

# Alan Belkin, compositore

## Principi Generali di Armonia

© Alan Belkin, 2003, 2008. Il presente materiale è coperto da tutela dei diritti d'autore. Esso può essere usato gratuitamente a condizione che venga citato il nome dell'autore.

Traduzione italiana a cura di Filippo Faustini (per segnalazioni di eventuali: [fil.faustini@gmail.com](mailto:fil.faustini@gmail.com))

### Presentazione

Il seguente libro è la parte finale di una serie di Quattro brevi lavori riguardanti l'insegnamento della composizione musicale. Esso ambisce a fornire dei principi generali di armonia, espressi in modo conciso e pratico, ed è da intendersi come guida per gli studenti di composizione. Il presente non è un manuale di "teoria", né un trattato di analisi, ma piuttosto una guida su alcuni strumenti base della materia.

Questo volume è l'ultimo di una serie. Gli altri riguardano: Forma, Contrappunto e Orchestrazione. Essi sono tutti basati sulla mia esperienza di compositore.

La presente serie è dedicata alla memoria del mio insegnante e amico Marvin Duchow, uno tra i più rari e autentici studiosi, un musicista di immense statura e sensibilità e un uomo di ineguagliabile gentilezza e generosità.

*Una nota sugli esempi musicali: tutti gli esempi musicali a seguire sono stati ideati da me e sono coperti da copyright. La maggior parte di essi è per piano o archi, eccetto ove contrariamente indicato. (Gli esempi audio si possono trovare nella versione in inglese, ndt).*

### Indice

1. Introduzione: perché questo volume?
  - Discussione su approcci differenti
  - Limiti della presente discussione
  - Un nuovo approccio alla comprensione dell'armonia

2. Basi
  - Definizione di armonia
  - Intervalli
  - Accordi
  - Progressioni
3. Principi di coerenza e continuità
  - Limitazioni su altezze e intervalli
  - Aspetti lineari: melodie e linee al basso; condotta delle parti
  - Sistemi armonici aperti vs. chiusi
  - Gerarchie, punti d'arrivo e cadenze
4. Principi di movimento, interesse e varietà
  - Aspetti generali dell'accentuazione armonica
  - Creazione dell'aspettativa e rinnovamento dell'interesse su vari livelli strutturali:
    - Localmente
    - Su livelli più ampi
      - Ritmo armonico
      - Modulazione e transizione armonica
5. Transizioni tra vari tipi di armonia
6. Armonia, tessitura e orchestrazione
  - Spacing e registri
  - Raddoppi
  - Timbro
  - Armonia su vari piani tonali
7. Criteri per la valutazione dell'armonia: pedagogia
8. Bibliografia, riconoscimenti

## **Introduzione: Perché questo libro?**

(N.B. Questo non è un libro per l'apprendimento della armonia tradizionale o tonale. Esso si focalizza su principi generali, applicabili a **tutti** gli stili armonici. Pertanto, determinati concetti, riferiti soltanto all'armonia tonale, non saranno discussi nel dettaglio. Per maggiori informazioni su questa limitazione, si veda qui sotto).

Tra tutte le discipline, l'armonia è probabilmente quella di cui più è stato scritto e su cui libri di testo abbondano, dai più sommari ai più enciclopedici.

Allora perché aggiungere altro a questa moltitudine di risorse? Mentre prenderemo in esame parte degli approcci sottostanti, un aspetto fondamentale viene a mancare in tutti i casi: nessuno di essi riesce a connettere in modo convincente l'armonia tradizionale alla pratica contemporanea. Sebbene alcuni di questi testi contengano un capitolo o due riguardanti tecniche più recenti, quest'ultime sono spesso descritte in maniera superficiale con poca o nessuna connessione con la pratica pregressa.

Le relazioni armoniche possono essere divise in tre tipi:

1. Quelle che sono immediatamente udibili.
2. Quelle che diventano udibili attraverso un ascolto attento.
3. Quelle che non possono essere riconosciute a causa delle limitazioni della percezione umana.

In questo libro esploreremo i primi due tipi mentre escluderemo sistematicamente il terzo. Non si può mai sottolineare abbastanza che non tutte le relazioni armoniche hanno lo stesso rilievo: il loro posizionamento all'interno del brano e, in particolar modo, la loro importanza relativa deve essere valutata tenendo a mente i limiti della percezione umana.

Come per gli altri libri di questa serie, il nostro approccio sarà quello di focalizzarci sui principi piuttosto che sugli stili. Affermeremo che ci sono principi comuni che operano simultaneamente in vari stili armonici e come la comprensione di tali principi – i quali derivano più dall'esperienza uditiva che non da convenzioni stilistiche – possa aiutare il compositore di oggi a trovare un proprio linguaggio armonico che sia anche musicale.

Infine, non vi è certo la pretesa in questa sede di illustrare **tutti** i linguaggi armonici, il nostro obiettivo è assai più modesto: proporre alcuni utili concetti che siano rilevanti sia al periodo di prassi comune, sia all'armonia (occidentale) più recente.

## **Discussione su approcci diversi**

Prima di iniziare a cercare i suddetti principi generali di armonia, è opportuno fare una lista e commentare brevemente i metodi pedagogici più comuni:

- Metodi basati su uno stile specifico (o un gruppo limitato di stili, tipicamente incentrato sul 'periodo di prassi comune' da Bach a Wagner) non ambiscono ad essere considerati universali, ma semplicemente puntano a definire pratiche armoniche 'convenzionali' all'interno di un dato periodo storico. Il migliore esempio di questo approccio è *Armonia* di Walter Piston. Tali metodi tendono a rimanere per definizione all'interno di confini stilistici relativamente ristretti e non si sforzano di generalizzare i concetti ivi descritti. Ad ogni modo, mentre non tutti i principi di armonia classica sono applicabili al di fuori del loro periodo storico, la nozione contraria – ovvero che tutto il pensiero armonico possa essere ridotto alla mera convenzione stilistica – conduce ad un assurdo: è possibile che i compositori più recenti

possano veramente aver scoperto metodi di ascolto musicale completamente nuovi? (uso il verbo “scoperto” poiché è inverosimile che possano aver **inventato** nuove strutture o funzioni neurologiche). Il cervello umano è altamente evoluto e le capacità innate di metabolizzazione dell'esperienza uditiva sicuramente non sono cambiate nel corso degli ultimi due secoli.

- Un altro metodo, correlato a quest'ultimo, consiste nell'applicazione di formule armoniche tramite esercizi mirati. Basato sul concetto che l'armonia, come il linguaggio, utilizza molti idiomi, l'obiettivo è qui di impararne il maggior numero possibile, spesso tramite ripetizione meccanica. Benché questo approccio sia valido nell'apprendimento della armonia classica tonale, le formule imparate non sono estendibili al di fuori del repertorio di questo periodo.
- Sia il metodo di Piston, sia l'approccio 'formulistico' sono basati sulla teoria di Rameau riguardante le fondamentali degli accordi e i loro rivolti. Il problema è che la fondamentale di un accordo rivoltato è un concetto teorico, non immediatamente riscontrabile a livello uditivo. Nonostante sia verosimile affermare che tutti i rivolti di un certo accordo possano essere riconducibili alla stessa 'famiglia', vi sono importanti eccezioni, come vedremo più avanti. Fattori immediatamente udibili, come ad esempio la linea al basso, la distribuzione degli accordi e i loro contesti lineari, possono venire sottovalutati se si adopera questo approccio. E' importante sottolineare che Bach **non** insegnava in questo modo.
- Approcci basati sulle intuizioni di Heinrich Schenker hanno il vantaggio di essere basati più direttamente sul fattore d'ascolto. Le relazioni individuate da Schenker sono utili per comprendere molte situazioni armoniche. In particolare, il fatto che egli non consideri tutti gli accordi di eguale importanza strutturale e che il significato armonico cambi in base al contesto lineare, sono intuizioni cruciali. Mentre l'approccio Schenkeriano fu originariamente inteso per l'analisi della musica tonale, alcune nozioni di elaborazione armonica possono essere facilmente applicate in altri contesti, come faremo nel corso del libro. Meno convincenti sono alcune conclusioni più avventate della analisi Schenkeriana: mentre le connessioni ipotizzate diventano più astratte, rischiano di diventare inaudibili in una qualsiasi condizione di ascolto normale. Sebbene bisogna riconoscere che l'analisi Schenkeriana, se affrontata in modo esaustivo, aiuta ad affinare l'orecchio, ci si chiede se, a certi livelli di astrazione, non sia più appropriato per molti studenti focalizzarsi su aspetti più immediatamente udibili.
- Il metodo tradizionale utilizzato nei conservatori francesi, che si basa sull'elaborazione di bassi dati, deriva dalla pratica del basso continuo. Mentre in quest'ultima tali formule venivano usate come abbreviazioni, alcune estensioni pedagogiche di questo metodo sono estremamente macchinose, con il risultato che lo studente investe molto tempo ed energie nell'apprendimento di un codice numerico di scarsa utilità pratica. Queste formule infatti forniscono ben poca consapevolezza su come armonia e forma interagiscono e dunque non aiutano lo studente a pensare armonicamente o a estendere tali nozioni al di fuori della musica tonale.

