

DOMENICO GIANNETTA

INTRODUZIONE ALLO STUDIO DELL'ARMONIA

GUIDA PER ARMONIZZARE UN BASSO

Domenico Giannetta
Introduzione allo studio dell'armonia. Guida per armonizzare un basso

Proprietà letteraria riservata.
© 2018 Domenico Giannetta

© 2018 Phasar Edizioni, Firenze.
www.phasar.net

I diritti di riproduzione e traduzione sono riservati.
Nessuna parte di questo libro può essere usata, riprodotta o diffusa con un mezzo qualsiasi senza autorizzazione scritta dell'autore.

Progetto di copertina: Domenico Giannetta

Stampato in Italia.

ISBN 978-88-6358-483-7

SOMMARIO

PREMESSA

Capitolo I – CONCETTI DI BASE 3

§1.1 Intervalli

§1.2 I gradi della scala

§1.3 Tonalità maggiori e minori

§1.4 Il circolo delle quinte

§1.5 I suoni armonici

ESERCIZI

Capitolo II – LA TRIADE E IL MOTO DELLE PARTI 9

§2.1 La triade

§2.2 Triadi sui vari gradi della scala

§2.3 Scrittura a quattro parti

§2.4 La posizione degli accordi

§2.5 Il moto delle parti

§2.6 Errori di moto retto

§2.7 Movimenti melodici vietati

ESERCIZI

Capitolo III – LEGAME ARMONICO 17

§3.1 Le tre regole fondamentali

§3.2 Collegamento II–V

§3.3 Trattamento della sensibile

§3.4 Collegamento V–VI

ESERCIZI

Capitolo IV – IL PRIMO RIVOLTO 25

§4.1 I rivolti della triade

§4.2 Il circolo delle terze

§4.3 Il primo rivolto

§4.4 Uso del primo rivolto

§4.5 Collegamenti armonici

§4.6 La regola delle note doppie

§4.7 Accordi di sesta

§4.8 Scambio delle parti

§4.9 Cambio di posizione

ESERCIZI

Capitolo V – IL SECONDO RIVOLTO

45

§5.1 *Caratteristiche del secondo rivolto*

§5.2 *Uso del secondo rivolto*

§5.2.1 *Quarta e sesta di volta*

§5.2.2 *Quarta e sesta di passaggio*

§5.2.3 *Quarta e sesta di cadenza*

§5.3 *Falsa relazione di tritono*

§5.4 *Sincope armonica*

§5.5 *Collegamento V–VI–VII–I*

§5.6 *Collegamenti simili*

ESERCIZI

Capitolo VI – ARMONIZZARE CON LE TRIADI

57

§6.1 *Il I grado*

§6.2 *Il II grado*

§6.3 *Il III grado*

§6.4 *Il IV grado*

§6.5 *Il V grado*

§6.6 *Il VI grado*

§6.7 *Il VII grado*

§6.8 *Riepilogo dei collegamenti armonici più comuni*

Capitolo VII – ACCORDI DI SETTIMA

63

§7.1 *Le sette specie di settima*

§7.2 *I rivolti degli accordi di settima*

§7.3 *Il circolo delle terze*

§7.4 *Il primo rivolto*

§7.5 *Il secondo rivolto*

§7.6 *Il terzo rivolto*

§7.7 *Interpretazione delle cifrature accordali*

ESERCIZI

Capitolo VIII – LA SETTIMA DI DOMINANTE

73

§8.1 *Caratteristiche e uso dell'accordo*

§8.2 *Settima di dominante incompleta*

§8.3 *Altri impieghi della settima di dominante*

§8.4 *Il primo rivolto*

§8.5 *Il secondo rivolto*

§8.6 *Il terzo rivolto*

§8.7 *Collegamenti con la settima di dominante*

§8.8 *Usi particolari della settima di dominante*

§8.9 *Triade diminuita di sensibile*

ESERCIZI

Capitolo IX – SETTIME ARTIFICIALI

87

- §9.1 *Settime naturali e settime artificiali*
- §9.2 *La settima di sopratonica maggiore*
- §9.3 *Collegamento I–II–V*
- §9.4 *Il primo rivolto*
- §9.5 *Il secondo rivolto*
- §9.6 *Basso legato che torna al tono*
- §9.7 *Risoluzione sulla quarta e sesta di cadenza*
- §9.8 *La settima di sopratonica minore*
- §9.9 *Altri accordi di settima artificiale*

