MANUALE COMPLEMENTARE DI ARMONIA

per i corsi di

"Cultura musicale generale"

ad uso dei Conservatori e degli Istituti Statali Pareggiati

Stefano Cucchi
s.cucchi@questionidiarmonia.com
Tel: 340/2601621

Rosate, Agosto 2012

Introduzione

Quanti si siano trovati a compiere studi musicali in Italia hanno potuto certamente constatare la povertà dei cosiddetti corsi di "Armonia Complementare".
Il piu delle volte ci si limita ad armonizzare qualche basso, in uno stile molto discutibile oltretutto, a imparare qualche modulazione scolastica (non più di 4 battute! Mi raccomando!)[1]e ad avere qualche nozione, quasi esclusivamente teorica, di "analisi formale".
L'armonia è un materia viva, che richiede anni di studio e di approndimento; è però uno studio affascinante e coinvolgente, perchè ci permette di scoprire tanti tesori nascosti. Io mi muovo da una posizione privilegiata, non dovendo insegnare l'armonia posso dedicarmi alla musica, ed indagare la musica che più mi piace, analizzarla, e cercare di capire perchè mi piace.
E paradossalmente proprio perchè non ho nulla da insegnare probabilmente imparerete qualcosa da questo libro: imparerete che i compositori pensano la "MUSICA", non pensano alle regole armoniche, contrappuntistiche, formali.
Non voglio ricadere qui nel pregiudizio romantico dell'ispirazione, per cui la musica cade dall'alto senza alcuna fatica; i musicisti inseguono, perseguono un'idea, e quando l'hanno raggiunta la fanno propria e le danno forma segnandola su un pezzo di carta o suonandola su un qualsiasi strumento, a volte se la "suonano" nella testa e basta! Poi comincia un duro lavoro: il *labor limae*: affinare, correggere, migliorare, aggiustare, fino a quando l'opera d'arte appare nella sua unità.[1]
Io faccio il percorso inverso: cerco gli elementi costitutivi, le logiche interne, i richiami, i possibili pensieri e le possibili intuizioni del compositore.
E' come guardare un piccolo particolare, ma poi bisogna guardare (ascoltare) l'opera d'arte nel suo insieme per apprezzarla in pieno.

I miei saranno solo spunti: troverete più indicazioni di direzioni possibili che analisi complete; è ovvio che qualsiasi analisi, sebbene l'autore si proponga di essere il più oggettivo possibile, è comunque un punto di vista di chi la fà: cio che appare rilevante al mio occhio - spirito indagatore potrà essere completamente irrilevante al vostro orecchio - cuore, allora vi esorto ad andare a cercare voi stessi col vostro occhio, e di trovare le vostre risposte...ma soprattutto di trovare nuove domande!

[1]Ho trovato delle bellisime modulazioni a tutti i toni maggiori e minori di Padre Stanislao Mattei in un libro, guardacaso non italiano ma fortunatamente pubblicato in anche in Italia: si tratta della "Scuola Della Prassi Del Basso Continuo"di H. Keller [2]

[1]Forse l'unico compositore a cui un'opera appariva già composta nella sua interezza e lui doveva solo scriverla era Mozart...ma lui non fa testo!

Capitolo 1

Concetti e Definizioni

Spesso termini musicali hanno significati diversi a seconda degli stili, delle epoche, etc... Anche alcuni accordi/agglomerati sonori possono avere significati diversi: pensiamo all' accordo di settima diminuita: poteva essere molto dissonante in Bach, ed è invece un accordo come un altro in Wagner
Un termine è una convenzione, ogni definizione di un avvenimento musicale è giocoforza ina riduzione del suo intrinseco significato. Pensiamo alla forma "sonata classica bitematica bipartita" e alle sue molteplici declinazioni: dalla stringatezza degli esempi Haydiniani alla drammaticità di alcuni episodi Beethoveniani.
Ogni sonata è una forma a sè, una *opera d'arte a sè*, ma d'altra parte non possiamo esimerci dal tentare una certa sistematizzazione dei termini e delle conoscenze.
Voglio tralasciare il punto di vista del catalogatore/didatta e tentare un approccio descrittivo dei fenomeni musicali nel loro contesto.

Vedremo poi che ci sono elementi che hanno una linae di confine variabile: una appoggiatura e un ritardo possono essere due aspetti dello stesso fenomeno, una successione *dominante→tonica* può anche NON essere una cadenza, una *progressione modulante* può in realtà modulare... anche allo stesso tono da cui siamo partiti!

Da qui il carattere **inclusivo** di alcune definizioni, si veda il concetto di *progressione* che includerà anche semplici ripetizioni di incisi con minime variazioni, e il carattere **eclusivo** di altre, si veda il concetto di *cadenza* che si definirà tale solo al concorrere di più elementi: successione armonica, profilo melodico, rilevanza ritmica e funzione strutturale.

Non si ripeterà mai a sufficienza - ed è un problema di tutta la didattica musicale italiana - che il compositore non compone a partire da elementi precostituiti (note, successioni accordali, forme, etc...) Ogni artista parte... da una necessità interiore? Da un imperativo categorico Kantiano? Sicuramente parte da dei presupposti estetici che possono anche - in maniera variabile - non coincidere con quelli del linguaggio comune del tempo.
É partire dal romanticismo che l'arte armonica diventa terreno di invenzione da parte del compositore, ma anche in epoca barocca e classica ogni autore ha un linguaggio armonico personale: gli elementi sono gli stessi ma usati in maniera unica.

1.1 Sulla raccolta dei dati: regole ed eccezioni.

Dare un nome alle cose è il principio della conosenza, dare delle definizioni è il principio della sistematizzazione della conoscenza, che è cio che ci permette di analizzare, quantificare, ma soprattutto confrontare. Non sempre però è utile analizzare/confrontare rispetto al concetto/definizione di riferimento in quanto lo scarto rispetto al modello di riferimento ci porrebbe nella necessità di una nuova definizione/modello.

Statisticamente parlando, una definizione(nota di volta, appoggiatura, etc...) indica la "moda", il modo più diffuso, in cui si presenta un determinato avvenimento (cadenza, successione accordale, raddoppio, etc...). Le altre possibilità non sono "eccezioni" alla regola, ma casi legittimi di un certo avvenimento.
Certo, allora sarà utile, sempre statisticamente parlando, capire se esiste una correlazione statistica tra vari avvenimenti, per tra il raddoppio di una sensibile e la presenza di una progressione, tra i movimenti per salto di un basso e il profilo melodico che si viene a formare, tra una cadenza frigia e il punto del brano in cui si trova.
La regola spesso prescinde dal contesto, si limita al particolare, una "eccezione" ha sempre una giustiicazione, una sua logica.

Ecco perché in uno studio dell'armonia che abbia fini analitici è necessario partire dal linguaggio proprio dell'autore e dai suoi presupposti estetici; da questi derivano le regole che si dà il compositore e da queste regole deriveranno procedimenti più o meno legittimi e più o meno frequenti.
Un qualsiasi avvenimento allora che si discosti, anche in maniera rilevante, dalla "moda" dei comportamenti del compositore, verrà allora analizzato in rapporto alla estetica e al linguag-

gio del compositore e non rispetto alla "devianza" (sempre statisticamente parlando) rispetto al paradigma. Più alta sarà la devianza, più forte sarà il motivo che ha spinto il compositore a muoversi in quella direzione…ed è il motivo per qui a me piacciono di più le eccezioni che le regole.

Capitolo 2

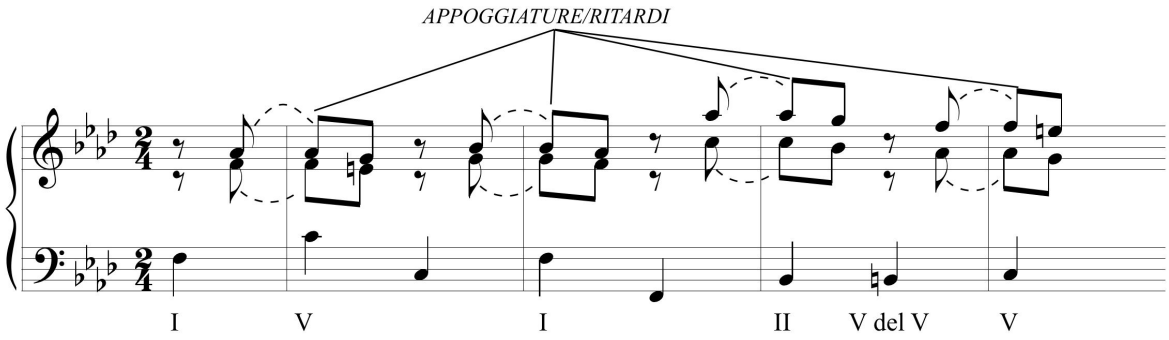
Appoggiature - Ritardi

2.1 J. S. Bach: Preludio XII dal 2' Libro del Clavicembalo ben temperato - BWV 881

Partiamo subito da un esempio musicale (considerate che le legature in linea tratteggiata sono state aggiunte da me).

E' un semplice contrappunto a tre parti in cui le 2 voci superiori formano delle appoggiature sul primo ottavo

Figura 2.1: J.S.Bach - BWV 881 - Incipit



della misura, queste appoggiature potrebbero essere considerate dei ritardi se le immaginiamo legate gli ottavi precedenti (ultimo ottavo di ciascuna misura) - in realtà non sono legate ma il nostro orecchio le "ricorda" e sente quindi una continuità.

Le risoluzioni sono tutte scendendo di grado [ciò è conforme alla regola], quando viene ritardata/appogiata la nota fondamentale dell'accordo, assieme all'appoggiatura è già presente al basso [In contrasto con la regola generale] la risoluzione che si trova in rapporto di 9' con l'appoggiatura.

Le dissonanze che si formano sul battere sono diverese: a misura 1 abbiamo un accordo di 4' e 6' [quindi non particolarmente dissonante - la 6' è consonante! Semmai, data la presenza dell'intervallo di 4' direi "instabile"], a misura 2 una 9' e una 11' [dissonante la 9', instabile la 11'], a misura 3, trasportando in basso di una ottava abbiamo una 9' e una 14' (7') [entrambi intervalli dissonanti] a misura 4 di nuovo una 4' e 6'.

Riporto ora dalla fine di misura 8.

A prima vista è molto simile all'esempio precedente, è da notare la risoluzione **ascendente** delle appoggiature. Di norma i ritardi provengono da una consonanza in tempo debole, sono numerosi però i casi (soprattutto nella musica strumentale) in cui il ritardo proviene da una dissonanza.

Si nota anche che la fase è più lunga e presenta una densità armonica (numero di armonie toccate) maggiore. Il primo frammento cadenzava alla *dominante del tono* (accordo di settima di dominante costruito sul Do), il secondo frammento modula alla *dominante del relativo maggiore*. Si tratta di *cadenze sospese alla dominante* entrambe con movimento cromatico al basso (nel secondo frammento il basso presenta, dopo la progressione di quite "Do - Fa - Sib - Mib - Lab", una scala ascendente "Lab - Sib - Do - Reb - Re - Mib) e identica disposizione delle due voci superiori.

Vediamo misure 40 e seguenti:

In questo caso si tratta di vere e proprie appoggiatture superiori della 4' di un accordo che risolve su una 3' essendo già presente in un'altra voce la nota di risoluzione. Le prime due appeggiature sono prese con un salto

Figura 2.2: J.S.Bach - BWV 881 - misura 8

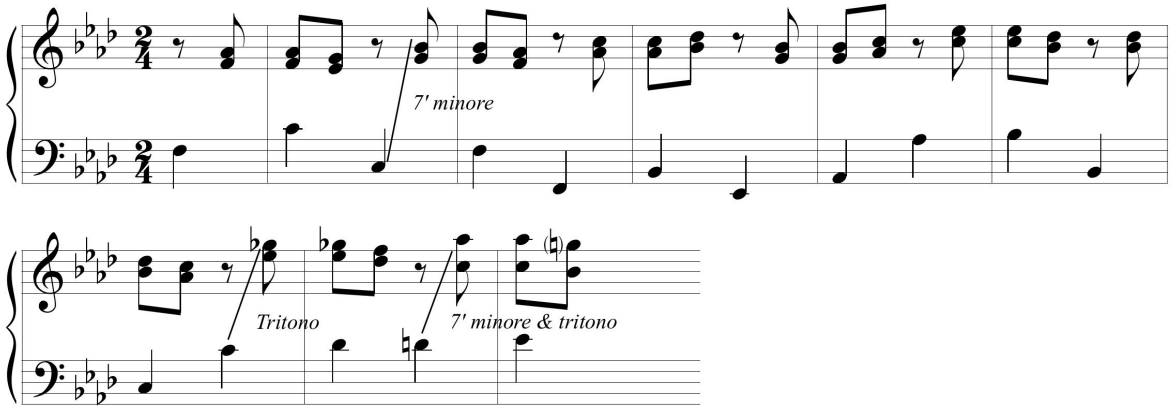
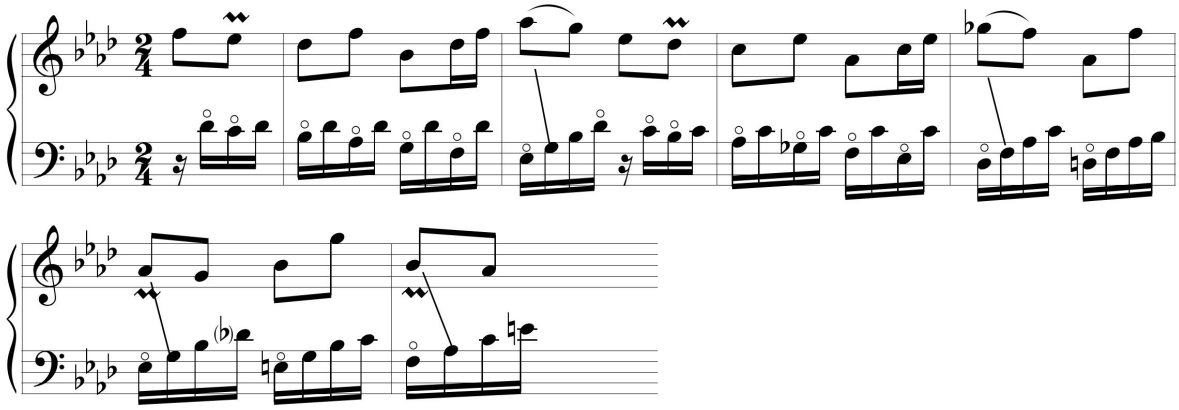


Figura 2.3: J.S.Bach - BWV 881 - misura 40



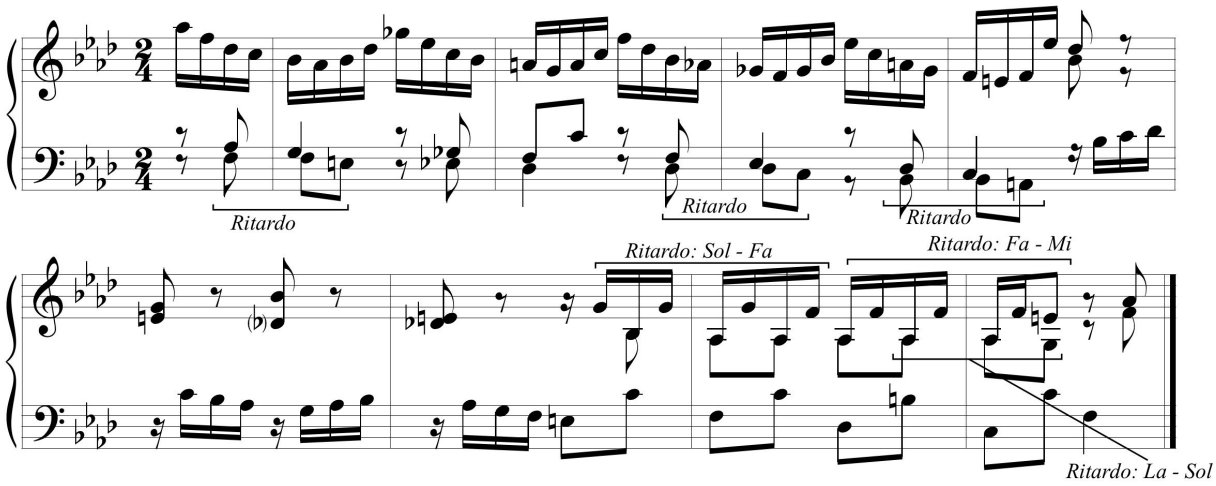
ascendente di terza, le due successive con un salto discendente di sesta.
In questro frammento è evidente come Bach equilibri in maniera sapiente movimenti di salto (arpeggi di accordi) e lunghi movimenti per grado congiunto al basso. Tralasciando al basso alcune note "ornamentali" e gli arpeggi degli accordi i (a meno di salti di ottava) notiamo una lunga linea per gradi congiunti [note contrassegnate da un pallino vuoto] Reb - Do - SIb - Lab - Sol - Fa - Mib - Reb - Do - Sib - Lab - Sol - Fa - Mib - Reb - Re - Mib - Mi etc...

