}{l} [5: 7: 9] \\ [5: 6] \\ [4 \\ 5: 6] \end{array}$		
		fondamentale	$\left. \begin{array}{l} 3 \\ 4 \\ 2 \\ III - II \end{array} \right\} \begin{array}{l} [6: 4: 5: 6: 6] \\ [4: 3: 4: 5: 6] \\ [4 \\ 3: 4: 5: 6] \end{array}$		
		<p>Accordo di 9^a di 4^a specie sul 1^o grado della scala maggiore. (accordo indipendente)</p>	}	fondamentale	$\left. \begin{array}{l} 9 \\ 7 \\ I - IV \end{array} \right\} \begin{array}{l} [5: 7: 9] \\ [5: 7: 9] \end{array}$
				1 ^o rivolto	$\left. \begin{array}{l} 9 \\ 7 \\ I \end{array} \right\} \begin{array}{l} [6] \\ [5] \end{array}$
				2 ^o rivolto	$\left. \begin{array}{l} 7 \\ 5 \\ 6 \\ III-IV \end{array} \right\} \begin{array}{l} [5: 7: 9] \\ [5: 7: 9] \end{array}$
				3 ^o rivolto	$\left. \begin{array}{l} 7 \\ 5 \\ 6 \\ III-III \end{array} \right\} \begin{array}{l} [4: 3: 4] \\ [2: 2: 3] \\ [4: 3: 4] \\ [2: 2: 3] \end{array}$
				fondamentale	$\left. \begin{array}{l} 5 \\ 6 \\ 4 \\ V - VI \end{array} \right\} \begin{array}{l} [6: 6: 7] \\ [6: 5: 6] \\ [4 \\ 5: 6] \end{array}$
				1 ^o rivolto	$\left. \begin{array}{l} 5 \\ 6 \\ 4 \\ V - V \end{array} \right\} \begin{array}{l} [4] \\ [2] \end{array}$
				2 ^o rivolto	$\left. \begin{array}{l} 5 \\ 6 \\ 4 \\ V - V \end{array} \right\} \begin{array}{l} [4] \\ [2] \end{array}$
3 ^o rivolto	$\left. \begin{array}{l} 3 \\ 4 \\ 2 \\ VII-VI \end{array} \right\} \begin{array}{l} [6: 6: 7] \\ [6: 5: 5: 7] \\ [4 \\ 3: 4: 5: 6] \end{array}$				

Accordo di 9^a di 4^a specie sul 6^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente (accordo indipendente)

}	9 7 VI - II	{ 5: 7: 6: 9 5: 7
	9 7 VI - VI	{ 6 5
	9 7 VI - VII	{ 7: 7 5: 6
	7 5 6 I - II	{ 5: 7: 6: 9 5: 7
	7 5 6 I - I	{ 4: 3: 4 2: 4: 3
	7 5 6 I - V	{ 9 7
	5 6 4 III - IV	{ 6: 6: 7 5: 5: 7
	5 6 4 III - III	{ 4 2
	5 6 4 III - VII	(7: 7)
	5 6 4 III - V	{ 9 7
	3 4 2 V - IV	{ 6: 6: 7 5: 5: 7: 4: 3 6: 4

Accordo di 9^a di 4^a specie sul 3^o grado delle scale minori naturale e melodica discendente. (accordo indipendente)

è analogo a quello di 9^a della stessa specie sul 4^o grado della scala maggiore.

XXV.

ACCORDO DI 9^a DI 5^a SPECIE

L'accordo di 9^a di 5^a specie — analogo a quello di 9^a di 3^a specie sul 7^o grado della scala maggiore — è formato degli intervalli di 3^a minore, 5^a diminuita, 7^a diminuita e 9^a minore:



Come abbiamo già visto, si trova sul 7^o grado della scala minore armonica.

Per analogia con l'accordo di 7^a corrispondente sullo stesso grado (accordo di 7^a diminuita) gli ho dato il nome di accordo di 9^a di 5^a specie.

Come l'accordo di 9^a di 3^a specie sul 7^o grado della scala maggiore è da considerarsi come un accordo derivato da un accordo di 11^a; risolve, quindi — salendo il basso fondamentale di grado — sopra l'accordo di 7^a di 2^a specie sul 1^o grado della scala minore naturale oppure sopra l'accordo di 7^a di 6^a specie sul 1^o grado delle scale minori melodica ascendente, armonica e bachiana.

Tale accordo — sebbene non faccia parte dell'armonia tradizionale e non sia stato trattato da alcun teorico moderno — non può essere usato nello stile rigoroso perchè nell'accordo di 7^a su cui risolve non è possibile preparare la 7^a. Tuttavia, sebbene molto duro nell'effetto, può essere impiegato senz'altro nello stile libero allo scopo di arricchire sempre più il patrimonio armonico già esistente.

Essendo l'accordo di 9^a di 5^a specie analogo, come ho detto, a quello di 9^a di 3^a specie sul 7^o grado della scala maggiore — al quale rimando l'allievo per le esercitazioni — presenterò soltanto due schemi per la risoluzione.

L'accordo di 9^a di 5^a specie può essere preparato da un qualsiasi accordo che contenga le due note dissonanti, cioè la 7^a e la 9^a; si deve rammentare che, oltre la 7^a e la 9^a, anche la 5^a deve scendere di grado perchè è diminuita, mentre la sensibile sale.

risoluzione sull'accordo di 7^a di 2^a specie sul 1^o grado

risoluzione sull'accordo di 7^a di 6^a specie sul 1^o grado

VI VII I I VII I VI VII I I VII I

RIASSUNTO DEL XXV. CAPITOLO

L'accordo di 9^a di 5^a specie è formato degli intervalli di 3^a m., 5^a D., 7^a D., 9^a m.
Si trova sul 7^o grado della scala minore armonica e risolve sull'accordo di 7^a di 2^a specie sul 1^o grado

della scala minore naturale o su quello di 6^a specie sul 1^o grado delle scale minori melodica ascendente, armonica e bachiana. E' un accordo derivato e quindi il basso fondamentale sale di grado sulla tonica.

XXVI.

ACCORDO DI 9^a DI 6^a SPECIE

L'accordo di 9^a di 6^a specie è formato degli intervalli di 3^a minore, 5^a giusta, 7^a maggiore e 9^a maggiore:
Tono di La minore.

3^a m. 5^a g. 7^a M. 9^a M.

Come abbiamo già visto, si trova sul 1^o grado delle scale minori melodica ascendente, armonica e bachiana e, per analogia con l'accordo di 7^a corrispondente sullo stesso grado, gli ho dato il nome di accordo di 9^a di 6^a specie. Essendo un accordo indipendente risolve sull'accordo del 4^o grado.

Tale accordo — sebbene non faccia parte dell'armonia tradizionale e non sia stato trattato da alcun teorico moderno — può essere impiegato anche nello stile rigoroso, perchè nell'accordo di 7^a sul quale risolve è possibile avere la preparazione della 7^a. Sebbene un po' duro nell'effetto, servirà senz'altro — come quello di 9^a di 5^a specie — ad arricchire sempre più il patrimonio armonico già esistente.

Essendo l'accordo di 9^a di 6^a specie analogo a quello di 7^a corrispondente — al quale rimando l'allievo per le esercitazioni — presenterò soltanto alcuni schemi per la risoluzione.

L'accordo di 7^a di 6^a specie può risolvere:

sulla triade della sottodominante;

sull'accordo di 7^a di 1^a specie sul 4^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana;

sull'accordo di 7^a di 2^a specie sul 4^o grado delle scale minori naturale, armonica e melodica discendente.

L'accordo di 7^a di 6^a specie può essere preparato da un qualsiasi accordo che contenga le due note dissonanti, cioè la 7^a e la 9^a.

risoluzione sulla triade della sottodominante

risoluzione sull'accordo di 7^a di 1^a specie sul 4^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana

risoluzione sull'accordo di 7^a di 2^a specie sul 4^o grado delle scale minori naturale, armonica e melodica discendente

V I IV II I V I IV V I V I IV V I

RIASSUNTO DEL XXVI. CAPITOLO.

L'accordo di 9^a di 6^a specie è formato degli intervalli di 3^a minore, 5^a giusta, 7^a maggiore e 9^a maggiore. Si trova sul 1^o grado delle scale minori melodica ascendente, armonica e bachiana ed è un accordo indipendente.

Può risolvere:
sulla triade della sottodominante;

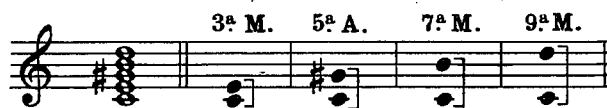
sull'accordo di 7^a di 1^a specie sul 4^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana;
sull'accordo di 7^a di 2^a specie sul 4^o grado delle scale minori naturale, armonica e melodica discendente.
L'accordo di 7^a di 6^a specie si prepara da un accordo qualsiasi che contenga le due note dissonanti (la 7^a e la 9^a).