ESERCIZI

Capitolo X – MODULAZIONE AI TONI VICINI

101

- §10.1 *Toni vicini*
- §10.2 *Suoni differenziali*
- §10.3 *Triadi comuni*
- §10.4 *Basso legato modulante*
- §10.5 *Come armonizzare un basso legato*
- §10.6 *Quando inizia una modulazione*

ESERCIZI

Capitolo XI – FIORITURE MELODICHE

111

- §11.1 *Note reali e note estranee*
- §11.2 *Nota di passaggio*
- §11.3 *Nota di volta*
- §11.4 *Fioritura dell'unisono*
- §11.5 *Errori di moto retto*
- §11.6 *Interpretazione armonica del basso fiorito*

ESERCIZI

Capitolo XII – RITARDI

117

- §12.1 *Formazione di un ritardo*
- §12.2 *Tipologie di ritardo*
- §12.3 *Ritardi al basso*

ESERCIZI

APPENDICI

APPENDICE I – REALIZZAZIONE DI UNA MODULAZIONE	125
<i>§1 Impostazione di un concatenamento armonico</i>	
<i>§2 La conferma della tonalità di partenza</i>	
<i>§3 Introduzione della triade comune</i>	
<i>§4 La conferma della tonalità di arrivo</i>	
<i>§5 Modulare alla tonalità relativa</i>	
<i>§6 Modulare con il basso legato modulante</i>	
<i>§7 Altre modulazioni ai toni vicini</i>	
<i>§8 Fioritura di un concatenamento armonico</i>	
ESERCIZI	
APPENDICE II – LA REGOLA DELL’OTTAVA	133
Riferimenti bibliografici	137

PREMESSA

L'acquisizione delle competenze necessarie per armonizzare un basso rappresenta da sempre, nella tradizione italiana, un passaggio obbligato per poter intraprendere lo studio dell'armonia e della composizione.

All'estero, tuttavia, da diversi decenni questa prassi viene regolarmente osteggiata, ritenendo che essa rappresenti nient'altro che il retaggio di un'epoca ormai passata. Ad uno studio essenzialmente pratico della disciplina, basato sulla graduale e costante acquisizione di determinate capacità tecniche, si è così sostituito un approccio di tipo storico-scientifico che, tenendo conto dell'evoluzione del linguaggio musicale nel corso dei secoli, si basa fundamentalmente sulle considerazioni che emergono dall'analisi di esempi tratti dal grande repertorio.

Una metodologia così gloriosa, come quella dell'armonizzazione del basso, è stata quindi gradualmente abbandonata, nonostante abbia contribuito a formare generazioni di grandi compositori del passato, non solo in Italia. Il suo maggior difetto, probabilmente, consiste nel fatto di basarsi su una serie di regole forse troppo astratte, e per certi versi artificiose, anche perché non direttamente riconducibili alla reale prassi compositiva di un'epoca storica ben precisa.

Nessuna delle soluzioni alternative proposte, però – dall'armonizzazione di una melodia in forma di corale alla creazione diretta di successioni di accordi di senso compiuto – ha mai raggiunto lo stesso livello di immediatezza, di universale efficacia. Pur con tutti i suoi difetti, pertanto, l'armonizzazione di un basso rappresenta tutto sommato ancora oggi un ottimo strumento per approcciare lo studio dell'armonia.

Il presente manuale costituisce una rivisitazione del mio precedente *Elementi di armonia e analisi musicale* (2014), rispetto al quale è stata però modificata l'impostazione di fondo. Questa *Introduzione allo studio dell'armonia*, infatti, rappresenta fundamentalmente un agile prontuario di regole utili per poter armonizzare correttamente un basso di media difficoltà: tutte le considerazioni di tipo storico-culturale, tranne quelle ritenute strettamente indispensabili per comprendere alcuni degli argomenti trattati – considerazioni che vengono comunque qui soltanto accennate, ma mai del tutto approfondite – sono state rimosse per rendere più agevole la fruizione del testo in funzione dell'obiettivo che si prefigge, e saranno pertanto oggetto di una nuova pubblicazione in corso di realizzazione.