Da misura 48 a seguire vediamo dei ritardi/appoggiature alla voce inferiore.
Sulla cadenza conclusiva in cui abbiamo un accordo di*6' eccedente* come *dominante della dominante* (accordo di Re bemolle settima) abbiamo un doppio ritardo (le due voci della mano destra): il Fa che risolve sul Mi e il La bemolle che risolve sul Sol; è questo un caso particolare di risoluzione dell'accordo di 6' eccedente in tonalità minore.[1]

Sempre restando in ambito Bachiano, un brano che fa dei ritardi il suo aspetto caratteristico è la Passacaglia in Do minore per organo - BWV 582. Dopo l'esposizione del pedale, le prime due variazioni sono basate esclusivamente su ritardi sul tempo forte della misura che risolvono sul 2' movimento.

[1] É interessante notare come alcuni procedimenti armonici cambino nome e volto pur rimanendo essenzialmente uguali a se stessi in epoche e stili molto lontani tra loro: quello che noi chiamiamo *Accordo di 6' eccedente* con funzione di dominante della dominante, nella nomenclatura stringata della armonia jazz/moderna sarebbe una semplice *Sostituzione di tritono.*

Figura 2.4: J.S.Bach - BWV 881 - misura 48



Capitolo 3

Il Pedale

Il pedale è un elemento musicale che si trova in tutte le epoche e in tutti gli stili; a partire dalla musica popolare: pensiamo alle note di bordone delle ghironde e delle cornamuse, fino alla musica classica contemporanea, al jazz, alla pop-music...

3.1 J. S. Bach – Coro iniziale dalla "Passione secondo S. Matteo"

La "Passione secondo S. Matteo" - BWV 244 - di J.S.Bach è uno dei capolavori dell'arte occidentale, è un capolavoro di ispirazione, di fine artigianato, di maestria compositva.
Comincia con un pedale di tonica nella tonalità di "Mi minore"
Poche misure di grande fascino, poi il basso prende una scala ascendente che lo porta al 6' grado, poi 5', poi una battuta di "dominante della dominante" e poi un altro pedale, questa volta sulla dominante.
Il fascino di questo pedale stà nelle voci che si inseguono sopra di esso. Nella riduzione pianistica non sono immediatamente percepibili all'ascolto ma, pur nell'intreccio contrappuntistico, sono evidenti almeno 3 voci–melodie: quarto puntato legato a un ottavo, poi 2 ottavi, etc ...

Nell'esempio sottostante ho indicato i gradi toccati dalle armonie, non ho indicato ogni singolo accordo ma più le *regioni* in cui ci si viene a trovare. Ho anche scelto di non indicare, diversamente da altri manuali di armonia, i rivolti degli accordi in quanto su un pedale non è possibile percepire il rivolto ma solo l'accordo con la sua funzione armonica corrispondente. In una musica dal forte carattere contrappuntistico in cui l'armonia è data dall'incontro delle voci è sempre difficile indicare gli accordi...e per dirla tutta a volte non è neppure esplicativo a livello analitico, diverso sarebbe se ci trovassimo ad esempio di fronte a un pedale su cui si innesta una progressione di accordi, ad esempio al termine di una grande fantasia organistica. Nel caso in questione si nota poi come l'aspetto semplicemente *cadenzale* sia mascherato da ritardi, note di passaggio, etc ...

La misura 5 presenta un caso particolare: è basata su un accordo di *settima diminuita sul 7' grado.* E' un accordo trattato in maniera esaustiva in un ottimo manuale di armonia che non dovrebbe mancare nella biblioteca di un musicista: *Diether De La Motte - Manuale di Armonia - La Nuova Editrice 1988.* Riporto in sunto le considerazioni di De La Motte:

> In sostanza l'accordo di settima diminuita riassume in sè tutto l'insieme sonoro del minore che non rientra nell'ambito della tonica [...] Sarà più corretto, in relazione all'epoca Bachiana, attribuire a questo accordo un doppia funzione di *dominante* e di *sottodominante* – Diether De La Motte [3]

In conclusione De La Motte lo definisce come *"sottodominante più dominante nell'accordo di settima diminuita".*

Di seguito una riduzione armonica del passaggio in questione; approssimativa (come del resto qualsiasi riduzione) in quanto tiene in pochissimo conto l'andamento lineare delle melodie e le numerose *note estranee all'armonia* (ritardi, appoggiature, etc ... che sono, tra l'altro, i 2 aspetti che più caratterizzano questo frammento di musica. E' comunque utile però per capire lo schema armonico/cadenzale formato dall'intreccio delle voci.

E' da notare come le voci abbiano un andamento ascendente, in seguito sarà il basso che dopo essere stato femo sul pedale di tonica si muoverà verso l'acuto.

3.2 P. I. Tchaikowsky – Marche da "Lo Schiaccianoci"

Se si ascolta con attenzione "Lo schiaccianoci" di P. I. Tchaikowsky ci si accorge che è una miniera per lo studio del pedale, alcuni di grande bellezza e di finissima orchestrazione. Vedremo in un momento successivo il "Doppio pedale di tonica e dominante" che si trova nella "Danza Araba". Per il momento ci occupiamo della

Figura 3.1: J. S. Bach - Passio D.N.S.J.C. Secundum Matthaeum - Incipit

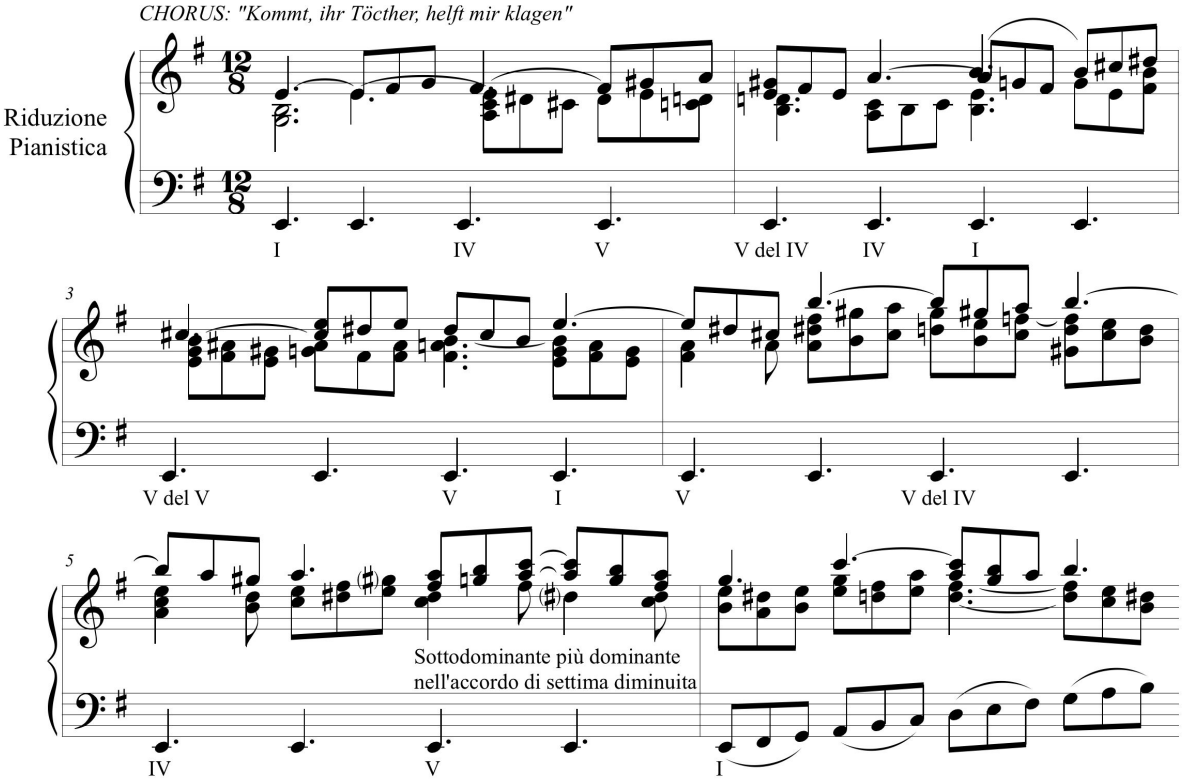
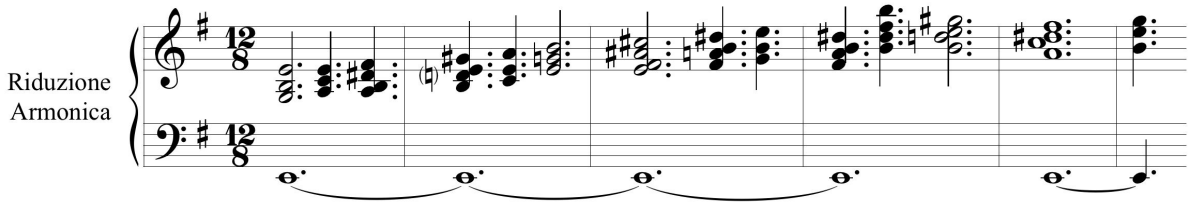


Figura 3.2: J. S. Bach - Passio D.N.S.J.C. Secundum Matthaeum - Riduzione Armonica



"Marche": la 1' delle "Danze caratteristiche". (Per chi avesse sottomano una partitura completa siamo a misura 41)

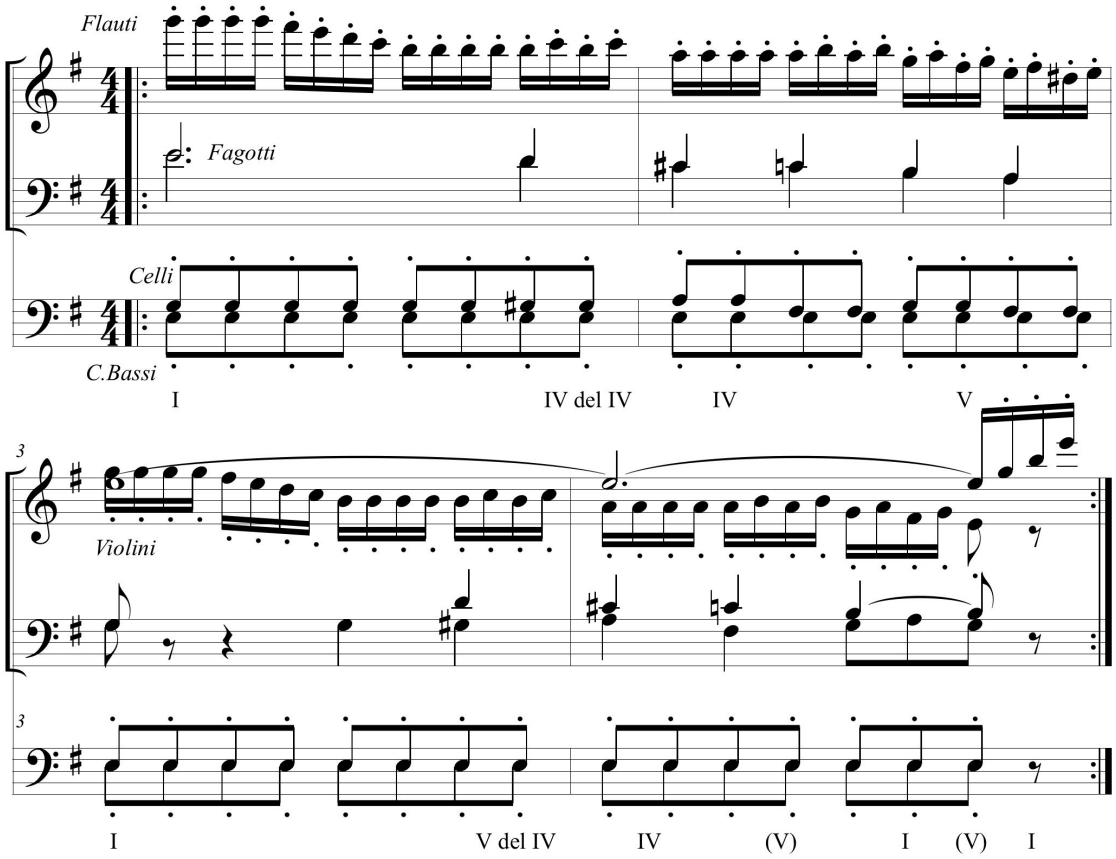
Il pedale si trova all'inizio della seconda parte di una ipotetica forma bipartita A - A': il segnale di un nodo strutturale ci è dato dalla doppia stanghetta che lo precede. E' un pedale di tonica in tonalità di Mi minore; è armonicamente molto semplice: tocca quasi esclusivamente i gradi principali della scala (con in aggiunta una tonicizzazione del 4' grado) e comincia e termina con una armonia di tonica. Il Do diesis del fagotto come nota di passaggio dal Re al Do potrebbe dare luogo a un 4' grado maggiore. La seconda cadenza non contiene la sensibile Re diesis. Possiamo notare anche una risposta del violino una ottava inferiore al tema esposto dal flauto e la scala discendente del fagotto.

Dobbiamo sempre considerare che qualsiasi successione armonica avrà comunque caratteristiche contrappuntistiche intrinseche (anche un semplice "nota contro nota") e qualsiasi passaggio che alla prima vista sembri meramente contrappuntistico avrà comunque implicazioni armoniche. Se guardiamo con attenzione la relazione che c'è tra i celli e i fagotti c'è un bellissimo contrappunto "nota contro nota" (o di "1' specie" come lo definiscono i manuali) trattato secondo le regole del contrappunto rigoroso: dissonanza presa per grado congiunto sul tempo debole che risolve scendendo su consonanza in tempo forte, etc ...

3.3 P. I. Tchaikowsky – Danse Arabe da "Lo Schiaccianoci"

Il pedale è un artificio compositivo solitamente destinato a momenti particolari dell'architettura di un brano: un incipit con un pedale di tonica, un lungo pedale di dominante prima della conclusione, un pedale su cui si

Figura 3.3: P. I. Tchaikowsky - “Marche” da “Lo Schiaccianoci”



innestano gli stretti di una fuga ...