- Gli scritti di Schoenberg sull'armonia meritano una menzione particolare. Come in tutti i suoi scritti teorici, Schoenberg espone idee provocatorie e il suo metodo di insegnamento si basa su una profonda conoscenza del repertorio. Alcune delle sue idee hanno influenzato l'approccio qui presente, specialmente le sue considerazioni sul ruolo strutturale dell'armonia. I principali lati negativi degli scritti di Schoenberg sono: la sua concezione personale sulla necessità storica di certe soluzioni, alcune sue formulazioni nebulose e le sue frequenti diatribe estetiche, molte delle quali sono oggi obsolete.
- La teoria di Allen Forte sui set, similmente alla teoria Schenkeriana, fu inizialmente formulata in relazione ad uno specifico repertorio, in questo caso la musica non seriale, cosiddetta 'atonale'. Forte ha contribuito positivamente nel proporre una nomenclatura standard e una classificazione di tutti gli accordi costruibili nel sistema temperato. Il suo studio sulle relazioni inclusive (inclusion relationships) è altresì interessante. Nei limiti, le idee di Forte possono essere molto utili nell'organizzazione e il riconoscimento delle famiglie di altezze. Queste possono aiutare il compositore a dare coerenza al proprio linguaggio armonico. Le sue principali debolezze – specialmente dal punto di vista di un compositore – sono:
  - a) la mancanza di una concreta discussione su cosa sia realmente udibile e di cosa non lo è. Per esempio, riuscire a sentire la presenza di una certa cellula armonica di tre note in un breve passaggio è diverso dal riconoscere un set di otto note all'interno di due ampie sezioni di un brano lungo.
  - b) La mancanza di una qualsiasi discussione su questioni riguardanti la direzione armonica, l'accentuazione e la cadenza.
- Probabilmente il migliore testo didattico sull'armonia tradizionale è *Harmonic Practice* di Roger Sessions. Scritto da un eccellente compositore, affronta aspetti psicologici piuttosto che in termini di convenzioni. Per esempio, la nozione di accento armonico di Sessions si rivelerà di grande utilità nel nostro studio. Inoltre, i suoi esercizi sono molto variegati e impegnativi per un giovane compositore. I limiti del suo libro sono che:
  - a) non tiene conto delle importanti differenze tra armonia vocale e strumentale.
  - b) tratta le pratiche contemporanee in modo molto sommario.
- Infine, *Armonia del Ventesimo Secolo* di Persichetti è un eccellente compendio di varie tecniche del Novecento. Scritto da un eminente compositore e didatta, è al contempo pratico e chiaro nelle spiegazioni. Ad ogni modo, non tratta principi generali applicabili all'armonia classica e contiene pochi riferimenti all'organizzazione armonica su larga scala, cioè alla forma musicale.

Per ricapitolare, ciò che manca a tutti questi metodi è un collegamento tra gli approcci tonali e gli altri, mentre in realtà queste connessioni sono molteplici. Ad esempio, mentre alcuni metodi per creare direzionalità e coerenza nell'armonia tonale non sono interamente trasferibili ad altri stili armonici, spesso i principi che stanno alla base di queste specifiche soluzioni possono essere generalizzate. Come vedremo più avanti, i

principi di condotta delle parti sono chiaramente fondati sulla maniera in cui l'orecchio umano funziona e quindi risultano rilevanti in qualsiasi stile armonico.

Un'ultima inadeguatezza della maggior parte degli approcci all'armonia risiede nel fatto che essi spesso ignorano l'interazione tra armonia, contrappunto, orchestrazione e forma. Ad ogni modo, queste categorizzazioni sono un puro espediente pedagogico che dice poco su come l'orecchio elabora le informazioni musicali. Ad esempio, la condotta delle parti non può essere separata dal contrappunto e una analisi dettagliata su come un accordo viene disposto scaturisce presto in questioni di orchestrazione. Per questi motivi, nella discussione degli esempi musicali, ci riferiremo a svariati aspetti musicali nell'intento di dare una spiegazione a cosa sta avvenendo dal punto di vista compositivo.

### **Limiti della presente discussione**

- Il presente libro non è un manuale di armonia. Sia i meccanismi dell'armonia classica tonale e di molte delle tecniche del Ventesimo secolo sono state affrontate in modo esaustivo in altri lavori e non c'è alcun bisogno di trattare questi argomenti in questa sede. Ciò che è necessario è indicare dei principi generali e unificanti. Nelle circostanze in cui applicheremo i principi dell'armonia tradizionale in contesti più ampi, si darà per scontato che lo studente abbia già una conoscenza delle loro applicazioni convenzionali. Nei casi in cui tali principi non siano ortodossi, ne sarà data una spiegazione più dettagliata. Per sfruttare appieno la presente discussione, il lettore dovrebbe avere una solida base di armonia tonale e una certa familiarità con il materiale presentato in "Armonia del Ventesimo Secolo" di Persichetti. (N.B.: nei casi in cui le tecniche del novecento siano state affrontate in modo esaustivo nel manuale di Persichetti, non si produrranno esempi a riguardo, a meno che non ci siano eventuali aggiunte da apportare.) Una conoscenza delle nozioni elementari della teoria dei set di Forte sarà altresì utile (in particolare le nozioni di: "interval class", "set", "normal form" e "interval vector").
- Il presente libro non è un metodo onnicomprensivo di analisi. Gli obiettivi e i metodi di analisi sono sistematici, differentemente da quanto avviene nel nostro caso, perciò un metodo analitico necessiterebbe di un approccio molto diverso. Come nel caso degli altri volumi, il nostro obiettivo qui è prettamente pratico: si cercherà di proporre alcuni principi base su come funziona l'ascolto (armonico), in particolare quelli che oltrepassano le barriere stilistiche e quindi possono essere utili al compositore di oggi. Questo punto è di particolare importanza, dato che nel passato recente i sistemi come il serialismo integrale e la musica aleatoria, in cui i metodi compositivi utilizzati, che non trovano riscontri dimostrabili con ciò che un individuo normale può decifrare 'a orecchio', venivano effettivamente considerati efficaci. (ovviamente, in alcuni ambienti accademici, la frase

precedente suona ancora “politicamente scorretta”). Purtroppo, chiunque investe molte delle proprie energie compositive su ciò che in realtà non può essere decifrato a orecchio rischia di non utilizzare appieno tutte le risorse che invece sono riconoscibili, risultando nella produzione di un lavoro i cui effetti sull’ascoltatore sono a dir poco blandi. Se da una parte il compositore può esplorare tali sistemi per rompere con abitudini stagnanti, nel caso in cui i risultati di tale pratica non vengano a un certo punto filtrati attraverso una conoscenza di ciò che può essere realisticamente preteso da un ascoltatore normale, come può la sua musica comunicare in modo efficace?