XXVII.

ACCORDO DI 9^a DI 7^a SPECIE

L'accordo di 9^a di 7^a specie è formato degli intervalli di 3^a maggiore, 5^a aumentata, 7^a maggiore e 9^a maggiore:

Tono di La minore.



Come abbiamo già visto, si trova sul 3^o grado delle scale minori melodica ascendente, armonica e bachiana e, per analogia con l'accordo di 7^a corrispondente sullo stesso grado, gli ho dato il nome di accordo di 9^a di 7^a specie.

Essendo un accordo indipendente risolve sull'accordo del 6^o grado.

Tale accordo — sebbene non faccia parte dell'armonia tradizionale e non sia stato trattato da alcun teorico moderno — può essere impiegato, come quello di 9^a di 6^a specie, anche nello stile rigoroso perchè nell'accordo di 7^a sul quale risolve è possibile avere la preparazione della 7^a. Sebbene un po' duro nell'effetto, anche tale accordo di 9^a servirà senz'altro ad arricchire sempre più il patrimonio armonico già esistente.

Essendo l'accordo di 9^a di 7^a specie analogo a quello di 7^a corrispondente — al quale rimando l'allievo per le esercitazioni — presenterò soltanto alcuni schemi per la risoluzione.

L'accordo di 9^a di 7^a specie può risolvere:

- sulla triade del 6^o grado;
- sull'accordo di 7^a di 4^a specie sul 6^o grado delle scale minori armonica e melodica discendente;
- sull'accordo di 5^a diminuita sul 6^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana;
- sull'accordo di 7^a di 3^a specie sul 6^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana.

L'accordo di 9^a di 7^a specie può essere preparato da un qualsiasi accordo che contenga le due note dissonanti, cioè la 7^a e la 9^a.

risoluzione sulla triade del 6 ^o grado	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 6 ^o grado delle scale minori armonica e melodica discendente	risoluzione sull'accordo di 5 ^a diminuita sul 6 ^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 3 ^a specie sul 6 ^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana
V III VI IV IV III	V III VI VI V	I V III VI VII I	V III VI VII I

RIASSUNTO DEL XXVII. CAPITOLO.

L'accordo di 9^a di 7^a specie è formato degli intervalli di 3^a maggiore, 5^a aumentata, 7^a maggiore e 9^a maggiore.

Si trova sul 3^o grado delle scale minori melodica ascendente, armonica e bachiana ed è un accordo indipendente.

Può risolvere:
sulla triade del 6^o grado;

sull'accordo di 7^a di 4^a specie sul 6^o grado delle scale minori armonica e melodica discendente;
sull'accordo di 5^a diminuita sul 6^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana;
sull'accordo di 7^a di 3^a specie sul 6^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana.
Si prepara da un accordo qualsiasi che contenga le due note dissonanti (la 7^a e la 9^a).

XXVIII.

ACCORDI DI 11^a E DI 13^a.

128. Generalità.

Come abbiamo già visto nelle «Nozioni di Acustica musicale», facendo risuonare simultaneamente i primi sette armonici col 9^o e con l'11^o:

si ottiene un accordo a) che è stato chiamato accordo di 11^a naturale; se a questo accordo si aggiunge nell'acuto il 13^o armonico:

si ottiene un accordo b) che è stato chiamato accordo di 13^a naturale.

I due accordi contenendo intervalli cromatici sono considerati come accordi cromatici.

Come ho già detto a proposito del fenomeno fisico armonico, dall'accordo di 13^a naturale nasce tutta una serie di accordi naturali, alcuni dei quali, come l'accordo perfetto maggiore, quello perfetto minore e gli accordi di 7^a e di 9^a di dominante, con i loro derivati, appartengono all'armonia diatonica, mentre altri, come quelli di 11^a e di 13^a naturale, appartengono all'armonia cromatica.

Come dagli accordi di 7^a e di 9^a di dominante sono nate per analogia le altre specie di accordi di 7^a e di 9^a, alle quali sono stati estesi gli stessi principi su cui le prime si basano, specialmente per quanto riguarda le regole relative alla risoluzione e come tutti gli accordi diatonici, come vedremo in seguito, mediante alterazione dei suoni che li compongono possono divenire cromatici, così applicando un procedimento inverso, cioè togliendo o modificando agli accordi di 11^a e 13^a naturale le alterazioni, si ottiene tutta una serie di accordi di 11^a e di 13^a diatonici, che, per analogia con quelli di 7^a e di 9^a, possono essere basati su tutti i gradi della scala diatonica sia maggiore che minore.

129. Considerazioni sugli accordi di 11^a e di 13^a.

Non tutti i teorici, sia antichi che moderni, ammettono l'esistenza di questi accordi, i quali piuttosto che come accordi autonomi considerano come ritardi o appoggiature.

Sin dalla fine del Settecento, il P. Sabbatini ⁽¹⁾ presentava gli accordi di 11^a e di 13^a nella maniera seguente:

per cui si potrebbe concludere, secondo molti autori, fra cui, uno dei più autorevoli, il De Sanctis, che trattandosi di accordi incompleti si debba parlare piuttosto di ritardi che non di accordi veri e propri.

(1) Sabbatini - Op. cit.

In ogni modo, gli autori che considerano tali combinazioni armoniche come accordi veri e propri sopprimono sempre la 3^a, perchè questa rappresentando la nota di risoluzione dell'11^a viene a determinare un effetto poco gradevole e impiegano tali accordi soltanto sulla tonica o sulla dominante, interpretandoli come accordi di 7^a o di 9^a su pedale di tonica o di dominante:

sulla tonica

accordo di 7^a di dominante su pedale di tonica

accordo di 9^a di dominante su pedale di tonica

opp.

accordo di 7^a di dominante su pedale di tonica

sulla dominante

accordo di 7^a di 2^a specie su pedale di dominante

accordo di 7^a di 4^a specie su pedale di dominante

ecc.

De Sanctis
Op. cit.


Il Codazzi e l'Andreoli (1) spendono circa cento pagine per determinare la teoria degli accordi di 11^a e di 13^a, di cui dimostrano le risoluzioni che possono aver luogo sia risolvendo l'11^a e la 13^a melodicamente, cioè prima che risolva l'intero accordo, facendola scendere o salire di grado o saltare:

sia risolvendo l'11^a e la 13^a armonicamente, cioè insieme con gli altri suoni componenti l'accordo e, in tal caso, l'11^a e la 13^a generalmente restano ferme:

Sebbene il « Manuale di Armonia » dei suddetti autori, apparso verso la fine dell'Ottocento, rappresenti un'opera veramente organica per l'epoca in cui apparve e tratti l'Armonia in forma scientifica, tuttavia i numerosi esempi che riporta, tratti dalle opere dei migliori autori, circa gli accordi di 11^a e di 13^a, sono, a mio giudizio, poco convincenti per l'allievo, perchè si tratta quasi sempre di accordi incompleti, nei quali non si riconosce la derivazione dagli accordi di 11^a e di 13^a altro che basandosi sul principio stabilito dagli autori che qualsiasi accordo derivi da accordi di 13^a.

Valga il seguente esempio per tutti quelli riportati nella suddetta opera:

D. Scarlatti

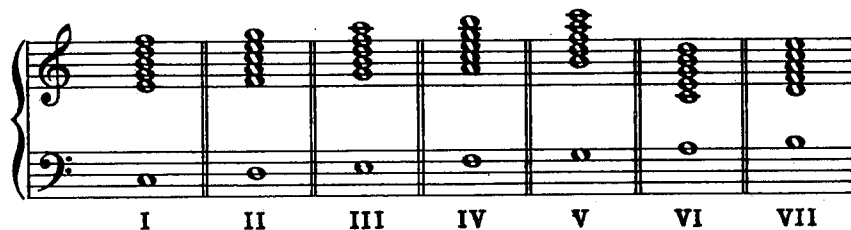
Negli accordi contrassegnati (x) gli autori ravvisano il 2° rivolto dell'accordo di 11^a di dominante. Come ho detto, a me sembra che questa interpretazione sia molto poco convincente per l'allievo, il quale dovrà, analizzando quel brano, scervellarsi per cercarvi un accordo di 11^a, mentre l'accordo  è un accordo

facilmente catalogabile fra quelli dall'allievo ben conosciuti e facilmente individuabile, cioè un accordo di 7^a di 3^a specie sul 2° grado del modo minore che risolve normalmente su quello della dominante. In ogni modo, a parte quanto i vari teorici possano pensare circa gli accordi di 11^a e di 13^a, ritengo che essi, dato che sono impiegati abbastanza frequentemente dai moderni compositori, siano da considerare come accordi autonomi e che se ne possa formulare una teoria analoga a quella di tutti gli altri; resta inteso che è perfettamente inutile parlare di preparazione e di risoluzione, perchè dato che vengono usati soltanto nello stile libero e moderno ogni compositore li tratta a suo modo.