É raro quindi trovare interi brani concepiti su un unico pedale, si possono trovare nella musica popolare: pensiamo alle cornamuse che hanno una canna melodica e una di “bordone” con nota fissa, ma siamo fuori dal campo della musica classica. Ancora più raro è trovare brani concepiti su un pedale doppio; la “Danza Araba” dalla suite dello “Schiaccianoci” è uno di questi. É un brano completamente costruito su un pedale doppio di tonica & dominante.

Prima le viole coi violoncelli, poi i violoncelli coi contrabbassi suonano il sol (tonica) e il re (dominante) per tutta la durata del brano. É chiaro che sul pedale si formano delle armonie dissonanti, ma Tchaikovsky ha l’accortezza di attirare l’attenzione sui temi e sui suoi contrappunti e non sulle dissonanze anche aspre che si vengono a creare. Da notare che il primo tema esposto dai due clarinetti e dal corno inglese comincia con 2 note dissonanti sul pedale e tra loro in intervallo di 4’: sembrano 2 appoggiature che risolvono sul re. I temi sono quasi sempre accompagnati per terza, spesso lo sono anche i contrappunti (in moto contrario con i temi). Sono anche orchestrati a coppie di strumenti uguali: a battuta 32 il tema è in terza ai violini mentre il contrappunto è in terza ai fagotti; le terze sono consonanti, si riesce così a equilibrare le dissonanze che si formano col pedale o tra la voce e il suo contrappunto.

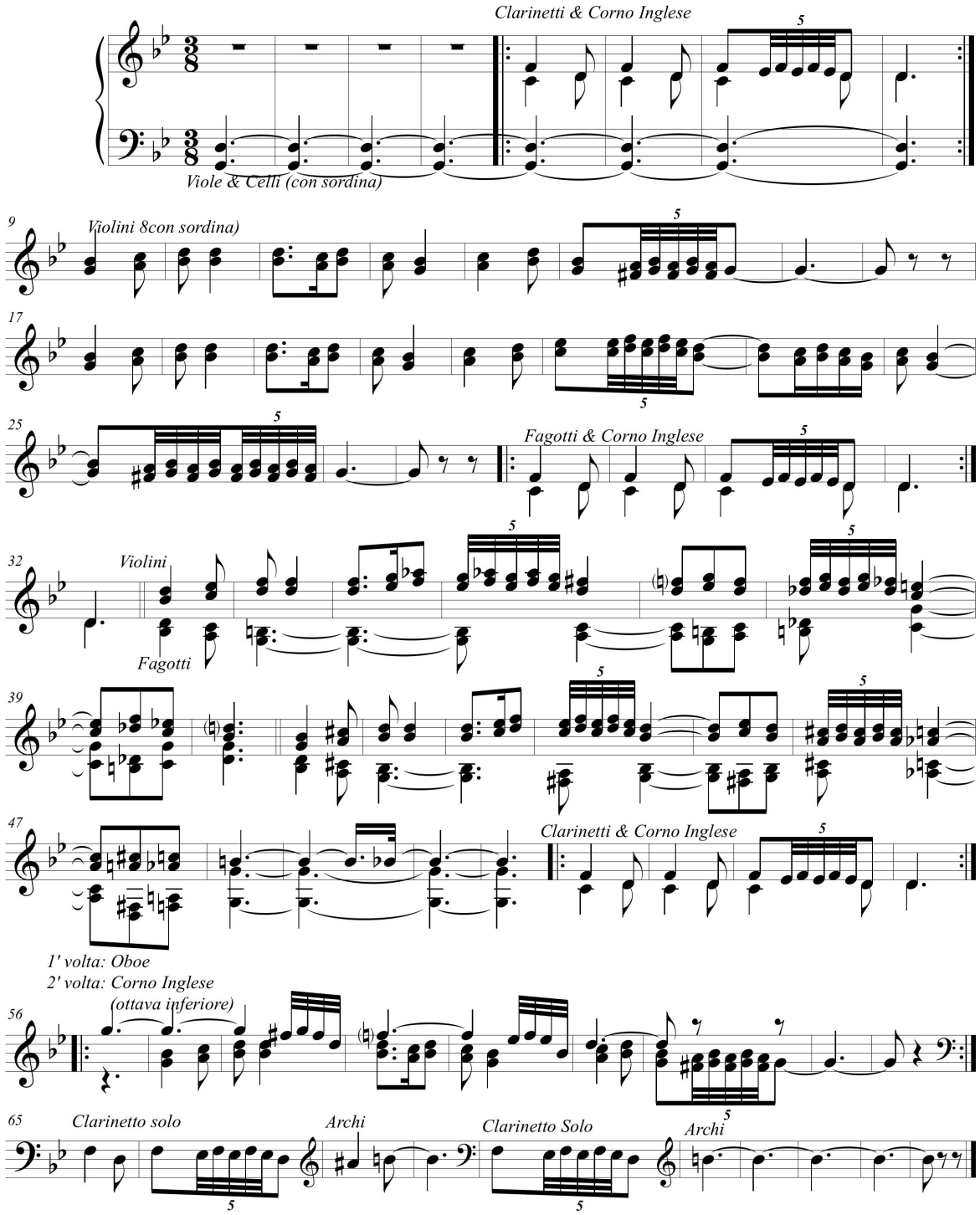
A battuta 56 c’è un tema “singolo” dell’ oboe che sarà poi ripetuto dal Corno inglese una ottava sotto (anche la parte degli archi sarà affidata ai violini primi e alle viole anziché ai violini primi e secondi).

A battuta 65 le frasi tornano ad abbreviarsi: brima 4, poi addirittura 2 misure; ci si avvicina alla cadenza conclusiva: potrebbe essere una cadenza “Sol minore – Sol maggiore”, anche se in partitura il fagotto è indicato “La diesis - Si bemolle” forse per indicare una “sensibilizzazione” della terza minore, in ogni caso all’orecchio suona come un cambiamento di modo da minore a maggiore.

Non saprei a cosa si debba l’appellativo “Araba”, non ci sono quelle caratteristiche idiomatiche che venivano considerate arabe nell’ ’800: pensiamo all’utilizzo di scale con 2 grado diminuito o scale comprendenti intervalli eccedenti, forse l’orchestrazione così leggera può dare l’idea di un deserto, poi l’oboe che dà un senso di lontananza, la sonorità “liquida” dei clarinetti...ma sono mie sensazioni.

Di seguito una riduzione (ai minimi termini) del brano in questione, ho evitato di continuare a scrivere il pedale oltre la prima riga, si consiglia però di studiare attentamente in partitura le sottigliezze delle varie presentazioni ritmiche del pedale, nonché l’accuratezza dell’orchestrazione, da me completamente trascurata.

Figura 3.4: P. I. Tchaikowsky - “Danza Araba” da “Lo Schiaccianoci”



Capitolo 4

La Progressione

É questo un tipico caso in cui una definizione non rende giustizia del procedimento preso in oggetto. Il termine "Progressione" indica un avanzamento, mentre il più delle volte abbiamo una sensazione di sospensione dello sviluppo armonico.
Nelle progressioni *non modulanti* ciò avviene in quanto ogniaccordo che si presenta nella ripetizione del modello perde in parte il suo significato funzionale in quanto assumono predominanza gli aspetti melodici e le simmetrie dei movimenti contrappuntistici (tant'è che portando il discorso all'estremo potremmo affermare che una progressione può terminare su qualsiasi grado con qualsiasi raddoppio)

Nelle progressioni *modulanti* avvine perchè non sappiamo a priori quale sarà la meta di arrivo di una modulazione se non al momento della sua conclusione; certò il più delle volte non ci si allontana più di 3, 4 posizioni nel circolo delle quinte, ma si ha quasi un sensazione di scivolamento - passaggio tra le varie tonalita.

4.1 Cos'é una progressione

E' difficile definire in maniera univoca una progressione: per progressione si intende la ripetizione di un modello armonico, ritmico, melodico su diversi gradi della scala. In realtà i 2 concetti **ripetitione** (in questo caso del*modello*) e **variazione** (in questo caso del *grado della scala*), sono i due principi cardine di una estetica dello sviluppo di qualsi discorso musicale che voglia essere coeso/intelleggibile.

Tra la **ripetizione letterale di un inciso** e la **presentazione di un nuovo materiale tematico** esistono infinite gradazioni, in una gradazione vicino alla **ripetizione letterale** troviamo la *progressione*.

4.2 Progressioni *modulanti* e *non modulanti*

Perché una progressione possa essere definita *modulante* non basta la presenza di alterazioni. Spesso le alterazioni fanno sì che si formino degli accordi di *settima secondaria* che tonicizzano gli accordi che li seguono ma, in realtà, al termine della progressione ci ritroviamo su un grado della tonalità di impianto (o della tonalità di quel passaggio), magari preceduto dalla sua dominante.

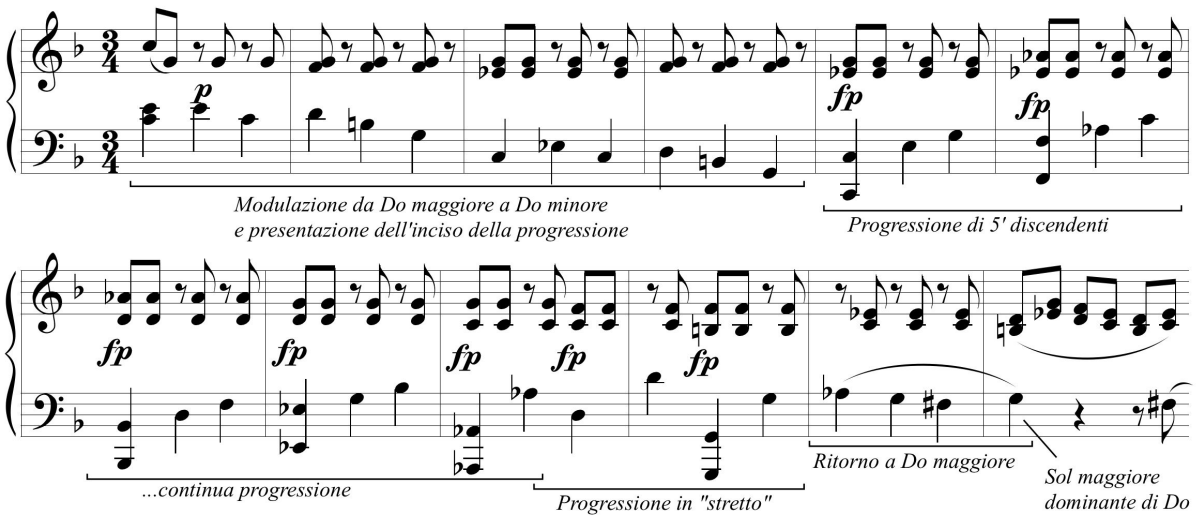
4.2.1 Progressione armonica non modulante

Riporto un esempio con presenza di armonie non appartenenti dalla tonalità e che deriva da un inciso precedente proprio per dimostrare quanto una progressione sia spesso un caso particolare di *elaborazione motivica*.
L'esempio è tratto primo tempo della sonata in Fa maggiore KV332 di W. A. Mozart - misure 56 e seguenti.
Si tratta di una progressione di 5' discendenti, c'è all'inizio una conferma della tonalità di Do maggiore (siamo al secondo tema di una forma sonata bitematica tripartita, abbiamo già quindi modulato alla dominante), poi la progressione che termina su un accordo di Sol maggiore (dominante di Do maggiore).

La progressione (che sembrerebbe tipica di un linguaggio precedente: vivaldiano ad esempio), è priva di un profilo melodico rilevante, assumono invece inportanza gli aspetti ritmici e il ritmo armonico che si intensifica con l'intensificarsi dell'inciso ritmico "due ottavi alla destra".
C'è quindi in tutto il passaggio una progressiva intensificazione ritmico/armonica: da 1 accordo per misura e alternanza tonica/dominante le prime 4 misure, fino a 2 accordi per misura alle misure 9/10 dell'esempio che continua con una doppia cadenza a sol maggiore preceduto da un accordo di settima diminuita senza la 3' (Fa diesis - Do - Mi bemolle). [1]

[1] In realtà considerando il La bemolle che precede il Fa diesis a inizio di battuta si ha l'impressione di un accordo di 6' eccedente, in ogni caso si tratta comunque di una dominante di Sol

Figura 4.1: W. A. Mozart - KV332 Fa maggiore - 1' tempo



Capitolo 5

Note estranee all'armonia

Non sempre è buona cosa parlare di note estranee all'armonia
Generalmente per note "estranee all'armonia"si intendono le note non appartenenti alla triade (o quadriade per gli accordi di settima). Può essere utile parlare di note estrenee all'armonia in caso di semplici concatenazioni accordali abbellite da note di volta, note, di passaggio, ritardi, etc...
É sicuramente fuorviante parlare di *note estranee all'armonia* - per esempio - in una melodia romantica. A questo riguardo sarà più corretto parlare di *note estranee alla triade* in quanto **l'armonia (intesa come l'insieme della melodia o melodie e delle formule di accompagnamento) è formata da note appartenenti alla triade e note non appartenenti alla triade.**
Sembra un concetto scontato ma:**parlare di *note estranee all'armonia* in contesti in cui queste ultime sono numericamente più numerose delle *note facenti parte dell'armonia* ci dà una errata percezione del linguaggio del compositore.**

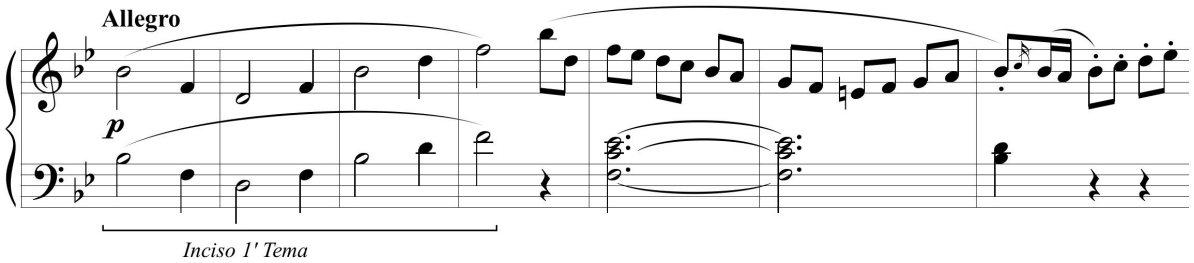
5.1 Note di volta e appoggiature - W. A. Mozart - KV550 in Si bemolle minore

Riporto un esempio costruito su note di volta all'accompagnamento e appoggiature all melodia.
Si tratta della sonata in Si bemolle maggiore KV570 di W. A. Mozart.

5.1.1 Digressione relativa al 1' tempo

É una delle ultime sonate in cui la *forma sonata* prende nuova vita e nuove direzioni, basti a ciò una analisi anche veloce dei due temi del 1' tempo: il 2' tema è in realta un contrappunto del 1' tema.