- Un’ ultima precisazione: in questo lavoro limiteremo la nostra discussione alla scala temperata. Questo non per negare l’interesse o il potenziale musicale dei sistemi non-temperati o microtonali. E’ altresì possibile che alcuni dei principi qui menzionati siano applicabili all’armonia costruita su sistemi non temperati, ma una discussione approfondita di quest’ultima richiederebbe delle conoscenze che non possiedo. Oltretutto, la scala temperata è così strettamente legata al nostro metodo di notazione musicale, alla pratica esecutiva e alla costruzione degli strumenti musicali, che qualsiasi tentativo serio di uscire al di fuori di esso avrebbe bisogno di un lavoro preliminare che va oltre lo scopo del presente libro. Allo stesso modo, non ci occuperemo dell’armonia che fa un uso estensivo degli effetti di portamento.

## **Un nuovo approccio nella comprensione dell’armonia**

Dato che le capacità evolutive e le limitazioni dell’orecchio umano nel riconoscimento e la comprensione delle relazioni tra i suoni non sono cambiate nel corso della storia recente, ne consegue che devono necessariamente esserci connessioni nel modo in cui percepiamo sia la musica “antica” sia quella “moderna”. I recenti lavori di Bergman (*Auditory Scene Analysis*), Deutsch (*Ear and Brain*) e Snyder (*Music and Memory*) hanno apportato nuovi spunti significativi su questi sistemi uditivi e cognitivi. Combinando ciò che i musicisti già conoscono o intuiscono su come funziona la musica, essi forniscono un utile punto di partenza per una comprensione più ampia dell’armonia e di altre discipline musicali. Le teorie che si riveleranno più utili alla nostra discussione sono quelle basate sui fenomeni più immediatamente udibili. (Tra l’altro, gli aspetti cognitivi che diamo per scontato sono spesso i più complessi). Il disprezzo con il quale alcuni aspetti salienti della composizione vengono ritenuti irrilevanti nella letteratura teorica corrente, si trova agli antipodi con i bisogni pratici del compositore.

Ad esempio, alcuni assunti alla base delle idee correnti sulle *pitch structures* richiedono una rivisitazione. La recente ricerca in campo psico-acustico, così come l’esperienza pratica, portano alla conclusione che alcune di queste sono solo convenzioni di limitata utilità, che si concentrano su connessioni che spesso sono nascoste anche all’orecchio più allenato e attento. Peggio ancora, esse spesso **non** forniscono spiegazioni su ciò che è in realtà udibile, e ciò può quindi condurre colui

che analizza la musica o l'aspirante compositore ad ignorare dei fattori che invece sono più rilevanti per quanto riguarda il risultato sonoro finale.

Si può fare un parallelismo con l'eccessiva importanza attribuita alle fondamentali degli accordi nella teoria dell'armonia prima di Schenker. Il pensiero di Schenker, contrariamente, ha sottolineato il fatto che la linea al basso in genere ha più peso sulla direzione armonica di quanto ne abbia qualsiasi fondamentale "teorica". Da quest'ultimo approccio deriva la teoria ampiamente riconosciuta (quella sul movimento delle fondamentali e i rivolti) che spesso porta a ignorare o sottovalutare l'esperienza musicale diretta.

Allo stesso modo, la vasta letteratura sui pitch class set (classi di altezze, utilizzate nell'analisi della musica atonale o seriale, *ndt*) spesso sfocia nell'equivalente musicale della numerologia. Come già accennato, l'eccessiva importanza attribuita a relazioni intervallari subdole, specialmente a quelle che si dipanano su lunghi archi di tempo, cosa che spesso rende impossibile la loro percezione all'ascolto, conduce facilmente a sottovalutare le relazioni che invece sono identificabili anche da un ascoltatore profano. Ciò può portare a valutazioni estremamente scorrette riguardo l'efficacia di un brano. Eventi chiaramente salienti sono sempre i migliori pilastri a supporto della costruzione musicale. (Confronta il mio articolo, On Saliency (sugli aspetti salienti, *ndt*), per una trattazione più dettagliata).

Un esempio di un concetto basilare, comunemente dato per scontato, che necessita di una chiarificazione, è l'equivalenza di ottava. Se nel registro medio Do3 e Do4 sono in qualche modo equivalenti, comparare un Do1 con un Do7 è un'altra faccenda. Nei registri estremi l'individuazione delle altezze è piuttosto imprecisa e dipende da molti fattori, tra cui l'orchestrazione, la durata, etc.



*I due accordi dell' esempio includono le stesse quattro note. Ciononostante, sotto il punto di vista percettivo, che senso avrebbe considerarli "identici"? Le altezze esatte del primo accordo sono abbastanza difficili da distinguere, a causa del registro estremo e anche la loro breve durata contribuisce a renderle indistinguibili. Ancor più*



*importante è il fatto che le differenze di registro e distribuzione delle note tra i due accordi hanno l'effetto di spingere le altezze comuni ai due accordi sullo sfondo della percezione acustica. Anche se ritenessimo, se suonati uno dopo l'altro e attraverso un attento ascolto, di poter riconoscere queste note in comune, cosa succederebbe se gli accordi fossero separati da svariate battute contenenti musica diversa? In tal caso la somiglianza tra i due accordi è sicuramente un dettaglio in confronto al loro evidente contrasto. Eccetto nel caso in cui i due accordi vengano messi uno vicino all'altro e confrontati oppure "indicati" all'ascoltatore, il fatto che contengono le stesse altezze nominali è relativamente di poco interesse. Si noti che per facilitare il riconoscimento da parte dell'ascoltatore, ho usato le stesse classi di altezze. Si immagini cosa sarebbe successo se avessi trasportato gli accordi (per un intervallo diverso da quello di ottava), chiedendo all'ascoltatore di comparare gli intervalli, piuttosto che le classi di altezze.*



*In questo esempio, il primo accordo è lo stesso dell'esempio precedente. Il secondo accordo contiene due nuove altezze e intervalli diversi. Ciononostante, i due accordi suonano molto più simili tra loro rispetto alla coppia dell'esempio precedente, perché: sono nello stesso registro, hanno due note in comune e ognuno di essi contiene una dissonanza aspra nel mezzo, con intervalli più ricchi intorno.*

Questi esempi pongono due quesiti cruciali:

1. Come può un compositore rendere chiare all'ascoltatore le relazioni tra le altezze?
2. Quand'è che altre relazioni (come nel secondo esempio) possono essere considerate di maggior rilevanza?

Queste domande vengono largamente ignorate nella letteratura, a discapito della loro vitale importanza per comprendere la forma musicale che, dopo tutto, si articola attraverso l'associazione e la memoria. **Entrambe queste capacità cognitive dipendono da aspetti salienti posti in superficie.** Una buona parte della presente discussione si concentrerà dunque sulle maniere in cui i compositori possono creare, e verosimilmente differenziare, relazioni armoniche individuabili all'ascolto, che soddisfino varie funzioni formali.

# Principi basilari

## Una definizione dell'armonia

Una esplorazione dell'armonia che non sia limitata a uno stile specifico, dovrebbe considerare i seguenti elementi:

- Le caratteristiche salienti degli accordi
- Il modo in cui gli accordi sono connessi fra loro
- Le implicazioni formali del contrasto armonico
- Le gradazioni di contrasto armonico
- Uno sguardo verosimile alle relazioni tonali ad ampio raggio, sia dentro sia fuori dalla musica "tonale"

## Intervalli

Gli accordi sono tradizionalmente considerati come l'unità che sta alla base dell'armonia. Essi sono formati da intervalli.

Innanzitutto, ogni intervallo possiede un carattere acustico distintivo. Queste differenze sono una base importante per comprendere il carattere armonico (degli accordi, *ndt*). Ad esempio, un accordo costruito per quinte suonerà sempre più aperto e chiaro di un cluster di seconde minori. In qualsiasi stile, la classificazione tradizionale in dissonanze aspre, dissonanze dolci, consonanze morbide e consonanze aperte rimane valida, semplicemente per il fatto che è facilmente **udibile**.