(1) Codazzi e Andreoli - Manuale di Armonia. Ed. Cogliati, Milano, 1903.

130. Accordi di 11ª.

Formando un accordo di 11ª su ciascuno dei gradi della scala maggiore si ottengono i seguenti accordi:
Accordi di 11ª nel tono di Do maggiore:



Dallo schema precedente si rileva che nella scala maggiore è possibile catalogare sei specie di accordi di 11ª:

a) un accordo di 11ª basato sul 1º grado formato degli intervalli di 3ª maggiore, 5ª giusta, 7ª maggiore, 9ª maggiore e 11ª giusta;



b) un accordo di 11ª basato sul 2º grado formato degli intervalli di 3ª minore, 5ª giusta, 7ª minore, 9ª maggiore e 11ª giusta;



c) un accordo di 11ª basato sul 3º grado formato degli intervalli di 3ª minore, 5ª giusta, 7ª minore, 9ª minore e 11ª giusta;



d) un accordo di 11ª basato sul 4º grado formato degli intervalli di 3ª maggiore, 5ª giusta, 7ª maggiore, 9ª maggiore e 11ª aumentata;



e) un accordo di 11ª basato sul 5º grado formato degli intervalli di 3ª maggiore, 5ª giusta, 7ª minore, 9ª maggiore e 11ª giusta;



f) un accordo di 11ª basato sul 6º grado formato degli intervalli di 3ª minore, 5ª giusta, 7ª minore, 9ª maggiore e 11ª giusta;



g) un accordo di 11ª basato sul 7º grado formato degli intervalli di 3ª minore, 5ª diminuita, 7ª minore, 9ª minore e 11ª giusta.



Per comodità dell'allievo presento in sintesi gli intervalli di cui sono formati i sette accordi di 11ª:

1º grado	3ª M.	5ª g.	7ª M.	9ª M.	11ª g.
2º grado	3ª m.	5ª g.	7ª m.	9ª M.	11ª g.
3º grado	3ª m.	5ª g.	7ª m.	9ª m.	11ª g.
4º grado	3ª M.	5ª g.	7ª M.	9ª M.	11ª A.
5º grado	3ª M.	5ª g.	7ª m.	9ª M.	11ª g.
6º grado	3ª m.	5ª g.	7ª m.	9ª M.	11ª g.
7º grado	3ª m.	5ª D.	7ª m.	9ª m.	11ª g.

Dal precedente quadro si rileva che salvo i due accordi sul 2° e sul 6° grado, che sono formati degli stessi intervalli, tutti gli altri differiscono tra loro, per cui sarebbe perfettamente inutile catalogarli in specie come avviene per gli accordi di 7^a e di 9^a.

Formando un accordo di II^a su ciascuno dei gradi dei vari tipi di scala minore si ottengono i seguenti accordi:

Accordi di II^a nel tono di La minore.
nella scala minore melodica:

nella scala minore armonica:

nella scala minore naturale:

nella scala minore bachiana:

Dallo specchio precedente si rileva che su ciascun grado della scala minore si possono formare da due a tre accordi di II^a diversi a seconda del tipo di scala minore che viene considerato:

Gli accordi di cui alle lettere a), c), e), h), m), o), p), s) per la specie degli intervalli di cui sono formati rientrano nelle stesse specie già descritte per gli accordi basati sui vari gradi della scala maggiore, mentre tutti gli altri formano, come vedremo, specie a parte.

L'accordo b) sul 1° grado è formato degli intervalli di 3^a minore, 5^a giusta, 7^a maggiore, 9^a maggiore e II^a giusta;

l'accordo d) sul 2° grado è formato degli intervalli di 3^a minore, 5^a giusta, 7^a minore, 9^a minore e II^a giusta;

l'accordo f) sul 3° grado è formato degli intervalli di 3^a maggiore, 5^a aumentata, 7^a maggiore, 9^a maggiore e II^a giusta;

l'accordo g) sul 3° grado è formato degli intervalli di 3^a maggiore, 5^a aumentata, 7^a maggiore, 9^a maggiore e II^a aumentata;

l'accordo i) sul 4° grado è formato degli intervalli di 3^a minore, 5^a giusta, 7^a minore, 9^a maggiore e II^a aumentata;

l'accordo l) sul 4° grado è formato degli intervalli di 3^a maggiore, 5^a giusta, 7^a minore, 9^a maggiore e II^a aumentata;

l'accordo n) sul 5° grado è formato degli intervalli di 3^a maggiore, 5^a giusta, 7^a minore, 9^a minore e II^a giusta;

l'accordo q) sul 6° grado è formato degli intervalli di 3^a maggiore, 5^a giusta, 7^a maggiore, 9^a aumentata e II^a aumentata;

l'accordo *r*) sul 6° grado è formato degli intervalli di 3ª minore, 5ª diminuita, 7ª minore, 9ª maggiore e 11ª giusta;

l'accordo *t*) sul 7° grado è formato degli intervalli di 3ª minore, 5ª diminuita, 7ª diminuita, 9ª minore e 11ª diminuita;

l'accordo *u*) sul 7° grado è formato degli intervalli di 3ª minore, 5ª diminuita, 7ª minore, 9ª minore e 11ª diminuita.

Per comodità dell'allievo presento in sintesi gli intervalli di cui sono formati gli accordi di 11ª nel modo minore:

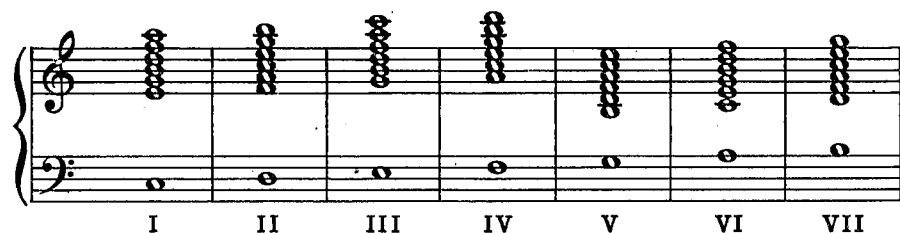
tipo di scala minore	grado	intervalli				
naturale melodica discendente	I (a)	3ª m.	5ª g.	7ª m.	9ª M.	11ª g.
melodica ascendente						
armonica	I (b)	3ª m.	5ª g.	7ª M.	9ª M.	11ª g.
bachiana						
naturale armonica	II (c)	3ª m.	5ª D.	7ª m.	9ª m.	11ª g.
melodica discendente						
melodica ascendente	II (d)	3ª m.	5ª g.	7ª m.	9ª m.	11ª g.
bachiana						
naturale melodica discendente	III (e)	3ª M.	5ª g.	7ª M.	9ª M.	11ª g.
armonica - - - - -						
melodica ascendente	III (f)	3ª M.	5ª A.	7ª M.	9ª M.	11ª g.
bachiana						
melodica ascendente	III (g)	3ª M.	5ª A.	7ª M.	9ª M.	11ª A.
bachiana						
naturale melodica discendente	IV (h)	3ª m.	5ª g.	7ª m.	9ª M.	11ª g.
armonica - - - - -						
melodica ascendente	IV (i)	3ª m.	5ª g.	7ª m.	9ª M.	11ª A.
bachiana						
melodica ascendente	IV (l)	3ª M.	5ª g.	7ª m.	9ª M.	11ª A.
bachiana						
naturale melodica discendente	V (m)	3ª m.	5ª g.	7ª m.	9ª m.	11ª g.
armonica - - - - -						
melodica ascendente	V (n)	3ª M.	5ª g.	7ª m.	9ª m.	11ª g.
bachiana						
melodica ascendente	V (o)	3ª M.	5ª g.	7ª m.	9ª M.	11ª g.
bachiana						
naturale melodica discendente	VI (p)	3ª M.	5ª g.	7ª M.	9ª M.	11ª A.
armonica - - - - -						
melodica ascendente	VI (q)	3ª M.	5ª g.	7ª M.	9ª A.	11ª A.
bachiana						
melodica ascendente	VI (r)	3ª m.	5ª D.	7ª m.	9ª M.	11ª g.
bachiana						
naturale melodica discendente	VII (s)	3ª M.	5ª g.	7ª m.	9ª M.	11ª g.
armonica - - - - -						
melodica ascendente	VII (t)	3ª m.	5ª D.	7ª D.	9ª m.	11ª D.
bachiana						
melodica ascendente	VII (u)	3ª m.	5ª D.	7ª m.	9ª m.	11ª D.
bachiana						

Dal precedente quadro si rileva che salvo l'accordo *a*) sul 1° grado e quello *h*) sul 4° che sono formati degli stessi intervalli e l'accordo *d*) sul 2° grado e quello *m*) sul 5° che sono formati degli stessi intervalli, tutti gli altri differiscono tra loro, per cui sarebbe perfettamente inutile catalogarli in specie come avviene per gli accordi di 7ª e di 9ª.