Figura 5.1: W. A. Mozart - KV550 Si bemolle minore - 1' tempo - 1' tema



Torniamo al nostro esempio, riporto da misura 25 del 3' tempo. Le *doppie note di volta* alla sinistra formano delle armonie con la nota tenuta dalla mano destra.
Ho volutamente evitato di segnare i gradi in quanto la scrittura lascia una grande indecisione su quale sia il grado "fondamentale" e il grado "di volta".
É anche difficile stabilire in maniera univoca se alcune *doppie note* siano *doppie note di volta* o *doppie note di passaggio*: ciò dipenderà dalla sensibilità di ciascuno, anche semplicemente ascoltando esecuzioni differenti in cui l'interprete mette in risalto aspetti diversi si ha una percezione mutevole di questo passaggio musicale.
L'indeterminatezza armonica di questo passaggio è ancor di più accentuata dall'intenso uso dei cromatismi (le note di volta sono quasi tutte semitoni inferiori e superiori) e dal continuo ritornare sulle sesse note o note a brevissima distanza.
(Mano destra: Do, Do, Do bemolle, Si bemolle - Mano destra/voce superiore: Fa diesis, Sol, La bemolle, Fa,

Figura 5.2: W. A. Mozart - KV550 Si bemolle minore - 1' tempo - 2' tema

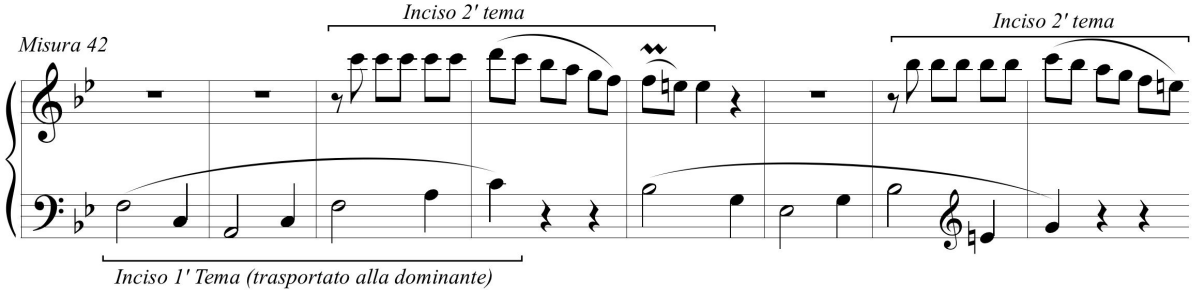
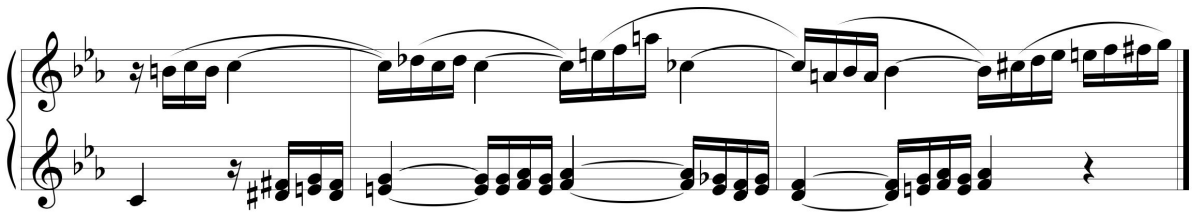


Figura 5.3: W. A. Mozart - KV550 Si bemolle minore - 3' tempo - misura 25



La bemolle.)
Anche per quanto riguarda le *Appoggiature/Note di volte* della mano destra, si muovono tutte per semitono ascendente o discendente.
Alla terza misura il SI bemolle della mano destra proviene sia direttamente dal semitono inferiore (La bequadro) che, indirettamente dal semitono superiore (Do bemolle).

Capitolo 6

Cadenze

É difficile dare una definizione precisa e univoca di cadenza; alla formazione di una cadenza concorrono più fattori: in primis una determinata successione di accordi[1], ma questa non è di per sè sufficiente; è necessario che la successione abbia un rilievo ritmico, un profilo melodico, e che sia inserita in uno snodo strutturale del brano, sia che ci riferisca ad aspetti microformali (incisi, frasi, etc. . .), sia che ci si riferisca ad aspetti macroformali (cadenza finale di un brano: potremmo pensare alle lunghe reiterazioni di dominante - tonica in in finale di una sinfonia classica o di una Ouverture di Rossini).
Potremmo dire che una *cadenza* è un evento musicale di lunghezza variabile (da pochi accordi/note a una intera frase) in cui, la particolarità delle successioni delle fondamentali, il profilo melodico e il rilievo ritmico danno luogo a una suddivisione temporale e a una strutturazione/organizzazione del discorso musicale in enunciati successivi indipendenti o inter-dipendenti.
Voglio dare al termine *cadenza* un carattere inclusivo di aspetti musicali apparentemente lontani dalla definizione abituale, vorrei in qualche modo spiegare la "funzione" cadenza più che la sua definizione. Naturalmente nei manuali si parla delle cadenze tipiche dell'armonia classica, cambiando linguaggio i tipi di cadenze cambiano ma la funzione cadenza è insita in qualsiasi tipo di discorso musicale.[2]

6.1 Cadenze iniziali/introduttive

Sono cadenze che troviamo all'inizio del brano e servono a presentare il carattere di un brano, a confermare la tonalità a introdurre un tema o un episodio.

J. S. Bach - BWV 565 - Incipit

Cadenza iniziale di tonica.

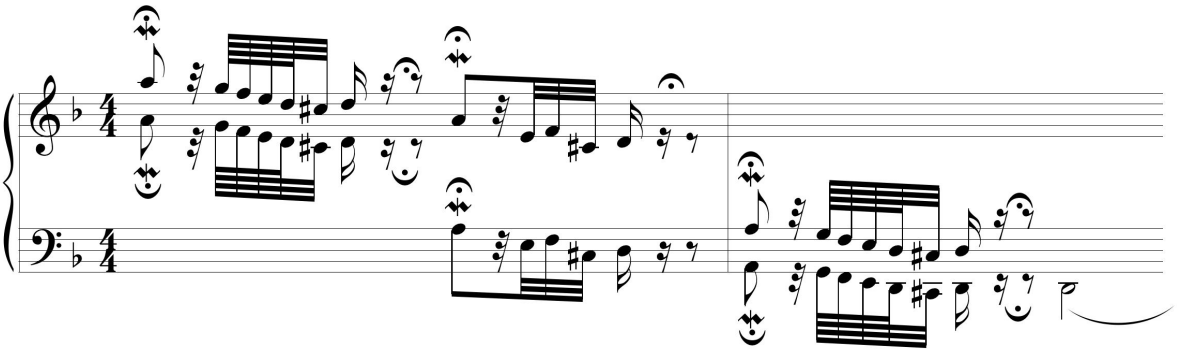
La prima cadenza che propongo è l'inizio della celeberrima toccata in Re minore di Bach.
In questa cadenza non c'è successione accordale anche se è facile percepire le armonie sottointese (tonica e dominante). Non è necessario immaginare dove esattamente potrebbero essere posizionati gli accordi, è sufficiente sentire questo dualismo, questa polarità, questa tensione che ricade sul Re finale dei tre incisi.

C'è qui una forte sottolineatura della dominante (La) data dal mordente inferiore, poi la scala discendente forma un *profilo dissonante*(Sol - Do diesis). Il Do diesis assume un seppur minimo rilievo ritmico in quanto è indicato come 32' mentre le altre note della scala sono 64', poi ci si ferma su un re della durata di un 16'. Il secondo inciso presenta il Mi e il Do diesis come appoggiature rispettivamente del Fa e del Re:, entrambe a distanza di semitono. in questo caso le note dell'accordo di tonica vengono messe in evidenza. Il terzo inciso è uguale al primo trasportato verso il basso di 2 ottave. In pratica la si ha ina successione discendente di dominante - tonica - dominate - tonica - dominante - tonica.
Poi si scenderà di nuovo con un Re di pedale e sovrapposto ad esso un accordo di settima di dominante.
E' interessante notare come nel proseguo della composizione le varie cadenze, la maggior parte delle quali alla tonica, servano a separare i vari episodi della toccata.

[1] Vedremo poi come in realtà sia possibile a volte trovarsi in presenza di una cadenza anche senza che ci siano delle armonie esplicitate

[2] Sarebbe molto interessante uno studio delle cadenze in alcuni brani di autori che sono soliti accostare accordi in maniera ripetuta e reiterata fino a farne rimanere quasi solo il "Colore timbrico", penso ad esempio a E. Satie; uno studio delle cadenze delle "Danses Gotiques" sarebbe un lavoro molto stimolante. Altrettanto sarebbe interessante studiare le cadenze in quei brani in cui le successioni accordali sono oltremodo diluite; penso a "La Mer" di Debussy: è possibile trovarvi delle cadenze, o degli aspetti cadenzali? Si può parlare in questo caso di "cadenze ritmiche", "cadenze melodiche"? **Penso siano molto più utili analisi di questo tipo che non sterili ricerche di successioni "II V I" in una sonata di Mozart!**

Figura 6.1: J. S. Bach - BWV 565 - Incipit



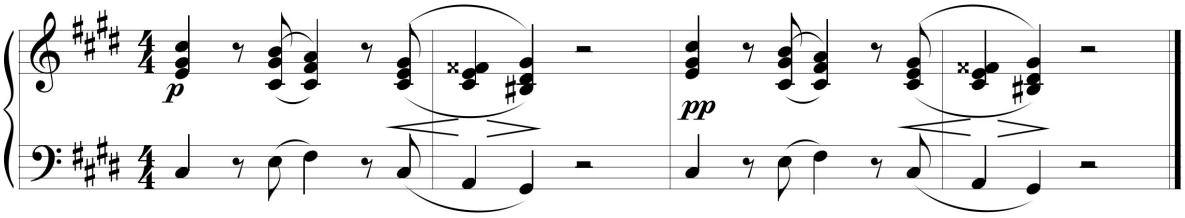
Se facciamo una analisi ritmica notiamo che sui tempi forti abbiamo per tre volte la dominante della durata di un ottavo, poi avremo un lungo pedale di tonica.

6.2 F. Chopin - Lento con grande espressione - Notturno in Do diesis minore.

Cadenza iniziale sospesa di dominante.

Abbiamo in questo caso 2 cadenze identiche che cominciano con la tonica (Do diesis minore) e terminano con la dominante (Sol diesis settima) preceduta a sua volta dalla sua dominante come accordo di 6' eccedente. Se confrontiamo il profilo melodico della voce superiore con quello dell'esempio precedente troviamo un parallelismo... o una contrapposizione ... dipende dai punti di vista. In Bach avevamo una linea discendente dalla dominante alla tonica, con in aggiunta il semitono inferiore alla tonica con funzione di sensibile. In Chopin abbiamo una linea discendente dalla tonica alla dominante, con in aggiunta il semitono inferiore alla dominante (in questo caso nota alterata cromaticamente in quanto il Fa doppio diesis non appartiene alla tonalità).[3]

Figura 6.2: F. Chopin - Lento Do diesis minore - Incipit.



6.3 Cadenze *dominante* → *tonica* con diverso grado di *staticità* ↔ *dinamismo*

Viene spesso affermato che una cadenza*dominante* →*tonica*[4] abbia una carattere *conclusivo, statico, di riposo*; ciò è vero solo in parte, o quanto meno, tendenzialmente una successione V → I ha un carattere conclusivo maggiore di un cadenza I → V.
Anche una successione V → I può avere diversi gradi di staticità/dinamismo, ciò dipende ovviamente dalla sua costituzione intrinseca (disposizione delle voci, profilo melodico/ritmico, accentuazione, etc...), ma anche - ed è questo un aspetto che viene spesso a torto sottovalutato - dalla sua posizione all'interno del brano.

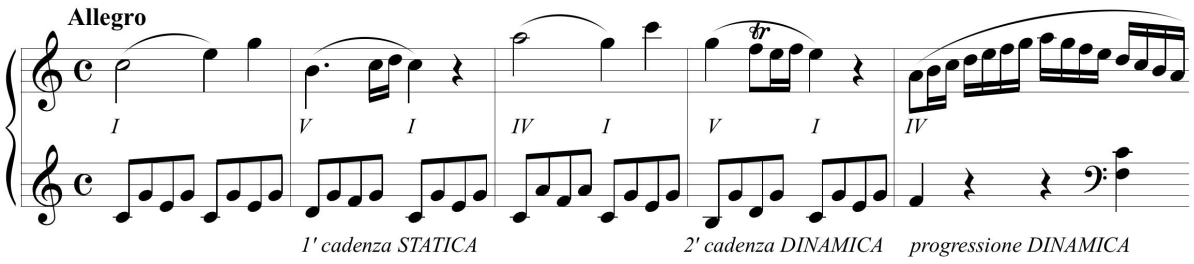
Se prendiamo la prima cadenza della sonata in DO maggiore di Mozart KV545, sarebbe arduo dire che ha carattere conclusivo; 1' per una ragione di scrittura: il basso albertino non si interrompe alla cadenza, 2'... perché siamo all'inizio del brano!
Estrapolata dal contesto presenta alcun elementi che la farebbero ritenere fortemente conclusiva pur non essendo

[3]Anche il Do diesis nell'esempio di Bach è una nota alterata in quanto non espressa nell'armatura di chiave ma, in quanto sensibile del tono, la considero appartenente alla tonalità.

[4]Nella nomenclatura tradizionale una qualsiasi successione quinto - primo (dominante - tonica), indipendentemente dai rivolti e dalla disposizione delle voci, viene definita *cadenza autentica*. Una successione V → I con accordi in stato fondamentale, sensibile che risolve in tonica alla voce superiore e basso che scende saltando con un intervallo di quinta viene definita *cadenza perfetta*. Precisiamo inoltre che in questa sede intendiamo con *dominante* anche l'accordo di *settima di dominante* in tutti i suoi rivolti.

una cadenza perfetta: sensibile alla voce superiore che risolve (dopo 2 note di passaggio) sul tempo forte, accordo di tonica in stato fondamentale.
Nell'esempio ho indicato i gradi senza i relativi rivolti, del resto facilmente identificabili.

Figura 6.3: W. A. Mozart - Sonata KV545 - I' Tempo



In 4 misure si susseguono 2 cadenze autentiche che, sebbene con un materiale tematico ridottissimo vengono variate in alcuni piccoli particolari per non dare un senso di semplice ripetizione. Innanzitutto la settima di dominante si presenta in 2' rivolto nella prima cadenza e in 1' rivolto nella seconda cadenza.
I due incisi presentano praticamente la stessa figurazione ritmica ma con profilo melodico differente; La tendenza alla staticità armonica delle prime 4 misure viene bilanciata dal successivo ricorso ad un ampio episodio in progressione armonica.

Il primo episodio di questa sonata è quindi studiato con un aumento progressivo del dinamismo: 1' cadenza molto statica, 2 cadenza meno statica (l'accordo di tonica è in posizione melodica di terza), episodio dinamico (progressione). É bene sottolineare il fatto che in una *progressione non modulante* non ha senso parlare di cadenze in quanto le funzioni armoniche vengono per così dire *sospese* e i vari collegamenti accordali legittimati dalle simmetrie e ripetizioni.
Suonando (o ascoltando ovviamente) questo frammento si ha l'impressione che i primi 2 incisi servano a dare slancio alla progressione che li segue.