In secondo luogo, supponendo che vi sia unità di timbro (ovvero un unico piano tonale in cui alcuni intervalli vengono combinati per formare un accordo, risultano relazioni intervallari multiple, **alcune delle quali sono più importanti di altre**. Di seguito vi sono delle linee guida su come l'orecchio crea priorità durante la percezione degli intervalli:

- Più le note di un certo intervallo sono lontane fra loro in un accordo e maggiore è il numero di note poste fra di esse, meno il carattere di tale intervallo riuscirà a imporsi.



*Si noti come l'attrito tra il Sol e il Fa# diventi progressivamente meno importante man mano che le due note vengono distanziate.*

- Quando un intervallo è presente più di una volta, disporne varie istanze all'interno dell'accordo e in modo adiacente l'una all'altra, enfatizzerà il carattere di quell'intervallo.



*Sebbene entrambi gli accordi contengono due quarte giuste e una terza minore, il carattere quartale è più evidente nel primo caso.*

- Maggiore è il numero di intervalli diversi, specialmente in posizioni adiacenti, più sarà complesso il carattere intervallare dell'accordo, dal momento che i vari intervalli competono per attrarre l'attenzione dell'ascoltatore. (Troppa varietà intervallare causa grigiore armonico, aspetto diffuso nella musica seriale scritta in modo inefficace).
- Infine, come afferma Persichetti, seconde minori multiple all'interno di un accordo sortiscono un effetto "condensante": tendono ad oscurare il senso direzionale, dal momento che vi è una moltitudine di dissonanze aspre che compete per attirare l'attenzione dell'ascoltatore.

## Accordi

L'armonia viene tradizionalmente definita come lo studio degli accordi, in cui un accordo è un gruppo di note percepite come una unità, sia nel caso che vengano eseguite simultaneamente, sia quando queste vengono arpeggiate. Tale definizione necessita di un minimo di elaborazione, nel caso la si voglia generalizzare.

Negli stili che non sono a noi familiari, l'unico modo in cui l'ascoltatore può distinguere le note reali da quelle non reali è che vengano stabilite delle norme armoniche chiare all'inizio del pezzo, **limitando** così il mondo armonico possibile. A parità di altri fattori, più il mondo armonico risulta complesso, più sarà difficile percepire le note non reali. Mentre non c'è alcuna ragione assoluta per usare note che non sono reali, esse: permettono una più subdola gradazione e varietà del risultato armonico, alleggeriscono la tessitura e permettono al compositore di seguire i propri istinti melodici in modo più libero.



Infine, un altro problema riguardante la definizione di ciò che costituisce un accordo si riscontra nell'armonia stratificata, dove vari gradi di incastro orchestrale influenzano la fusione percettiva. Torneremo su questo aspetto più avanti.

## Progressioni

Una progressione implica una serie di cambi armonici, che avvengono all'interno dello stesso piano tonale e presuppone una chiara esposizione delle note che formano gli accordi (vedi sopra). Nell'accezione più semplice del termine, una progressione – o cambio di accordi – è un aspetto importante poiché da essa dipendono due aspetti cruciali del movimento musicale:

- il ritmo armonico
- la gradazione del contrasto armonico

Psicologicamente, una progressione è una funzione:

- della percezione di accordi successivi e distinti
- della quantità di nuove informazioni che arrivano con ogni nuovo accordo. Questo ovviamente dipende da come si collegano gli eventi successivi, i quali possono diventare abbastanza complicati una volta che altre dimensioni (ritmo, registro, timbro, ecc.) intervengono.

Fuori da contesti triadici familiari, non è facile definire una progressione. Ciononostante, si possono individuare due aspetti delle progressioni classiche che possono essere generalizzati: gradazione e direzione.

1. Per **gradazione** si intende la quantità di cambiamento armonico che viene percepito. Se si mettono a confronto i due esempi seguenti, è chiaro che il primo comunica un più vigoroso senso di movimento armonico rispetto al secondo.



*Ci sono più contrasti armonici successivi nel primo esempio piuttosto che nel secondo. In entrambi, il raggruppamento ritmico suggerisce tre accordi. Nel primo, nessuno degli accordi adiacenti contiene una nota in comune nella stessa ottava. Inoltre, come indicano le linee che collegano le note non adiacenti, le voci negli accordi si muovono di grado. La mancanza di note in comune nello stesso registro e la moltitudine di linee congiunte all'interno degli accordi creano un deciso senso di attività armonica. Al contrario, nel secondo esempio, le varie note in comune rendono i cambi di accordo (ancora una volta indicati dalle linee) meno evidenti. Il punto chiave qui è la*

chiara differenza tra i due esempi. Tale gradazione degli effetti armonici è molto importante al fine di evitare la monotonia armonica.

2. Per quanto riguarda la **direzione**, ciò necessita di un numero minimo di eventi armonici affinché l'ascoltatore sviluppi delle aspettative circa gli eventi a seguire. Ovviamente, il compositore può scegliere di non soddisfare tali aspettative, ma esse diventano comunque parte della percezione strutturale della musica. Qui sotto è riportata la discussione di una situazione più complessa.

The image shows a musical score snippet in 3/4 time, marked "Slow" with a quarter note equal to 60. The score is written for strings (str.), clarinet (clar.), horn (hn.), and bassoon (bn.). The first measure shows a tremolo in the strings, followed by the clarinet and bassoon. The horn enters in the second measure with a melodic line. The dynamics are marked ppp, p, and p. The score is divided into two systems, with a pause in the second system.

*Il primo accordo appare in vari momenti: prima negli archi, seguiti dai fagotti e dai clarinetti. Ogni timbro aggiunge nuove note, finché tutte vengono sostenute assieme. Il corno poi aggiunge un frammento melodico che finisce sulla stessa nota del primo fagotto, creando un senso di risoluzione. Ad ogni modo, l'effetto generale non è tanto di una progressione quanto di riempimento graduale di una massa armonica. Dopo la pausa, c'è un chiaro senso di progressione, sia perché ogni accordo introduce note completamente differenti da quelle che lo precedono, sia perché il basso che si muove cromaticamente assume una direzione ascendente chiara. Di nuovo, l'importante è usare vari gradi di cambiamento armonico per variare il senso di movimento della musica.*

## Principi di coerenza e continuità

La maggior parte delle discussioni sulla coerenza armonica nel repertorio di pratica comune vertono sulla tonalità. Al di fuori di questo periodo, le trattazioni si concentrano sulle relazioni di identità o similitudini tra gli accordi. Questa è una distinzione significativa – e di solito ignorata. La tonalità aiuta a creare **movimento** nella musica, dal momento che identifica dei punti di arrivo. Una progressione tonale non può venire sconvolta e mantenere la sua integrità. In assenza di tonalità, l'analisi basata solamente sulle relazioni di identità e similitudine dà troppa enfasi al “cosa”, piuttosto che al “quando”. Identificare le cellule di note o gli algoritmi che generano tutto il materiale in una composizione non potrà mai spiegare adeguatamente perché la costruzione armonica di un brano sia convincente, visto che la musica è un'arte che funziona nel tempo; la sequenza temporale degli eventi è essenziale per determinarne il significato. Persino nella musica che non ha una tonica il contesto cambia radicalmente il significato musicale. Un accordo all'apice di una frase non è equivalente allo stesso accordo posto all'inizio di un'altra frase, dal momento che gran parte del suo significato deriva da come vengono approcciati e lasciati.



*In questo esempio, l'accordo contrassegnato con “x” è identico in entrambi gli esempi. Nel primo esempio è chiaramente un accordo di passaggio: si trova su un tempo debole, introduce nessuna nota nuova, e aiuta a riempire lo spazio tra lo spazio tra gli accordi sotto la legatura. L'accento principale qui sta sull'ultimo accordo, il quale non appartiene alla scala di Re Maggiore e ha un intervallo più ampio (una 6°) nel basso. Nel secondo esempio, lo stesso accordo è ora all'apice della frase. Non solo è ritmicamente accentato e di durata maggiore, ma è anche al culmine di una progressione caratterizzata da crescente tensione armonica. Gli accordi che lo precedono alternano sonorità dolci (senza urti di semitono) e più aspre (ognuno contenente uno di questi urti). L'ultimo accordo contiene due relazioni di semitono che, in questo contesto, lo accentuano in modo più deciso.*

Un altro utile approccio è di pensare alla coerenza armonica come uno degli aspetti del filo del discorso che l'ascoltatore segue durante il corso del brano. Questo tipo di formulazione non implica che l'armonia si basi sulle relazioni tonali classiche. Inoltre, collega i concetti di coerenza e di flusso, i quali in un'arte temporale, sono profondamente connessi. Una questione ancor più profonda diventa: Come può l'armonia coinvolgere l'ascoltatore nel flusso della musica in modo convincente? La coerenza armonica, vista così, ha diversi aspetti che esploreremo in seguito.