131. Accordi di 13^a.


Formando un accordo di 13^a su ciascuno dei gradi della scala maggiore si ottengono i seguenti accordi:

Accordi di 13^a nel tono di Do maggiore.




Dallo schema precedente si rileva che nella scala maggiore è possibile catalogare sette specie di accordi di 13^a:

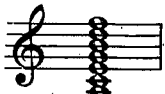
a) un accordo di 13^a basato sul 1^o grado  formato degli intervalli di 3^a maggiore, 5^a giusta, 7^a maggiore, 9^a maggiore, 11^a giusta e 13^a maggiore;

b) un accordo di 13^a basato sul 2^o grado  formato degli intervalli di 3^a minore, 5^a giusta, 7^a minore, 9^a maggiore, 11^a giusta e 13^a maggiore;

c) un accordo di 13^a basato sul 3^o grado  formato degli intervalli di 3^a minore, 5^a giusta, 7^a minore, 9^a minore, 11^a giusta e 13^a minore;

d) un accordo di 13^a basato sul 4^o grado  formato degli intervalli di 3^a maggiore, 5^a giusta, 7^a maggiore, 9^a maggiore, 11^a aumentata, 13^a maggiore;

e) un accordo di 13^a basato sul 5^o grado  formato degli intervalli di 3^a maggiore, 5^a giusta, 7^a minore, 9^a maggiore, 11^a giusta, 13^a maggiore;

f) un accordo di 13^a basato sul 6° grado  formato degli intervalli di 3^a minore,

5^a giusta, 7^a minore, 9^a maggiore, 11^a giusta, 13^a minore;

VI

g) un accordo di 13^a basato sul 7° grado  formato degli intervalli di 3^a minore, 5^a dimi-

nuita, 7^a minore, 9^a minore, 11^a giusta, 13^a minore.

VII

Per comodità dell'allievo presento in sintesi gli intervalli di cui sono formati i sette accordi di 13^a:

1° grado	3 ^a M.	5 ^a g.	7 ^a M.	9 ^a M.	11 ^a g.	13 ^a M.
2° grado	3 ^a m.	5 ^a g.	7 ^a m.	9 ^a M.	11 ^a g.	13 ^a M.
3° grado	3 ^a m.	5 ^a g.	7 ^a m.	9 ^a m.	11 ^a g.	13 ^a m.
4° grado	3 ^a M.	5 ^a g.	7 ^a M.	9 ^a M.	11 ^a A.	13 ^a M.
5° grado	3 ^a M.	5 ^a g.	7 ^a m.	9 ^a M.	11 ^a g.	13 ^a M.
6° grado	3 ^a m.	5 ^a g.	7 ^a m.	9 ^a M.	11 ^a g.	13 ^a m.
7° grado	3 ^a m.	5 ^a D.	7 ^a m.	9 ^a m.	11 ^a g.	13 ^a m.

Dal precedente quadro si rileva che tutti gli accordi di 13^a basati sui sette gradi della scala maggiore differiscono tra loro per gli intervalli, per cui sarebbe perfettamente inutile catalogarli in specie come avviene per gli accordi di 7^a e di 9^a.

Formando un accordo di 13^a su ciascuno dei gradi dei vari tipi di scala minore si ottengono i seguenti accordi:

Accordi di 13^a nel tono di La minore.
nella scala minore melodica:



nella scala minore armonica:



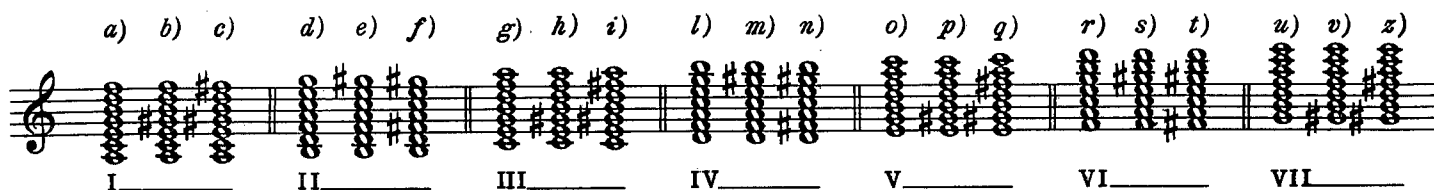
nella scala minore naturale:



nella scala minore bachiana:



Dallo specchio precedente si rileva che su ciascun grado della scala minore si possono formare tre accordi di 13^a diversi a seconda del tipo di scala minore che viene considerato:



Gli accordi di cui alle lettere *a*), *d*), *g*), *l*), *o*), *r*), *u*), per la specie degli intervalli di cui sono formati rientrano nelle stesse specie già descritte per gli accordi basati sui vari gradi della scala maggiore, mentre tutti gli altri formano, come vedremo, specie a parte.

L'accordo *b*) sul 1^o grado è formato degli intervalli di 3^a minore, 5^a giusta, 7^a maggiore, 9^a maggiore, 11^a giusta, 13^a minore;

l'accordo *c*) sul 1^o grado è formato degli intervalli di 3^a minore, 5^a giusta, 7^a maggiore, 9^a maggiore, 11^a giusta, 13^a maggiore;

l'accordo *e*) sul 2^o grado è formato degli intervalli di 3^a minore, 5^a diminuita, 7^a minore, 9^a minore, 11^a giusta, 13^a maggiore;

l'accordo *f*) sul 2^o grado è formato degli intervalli di 3^a minore, 5^a giusta, 7^a minore, 9^a minore, 11^a giusta, 13^a maggiore;

l'accordo *h*) sul 3^o grado è formato degli intervalli di 3^a maggiore, 5^a aumentata, 7^a maggiore, 9^a maggiore, 11^a giusta, 13^a maggiore;

l'accordo *i*) sul 3^o grado è formato degli intervalli di 3^a maggiore, 5^a aumentata, 7^a maggiore, 9^a maggiore, 11^a aumentata, 13^a maggiore;

l'accordo *m*) sul 4^o grado è formato degli intervalli di 3^a minore, 5^a giusta, 7^a minore, 9^a maggiore, 11^a aumentata, 13^a maggiore;

l'accordo *n*) sul 4^o grado è formato degli intervalli di 3^a maggiore, 5^a giusta, 7^a minore, 9^a maggiore, 11^a aumentata, 13^a maggiore;

l'accordo *p*) sul 5^o grado è formato degli intervalli di 3^a maggiore, 5^a giusta, 7^a minore, 9^a minore, 11^a giusta, 13^a minore;

l'accordo *q*) sul 5^o grado è formato degli intervalli di 3^a maggiore, 5^a giusta, 7^a minore, 9^a maggiore, 11^a giusta, 13^a minore;

l'accordo *s*) sul 6^o grado è formato degli intervalli di 3^a maggiore, 5^a giusta, 7^a maggiore, 9^a aumentata, 11^a aumentata, 13^a maggiore;

l'accordo *t*) sul 6^o grado è formato degli intervalli di 3^a minore, 5^a diminuita, 7^a minore, 9^a maggiore, 11^a giusta, 13^a minore;

l'accordo *v*) sul 7^o grado è formato degli intervalli di 3^a minore, 5^a diminuita, 7^a diminuita, 9^a minore, 11^a diminuita, 13^a minore;

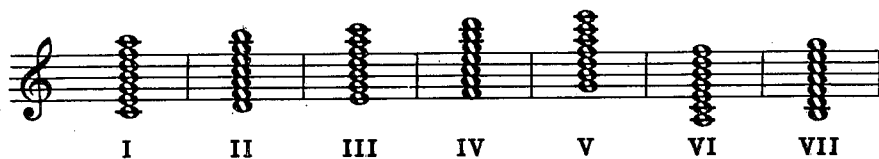
l'accordo *z*) sul 7^o grado è formato degli intervalli di 3^a minore, 5^a diminuita, 7^a minore, 9^a minore, 11^a diminuita, 13^a minore.