Sono molto interessanti anche le cadenze *dominante→tonica* che contengono appoggiature nell'accordo di tonica.
Riporto da misura 8 del primo tempo della sonata KV570 in Si bemolle Maggiore di Mozart.
Abbiamo un cadenza *dominante→tonica* con un grande aspetto tensivo: la tensione è data dall'appoggiatura in tempo forte del Do diesis che risolve sulla 3' dell'accordo Re: il Do diesis è dissonante sia rispetto alla fondamentale (2' eccedente), sia rispetto al Fa (4' diminuita).
La risoluzione della dissonanza avviene sul secondo tempo della miura con un Re singolo; non sentiamo quindi in questa cadenza - se non come ricordo delle note della mano sinistra presenti sul 1' movimento - un accordo di tonica completo. Il fatto di avere una nota singola quale "rappresentante" dell'accordo di tonica e il fatto che questa nota sia la 3' dell'accordo, danno a questa cadenza un forte grado di dinamismo, una tendenza a muoversi...che non avremo nella cadenza successiva in cui, partendo daun accordo di settima di dominante in stato fondamentale, si arriva su un accordo di tonica in stato fondamentale, sul tempo forte, in posizione melodica di ottava.

6.3.1 Cadenze *dominante→tonica* ripetute

La tendenza conclusiva di una cadenza V→I può essere accentuata dalla sua ripetizione, è questa una tecnica che troviamo molto frequentemente in Beethoven.
Il I' tempo della sinfonia n.5, Op. 67 in Do minore termina con 8 cadenze tonica, l'autore ha anche cura di

Figura 6.4: W. A. Mozart - Sonata KV570 - I' Tempo

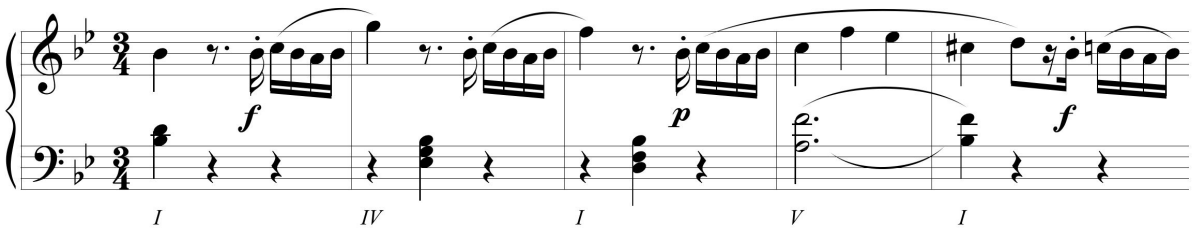
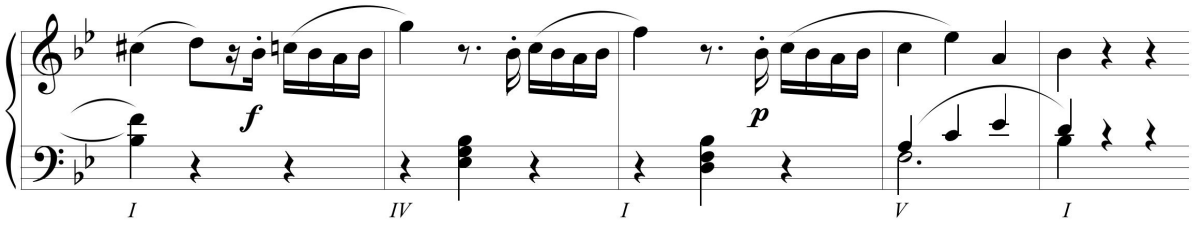


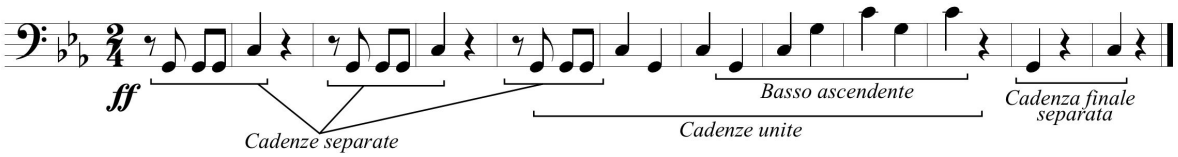
Figura 6.5: W. A. Mozart - KV570 - Cadenza Perfetta



disporle ritmicamente in maniera da rendere evidente il significato di cesura finale, oltre ché di disporle su una linea ascendente, con l'ultima cadenza che ritorna verso il grave:

- 3 cadenze con triplice ripetizione della dominante e singolo accordo di tonica (l'accordo di dominante comincia in levare e le cadenze sono separate da un pausa)
- 4 cadenze con singolo accordo di tonica e singolo accordo didominante
- Cadenza finale con accordo di dominante e di tonica separati da una pausa

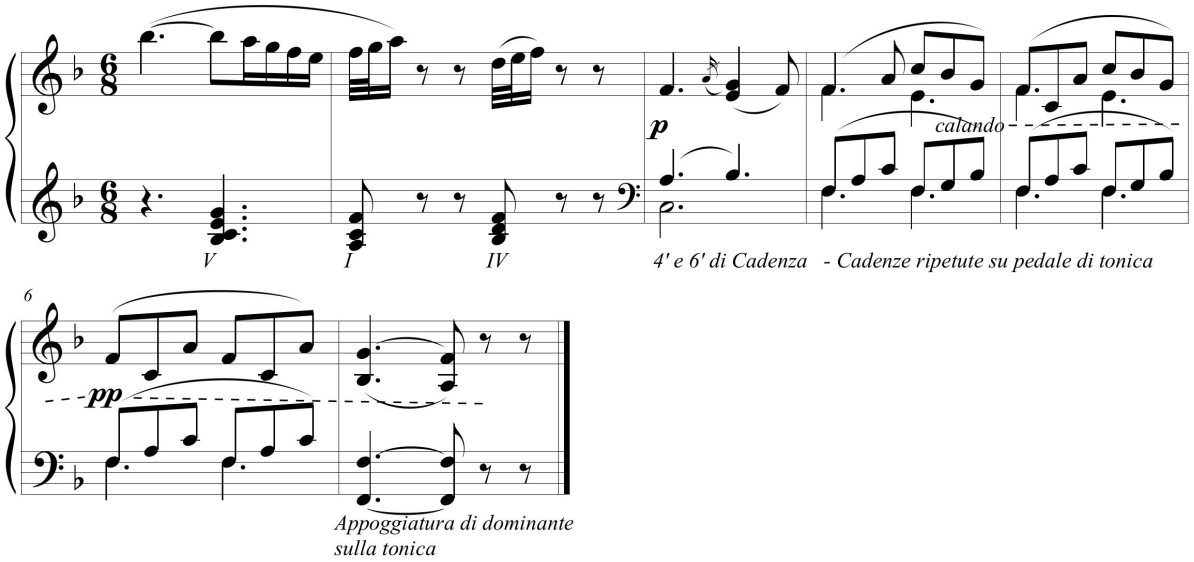
Figura 6.6: L. W. Beethoven - 5' Sinfonia - Finale 1' tempo



La medesima cosa accade nel finale (4' tempo) della sinfonia in cui la cadenza è oltremodo accentuata, fino quasi al parossismo, come del resto in molti finali di sinfonie romantiche.

Una reiterazione della cadenza si può avere anche all'interno di un brano alla fine di una sezione: nell'esempio di Mozart [Sonata n. 12 in Fa Maggiore KV 332 - 3' tempo - misure 31/35] la ripetizione della cadenza è combinata con l'uso del pedale di tonica e un continuo diminuendo.

Figura 6.7: W. A. Mozart - Sonata n. 12 KV 332 - 3' tempo



6.4 Cadenze sospese

Definiamo cadenze sospese tutte quelle cadenze in cui il discorso sembra interrompersi/fermarsi in una situazione di tensione, tensione che verrà risolta nel proseguo del discorso; più è grande la tensione accumulata, più sarà sviluppato il movimento che porta alla situazione di quiete/stasi. L'armonia classico/funzionale; o più in generale, il discorso musicale, viene porato avanti/spintoavanti da una continua successione di tensioni e risoluzioni (a gradi diversi) di aspetti armonici, melodici, ritmici, nonchè dalla densità della strumentazione, dal colore timbrico, etc...
...

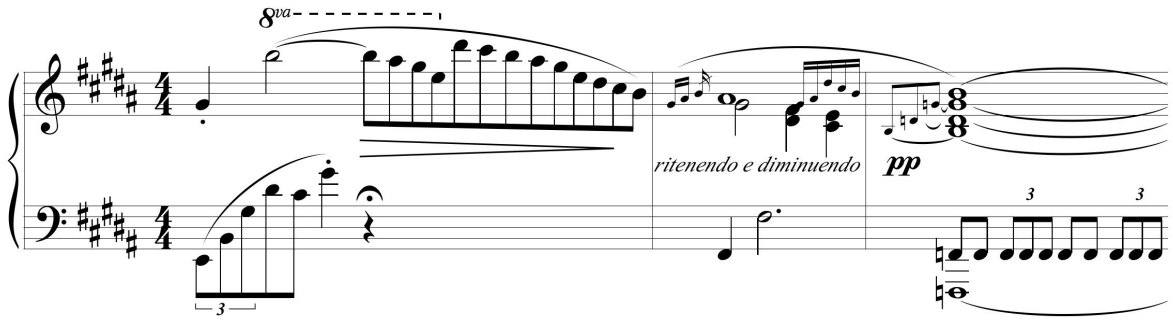
6.5 Cadenze evitate - Cadenze d'inganno

Deviniamo cadenze evitate tutte le cadenze che hanno risoluzione diversa da quanto aspettato. Un significato restrittivo si riferisce alle cadenze in cui ad un accordo di dominante non segue l'accordo di tonica corrispondente. In ciò entrano aspetti culturali, stilistici e psicologici. L'armonia e il linguaggio musicale sono dati da una stratificazione e codificazione di abitudini, prassi, regole; queste cambiano a seconda del contesto storico e geografico.
Per fare un esempio banale basti pensare al contrappunto tardo medioevale proprio della *Ars Antiqua*: l'unica combinazione contrappuntistica ammessa era quella "nota contro nota"[5], egli unici rapporti paralleli ammessi tra le voci erano l'unisono, la quinta e l'ottava. Nel contrappunto rinascimentale l'unisono, la quinta e l'ottava paralleli diventano movimenti vietati.

Lo stesso può valere per le successioni accordali: una successione di accordi di nona secondo il circolo delle terze nel pieno novecento, non ha nulla di *ingannatorio* o di *evitato*, al contrario una semplice successione V→I in Wagner può apparire... non naturale?

Riporto una cadenza evitata/di inganno che si trova nel notturno Op. 32 n.2 in Si maggiore di F. Chopin. É una cadanza di inganno in quanto precedentemente (misura 39), alla successione: II grado settima in primo rivolto - V grado, succedeva...naturalmente la tonica Si maggiore.
In questo caso (misura 60) dopo la settima di dominante succede l'accordo che si trova un semitono sopra *Sol maggiore settima* 3' rivolto.

Figura 6.8: F. Chopin - Notturno Op. 32 n.2 - Si maggiore - misura 60



Si noti bene che si tratta di vera e propria **Cadenza di inganno** e non semplice *successione di inganno* in quanto anche il profilo melodico, ritmico e dinamico sottolinenano questo aspetto; è oltretutto presente la nota *SI*, non come fondamentale dell'accordo di tonica ma come terza di un accordo di settima di dominante; potremmo dunque dire che c'è una risoluzione melodica (la sensibile *La diesis* risolve sulla tonica *Si*, ma non una risoluzione armonica (la settima di dominante *Fa diesis settima* risolve su un altro accordo di settima di dominante*Sol settima*).

Ci sarebbe un altro discorso molto interessante da fare: e cioè che nell'accordo di settima di dominante costruito sul sol, il *Fa bequadro* è l'enarmonico del *Mi diesis*, l'accordo *Sol - Si - Re - Mi diesis* è un accordo di sesta eccedente con funzione dominantica del *Fa diesis* (il tritono *Si - Mi diesis* appartiene all'accordo di settima di dominante costruito sul Do diesis. Potremmo dire in pratica che in questa cadenza la dominante risolve sulla sua dominante... ma è un discorso che ci porterebbe troppo lontano... andate però voi a vedere come continua questo passaggio!

[5] Il cosiddetto procedimento "Punctum contra punctum" da cui il termine "Contrappunto"

Capitolo 7

Analisi Armoniche - Contrappuntistiche

Perchè 2 termini nel titolo

Non ha neanche senso cercare di dimostrare quanto sia riduttivo, e in ultima analisi sterile, considerare in una analisi di un brano, un unico aspetto (armonia, contrappunto, orchestrazione, etc . . .) prescindendo dagli altri, basti considerare che quasi tutti i manuali di armonia, dopo ovvie precisazioni sulla nomenclatura degli accordi, partono subito con le. . .“regole di condotta delle parti!”. . .

7.1 Il Requiem di Mozart - Aspetti contrappuntistici dell'*Introitus*

C'è una lunghissima serie di scritti che trattano in maniera esaustiva le circostanze delle genesi di quest'opera, i miti e le leggende che l'annedottica ha creato, la dubbia paternità di molte sue parti, non voglio dilungarmi su questi aspetti. Cito solo per chi volesse approfondirli, l'ottimo libro di H. C. Robbins Landon “1791 – L'ultimo anno di Mozart”, Garzanti 1989. [1]

Tornando all' “Introitus”del Requiem notiamo che si tratta di un fugato a 4 voci reali su accompagnamento degli archi. Ora è difficile dare una definizione: di che forma si tratta? Quale procedimento contrappuntistico viene utilizzato? La 1' entrata è del fagotto, potrebbere essere un *soggetto* di una fuga, in effetti la 2' entrata è nel tono della dominante *risposta*, poi di nuovo un *soggetto* suonato dal 2' corno di bassetto e poi di nuovo una *risposta* del secondo fagotto. Ma il problema è che non è presente il *controsoggetto*. E un'altra questione è il fatto che le voci entrano in *stretto*: il soggetto ha appena tempo di iniziare con le prime note che viene subito contrappuntato con la risposta. Poi c'è anche la questione dell'acompagnamento orchestrale; in una fuga reale non sarebbe pensabile una parte aggiuntiva di “accompagnamento armonico”. Altra differenza rispetto ad una fuga risiede nell'aspetto puramente armonico, in una fuga solitamente si toccano i gradi principali del tono, mentre in questo caso nello svolgersi del soggetto si toccano, seppure di sfuggita, anche delle tonalità vicine. Forse non è corretto dire che si moduli a tonalità vicine, forse è più giusto dire che si “tonicizzano”dei gradi della scala, ed è per questo che nell'esempio ho introdotto l'uso delle “regioni” così caro a Shönberg. [4]