**Altezze e limiti nell'uso degli intervalli: Famiglie di accordi**

Come già indicato, un aspetto importante per conferire coerenza armonica è limitare il contenuto melodico della composizione. Stabilire questi limiti armonici, i quali generano regole, rendono più semplice il compito di creare aspettative armoniche. Tali aspettative dirigono e intensificano l'esperienza del tempo musicale nell'ascoltatore.

Tali norme armoniche generalmente implicano la creazione di "famiglie" di accordi. Una famiglia è un qualsiasi gruppo di accordi che abbiano somiglianze udibili. Per estendere tale analogia, una famiglia può includere molti membri che condividono alcune caratteristiche evidenti, ma che sono anche dei tratti più o meno individuali. Questo concetto ha il vantaggio di permettere molti **gradi** di relazione.

Per fornire solo un paio di esempi, le famiglie possono essere organizzate:

- Basando la musica su una data scala o modo.
- Utilizzando persistentemente note in comune, specialmente nella stessa ottava: ciò crea il più semplice tipo di coerenza identificabile dall'orecchio. Corrisponde al classico pedale.

*In questo esempio, il tremolo al clarinetto, mi-sol#, si comporta come un classico pedale, fornendo una chiara unità ritmica, armonica e di registro. Inoltre, anche le parti esterne contribuiscono a dare coerenza. La parte di flauto vede all'inizio delle prime due frasi le stesse tre note che decretano il Si come nota stabile. Ciò implica che la nota più acuta nella prima battuta, il La#, suona come una nota di volta inferiore. Allo stesso modo, la nota più acuta nella prima battuta, il La#, si muove di grado verso la nota più acuta nella seconda battuta, il Si. La parte di oboe è omoritmica e ha una condotta melodica simile a quella del flauto: il Re# e il Do nella prima battuta rimangono nella seconda battuta; il Mi della prima battuta è "ornamentato" dal Fa# nella seconda e il Mi nell'ultima battuta sembra posto a "risoluzione" del Re# nella battuta precedente. La parte di arpa è limitata a quattro note. L'ultima battuta suona come una cadenza a causa del ritmo meno animato, dell'accento in battere, dell'armonia più consonante (che non contiene urti di seconda minore) e della discesa dell'arpa in un nuovo registro. Mentre i suoni in comune in ogni strumento aiutano sicuramente a tenere insieme la frase, si può osservare come*



*queste altre svariate relazioni – di ritmo, condotta delle parti e tensione intervallare – aiutino anch'esse l'ascoltatore a metabolizzare il tutto. Le relazioni di identità sono quindi solo uno degli aspetti di una più complessa coerenza.*

- **Armonia intervallare:** Gli intervalli, quando vengono trasposti, sono di più difficile individuazione da parte di un ascoltatore inesperto rispetto alle semplici note in comune, dal momento che l'elemento in comune è in questo caso una **relazione**. Dunque, limitare gli intervalli utilizzati in un certo passaggio ad un singolo intervallo (e il suo rivolto) può conferire al passaggio un carattere forte e riconoscibile dall'orecchio. Allo stesso modo, limitare un passaggio o un brano a materiale derivato da una **piccola** cellula non ordinata ("unordered set" nella letteratura) può altresì dar loro un carattere piuttosto deciso. (Si noti che più la cellula è grande, maggiore è il numero degli intervalli che contiene, e dunque si potrà distinguere meno. Se vengono usati più di tre o quattro intervalli, la cellula di solito conterrà tutti gli intervalli cromatici possibili – dato che si tratta di un set non ordinato, anche gli intervalli non adiacenti devono venire contati. E' qui che il concetto di "vettore intervallare" di Forte ("interval vector", ovvero il numero totale di volte in cui un dato intervallo appare all'interno di un certo set) risulta utile. I set con distribuzioni molto disomogenee degli intervalli tendono ad avere un carattere più chiaro. Queste tecniche possono essere applicate abbastanza rigorosamente in passaggi brevi o in modo più flessibile su porzioni più ampie del brano (vedi in seguito). Le applicazioni più flessibili di tale concetto comprendono o movimenti melodici che rendono altri intervalli delle note ornamentali oppure sovrapposizioni verticali che necessariamente portano ad accordi più ricchi. Dal momento che la sovrapposizione di qualsiasi intervallo quasi sempre produce nuovi intervalli che si aggiungono tra note non adiacenti, questa tecnica rende possibile l' "ombreggiatura" armonica, ovvero il movimento da sonorità che sono fortemente saturate con un dato intervallo principale ad altre dove il suo effetto è meno presente.



*In questo esempio, il primo accordo è una semplice armonia quartale. Le note esterne però formano una terza. E' dunque facile passare dal primo al secondo accordo, il quale è una triade, passando per il grado congiunto La-Sol. Il secondo accordo può di conseguenza o ritornare al primo, comportandosi da accordo di volta all'interno di un passaggio quartale, oppure condurre ad un passaggio caratterizzato da armonia triadica.*

- Dal momento che gli intervalli hanno diversi gradi di tensione, utilizzare accordi con configurazioni di tensione comuni (ad esempio una dissonanza aspra più una consonanza dolce) può unificare un passaggio. Allo stesso modo, le progressioni di tensione, ad es. da consonanze dolci ad aspre, sono facilmente seguite dall'ascoltatore.

The musical score is for muted violas, divided, in 3/4 time, marked 'Adagio'. It consists of 11 measures. Measure 1 starts with a piano (*pp*) dynamic and a simple interval. Measures 2 and 3 show a gradual increase in tension and dynamics, marked 'cresc.'. Measure 4 continues the progression. Measure 5 shows a more complex interval. Measure 6 reaches a climax with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measures 7 and 8 show a gradual decrease in tension and dynamics, marked 'dim.'. Measure 9 continues the progression. Measure 10 shows a more complex interval. Measure 11 ends with a piano (*pp*) dynamic and a simple interval.

*Questo esempio mostra una progressione graduale da intervalli aperti e dolci a un climax su una 7a Magg. (b. 6) e viceversa. Le dinamiche e l'evoluzione da un registro all'altro rinforzano la progressione in questione. Si noti che la progressione non è semplicisticamente lineare: le progressioni estremamente prevedibili tendono ad essere noiose. La migliore strategia è che la direzione generale sia ben definita, mentre i dettagli rimangano in qualche modo imprevedibili: la direzionalità generale della progressione fa sì che l'ascoltatore sviluppi delle aspettative, mentre l'impossibilità di prevedere la nota seguente mantiene vivo l'interesse.*

Una famiglia contiene spesso accordi associabili in più modi (ad es. attraverso intervalli e registri comuni). Questo fenomeno è una logica conseguenza, visto che una condotta delle parti lineare tende a mantenere le voci in un registro, o quantomeno a cambiare registro senza discontinuità.

**Maggiore è il numero degli aspetti in comune all'interno di una famiglia di accordi, più facile sarà percepire i suoi elementi caratteristici.** Questo è un esempio ulteriore di come sia determinante per il compositore giudicare accuratamente la rilevanza di certi aspetti rispetto ad altri; solo così potrà controllare le gradazioni di continuità armonica e di contrasto.

### **Aspetti lineari: melodia e linee al basso; condotta delle parti**

Abbiamo sottolineato nei paragrafi precedenti come le limitazioni sul numero di intervalli e note usate aiuti a definire e unificare il carattere armonico.

Due altri concetti tradizionali contribuiscono in modo significativo alla coerenza armonica: le linee che risolvono di grado e la condotta delle parti.