Per comodità dell'allievo presento in sintesi gli intervalli di cui sono formati gli accordi di 13^a nel modo minore:

tipo di scala minore	grado	intervalli					
naturale	I (a)	3 ^a m.	5 ^a g.	7 ^a m.	9 ^a M.	11 ^a g.	13 ^a m.
melodica discendente		3 ^a m.	5 ^a g.	7 ^a M.	9 ^a M.	11 ^a g.	13 ^a m.
armonica - - - - -		3 ^a m.	5 ^a g.	7 ^a M.	9 ^a M.	11 ^a g.	13 ^a M.
melodica ascendente	I (c)	3 ^a m.	5 ^a g.	7 ^a M.	9 ^a M.	11 ^a g.	13 ^a M.
bachiana		3 ^a m.	5 ^a g.	7 ^a M.	9 ^a M.	11 ^a g.	13 ^a M.
naturale		II (d)	3 ^a m.	5 ^a D.	7 ^a m.	9 ^a m.	11 ^a g.
melodica discendente	3 ^a m.		5 ^a D.	7 ^a m.	9 ^a m.	11 ^a g.	13 ^a M.
armonica - - - - -	3 ^a m.		5 ^a g.	7 ^a m.	9 ^a m.	11 ^a g.	13 ^a M.
melodica ascendente	II (f)	3 ^a m.	5 ^a g.	7 ^a m.	9 ^a m.	11 ^a g.	13 ^a M.
bachiana		3 ^a m.	5 ^a g.	7 ^a m.	9 ^a m.	11 ^a g.	13 ^a M.
naturale		III (g)	3 ^a M.	5 ^a g.	7 ^a M.	9 ^a M.	11 ^a g.
melodica discendente	3 ^a M.		5 ^a A.	7 ^a M.	9 ^a M.	11 ^a g.	13 ^a M.
armonica - - - - -	3 ^a M.		5 ^a A.	7 ^a M.	9 ^a M.	11 ^a A.	13 ^a M.
melodica ascendente	III (i)	3 ^a M.	5 ^a A.	7 ^a M.	9 ^a M.	11 ^a A.	13 ^a M.
bachiana		3 ^a M.	5 ^a A.	7 ^a M.	9 ^a M.	11 ^a A.	13 ^a M.
naturale		IV (l)	3 ^a m.	5 ^a g.	7 ^a m.	9 ^a M.	11 ^a g.
melodica discendente	3 ^a m.		5 ^a g.	7 ^a m.	9 ^a M.	11 ^a A.	13 ^a M.
armonica - - - - -	3 ^a M.		5 ^a g.	7 ^a m.	9 ^a M.	11 ^a A.	13 ^a M.
melodica ascendente	IV (n)	3 ^a M.	5 ^a g.	7 ^a m.	9 ^a M.	11 ^a A.	13 ^a M.
bachiana		3 ^a M.	5 ^a g.	7 ^a m.	9 ^a M.	11 ^a A.	13 ^a M.
naturale		V (o)	3 ^a m.	5 ^a g.	7 ^a m.	9 ^a m.	11 ^a g.
melodica discendente	3 ^a M.		5 ^a g.	7 ^a m.	9 ^a m.	11 ^a g.	13 ^a m.
armonica - - - - -	3 ^a M.		5 ^a g.	7 ^a m.	9 ^a M.	11 ^a g.	13 ^a m.
melodica ascendente	V (q)	3 ^a M.	5 ^a g.	7 ^a m.	9 ^a M.	11 ^a g.	13 ^a m.
bachiana		3 ^a M.	5 ^a g.	7 ^a m.	9 ^a M.	11 ^a g.	13 ^a m.
naturale		VI (r)	3 ^a M.	5 ^a g.	7 ^a M.	9 ^a M.	11 ^a A.
melodica discendente	3 ^a M.		5 ^a g.	7 ^a M.	9 ^a A.	11 ^a A.	13 ^a M.
armonica - - - - -	3 ^a m.		5 ^a D.	7 ^a m.	9 ^a M.	11 ^a g.	13 ^a m.
melodica ascendente	VI (t)	3 ^a m.	5 ^a D.	7 ^a m.	9 ^a M.	11 ^a g.	13 ^a m.
bachiana		3 ^a M.	5 ^a g.	7 ^a M.	9 ^a M.	11 ^a A.	13 ^a M.
naturale		VII (u)	3 ^a M.	5 ^a g.	7 ^a m.	9 ^a M.	11 ^a g.
melodica discendente	3 ^a m.		5 ^a D.	7 ^a D.	9 ^a m.	11 ^a D.	13 ^a m.
armonica - - - - -	3 ^a m.		5 ^a D.	7 ^a m.	9 ^a m.	11 ^a D.	13 ^a m.
melodica ascendente	VII (z)	3 ^a m.	5 ^a D.	7 ^a m.	9 ^a m.	11 ^a D.	13 ^a m.
bachiana		3 ^a m.	5 ^a D.	7 ^a m.	9 ^a m.	11 ^a D.	13 ^a m.

Dal precedente quadro si rileva che tutti gli accordi di 13^a basati sui vari gradi della scala minore differiscono tra loro, per cui tornerebbe perfettamente inutile catalogarli in specie come avviene per gli accordi di 7^a e di 9^a.

Da quanto ho esposto circa gli accordi di 13^a si rileva una curiosa particolarità. Formando un accordo di 13^a sopra ognuno dei gradi della scala maggiore si formano, come abbiamo già visto, sette accordi uno diverso dall'altro per gli intervalli:



Essendo, però, ogni accordo di 13^a formato di tutti e sette i suoni della scala maggiore, viene di conseguenza che i sette accordi si riducono, in sostanza, a uno solo.

132. Posizioni, rivolti e risoluzione negli accordi di 11^a e di 13^a.

a) Posizioni

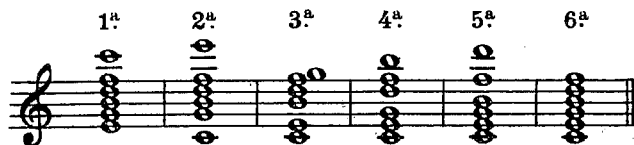
Anche gli accordi di 11^a e di 13^a, come quelli di 5^a, di 7^a e di 9^a, possono essere disposti in posizione stretta oppure lata:



Volendo parlare di posizioni melodiche, per analogia con tutti gli altri accordi si potrebbe dire che:

- la 1^a posizione melodica consiste nel mettere nella parte acuta la fondamentale;
- la 2^a posizione nel mettere nella parte acuta la 3^a;
- la 3^a posizione nel mettere nella parte acuta la 5^a;
- la 4^a posizione nel mettere nella parte acuta la 7^a;
- la 5^a posizione nel mettere nella parte acuta la 9^a;
- la 6^a posizione nel mettere nella parte acuta l'11^a;
- la 7^a posizione nel mettere nella parte acuta la 13^a;

Accordi di 11^a.



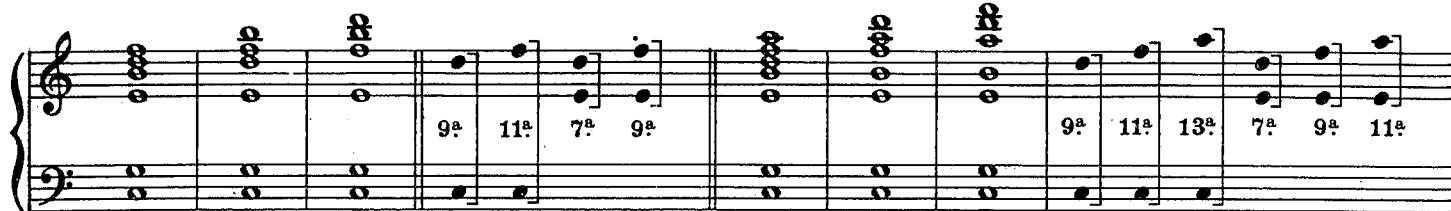
Accordi di 13^a.



Trattandosi di accordi usati soltanto nello stile libero moderno non si può parlare di distanze fra le parti come negli accordi di 9^a; per analogia con questi ultimi, però, si potrebbe dire che la 9^a, l'11^a e la 13^a dovrebbero stare rispettivamente in distanza di 9^a, di 11^a e di 13^a dalla fondamentale e, rispettivamente di 7^a, di 9^a e di 11^a dalla 3^a.

Accordi di 11^a.

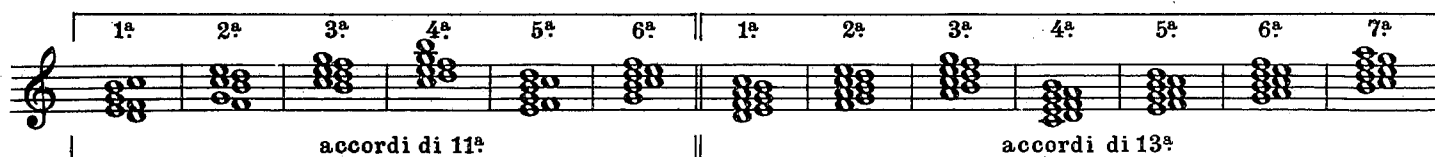
Accordi di 13^a.



Tali accordi, però, possono essere impiegati senza preoccuparsi delle distanze fra le varie parti e degli urti che ne derivano, i quali possono risultare anche di un certo effetto in determinate circostanze e per ottenere speciali colori:

Posizioni melodiche.