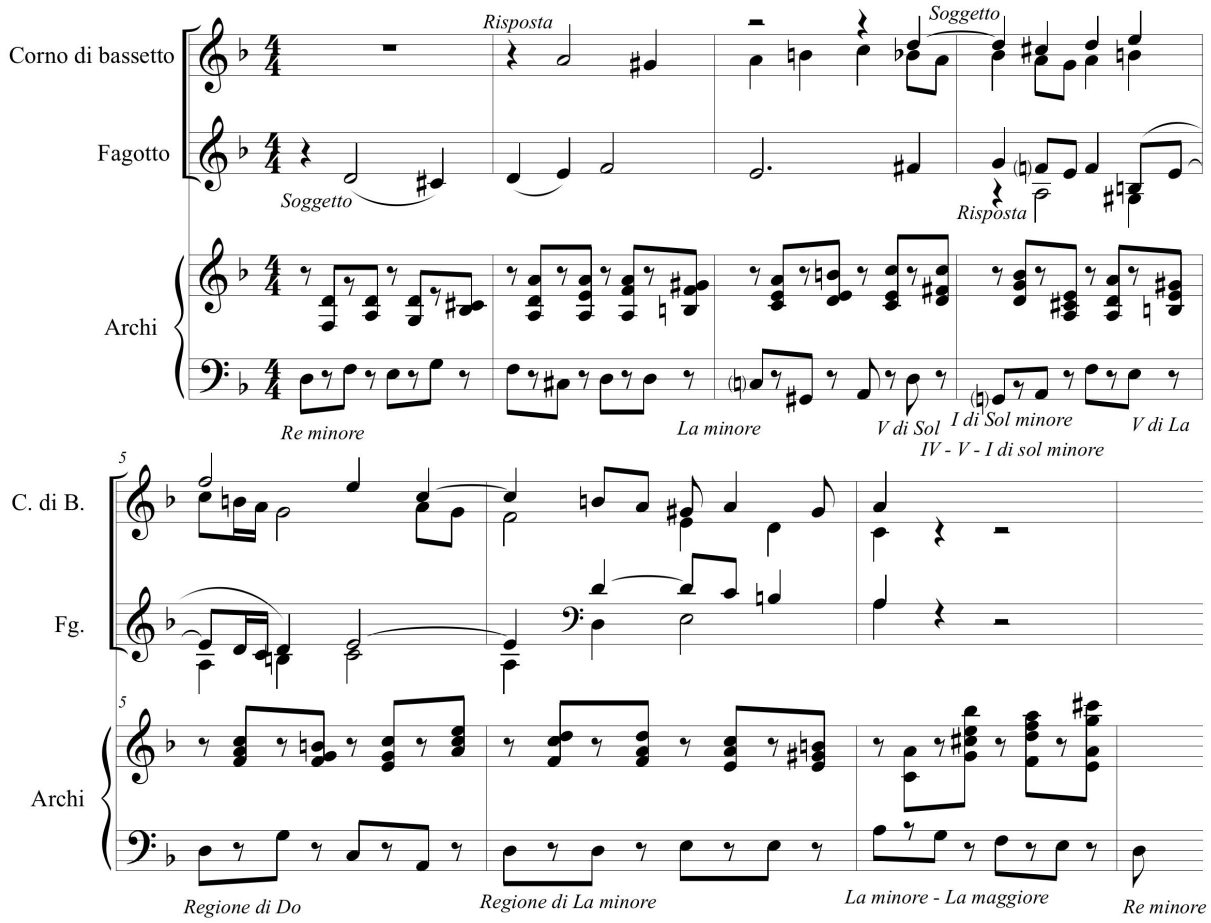
Nella parte “archi” ho condensato: al basso i celli con i contrabbassi e l'organo (la parte del basso non è numerata in queste prime battute, ciò indica che l'organo segue solo il basso reale senza realizzare gli accordi, con l'entrata del coro a battuta 8 il basso sarà numerato), nel rigo superiore ho messo le viole e i violini (suddivisi come prassi in primi e secondi).

Mi piace molto la cadenza evitata o cadenza d'inganno (ogni manuale ha le sue regole e definizioni) che si trova tra battuta 4 e battuta 5: una dominante di La minore che risolve su una sottodominante (con settima aggiunta) di La minore interpretata come accordo comune di Do maggiore: secondo grado di Do maggiore.

7.2 J. S. Bach - Partita n.1 in Si bemolle maggiore BWV 825 - Preludio

I moderni software di scrittura musicale su “personal computer” offrono possibilità impensabili fino a pochi anni fa, soprattutto per quanto riguarda la facilità di utilizzo da parte dell'utente non particolarmente esperto di informatica; possibilità non ancora sfruttate appieno né dal musicista singolo né dagli editori.
Mi è tornata utile più volte in ambito didattico la possibilità di avere spartiti di musica contrappuntistica con le singole voci scritte con colori diversi. . . e molto si sarebbe piaciuto averli quando studiavo il clavicembalo ben temperato! Predisporre uno spartito in questo modo è un lavoro lungo ma non particolarmente complesso, ma l'utilità che se ne ricava è indubbia: una visione/comprensione immediata alla vista del tessuto contrappuntistico

Figura 7.1: W.A.Mozart - Requiem - Introitus



e delle singole voci, e di riflesso una più semplice trasposizione alla tastiera. [1] Di proposito ho scelto un brano abbastanza semplice, sia per quanto riguarda la scrittura che per quanto riguarda l'aspetto armonico e formale. Propongo una analisi **direttamente sullo spartito**, è un lavoro che si fa abitaualmente con evidenziatori, matite colorate, etc ... ma avere uno spartito perfettamente stampato a colori è un lavoro di qualità indubbiamente migliore.[2]

[1] Tutti sanno quanto sia difficile seguire e quindi differenziare al tocco le singole voci soprattutto in scritture molto dense in cui le voci centrali passano da una mano all'altra.

[2] Mi chiedo come mai in questa era fortemente digitalizzata nessun editore abbia pensato a degli spartiti elettronici *multilayer*: un 1' layer con semplice spartito, un 2' layer con spartito a colori, un 3' layer con analisi, un 4' layer vuoto per gli appunti personali. E se gli editori non credessero a una futura diffusione degli spartiti elettronici su tablet potrebbero comunque "ripieghare"su spartiti tradizionali su carta, ma colorati.

Figura 7.2: J. S. Bach - Partita n.1 in Si bemolle maggiore BWV 825 - Preludio - 01

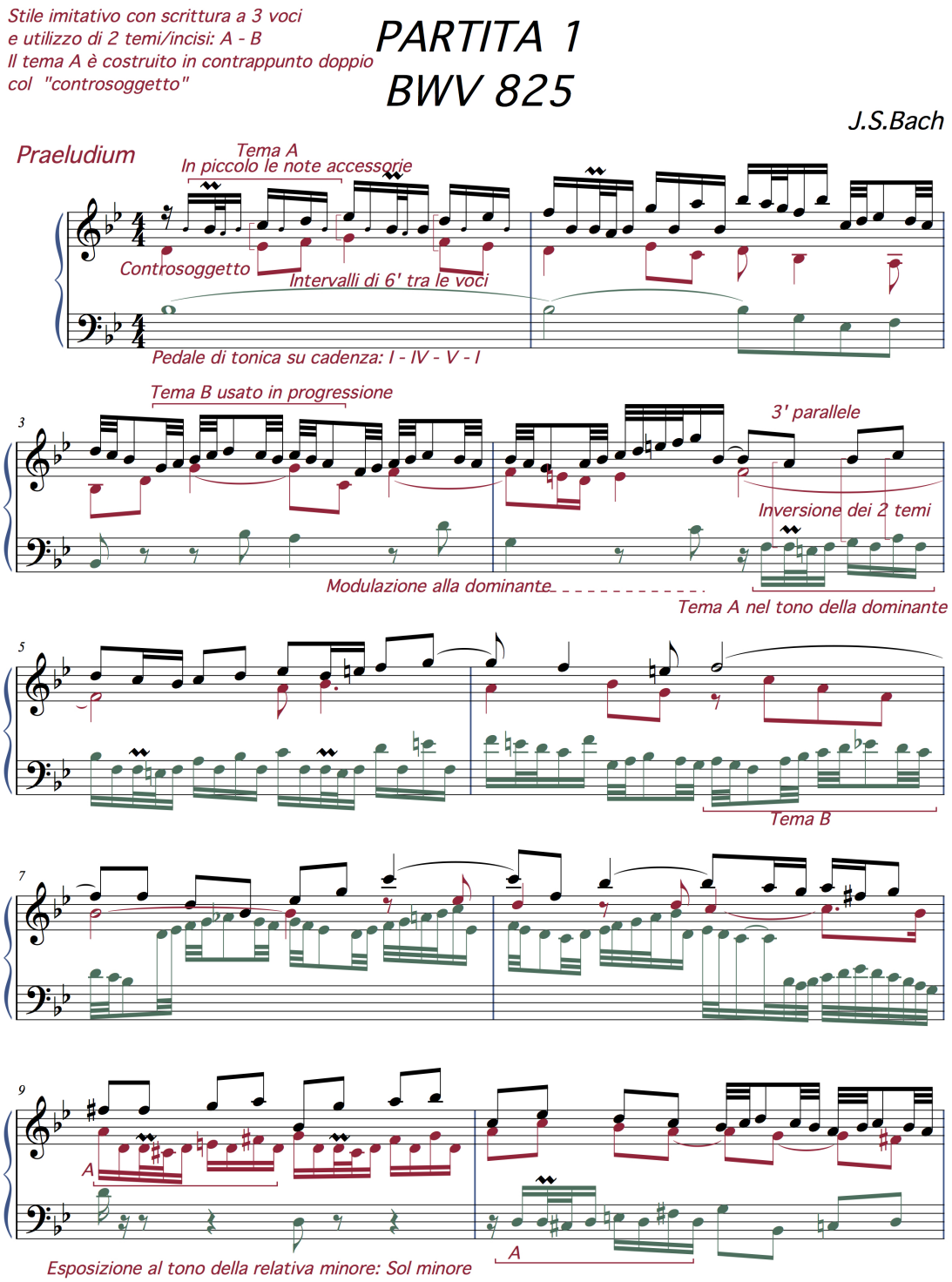
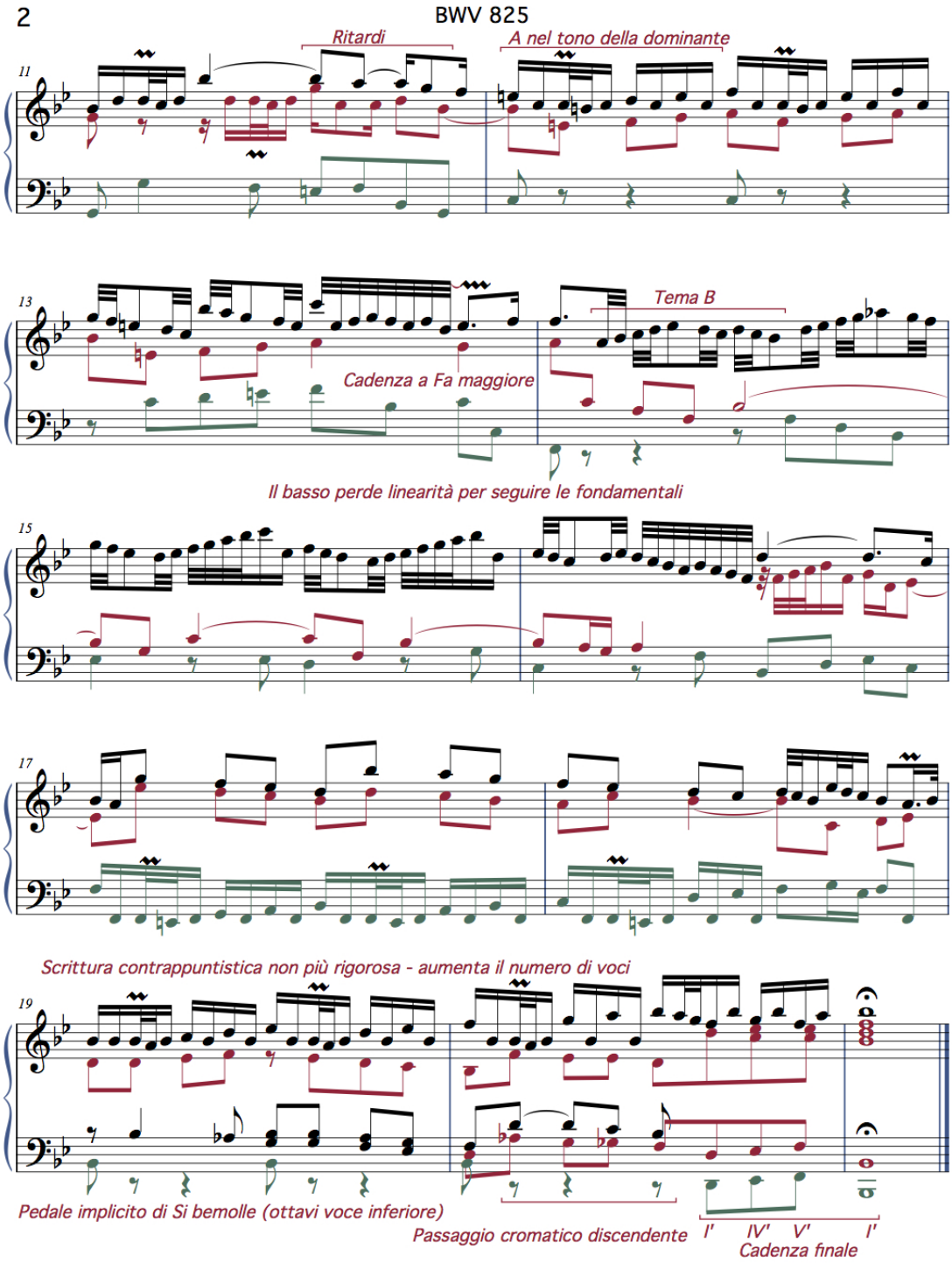


Figura 7.3: J. S. Bach - Partita n.1 in Si bemolle maggiore BWV 825 - Preludio - 02



Capitolo 8

La Forma

Forma e contenuto sono due aspetti complementari del discorso musicale, il più delle volte così penetrati l'uno nell'altro che è impossibile separarli.
In una forma breve, ad esempio una Mazurka di Chopin il contenuto sarà molto condensato proprio a causa della brevità della forma... o sarà la estrema concentrazione espressiva del contenuto a fa sì che il compositore opti per una forma breve?
I grandi compositori iventano la forma in ogni loro composizione, quasi che il materiale abbia una sua intrinsecà necessità di svilupparsi in una determinata direzione, i piccoli imbrattacarte infilano i loro modesti contenuti in caselle prestabilite!
Esiste anche una contiguità tra i due aspetti: il famoso inciso iniziale della 5' sinfonia di Beethoven, è un contenuto che diventa forma, perchè è la cellula iniziale che da origine all'intero 1' tempo. Come posso allora io definire la linea di demarcazione in cui il contenuto (Sol, Sol, Sol, Mib) diventa forma? Dopo le prime 4 note, dopo le successive 4 che sottointendono una dominante? Dopo il 1' inciso? Dopo la prima semifrase? Non è possibile dare una risposta.
Ci sono poi composizioni invece in cui la forma è codificata in una maniera più stringente: un minuetto classico lascia poche libertà riguardo a durate delle frasi, degli episodi, delle modulazioni (modulazione al tono della sottodominante al trio).

8.1 W. A. Mozart - Ouverture del Flauto Magico: Sonata o Fuga?

8.1.1 Mozart e il contrappunto

Mozart aveva studiato da giovane, si potrebbe dire da fanciullo, il cosiddetto "contrappunto a 3 parti all'italiana", si trattava di un contrappunto non rigoroso, tipico del periodo di passaggio dal barocco al classicismo viennese. É importante anche sottolineare il fatto che il padre di Mozart, Leopold, da musicista e didatta coscienzioso quale era, durante uno dei viaggi che la famiglia fece in Italia, portò il giovane Wolfang a studiare a Bologna da Padre Martini, famoso musicista nonchè tipica figura di erudito settecentesco. Mozart entrò in contatto anche con la polifonia vocale della cappella pontificia che rappresentava però uno stile a lui non vicino. Conobbe in gioventuù anche 2 dei figli di J. S. Bach, sembra che intrecciasse un rapporto amichevole nonostante la differenza di età con Johan Christian Bach durante un viaggio a Londra dove J. C. Bach si trovava in qualità di compositore di opere.