Persino nei passaggi a carattere contrappuntistico, non tutte le parti sono di eguale importanza: l'interesse infatti si sposta da una parte all'altra. Nelle tessiture più semplici, omofoniche, le parti esterne sono più facili da seguire rispetto a quelle interne. Quindi, utilizzare progressioni chiare e lineari nelle parti esterne aiuta a chiarificare la sensazione di direzionalità della musica. Ad esempio, una linea melodica che raggiunge periodicamente picchi sempre più acuti e che conduce a un climax di sezione, aiuta a dare una forma coerente al paragrafo musicale. Allo stesso modo, nella parte al basso la combinazione tra movimenti di grado e salti occasionali – spesso durante i passaggi cadenzali – aiuta a chiarificare la direzione armonica.

La condotta melodica delle parti rappresenta sempre una forza chiaramente udibile, sia per quanto riguarda la continuità armonica sia per quanto riguarda l'articolazione dei suoni. I principi alla base del moto delle parti derivano da due fatti fondamentali (riguardo alla documentazione sperimentale circa questo argomento, si veda *Auditory Scene Analysis* di Albert Bergman): la tendenza dell'orecchio a separare i vari strati musicali per registri e il fatto che la voce umana e la maggior parte degli strumenti si trovano a proprio agio quando si muovono all'interno di intervalli piuttosto stretti. Questi sono dati di fatto che riguardano la maniera in cui funziona l'orecchio umano e di conseguenza prescindono da fattori come lo stile musicale. Le linee melodiche che saltano costantemente sono molto difficili da seguire e da cantare. Contrariamente, la continuità di registro, data dalla presenza di note in comune, moto simultaneo e moto di grado tra le note principali di una linea, sono più facili da seguire e fungono da "collante", collegando un'armonia alla successiva.

Una conseguenza importante della continuità di registro è che le note ornamentali (non reali) **derivano dalla natura dell'esperienza uditiva**, dato che si muovono pressoché sempre di grado. Non sono una peculiarità stilistica della musica tonale. Il fatto che molti sistemi compositivi di ambito non tonale non consentano il loro utilizzo costituisce una seria limitazione: toglie al compositore un importante mezzo per creare linee contigue che siano facili da seguire.

### **Una digressione: sistemi aperti vs. sistemi chiusi**

Ciò ci porta a una importante distinzione: sistemi aperti vs. sistemi chiusi. Un sistema aperto impone restrizioni acustiche ma non rigide, che forniscono coerenza all'ascolto mentre permettono più libertà all'invenzione melodica del compositore. I sistemi chiusi sono molto più macchinosi e limitano le scelte del compositore in ogni momento e in modo piuttosto rigido. La differenza tra i due dipende ampiamente dal grado di apertura all'uno o all'altro.

Alcuni vantaggi nell'utilizzo di sistemi aperti:

- Siccome molti di essi si sono sviluppati attraverso l'evoluzione piuttosto che essere stati inventati, spesso sono stati "testati" ad orecchio: l'evoluzione tende a filtrare gli approcci che non funzionano.

- Sono flessibili. Al contrario di molti sistemi inventati nel Ventesimo secolo, essi necessitano soltanto di una certa preponderanza delle loro sonorità peculiari, invece che di una adesione al 100%. Permettono all'orecchio del compositore di lavorare in modo più intuitivo e non limitano gli impulsi lineari, come ad esempio le linee per gradi congiunti. **Non c'è alcuna contraddizione intrinseca tra l'uso di note ornamentali nella musica non tonale che sia anche coerente.** Ad esempio, in un pezzo incentrato su una cellula armonica nei suoi punti chiave, permette l' utilizzo di note ornamentali tra quest'ultimi. Finché il ritmo e il fraseggio mostrano chiaramente quali sonorità sono i "pilastri" della struttura, e finché ve ne sia, di questi punti di riferimento, un numero sufficiente a stimolare la memoria in modo ragionevolmente frequente, non c'è alcun bisogno di derivare ogni nota dell'armonia dalla cellula base, così come non c'è il bisogno nell'armonia classica di far sì che ogni nota ornamentale faccia parte di una triade.

*Questo esempio si basa su una cellula non ordinata di tre note: Si-Do-Mib. I passaggi contrassegnati con "X" contengono intervalli non appartenenti alla cellula: una 2a Magg, una 4a giusta e un tritono. Ciononostante, la cellula è ancora molto evidente e queste "eccezioni" non sono musicalmente rilevanti: esse vengono facilmente percepite come semplici note di passaggio o altre figurazioni ornamentali.*

A parte questo tipo di armonia flessibile derivata da una cellula, altri esempi di sistemi aperti includono:

- Le famiglie di accordi, nella loro accezione di cui sopra.
- Gli accordi con note aggiunte
- La poliarmonia
- L'armonia stratificata, come ad esempio le tessiture armoniche la cui ricchezza deriva da strati armonici simultanei ma ben differenziati. Una trattazione più approfondita di questa tecnica verrà affrontata in seguito. (Si noti che la poliarmonia può essere considerata un tipo di

armonia a strati, se i piani sono ben separati fra loro dal punto di vista ritmico e/o timbrico.)

Tutte queste tecniche creano mondi armonici riconoscibili mentre al tempo stesso danno al compositore una grande libertà di scelta a livello locale.

I sistemi chiusi, al contrario, limitano severamente la scelta delle note a disposizione. Ancor peggio, ciò spesso succede al punto che le intenzioni espressive del compositore non possono essere soddisfatte rimanendo entro i limiti del sistema.

Esempi di sistemi chiusi includono: la maggior parte dei sistemi algoritmici, il serialismo integrale e le procedure rigide di armonia speculare. La principale caratteristica di tali sistemi è che non permettono all'orecchio interno del compositore di seguire i propri impulsi in un qualsiasi momento. Mentre un sistema aperto impone la giusta quantità di limitazione affinché si possa creare un mondo sonoro, l'adesione al 100% a un sistema chiuso è facilmente analizzabile, ma spesso ha ben poco in comune con ciò che la gente in effetti riesce a sentire. Se è l'orecchio del compositore e dell'ascoltatore ad essere giudice sommario, perché sprecare fatica per creare connessioni che non sono percepibili ed escludere quelle udibili, che non indeboliscono la coerenza dell'esperienza uditiva?

Molte delle tecniche seriali hanno creato problemi di questo tipo, dato che l' "ordine" in questione in genere non ha nulla a che vedere con ciò che può essere sicuramente percepito, persino da un ascoltatore esperto e attento. Inoltre, la creazione di accordi nella musica seriale crea inevitabilmente combinazioni intervallari che non sono inerenti alla serie. E comunque, qual è il significato di "serie" in un accordo le cui note suonano simultaneamente? (Ovviamente, questi commenti non implicano che nessun tipo di musica seriale sia di valore, ma solamente che le procedure seriali portano facilmente ad astrarsi dal pensare in modo musicale).

### **Gerarchie, punti di riferimento, cadenze**

Oltre alla somiglianza tra le famiglie, la tonalità classica fornisce esempi di un altro importante principio di coerenza armonica: le gerarchie. Il concetto di "leading lines", che abbiamo già discusso in precedenza, fornisce una chiara applicazione di tale concetto ai vari strati delle tessiture musicali, i quali intervengono simultaneamente. Applicato a frasi, sezioni etc. che si susseguono, il concetto di gerarchia rende il compito dell'ascoltatore molto più semplice, organizzando passaggi lunghi in sotto-sezioni, i cui limiti e le cui relazioni reciproche sono più agevolmente riconosciute. Le gerarchie, in breve, rendono le strutture musicali più complesse e ricche possibili.

Affronteremo per prime le funzioni gerarchiche all'interno della tonalità e successivamente come si possono ottenere effetti simili al di fuori di essa.

Il concetto di gerarchia può essere applicato su diversi livelli. Innanzitutto, la tonalità stessa è basata su scale formate da intervalli di diversa ampiezza: se

tutti gli intervalli fossero uguali, non ci sarebbe alcuna ragione per la quale una nota suona in modo più conclusivo rispetto alle altre. All'interno delle scale formate da intervalli di diversa ampiezza, quest'ultimi creano punti di stabilità relativa e di attrazione. Ad esempio, nelle scale maggiori e minori, i semitoni sono dei punti di attrazione: la sensibile ne è un familiare esempio.