Posizioni melodiche.



b) Rivolti

Come gli accordi di 5^a, di 7^a e di 9^a, anche quelli di 11^a e di 13^a possono essere impiegati sotto forma di rivolto e anche per questi si può dire che:

il 1° rivolto consiste nel mettere nella parte più grave la 3^a dell'accordo;

il 2° rivolto nel mettere nella parte più grave la 5^a;

il 3° rivolto nel mettere nella parte più grave la 7^a;

il 4° rivolto nel mettere nella parte più grave la 9^a;

il 5° rivolto nel mettere nella parte più grave l'11^a;

il 6° rivolto nel mettere nella parte più grave la 13^a.

Mi sembra perfettamente inutile servirsi di numeri per indicare i rivolti; in ogni modo, a semplice titolo teorico, si può dire che:

$$\text{il fondamentale si numera —} \left\{ \begin{array}{l} \text{negli accordi di 11}^{\text{a}} \text{ con} \\ \text{negli accordi di 13}^{\text{a}} \text{ con} \end{array} \right. \begin{array}{l} 11 \\ 9 \\ 7 \\ 5 \\ 3 \\ 13 \\ 11 \\ 9 \\ 7 \\ 5 \\ 3 \end{array}$$

$$\text{il 1}^{\circ} \text{ rivolto si numera —} \left\{ \begin{array}{l} \text{negli accordi di 11}^{\text{a}} \text{ con} \\ \text{negli accordi di 13}^{\text{a}} \text{ con} \end{array} \right. \begin{array}{l} 9 \\ 7 \\ 5 \\ 3 \\ 6 \\ 11 \\ 9 \\ 7 \\ 5 \\ 3 \\ 6 \end{array}$$

$$\text{il 2}^{\circ} \text{ rivolto si numera —} \left\{ \begin{array}{l} \text{negli accordi di 11}^{\text{a}} \text{ con} \\ \text{negli accordi di 13}^{\text{a}} \text{ con} \end{array} \right. \begin{array}{l} 7 \\ 5 \\ 3 \\ 6 \\ 4 \\ 9 \\ 7 \\ 5 \\ 3 \\ 6 \\ 4 \end{array}$$

$$\text{il 3}^{\circ} \text{ rivolto si numera —} \left\{ \begin{array}{l} \text{negli accordi di 11}^{\text{a}} \text{ con} \\ \text{negli accordi di 13}^{\text{a}} \text{ con} \end{array} \right. \begin{array}{l} 5 \\ 3 \\ 6 \\ 4 \\ 2 \\ 7 \\ 5 \\ 3 \\ 6 \\ 4 \\ 2 \end{array}$$

$$\text{il 4}^{\circ} \text{ rivolto si numera —} \left\{ \begin{array}{l} \text{negli accordi di 11}^{\text{a}} \text{ con} \\ \text{negli accordi di 13}^{\text{a}} \text{ con} \end{array} \right. \begin{array}{l} 3 \\ 6 \\ 4 \\ 9 \\ 7 \\ 5 \\ 3 \\ 6 \\ 4 \\ 9 \\ 7 \end{array}$$

il 5° rivolto si numera — $\left\{ \begin{array}{l} \text{negli accordi di 11^a con} \\ \text{negli accordi di 13^a con} \end{array} \right. \left. \begin{array}{l} 6 \\ 4 \\ 9 \\ 7 \\ 5 \\ 3 \\ 6 \\ 4 \\ 9 \\ 7 \\ 5 \end{array} \right.$

il 6° rivolto si numera — negli accordi di 13^a con $\left. \begin{array}{l} 13 \\ 11 \\ 9 \\ 7 \\ 5 \\ 3 \end{array} \right\}$

Accordi di 11^a

fondamentale	1° rivolto	2° rivolto	3° rivolto	4° rivolto	5° rivolto
11 9 7 5 3	9 7 5 3 6	7 5 3 6 4	5 3 6 4 2	3 6 4 9 7	6 4 9 7 5

Accordi di 13^a

fondamentale	1° rivolto	2° rivolto	3° rivolto	4° rivolto	5° rivolto	6° rivolto
13 11 9 7 5 3	11 9 7 5 3 6	9 7 5 3 6 4	7 5 3 6 4 2	5 3 6 4 9 7	3 6 4 9 7 5	13 11 9 7 5 3

c) Risoluzione.

Gli accordi di 11^a e di 13^a non possono avere una teoria vera e propria circa la risoluzione, perchè ogni autore moderno li tratta in un modo diverso; sarebbe fuori posto voler estendere a tali accordi le regole riguardanti gli accordi di 7^a e di 9^a, che, cioè, il basso sale di 4^a giusta o scende di 5^a giusta negli accordi indipendenti e sale di grado in quelli derivati. Tanto più che volendo estendere tali regole agli accordi di 6 e di 7 suoni si potrebbe dire che soltanto quelli di 11^a potrebbero derivare da quelli di 13^a mentre questi ultimi non dovrebbero essere altro che indipendenti. La cosa migliore è che l'alunno analizzi le opere dei più rinomati autori per vedere come da essi tali accordi sono stati trattati.

Moderato

OTELLO *Cre.do che Cas-sio ei fos-se. Che bra-mi?*

JAGO *-der.vi Mio si-gno-re...* *dolce*

L'esempio precedente può essere considerato come un accordo di 7^a di dominante con appoggiatura della 3^a e dell'8^a della fondamentale piuttosto che come un accordo di 11^a.

Sostenendo

MINNIE

Ben-ve-nu-to fra noi, John-son di Sa-cra-men-to!

JOHNSON

Ven-go da Sa-cra-men-to. Grazie...

poco rit.

p

pp dolce

ppp

G. Puccini - La Fanciulla del West - Ed. Ricordi - Milano

Un poco meno

MINNIE

Quant-o tem-po spe-rai di ri-ve-der-vi... E non vi vi-di più!

(tristamente) *p dolce*

meno *rall. e dim. --- perdendosi*

mf *dim.* *pp*

G. Puccini - La Fanciulla del West - Ed. Ricordi - Milano

Allegro vivo $\text{♩} = 176-184$

f

Casella - La Giara - Ed. Universal - Vienna

Violino

ff

p

Tommasini - Fantasia Concertante per Violino - Ed. Ricordi - Milano



Tommasini - Tre pezzi per pianoforte - Ed. Hamelle - Parigi

LA MADRE

Vie-nia ca-vallo in un' bel ca-val - li - no, do-ve ca-val-ca an-che Ge - sù Bam-bi - no.

un poco più mosso

Malipiero - Sette Canzoni - Ed. Chester - Londra

RIASSUNTO DEL XXVIII. CAPITOLO.

Facendo risuonare simultaneamente i primi sette armonici col 9° e l'11° si ottiene un accordo di sei suoni che è stato chiamato « Accordo di 11^a naturale »; aggiungendo a tale accordo il 13° armonico si ottiene un accordo di sette suoni che è stato chiamato « Accordo di 13^a naturale ». Da tali accordi, considerati cromatici, modificando le alterazioni si ottiene una serie di accordi diatonici basati su tutti i gradi delle scale maggiori e minori.

Alcuni teorici, antichi e moderni, considerano gli accordi di 11^a e di 13^a non come accordi autonomi ma come ritardi o appoggiature, oppure come accordi di 7^a o di 9^a su pedale di tonica o di dominante.

Formando un accordo di 11^a su ciascuno dei gradi della scala maggiore si ottengono sette accordi di cui soltanto quelli sul 2° e sul 6° grado sono formati degli stessi intervalli.

Formando un accordo di 11^a su ciascuno dei gradi dei vari tipi di scala minore si ottengono 19 accordi di cui quello sul 1° grado e quello sul 4° sono formati degli stessi intervalli e inoltre quello sul 2° grado e quello sul 5° sono formati degli stessi intervalli, mentre tutti gli

altri differiscono tra loro.

Formando un accordo di 13^a su ciascuno dei gradi della scala maggiore si ottengono sette accordi che differiscono tutti fra loro per gli intervalli.

Formando un accordo di 13^a su ciascuno dei gradi dei vari tipi di scala minore si ottengono 21 accordi che differiscono tutti fra loro per gli intervalli.

Una particolarità curiosa degli accordi di 13^a nel modo maggiore è quella che essendo ognuno di tali accordi formato di tutti e sette i suoni della scala maggiore, i sette accordi si riducono in sostanza a uno solo.

Gli accordi di 11^a e 13^a possono essere disposti in posizione stretta oppure lata e in una qualsiasi posizione melodica senza tener conto delle distanze fra le parti trattandosi di accordi usati soltanto nello stile libero moderno.

Possono essere impiegati allo stato fondamentale oppure sotto forma di rivolto.

Gli accordi di 11^a e di 13^a non hanno una teoria vera e propria circa la risoluzione, tanto più che ogni autore moderno li tratta in modo diverso.