Ciò che non è mutato rispetto al lavoro precedente, tuttavia, è il tentativo di proporre una sintesi fra le principali tecniche di analisi e cifratura del basso: partendo dalla *teoria del basso numerato* (i suoni del basso, inteso come una linea melodica, vengono identificati con i corrispondenti numeri romani), e passando per la *teoria dei gradi fondamentali* (che nel testo vengono indicati, dove necessario, fra parentesi sotto i primi), si giunge infine all'introduzione di alcuni principi e simboli peculiari della *teoria funzionale dell'armonia*.

Vibo Valentia, 11 giugno 2018

Domenico Giannetta

Capitolo I

CONCETTI DI BASE

§1.1 Intervalli

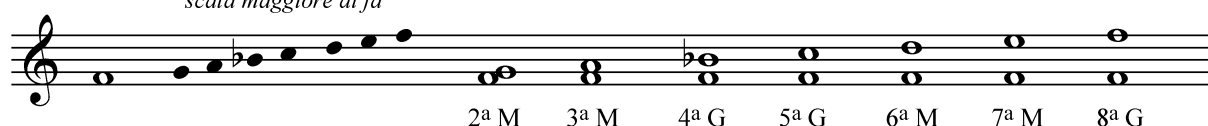
Si intende per *intervallo* la distanza che separa due suoni emessi simultaneamente (*intervallo armonico*) o in successione (*intervallo melodico*). Per identificare un intervallo si adopera convenzionalmente un'espressione formata da due elementi:

- 1) un *numero ordinale*, espresso al femminile, che indica il numero di linee e spazi che, sul pentagramma, separano i due suoni, contando anche i suoni estremi (possiamo avere quindi una *seconda*, una *sesta*, un'*ottava* ecc..., mentre due suoni posti alla medesima altezza si definiscono all'*unisono*);
- 2) un termine specifico che identifica il *genere* dell'intervallo: *giusto*, *maggiore*, *minore*, *aumentato*, *diminuito*, *più che aumentato* o *più che diminuito*.

Per indicare graficamente gli intervalli si adopera il *numero arabo* corrispondente (accompagnato dalla lettera "a" in apice), seguito da una delle seguenti *lettere alfabetiche*: G (per indicare un intervallo *giusto*), M (*maggiore*), m (*minore*), A (*aumentato*), d (*diminuito*), AA (*più che aumentato*) e dd (*più che diminuito*): ad esempio 3^a M; 5^a G; 6^a m; 7^a d; 2^a A ecc...

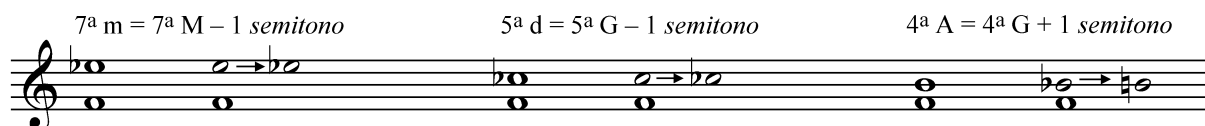
Un sistema pratico per identificare un intervallo consiste nel calcolare mentalmente la *scala maggiore* costruita sul suono più grave: se il suono più acuto è compreso in essa, l'intervallo sarà *maggiore* (se si tratta di una *seconda*, di una *terza*, di una *sesta*, di una *settima* o di una *nona*) o *giusto* (se si tratta di un *unisono*, di una *quarta*, di una *quinta*, o di un'*ottava*).

scala maggiore di fa



2^a M 3^a M 4^a G 5^a G 6^a M 7^a M 8^a G

Se invece il suono superiore non è compreso tra i suoni della *scala maggiore*, va calcolato lo *scarto* (di quanti *semitoni* si discosta): un suono più grave di un *semitono* rispetto al previsto trasforma un intervallo *maggiore* in *minore*, e un intervallo *giusto* in *diminuito*; un suono più acuto di un *semitono* rende *aumentato* sia un intervallo *maggiore* che uno *giusto*, e così via...¹