Ad un livello più ampio, come afferma Schoenberg, la musica ha bisogno di essere articolata in unità che possano essere assimilate dalla memoria per risultare comprensibili (per esempio frasi, sezioni, etc.). Questo tipo di articolazione è il frutto dell'uso delle cadenze. **Le cadenze sono necessarie, qualsiasi linguaggio armonico si utilizzi.**

Affinché l'ascoltatore segua la musica di qualsiasi lunghezza, ha bisogno di vari gradi di cadenze. Tale varietà nella punteggiatura rende le divisioni tra le frasi più facili da percepire e chiarifica le loro relazioni reciproche: le cadenze tonali gerarchiche comunicano all'ascoltatore quanto lontano da "casa" – ovvero dalla tonica - egli si trovi. Nella musica tonale, tale gerarchia è ben nota e non necessita una trattazione in questo luogo.

Su un livello ancor più ampio, il centro tonale non solo fornisce un utile punto di riferimento, ma rende possibile la creazione di centri secondari, permettendo un grado di punteggiatura ancora maggiore, facilitando dunque la coerenza su larga scala.

Questo rende necessario sottolineare acusticamente le note e gli accordi importanti, in pratica trattando ciò che avviene tra di essi come ornamentazione (o, per usare i termini dell'analisi Schenkeriana, come prolungamento). Questo tipo di rilevante sottolineatura musicale facilita l'ascoltatore nel compito di analizzare forme estese, assicurandosi che i punti di riferimento vengano chiaramente notati e che siano memorabili.

Queste distinzioni tra i punti di riferimento armonici e l'ornamentazione armonica e il modo in cui tali punti di riferimento vengono approcciati e lasciati – in altri termini, il modo in cui vengono indicati all'ascoltatore – sono cruciali per capire l'interazione che avviene tra armonia e forma. Persino nell'armonia tonale elementare, la tonica spesso non può essere riconosciuta dopo una sostanziosa digressione armonica, a meno che sia resa evidente attraverso la coordinazione con altri aspetti della musica. (quanti hanno notato che molte opere classiche – ad esempio *Il Flauto Magico* di Mozart – non finiscono nella tonalità nella quale sono iniziate?). Tale rilevanza può essere ottenuta tramite:

- gli accenti: registri estremi, forte contrasto di durate o orchestrazioni.
- Protendendo verso tali momenti salienti usando dei crescendo, linee ascendenti, cambi di tempo gradualmente.
- Ripetizioni, per dare enfasi.
- Progressioni cadenzali dirette verso di essi
- Isolamento: separazione attraverso il silenzio.

Senza tali espedienti, si dovrebbe dare per scontato che gli ascoltatori memorizzino in qualche modo l'altezza assoluta della tonica di un lavoro e

tenerla a mente a prescindere da tutta l'attività armonica che nel frattempo interviene. Questo non ha alcun senso.

A proposito, questa visione più realistica della tonalità chiarifica il concetto che Robert Simpson, nel suo libro *Carl Nielsen, Sinfonista* chiama "tonalità progressiva". Questo fenomeno è osservabile in compositori come Nielsen e Mahler, nei cui lavori i movimenti spesso finiscono in una tonalità diversa da quella in cui sono iniziati. L'aspetto interessante circa tali forme non è solo che non finiscono dove sono iniziate, ma che **drammatizzano** la ricerca di una nuova tonica. Come mostrato da Simpson, il primo movimento della Quinta Sinfonia di Nielsen è un bell'esempio di questa procedura.

Come può il compositore creare cadenze e gerarchie cadenzali in assenza della tonalità classica?

Innanzitutto, tutte le cadenze, in qualsiasi stile, implicano la coordinazione tra armonia, risoluzione ritmica e accenti. Persino nella armonia classica, spesso l'unica differenza tra le progressioni V-I all'interno di una frase e quelle all'interno di una cadenza è di tipo ritmico. Le cadenze forti combinano la risoluzione delle note con la risoluzione del ritmo. Mentre è difficile mantenere un senso di cadenza senza una pulsazione regolare, la cadenza cionondimeno coinciderà con la sensazione di risoluzione ritmica o a limite romperà o diluirà il flusso ritmico.

I seguenti sono alcuni altri aspetti del concetto di cadenza che possono essere generalizzati:

- una cadenza rappresenta sempre un cambiamento nel livello di tensione, più comunemente una riduzione: dal latino "cadere", scendere. Le linee discendenti suoneranno in genere come finali, forse per analogia con la tendenza della voce umana a cadere alla fine delle frasi.

Adagio  
muted violons, divisi

1 2 3 cresc.

4 5 6 mf

7 8 9 10 11 dim. pp

*Qui, la cadenza viene creata combinando: una linea discendente, una riduzione della tensione intervallare e un rallentamento ritmico.*

- Dal momento che il termine “articolazione” significa separare, la cadenza viene segnalata dal fatto che avviene qualcosa di diverso rispetto a ciò che la precede (cioè deviando da qualche figurazione armonica stabilita in precedenza). Ad esempio, una frase con un basso che si muove di grado può diventare più angolare, o vice versa. Il ritmo armonico stabilito spesso cambia durante una cadenza. Entrambe queste tecniche richiedono un po' di regolarità armonica e prevedibilità durante la frase. (A proposito di ciò, tali cambiamenti possono anche essere usati per indicare il climax di un brano; ad ogni modo, quest'ultimi vengono associati con un incremento nell'intensità, piuttosto che una riduzione di tensione. Una cadenza può anche essere un climax).



The image displays two musical staves. The top staff is a treble clef with a 2/4 time signature, showing a descending melodic line with frequent repetitions and a crescendo. The bottom staff is a bass clef with a 2/4 time signature, showing a bass line with a similar rhythmic pattern, also featuring a crescendo and a final note in a lower register.

*In questo esempio la cadenza è ottenuta tramite l'arrivo di una nuova nota (Mi) così come dal salto in un nuovo registro più grave. Inoltre le frequenti ripetizioni nelle misure precedenti creano un ritmo armonico piuttosto lento, rimarcando ancora di più la novità nella parte finale. Si noti come la direzionalità verso l'ultima nota viene rinforzata da un crescendo.*

- Una cadenza porta alla risoluzione o alla culminazione – perlomeno localmente – delle spinte direzionali. Le progressioni (utilizzando il termine nell'accezione precedentemente esposta) che vengono stabilite all'interno della frase raggiungono un culmine o vengono dissipate.





*Gli elementi principali che fanno sì che rendono l'ultimo accordo conclusivo sono: la sua posizione ritmicamente accentata e il fatto che esso contiene un cluster, per la prima volta contenente un semitono al suo interno. Il cluster crea una maggiore tensione (un accento): vi è dunque un aumento del livello di dissonanza.*

- Nel caso in cui si usino scale costruite su intervalli disomogenei, gli intervalli più piccoli possono creare un effetto simile a quello creato da una sensibile.



*La scala su cui si basa il tema (Mi-Fa-Sol#-Si-Do#-Re#) fornisce due relazioni di semitono, sopra e sotto il Mi. Ciò rende chiara la direzione della cadenza, dal momento che i due semitoni vengono usati subito prima di questa nota.*

- Un intervallo acusticamente chiaro, come una 5a o un'8va nella parte al basso possono aiutare a dare stabilità alla cadenza.



*Qui la quinta nel registro grave dell'accordo finale, combinata con il fatto che è di durata maggiore e che culmina in una figurazione discendente, rendono la risoluzione chiara.*

Per quanto riguarda le relazioni gerarchiche in contesti non tonali, la polarità tonale – stabilire cioè centri di secondaria importanza – può assumere tale funzione strutturale, così come avviene con: gradi variabili di sospensione del ritmo e l'uso di fattori che mitigano durante le cadenze (ad esempio l'anticipazione motivica della frase successiva, l'elisione, etc.) L'importante è che la tecnica che si sceglie deve basarsi su **gradazioni facilmente udibili**.