PROSPETTO RIASSUNTIVO DI TUTTI GLI ACCORDI DISSONANTI CON RELATIVE PREPARAZIONI E RISOLUZIONI

Accordo di 5^a diminuita.

Triade sensibile (§ 68).

Fondamentale. 1^o rivolto. *opp.* 2^o rivolto.

VII I II I II III IV III

Accordo di 5^a diminuita sul 2^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente (§ 69).

risoluzione sulla triade di dominante	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di dominante	risoluzione sull'accordo di 9 ^a di dominante	risoluzione sull'accordo di 7 ^a diminuita
---------------------------------------	---	---	--

II V II V I II V I II VII I

Accordo di 5^a diminuita sul 6^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana (§ 70).

risoluzione sulla triade di dominante	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di dominante	risoluzione sulla triade sensibile
---------------------------------------	---	------------------------------------

VI VII I VI VII I VI VII I

Accordo di 7^a di 1^a specie.

Accordo di 7^a di 1^a specie sul 5^o grado della scala maggiore e di quelle minori armonica, melodica ascendente e bachiana (accordo di 7^a di dominante § 78).

Fondamentale. 1^o rivolto. 2^o rivolto. 3^o rivolto.

V I VII I II I (III) IV III

risoluzione

risoluzione sulla triade del 2° grado	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 2° grado	risoluzione sull'accordo di 9 ^a di 2 ^a specie sul 2° grado	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 4° grado
---------------------------------------	--	--	--

I VI II I VI II V I VI II V I I VI IV V I

risoluzione sulla triade sensibile	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di dominante	risoluzione sull'accordo di 9 ^a di dominante	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di sensibile
------------------------------------	---	---	---

I VI VII I I VI VII I I VI V I I VI VII I

Accordo di 7^a di 2^a specie sul 3° grado della scala maggiore (§ 85).
preparazione

preparazione dalla triade della dominante	preparazione dalla triade sensibile	preparazione dalla triade del 2° grado <i>opp.</i>	preparazione dall'accordo di 7 ^a di dominante
---	-------------------------------------	--	--

V III VI II III VI II III VI II III VI IV III VI

risoluzione

risoluzione sulla triade del 6° grado	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 6° grado della scala maggiore	risoluzione sull'accordo di 9 ^a di 2 ^a specie sul 6° grado della scala maggiore	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 1° grado della scala maggiore
---------------------------------------	---	---	---

V III VI V III VI II V I V III VI II V I V III III III II I

Accordo di 7^a di 2^a specie sul 4° grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente (§ 86).
(v. accordo di 7^a di 4^a specie sul 4° grado della scala maggiore).

Accordo di 7^a di 2^a specie sul 1° grado delle scale minori naturale e melodica discendente (§ 87).
(v. accordo di 7^a di 4^a specie sul 1° grado della scala maggiore).

risoluzione

risoluzione sulla triade del 4° grado	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 4° grado della scala minore	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 1 ^a specie sul 4° grado della scala minore
---------------------------------------	---	---

V I IV V I IV IV III V I IV IV III

Accordo di 7^a di 2^a specie sul 2^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana (§ 88).
(v. accordo di 7^a di 2^a specie sul 2^o grado della scala maggiore).
preparazione

preparazione dall'accordo della tonica	preparazione dall'accordo della sottodominante	preparazione dall'accordo della sopradominante (triade di 5 ^a D. sul 6 ^o grado)	preparazione dall'accordo di 7 ^a di 1 ^a specie sul 4 ^o grado della scala minore
--	--	---	--

I II V I I II V I IV II V I VI VI V I VI VI V I

risoluzione

risoluzione sulla triade di dominante	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di dominante	risoluzione sull'accordo di 9 ^a di dominante	risoluzione sulla triade sensibile	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di sensibile
---------------------------------------	---	---	------------------------------------	---

I II V I I II V I I II V I I II II I I II II III

Accordo di 7^a di 2^a specie sul 5^o grado delle scale minori melodica discendente e naturale (§ 89).

Fondamentale.

1^o rivolto:

2^o rivolto.

3^o rivolto.

VI V I II VII I II II I II II III IV IV III

Accordo di 7^a di 3^a specie.

Accordo di 7^a di 3^a specie sul 2^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente (§ 91).
Come quello di 7^o di 2^a specie sul 2^o grado della scala maggiore, salvo la 5^a che, essendo diminuita, non può saltare ma deve scendere di grado.

Accordo di 7^a di 3^a specie sul 6^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana (§ 92).
Producendo all'audizione l'effetto di un accordo di 7^a di sensibile può essere dato senza la preparazione.

risoluzione

risoluzione sulla triade sensibile	risoluzione sulla triade di dominante	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di dominante
------------------------------------	---------------------------------------	---

VI VII I VI VII I VI VII I

Accordo di 7^a di 4^a specie.

Accordo di 7^a di 4^a specie sul 4^o grado della scala maggiore (§ 94).
preparazione

preparazione dall'accordo della tonica				preparazione dall'accordo del 6 ^o grado				preparazione dall'accordo del 3 ^o grado <i>opp.</i>				
--	--	--	--	--	--	--	--	---	--	--	--	--

I IV V I VI IV V I III IV V I III IV V I

risoluzione

risoluzione sulla triade di dominante			risoluzione sull'accordo di 7 ^a di dominante			risoluzione sull'accordo di 9 ^a di dominante			risoluzione sull'accordo di 7 ^a di sensibile			risoluzione sulla triade sensibile		
---------------------------------------	--	--	---	--	--	---	--	--	---	--	--	------------------------------------	--	--

I IV V I I IV V I I IV V I I IV VII I I IV VII I

Accordo di 7^a di 4^a specie sul 1^o grado della scala maggiore (§ 95).
preparazione

preparazione dall'accordo della dominante			preparazione dall'accordo di 7 ^a di dominante			preparazione dall'accordo di 9 ^a di dominante			preparazione dall'accordo di 7 ^a di sensibile			preparazione della triade sensibile			preparazione dall'accordo del 3 ^o grado		
---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	-------------------------------------	--	--	--	--	--

V I IV V V I IV V V I IV VII VII VI VII VII VI III I IV

risoluzione

risoluzione sulla triade del 4 ^o grado			risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 4 ^o grado				risoluzione sull'accordo di 9 ^a di 4 ^a specie sul 4 ^o grado				risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 6 ^o grado			
---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

V I IV V I IV VII I V I IV V I V I VI VI II I

Accordo di 7^a di 4^a specie sul 6^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente (§ 96).
preparazione

preparazione dall'accordo della tonica				preparazione dall'accordo della dominante <i>opp.</i>				preparazione dall'accordo di 7 ^a di dominante				preparazione dall'accordo del 3 ^o grado			
--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

I VI II II I V VI II V I V VI II V I V VI II VII I III VI II V I

risoluzione

risoluzione sulla triade di 5 ^a diminuita sul 2° grado	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 3 ^a specie sul 2° grado	risoluzione sull'accordo di 9 ^a di 3 ^a specie sul 2° grado	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 4° grado
---	--	--	--

Accordo di 7^a di 6^a specie.

Accordo di 7^a di 6^a specie sul 1° grado delle scale minori melodica ascendente, armonica e bachiana (Cap. XVII).
preparazione

preparazione dall'accordo della dominante	preparazione dall'accordo di 5 ^a aumentata sul 3° grado	preparazione dalla triade sensibile	preparazione dall'accordo di 7 ^a di dominante	preparazione dall'accordo di 7 ^a diminuita
---	--	-------------------------------------	--	---

risoluzione

risoluzione sulla triade della sottodominante	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 1 ^a specie sul 4° grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 4° grado delle scale minori naturale, armonica e melodica discendente	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 3 ^a specie sul 2° grado
---	--	---	--

Accordo di 7^a di 7^a specie.

Accordo di 7^a di 7^a specie sul 3° grado delle scale minori armonica, melodica ascendente e bachiana (Cap. XVIII).
preparazione

preparazione dall'accordo della dominante	preparazione dalla triade sensibile	preparazione dall'accordo di 7 ^a di dominante	preparazione dall'accordo di 5 ^a diminuita sul 2° grado	preparazione dalla triade minore sul 2° grado	preparazione dall'accordo di 7 ^a diminuita
---	-------------------------------------	--	--	---	---

risoluzione

risoluzione sulla triade del 6° grado	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 6° grado	risoluzione sull'accordo di 5 ^a diminuita sul 6° grado	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 3 ^a specie sul 6° grado
---------------------------------------	--	---	--

V III VI VI V I V III VI VI V I V III VI VII I V III VI VII I

Accordo di 9^a di 1^a specie.