7^a m = 7^a M - 1 semitono 5^a d = 5^a G - 1 semitono 4^a A = 4^a G + 1 semitono

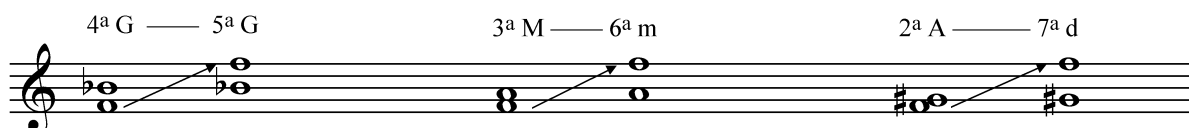
Gli *intervalli armonici* possono essere *consonanti* o *dissonanti*. I primi si dividono in *consonanze perfette* (gli *unisoni*, le *quinte* e le *ottave giuste*) e *consonanze imperfette* (le *terze* e le *seste maggiori e minori*). Sono invece *dissonanti* le *seconde*, le *settime* e le *none*, sia *maggiori* che *minori*, e tutti gli intervalli *aumentati*, *diminuiti*, *più che aumentati* e *più che diminuiti*.

¹ Questo semplice metodo è illustrato da Walter Piston [1989, 6-7].

Rivoltare un intervallo significa invertire i due suoni che lo compongono, portando in posizione acuta il suono che precedentemente si trovava in posizione grave, o viceversa.

Il *rivolto* di un intervallo si calcola nel modo seguente:

- 1) la somma tra gli indici numerici dell'intervallo originale e di quello rivoltato deve dare come risultato 9, quindi il rivolto di una *terza* sarà una *sesta* ($3+6=9$), il rivolto di una *quarta* sarà una *quinta* ($4+5=9$) ecc...
- 2) il *genere* dell'intervallo si inverte: un intervallo *maggiore* quando viene rivoltato diventa *minore* (e viceversa), uno *aumentato* diventa *diminuito* (e viceversa), mentre un intervallo *giusto* rivoltato rimane sempre *giusto*.



§1.2 I gradi della scala

Una *scala*, in senso lato, è una semplice successione di suoni ordinati dal più grave al più acuto, o viceversa. La scala di riferimento della tradizione musicale occidentale è una particolare *scala eptafonica* (ovvero formata da sette suoni) che presuppone una successione intervallare del tipo TTSTTTS (dove T sta per *tono*, e S per *semitono*) che si ripete tale e quale per ogni *ottava*: essa prende il nome di *scala diatonica* e la sua rappresentazione più immediata è quella che corrisponde ai tasti bianchi della tastiera del pianoforte.

I suoni che costituiscono una scala vengono chiamati *gradi*: nel caso della *scala diatonica* i gradi sono numerati dal primo al settimo utilizzando i corrispondenti numeri romani (I–VII), e vengono sempre pronunciati come numeri ordinali “al maschile” (a differenza degli intervalli che sono sempre espressi “al femminile”).

Nel momento in cui uno dei suoni della scala assume il ruolo di punto di riferimento (diventando così la *tonica*) si assiste al passaggio dalla scala al *modo*: i due modi su cui si basa gran parte del repertorio musicale prodotto nei secoli XVII–XIX sono il *modo maggiore* e il *modo minore*, e su di essi si baserà la *tonalità armonica* che verrà descritta in §1.3.

Il secondo punto di riferimento di un modo è la *dominante* (corrispondente al V grado), mentre tutti gli altri gradi possiedono un nome che tiene conto esclusivamente della posizione occupata rispetto ai due *gradi principali*:

I grado	<i>tonica</i>	rappresenta il punto di riferimento di un modo
II grado	<i>sopratonica</i>	grado posizionato immediatamente sopra la <i>tonica</i>
III grado	<i>mediante</i> o <i>modale</i>	grado posto esattamente a metà strada fra la <i>tonica</i> e la <i>dominante</i> ; esso determina inoltre la tipologia maggiore/minore del modo
IV grado	<i>sottodominante</i>	grado posto immediatamente sotto la <i>dominante</i>
V grado	<i>dominante</i>	secondo punto di riferimento di un modo
VI grado	<i>sopradominante</i>	grado posizionato immediatamente sopra la <i>dominante</i>
VII grado	<i>sensibile</i>	ma solo nel caso in cui si trovi a distanza di semitono dalla <i>tonica</i> posizionata immediatamente sopra di esso, altrimenti è preferibile parlare di <i>sottotonica</i>