Conobbe relativamente tardi lo stile di J. S. Bach, a Vienna, presso il circolo del barone Von Swieten, un erudito cultore e dilettante appassionato di musica barocca. A casa del barone Von Swieten si suonava Bach, si copiavano le sue parti, si strumentavano per organici dversi...
Sono di questo periodo le fughe scritte da Mozart per la sorella, alcune completate, altre rimaste solo come abbozzi non terminati oltre che le trascrizioni per quartetto d'archi di alcune fughe del clavicembalo ben temperato, ma è soprattutto in questo periodo che Mozart acquisisce una nuova sensibilità contrappuntistica; Mozart è un genio, ma non un genio statico e immobile!
Ne vediamo degli esempi nel minuetto della sinfonia numero 40, nella sinfonia Jupiter, nell'ouverture del "Flauto magico", ouverture che tenta una sintesi dei principi della fuga con aspetti della forma sonata. Anche nelle ultime sonate per pianoforte ci sono spunti imitativi interessanti.

8.1.2 La Ouverture del Flauto Magico

La *Fuga* è una composizione tipicamente Barocca, la *Forma Sonata - bitematica tripartita* è, semplificando in maniera brutale, una invenzione del *Classicismo Viennese*. Aspetti di bitematismo sono presenti anche in periodi precedenti, come del resto episodi con sviluppo del materiale tematico, ma è con Haydn prima e con

Mozart e Beethowen poi, che si raggiungono i vertici di questa forma. E' ancora aperto il dibattito tra vari studiosi e musicologi se la Fuga sia da considerarsi un procedimento contrappuntistico o una forma in sè.

La Ouverture del Flato Magico racchiude in sè alcune caratteristiche della Fuga (contiene un vero e proprio svolgimento con le entrate dei temi e relative risposte alla dominante) e aspetti formali della Sonata bitematica tripartita.

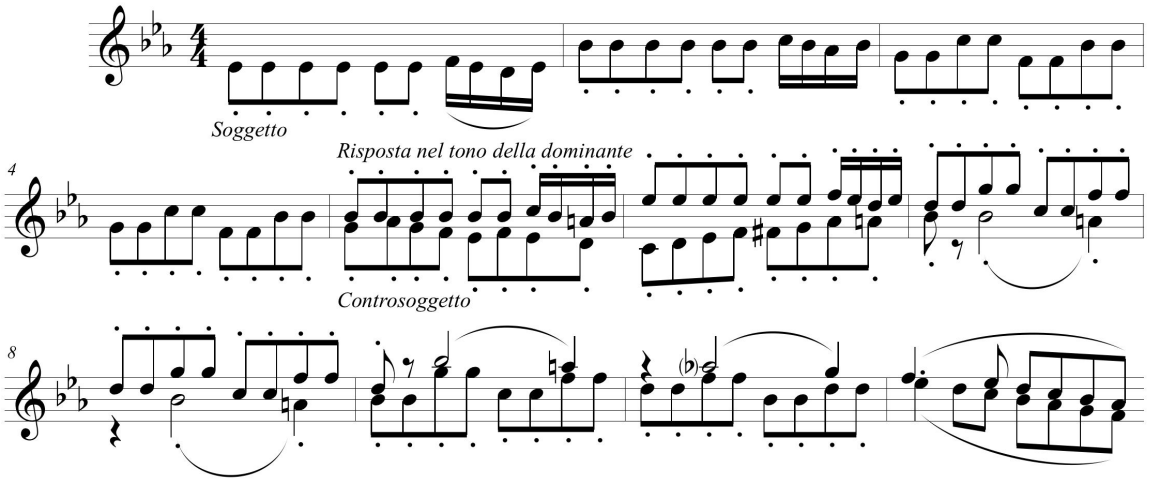
Saltiamo a piè pari il triplice accordo e l'adagio introduttivo e concentriamoci sull'allegro.

Il tema iniziale è molto simile al tema della sonata per pianoforte in si bemolle maggiore di Clementi; sono note a tutti le circostanze dell'incontro dei 2 sommi pianisti, nonchè la lettera (un po' velenosa a dire il vero) in cui W. A. Mozart racconta a suo padre Leopold dell'esibizione di Clementi a cui aveva assistito. Non voglio in questa sede avventurarmi in "speculazioni" sulle reciproche influenze, solo far notare il fatto che probabilmente, secondo alcuni studiosi, Mozart prese spunto da Clementi per il tema dell'Ouverture.

Di seguito riporto l'inizio dell'esposizione con le sole prime due entrate: contralto (2' violini) e soprano (1' violini); di seguito entrerà il tenore (viole + celli + fagotti) e il basso (contrabbassi + fagotti) Questa potrebbe essere sia la *esposizione* dei temi della fuga che il *primo tema* di una ipotetica forma sonata.

Se si tratta di una fuga dovremmo prima cercare dei divertimenti - parti libere e poi delle entrate ai toni vicini,

Figura 8.1: W. A. Mozart - Ouverture dal "Flauto Magico" - Incipit.

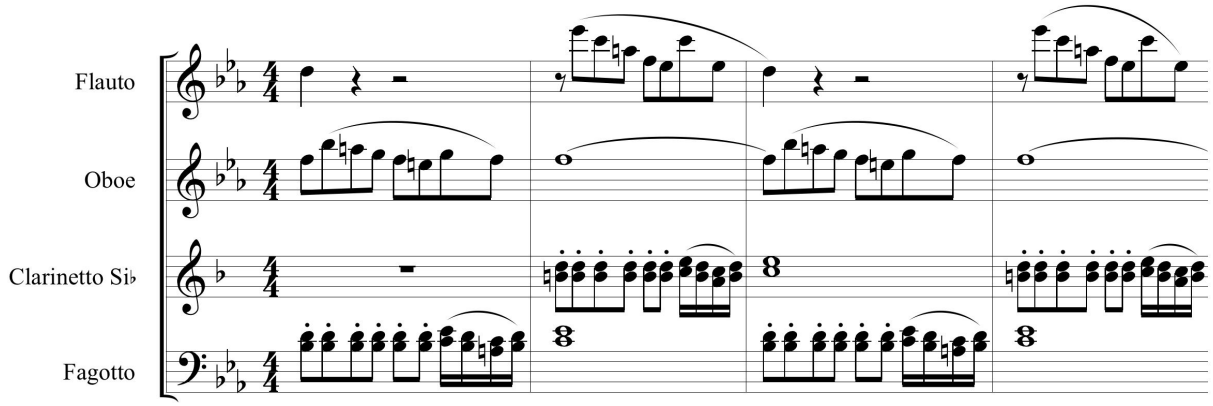


nel caso della forma sonata dovremmo trovare un secondo tema al tono della dominante. Ineffetti andando avanti troviamo un secondo dema alla tonalità della dominante seppur contrappuntato da incisi del primo tema.

L'esempio riporta la parte dei fiati da misura 49 (a partire dall'allegro), gli archi accompagnano a quarti basso – accordo.

A misura 59 questo tema viene ripetuto con i 2 corni che tengono un FA (pedale di dominante), poi ci si

Figura 8.2: W. A. Mozart - Ouverture dal "Flauto Magico" - 2' tema.



avvia alla conclusione della prima parte con una lunga cadenza in Si bemolle maggiore seguita da una corona conclusiva. E qui termina l'esposizione.

Dopo la corona c'è di nuovo l'adagio con il triplice accordo, poi di nuovo l'allegro che sarebbe lo *sviluppo* della forma sonata. Le prime due entrate (soprano e tenore) sono in Si bemolle minore, la terza entrata (basso)

è nel tono di Do minore, mentre la quarta entrata (soprano) comincia su un accordo di La bemolle maggiore in 1' rivolto (secondo grado napoletano di Sol minore) per poi terminare nella tonalità di Sol minore.
Le entrate del tema sono ravvicinate e da subito contrappuntate da elementi presi dal controsoggetto o dalla coda del tema. Come in un vero e proprio sviluppo (di forma sonata) i temi vengono elaborati e proposti in tonalità diverse.

A battuta 26 (contando da dopo l'adagio centrale) dopo una battuta di fermata generale c'è un episodio in cui si alternano la testa del primo tema con una elaborazione motivica del secondo tema. Questo breve episodio prepara la "ripresa" che troviamo a misura 42.
Le teste del soggetto e della risposta sono esposte da subito in stretto (come in una ricapitolazione di una fuga) e subito contrappuntate con elementi del controsoggetto.
Quindi c'è il *ponte modulante*... che ovviamentenella ripresa non modula!
Poi il *secondo tema* nella tonalità di impianto (mi bemolle maggiore) e una lungha coda sempre nella stessa tonalità.

In sintesi la struttura potrebbe essere la seguente:

- Triplice accordo più adagio introduttivo
- Esposizione del *1' tema* in Mi bemolle maggiore (fugato con 4 entrate del soggetto e unico controsoggetto
- *Ponte modulante*
- *2' tema* in tonalità di Si bemolle maggiore (dominante del tono)
- Corona + Triplice accordo
- *Sviluppo*
- *Ripresa 1' tema*
- *Ponte* non modulante
- *2' tema* in tonalità di impianto (Mi bemolle maggiore
- *Coda*

Consideriamo che l'Ouverture fu scritta quando l'opera era praticamente terminata; l'utilizzo del fugato potrebbe anche avere un significato simbolico in relazione alla trama, la musica è piena di simbologie massoniche (il numero 3 su tutti) e anche di qualche citazione: per esempio nella scena degli armigeri c'è il tema di un corale protestante su un fugato degli archi.
Lascio a voi il giudizio finale sulla forma, di sicuro è una delle creazioni più belle ed originali dell'ultimo periodo di Mozart.

8.2 Scherzo op. 31 in Si bemolle minore di F. Chopin: procedimenti *Armonico - Formali*

Tutti conoscono i procedimenti armonici riferiti alle microstrutture: cadenze, collegamenti tra gli accordi, movimenti delle singole voci, etc..., meno studiati sono i processi macrostrutturali caratterizzati armonicamente. Si studiano i più evidenti; facciamo qualche esempio:

- La modulazione alla dominante (per le tonalità maggiori) o al relativo maggiore (per le tonalità minori) nella *Sonata bitematica - tripartita*
- Le esposizioni ai toni vicini nelle fuge
- La macrostruttura armonica delle danze barocche con 1' parte che modula alla tonalità della dominante e 2' parte che ritorna alla tonalità di impianto
- ...

Dobbiamo considerare che è a partire del romanticismo che l'armonia diventa campo specifico di invenzione da parte del compositore. Semplificando ai massimi livelli potremmo dire che fino a Beethoven l'armonia è "terreno comune", l'armonia non si inventa; certo Haydn è riconoscibile, la sua formazione di autodidatta lo portò ad essere originale, Mozart era sicuramente un genio anche armonicamente...

I romantici inventano forme, accordi, collegamenti accordali, cadenze; Schumann, Chopin, Listz sono diversissimi tra di loro anche armonicamente, fino ad arrivare a Wagner con l'invenzione di un liguaggio di "quadriadi" quasi completamente originale.

Vorrei analizzare lo Scherzo Op.31 di Chopin per capire come sono organizzate armonicamente le varie sezioni.
La tonalità di impianto è Si bemolle minore.
Indico le misure secondo la Urtext G. Hehle Verlag, le lettere maiuscole indicano i vari temi esposti nelle sezioni.

1. Misure 1 - 64: Si bemolle minore. A
2. Misure 64 - 129: Re bemolle maggiore. B
3. Misure 130 - 196: Si bemolle minore. A
4. Misure 197 - 263: Re bemolle maggiore. B
5. Misure 265 - 298: La maggiore. C
6. Misure 299 - 333: Do diesis minore. D
7. Misure 334 - 365: Mi maggiore. E
8. Misure 366 - 378: La maggiore. C
9. Misure 379 - 435: Do diesis minore. D
10. Misure 436 - 467: Mi maggiore. E
11. Misure 468 - 491: Mi maggiore - Sol minore. E
12. Misure 492 - 534: Sol minore - Do minore - La bemolle minore - Mi maggiore. D
13. Misure 535 - 583: Si bemolle minore. D
14. Misure 584 - 647: Si bemolle minore. A
15. Misure 648 - 715: Re bemolle maggiore. B
16. Misure 716 - 780: Mi maggiore - SI bemolle minore - Re bemolle maggiore. A

In alcuni punti gli snodi formali sono indicati da Chopin con la doppia stanghetta e il cambio di armatura di chiave.

- misura 264 (punto 4 dell'analisi) si passa da 5 bemolli a 3 diesis.
- misura 535 (punto 13 dell'analisi) si torna da 3 diesis a 5 bemolli.

La forma di questo scherzo, anche guardando banalmente la successione delle tonalità e dei temi, potrebbe essere una *Forma tripartita: A - B - A'*

Direi che armonicamente si basa sull'accostamento di tonalità relative minore/maggiore (Si bemolle minore/Re bemolle maggiore – La maggiore/Do diesis minore) e sulle *affinità di terza* (Re bemolle maggiore – La maggiore).
Nella parte centrale vengono ovviamente toccate numerose altre tonalità, ma nessuna di queste caratterizza un episodio tematicamente a sè stante.
L'esposizione (dal punto 1 al punto 6) passa dalla regione di Re bemolle maggiore (e relativo minore) alla regione di La maggiore (con i toni vicini Mi maggiore e Do diesis minore). Dopo uno sviluppo (dal punto 7 al punto 14) che tocca varie tonalità si ha una ripresa della pima parte con aggiunta di una coda che ci riporte nella regione di Si bemolle minore – Re bemolle maggiore.
Lo "scherzo" romantico si avvicina a una "fantasia", con grande libertà quindi, per quanto concerne gli accostamenti tematici e le loro successioni.
L'unità formale è garantita in questo caso dal ritorno alla fine delle tonalità e dei temi sentiti all'inizio del brano.

Capitolo 9

Uno sguardo di insieme

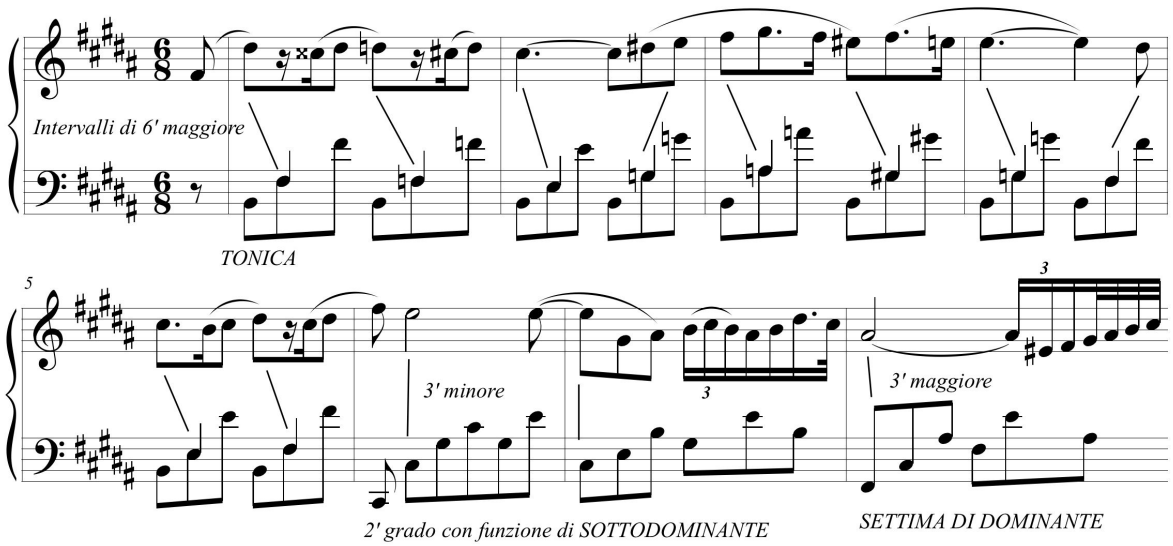
Propongo in questo capitolo una analisi completa di un brano musicale; non ci sono regole in questo campo, si può partire dalla macrosstruttura formale, dalle microstrutture (frasi, cadenze), dall'aspetto armonico - contrappuntistico, dal tipo di scrittura strumentale, etc. . . ...