Accordo di 9^a di 1^a specie sul 5° grado della scala maggiore e di quelle minori armonica, melodica ascendente e bachiana (§ 105).

fondamentale	1° rivolto	2° rivolto	3° rivolto
--------------	------------	------------	------------

V I VII I II III IV III

Risoluzione anticipata nell'accordo di 9^a di dominante.

fondamentale	1° rivolto	2° rivolto	3° rivolto
--------------	------------	------------	------------

V I VII I II I IV III

Accordi di 7^a derivati dall'accordo di 9^a di dominante (§ 106).

Accordi di 7^a di sensibile e di 7^a diminuita.

fondamentale	1° rivolto	2° rivolto	3° rivolto
--------------	------------	------------	------------

VII I II III IV III VI VI V

Risoluzione anticipata nell'accordo di 7^a di sensibile e di 7^a diminuita

fondamentale	1° rivolto	2° rivolto	3° rivolto
--------------	------------	------------	------------

VII I II I IV III VI VI V I

Accordo di 9^a di 1^a specie sul 4^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana (§ 107)

risoluzione sulla triade di dominante				risoluzione sull'accordo di 7 ^a di dominante				risoluzione sulla triade sensibile			
I	IV	V	I	I	IV	V	I	I	IV	II	III

Accordo di 9^a di 1^a specie sul 7^o grado delle scale minori naturale e melodica discendente (§ 108).

I	VII	I	IV	V	V	I

Accordo di 9^a di 2^a specie.

Accordo di 9^a di 2^a specie sul 2^o grado della scala maggiore (§ 111).
fondamentale

risoluzione sulla triade di dominante				risoluzione sull'accordo di 7 ^a di dominante				risoluzione sull'accordo di 9 ^a di dominante				risoluzione sull'accordo di 7 ^a di sensibile				risoluzione sulla triade sensibile			
I	II	V	I	I	II	V	I	I	II	V	I	I	II	II	III	I	II	II	III

Accordo di 9^a di 2^a specie sul 6^o grado della scala maggiore (§ 112).
fondamentale

risoluzione sulla triade del 2 ^o grado					risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 2 ^o grado					risoluzione sull'accordo di 9 ^a di 2 ^a specie sul 2 ^o grado					risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 4 ^o grado				
V	VI	II	II	I	V	VI	II	II	I	V	VI	II	V	I	V	VI	VI	VII	I

risoluzione sulla triade sensibile				risoluzione sull'accordo di 7 ^a di dominante				risoluzione sull'accordo di 9 ^a di dominante				risoluzione sull'accordo di 7 ^a di sensibile			
V	VI	II	I	V	VI	V	I	V	VI	VII	I	V	VI	VII	I

Accordo di 9^a di 2^a specie sul 3^o grado della scala maggiore (§ II3).
risoluzione

risoluzione sulla triade del 6 ^o grado	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 6 ^o grado	risoluzione sull'accordo di 9 ^a di 2 ^a specie sul 6 ^o grado	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 1 ^o grado
---	--	--	--

II III VI II V I II III VI II V I II III VI II V I II III III IV V I

Accordo di 9^a di 2^a specie sul 4^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente (§ II4).
risoluzione

risoluzione sulla triade del 5 ^o grado	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di dominante <i>opp.</i>	risoluzione sull'accordo di 9 ^a di dominante
---	---	---

I IV V I I IV V I I IV IV III I IV V I

Accordo di 9^a di 2^a specie sul 1^o grado delle scale minori naturale e melodica discendente (§ II5).
risoluzione

risoluzione sulla triade del 4 ^o grado	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 4 ^o grado	risoluzione sull'accordo di 9 ^a di 2 ^a specie sul 4 ^o grado
---	--	--

V I IV IV III V I IV IV III V I IV V I

Accordo di 9^a di 2^a specie sul 2^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana (§ II6).
risoluzione

risoluzione sulla triade di dominante	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di dominante	risoluzione sull'accordo di 9 ^a M. di dominante	risoluzione sulla triade sensibile	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di sensibile
---------------------------------------	---	--	------------------------------------	---

I II V I I II V I I II V I I II II III I II II III

Accordo di 9^a di 2^a specie sul 5^o grado delle scale minori melodica discendente e naturale (§ II7)
E' analogo all'accordo di 9^a di 2^a specie sul 3^o grado della scala maggiore

risoluzione

fondamentale

1^o rivolto

2^o rivolto

3^o rivolto

IV V I VI VII I II II III IV IV III

Accordo di 9^a di 3^a specie.

Accordo di 9^a di 3^a specie sul 7^o grado della scala maggiore (§ 119).

Accordo di 9^a di 3^a specie sul 7^o grado della scala minore bachiana (§ 120).

Accordo di 9^a di 3^a specie sul 2^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente (§ 121).
E' analogo all'accordo di 9^a di 2^a specie sul 2^o grado del modo maggiore dal quale differisce per la risoluzione della 5^a, la quale essendo diminuita non può saltare ma deve scendere di grado.

Accordo di 9^a di 3^a specie sul 6^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana (§ 122).

risoluzione sull'accordo di 7 ^a di sensibile o di 7 ^a diminuita	risoluzione sull'accordo di 9 ^a maggiore o minore di dominante
--	--

Accordo di 9^a di 3^a specie sul 2^o grado della scala maggiore armonica (§ 123).

Accordo di 9^a di 4^a specie.

Accordo di 9^a di 4^a specie sul 4^o grado della scala maggiore (§ 124).
risoluzione.

risoluzione sulla triade di dominante	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di dominante	risoluzione sull'accordo di 9 ^a di dominante	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di sensibile	risoluzione sulla triade sensibile
--	--	--	--	---------------------------------------

Accordo di 9^a di 4^a specie sul 1^o grado della scala maggiore. (§ 125).
risoluzione

risoluzione sulla triade del 4 ^o grado	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 4 ^o grado	risoluzione sull'accordo di 9 ^a di 4 ^a specie sul 4 ^o grado	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 6 ^o grado
---	--	--	--

V I IV IV III V I IV IV III V I IV V I V I I I VII I

Accordo di 9^a di 4^a specie sul 6^o grado delle scale minori armonica, naturale e melodica discendente (§ 126).
risoluzione

risoluzione sulla triade minore o su quella di 5 ^a diminuita sul 2 ^o grado	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 2 ^a o di 3 ^a specie sul 2 ^o grado	risoluzione sull'accordo di 9 ^a di 2 ^a o di 3 ^a specie sul 2 ^o grado
--	--	--

V VI II II I V VI II II I V VI II V I

risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 1 ^o o di 2 ^a specie sul 4 ^o grado	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di sensibile o diminuita	risoluzione sull'accordo di 9 ^a M. o m. di dominante
--	---	---

VII VI VI VII I VII VI VII I VII VI VII I

Accordo di 9^a di 5^a specie.

risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 1 ^o grado	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 6 ^a specie sul 1 ^o grado
--	--

VI VII I I VII I VI VII I I VII I

Accordo di 9^a di 6^a specie.

risoluzione sulla triade della sottodominante	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 1 ^a specie sul 4 ^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 2 ^a specie sul 4 ^o grado delle scale minori naturale, armonica e melodica discendente
--	--	---

V I IV II I V I IV V I V I IV V I

Accordo di 9^a di 7^a specie.

risoluzione sulla triade del 6 ^o grado	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 4 ^a specie sul 6 ^o grado delle scale minori armonica e melodica discendente	risoluzione sull'accordo di 5 ^a diminuita sul 6 ^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana.	risoluzione sull'accordo di 7 ^a di 3 ^a specie sul 6 ^o grado delle scale minori melodica ascendente e bachiana
--	--	---	---

V III VI IV IV III V III VI VI V I V III VI VII I V III VI VII I

Accordi di 11^a e di 13^a.

Per quanto riguarda la preparazione e la risoluzione degli accordi di 11^a e di 13^a dato che non è possibile stabilire una teoria vera e propria rimando l'allievo a quanto ho detto nel relativo capitolo (Cap. XXVIII).

FINE DEL I. VOLUME

INDICE SCHEMATICO DEL SECONDO VOLUME

RISOLUZIONI ECCEZIONALI DEGLI ACCORDI DISSONANTI
PROGRESSIONI DEGLI ACCORDI DI 7^a E DI 9^a
RITARDI
LE IMITAZIONI
L'ARMONIA CROMATICA
L'ENARMONIA
NOTE MELODICHE ESTRANEE ALL'ACCORDO
IL PEDALE
RITMICA E METRICA MUSICALI
LA PAROLA NEI SUOI RAPPORTI CON LA MUSICA
L'ARMONIZZAZIONE DELLA SCALA (diatonica, cromatica, esa-
tonica, ecc.)
L'ARMONIZZAZIONE DEL BASSO SENZA NUMERI
IL BASSO IMITATO E FUGATO
L'ARMONIZZAZIONE DELLA MELODIA