9.1 F. Chopin - Notturno Op. 9 n.3 in Si maggiore

Si tratta del terzo notturno scritto da Chopin se non consideriamo il notturno Op. 72 Nr.1 (pubblicato postumo) e il "Largo con grande espressione" in Do diesis minore, anch'esso pubblicato postumo e da molti annoverato nel numero dei notturni.
L'opera 9 è un trittico che con i suoi colori mutevoli ci spalanca l'universo poetico dei nutturni.

Ciò che da subito ha attratto la mia attenzione in questo notturno è l'uso dei cromatismi o meglio la *elaborazione cromatica* della melodia; elaborazione che avviene in maniera molto particolare: *i cromatismi non sono abbellimenti della melodia o note "estranee" all'armonia, ma sono parte integrante dello sviluppo melodico.*
L'unità motivica e la sapiente distribuzione delle parti rendono inaspettatamente "semplice"l'ascolto di questo tema che visto sulla carta appare di difficile presa emotiva e ardua comprensione. Ciò accade perché in realtà la struttura soggiacente è di una immediatezza quasi disarmante:
Un pedale di tonica su cui la due voci superiori si muovono quasi esclusivamente per seste parallele.
L'importanza della voce interna è sottolineata dall'autore che prescrive di prolungare per tutta la durata della terzina la seconda nota di ciascuna terzina.
Armonicamente è una *cadenza autentica*: 5 misure di tonica - 2 misure di sottodominate - 1 misura di settima di dominante.

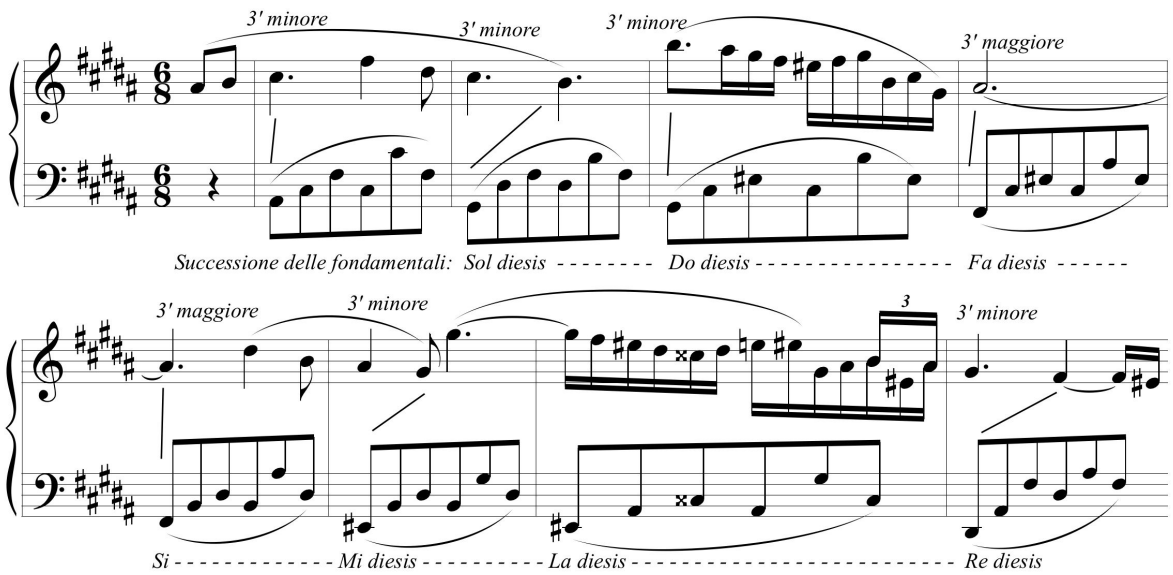
Figura 9.1: F. Chopin - Notturno Op.9 n.3 - Incipit.



Il tema acquisisce una espressività particolare grazie ai gruppi irregolari. Spesso i gruppi irregolari contrapposti a un accompagnamento ritmico ostinato danno una sensazione di frenesia e agitazione (si pensi a certi studi di Scriabin); in questo caso mi sembra che la melodia non "imprigionata" in scansioni ritmiche predefinite abbia modo di svilupparsi con una cantabilità più intima e decisa allo stesso tempo.
Questo perchè le note non assumono rilievo e importanza a seconda della loro posizione nella battuta (tempo forte o tempo debole) ma l'esecutore è "costretto" a suonare ogni nota della melodia con l'importanza che le viene dalla sua posizione nella melodia stessa.
É un concetto molto difficile da spiegare a parole, risulta semplicissimo se vi sedete al pianoforte e provate a suonare la melodia da battuta 9 a battuta 17 senza la mano sinistra.

A battuta 40 viene presentato un 2' tema. Se il primo tema era armonizzato in seste con la voce interna il secondo tema si trova (almeno per quanto riguarda le sue note principali) in rapporto di terza con il basso.
La "monotonia" delle terze consecutive è evitata con l'uso sapiente delle appoggiature e con il diverso significato lo stesso intervallo può assumere a seconda del contesto in cui è inserito.
Si vedano ad esempio le battute 42 - 43: a battuta 42 il Sol diesis e il Si sono rispettivamente la fondamentale e la terza di un accordo di Sol diesis minore, a battuta 43 il Sol diesis e il Si sono la quinta e la terza di una settima di dominante costruita sul Do diesis.
Armonicamente il tema è una successione di quinte discendenti che comincia a battuta 42 e finisce a battuta 48; questa successione è mascherata dall'uso sapiente dei rivolti e dai movimenti per grado congiunto del basso.
I salti di quinta delle fondamentali, l'eufonia delle terze tra le voci estreme e la quasi totale assenza di cromatismi fanno sì che questo tema risuoni come una piccola oasi lirica all'interno del brano (vedremo poi come questo notturni presenti nella parte centrale anche un episodio "drammatico" in tonalità minore).

Figura 9.2: F. Chopin - Notturno Op.9 n.3 - 2' tema.

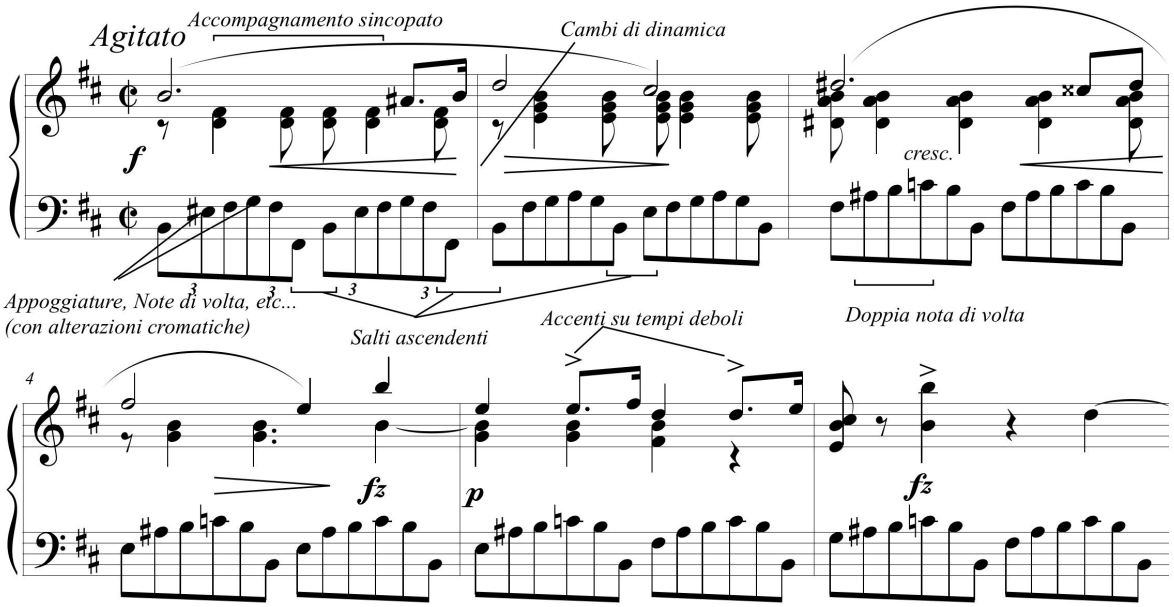


Chopin segna il passaggio dalla prima parte alla parte centrale con un cambiamento di tonalità (un cambio di modo da maggiore a minore è comunque un cambio di tonalità) e un cambiamento di metro: da 6/8 a 4/4; si passa inoltre da un "piano - scherzando" prescritto a battuta 1 al "forte - agitato" di battuta 88.

Già vari elementi della scrittura di queste battute ci portano naturalmente a un "agitato":

- I contrasti ritmici tra la mano sinistra in terzine di ottavi e la destra in suddivisione binaria.
- L'accompagnamento sincopato della voce interna.
- I segni espressivi: gli sforzati e gli accenti su note in tempo debole.
- I numerosi e repentini cambiamenti di dinamica.
- I repetuti salti di 4' e 5' ascendente al basso
- Le dissonanze prodotte dalle appoggiature in tempo debole e dalle note di volta in tempo forte

Figura 9.3: F. Chopin - Notturno Op.9 n.3 - Parte centrale.

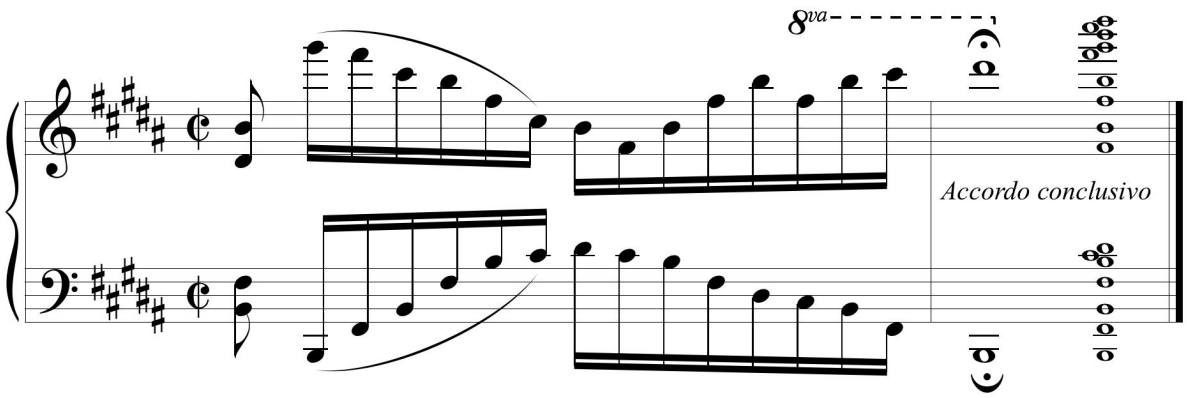


A misura 129 termina la parte centrale con un accordo di settima di dominante costruito sul Do diesis in secondo rivolto; questo accordo è la dominante di Fa diesis maggiore. E' una cadenza sospesa, sottolineata anche dalla presenza della corona, quindi doppia stanghetta e a 130 nuova armatura di chiave: 5 diesis - Si maggiore. Dopo due misure di Fa diesis settima (dominante di Si maggiore) inizia la 3' parte (ripresa accorciata della prima parte).

A misura 155 una breve cadenza indicata *senza tempo e legatissimo*, poi l'accordo conclusivo arpeggiato. Nell'arpeggio, che comincia nel secondo ottavo dopo un accordo di Si maggiore, succede una cosa particolare: la mano destra comincia con un Sol diesis (nota estranea alla triade) e, sia la destra che la sinistra, suonano più volte il Do diesis (anch'essa nota estranea alla triade). Chopin indica di tenere il pedale per l'intera durata dell'arpeggio: in questo modo sul bicordo conclusivo "Si - Re diesis" continuano a risuonare le due note estranee alla triade (Do diesis - Sol diesis) che danno un colore particolare alla tonica finale.

ANALISI FORMALE Forma tripartita A - B - A' con parte centrale B contrastante.

Figura 9.4: F. Chopin - Notturno Op.9 n.3 - Finale.



- Misure 1 - 87: A
- Misure 88 - 129: B
- Misure 130 - 158: A' + coda

Indice

1 Concetti e Definizioni **3**
1.1 Sulla raccolta dei dati: regole ed eccezioni. 3

2 Appoggiature - Ritardi **5**
2.1 J. S. Bach: Preludio XII dal 2' Libro del Clavicembalo ben temperato - BWV 881 5

3 Il Pedale **9**
3.1 J. S. Bach – Coro iniziale dalla "Passione secondo S. Matteo" 9
3.2 P. I. Tchaikowsky – Marche da "Lo Schiaccianoci" 9
3.3 P. I. Tchaikowsky – Danse Arabe da "Lo Schiaccianoci" 10

4 La Progressione **13**
4.1 Cos'é una progressione 13
4.2 Progressioni *modulanti* e *non modulanti* 13
4.2.1 Progressione armonica non modulante 13

5 Note estranee all'armonia **15**
5.1 Note di volta e appoggiature - W. A. Mozart - KV550 in Si bemolle minore 15
5.1.1 Digressione relativa al 1' tempo 15

6 Cadenze **17**
6.1 Cadenze iniziali/introduttive 17
6.2 F. Chopin - Lento con grande espressione - Notturno in Do diesis minore. 18
6.3 Cadenze *dominante* → *tonica* con diverso grado di *staticità* ↔ *dinamismo* 18
6.3.1 Cadenze *dominante*→*tonica* ripetute 19
6.4 Cadenze sospese 21
6.5 Cadenze evitate - Cadenze d'inganno 21

7 Analisi Armoniche - Contrappuntistiche **23**
7.1 Il Requiem di Mozart - Aspetti contrappuntistici dell'*Introitus* 23
7.2 J. S. Bach - Partita n.1 in Si bemolle maggiore BWV 825 - Preludio 23

8 La Forma **27**
8.1 W. A. Mozart - Ouverture del Flauto Magico: Sonata o Fuga? 27
8.1.1 Mozart e il contrappunto 27
8.1.2 La Ouverture del Flauto Magico 27
8.2 Scherzo op. 31 in Si bemolle minore di F. Chopin: procedimenti *Armonico* - *Formali* 29

9 Uno sguardo di insieme **31**
9.1 F. Chopin - Notturno Op. 9 n.3 in Si maggiore 31

Bibliografia

[1] Robbins Landon Howard C. *1791. L'ultimo anno di Mozart.* A cura di E. M. Ferrando. Garzanti, Milano, 1989.

[2] H. Keller. *Scuola della prassi del basso continuo.* A cura di Seppilli Sternbach L. Curci, 1981.

[3] Diether De La Motte. *Manuale di Armonia.* A cura di Loris Azzaroni. La Nuova Italia Editrice, 1988.

[4] Arnold Schönberg. *Funzioni Strutturali Dell'Armonia.* A cura di Luigi Rognoni. Il Saggiatore, 1997.