Si confrontino le due cadenze nella frase seguente:

The image shows two musical staves, labeled A and B, representing different cadences of the same phrase. Both are in 4/4 time and marked 'Moderato'. The right hand (treble clef) plays a descending line of eighth notes: G4, F4, E4, D4, C4. The left hand (bass clef) plays a bass line with chords and single notes. In variation A, the final chord is a triad (C4, E4, G4) with a longer duration for the G4 note. In variation B, the final chord is a full triad (C4, E4, G4) with a longer duration for the G4 note, and the bass line has a more complex texture. The text 'Moderato' appears above and below the staves.

*Le frasi A e B differiscono solamente per l'accordo finale. La frase B suona più conclusiva della A poiché l'accordo finale contiene più note in comune tra le due mani riducendo la tensione armonica in questo contesto generalmente poliaccordale.*

## **Principi di movimento, interesse e varietà**

### **Aspetti generali dell'accentuazione armonica**

La musica la cui sola virtù è la coerenza risulta semplicemente noiosa. Se l'obiettivo di un brano è quello di mantenere viva l'attenzione dell'ascoltatore, ha bisogno sia di continuità sia di contrasto. Tali contrasti intervengono su diversi livelli, in genere proporzionali alla lunghezza del

brano: più è lungo il pezzo, più necessita di novità. Variare l'andamento della musica, dandole punti alti e bassi, le dà respiro e crea un senso organico di tensione e rilassamento.

Il rinnovamento dell'interesse opera su tutte le dimensioni temporali: localmente e su tutta la durata del lavoro. Esso implica sempre che ci sia novità, ovvero qualcosa di diverso da ciò che viene stabilito precedentemente. (Si noti che la novità può risultare anche dal fatto di mettere qualcosa di familiare in un contesto nuovo). La novità crea "domande" musicali e perciò diventa una forza propulsiva: dapprima attrae l'attenzione dell'ascoltatore e poi chiama in causa le sue aspettative, generate in precedenza.

In termini generici, tali domande, o accenti, includono uno o più dei seguenti fattori:

- lo stress ritmico
- il cambiamento nel grado di tensione armonica (ovvero della dissonanza in un contesto classico)
- Diversa densità della tessitura
- Cambio di registro
- Nuovo/i timbro/i

## **Creazione dello slancio e rinnovamento dell'interesse su vari livelli strutturali**

### **Localmente**

A livello locale, i seguenti elementi sono di tipo propulsivo:

- Le note attive nelle scale o nei modi: come già accennato, nelle scale formate da intervalli diversi, alcune note sono più attive di altre. Queste creano instabilità, spingendo la musica in avanti (questo è il motivo per il quale la musica che fa un uso continuo del totale cromatico, specialmente se non vi è una focalizzazione su una tonica, diventa velocemente grigia e di scarso interesse). Le note attive regolano il livello di tensione armonica.
- Gli intervalli diversi all'interno degli accordi: quando tutti gli intervalli di un accordo sono equidistanti, l'effetto è statico e ambiguo. Esempi familiari includono l'accordo di settima diminuita e la triade aumentata (entrambi i quali, tra l'altro, sono casi estremi, poiché anche quando vengono sovrapposti oltre l'ottava non introducono alcuna nota nuova, a differenza per esempio di una sovrapposizione di quarte). Gli intervalli diversi tra loro creano tensione e slancio. Si noti però che se il numero di intervalli diversi diventa troppo abbondante e specialmente se la loro distribuzione include molteplici dissonanze aspre adiacenti, l'accordo tenderà a "coagulare" ("clot", termine usato da Persichetti), affossando l'armonia, poiché non è possibile discernere alcuna tensione che suggerisca una direzione a seguire.



*Il primo degli accordi qui presenti assume una direzione neutrale, a causa delle quarte sovrapposte. Il secondo è molto meno stabile, a causa di un singolo "intruso" (il Si naturale), che crea svariate tensioni intervallari con le altre note.*

- I salti: siccome il moto per gradi congiunti è la norma sia nel cantato che nell'ascolto, un salto è un evento speciale. Persino in situazioni dove i salti abbondano, i salti più ampi si noteranno di più. Inoltre, lo sforzo fisico richiesto alla voce e nella maggior parte degli strumenti per produrli, influisce subdolamente sul ritmo.
- Linee composte: nel caso in cui si salti regolarmente tra due o più registri, tali linee comprimono i vari strati del movimento delle parti in una linea continua. Tali salti mantengono l'ascoltatore in uno stato di tensione costante, perché spesso almeno uno degli strati non risolve.

### **Livelli più ampi**

Su livelli più ampi i seguenti elementi armonici contribuiscono a fornire interesse e slancio: il ritmo armonico e le modulazioni. Questi aspetti richiedono una trattazione più dettagliata.

### **Ritmo armonico**

Per "ritmo armonico" si intende la frequenza alla quale gli accordi cambiano, specialmente quando le parti esterne si muovono (N.B. questo aspetto è indipendente dai valori ritmici che si trovano in superficie, i quali possono includere note ripetute - che sono armonicamente statiche - e i trilli). Il ritmo armonico determina la quantità di nuove note che il cervello deve assimilare in un dato quantitativo di tempo. Persino nelle tessiture dove non è riscontrabile una norma armonica semplice, la frequenza con cui le nuove note arrivano influisce vigorosamente sullo slancio della musica.

Ad ogni modo, il ritmo armonico viene spesso percepito in relazione ad una norma; dal momento in cui questa norma viene stabilita, cambi più repentini "alzano la temperatura", mentre cambi più lenti appaiono più calmi. Ovviamente cambi arbitrari sono possibili, ma essi perdono velocemente la loro freschezza, poiché l'ascoltatore non riesce a sviluppare aspettative significative circa la loro continuazione. Detto questo, un cambio da un ritmo armonico irregolare a uno più regolare, o vice versa, può creare un senso di movimento a livello strutturale.



*Questo esempio (già analizzato in un altro contesto) gioca con le aspettative dell'ascoltatore riguardo il ritmo armonico. Le prime tre misure, che si ripetono, creano un senso di stabilità, che viene spezzato dalle nuove note nella quarta misura. Il ritorno alla figurazione iniziale suggerisce una ripetizione del processo, ma al contrario subito ne segue un cambiamento ancora più nuovo. Nel finale, il ritorno alla stabilità, con i Do# che si ripetono, drammatizza ancor di più l'inaspettato arrivo del Mi.*

Un ultimo punto: la coerenza nell'uso del ritmo armonico può aiutare a unificare la musica contenuta in una sezione, mentre un cambio nel ritmo armonico può aiutare a definire le differenze tra le sezioni.

### **Modulazione e transizione armonica**

Nella musica con un chiaro centro tonale, muoversi verso nuove regioni tonali per ottenere contrasto è un modo evidente per sottolineare le articolazioni strutturali. È anche un ottimo modo per creare contrasto, dal momento che rende possibili molte sfumature, da cambiamenti locali moderati fino a decisi slittamenti a lungo termine.

Nella musica senza chiari centri tonali, la modulazione si comporta come una semplice estensione del ritmo armonico: l'arrivo di nuove note viene facilmente notato e la frequenza con cui queste arrivano influenza la sensazione di slancio musicale. Persino in situazioni non tonali, si possono creare varie gradazioni di modulazioni semplicemente regolando il numero di nuove note che arrivano all'interno di un certo lasso di tempo. L'esempio precedente illustra chiaramente questo processo.

Tecnicamente, il processo di modulazione è il corrispettivo armonico dell'arte della transizione. Come per altri aspetti della forma musicale, le transizioni possono essere improvvise o graduali e possono portare a contrasti più o meno distanti.

Una procedura utile a pianificare una modulazione è:

1. Determinare il grado appropriato di contrasto relativo a dove ci si trova all'interno della forma.
2. Determinare se è necessario un cambiamento graduale o più improvviso; i cambiamenti più improvvisi sono meno frequenti di quelli graduali, poiché spezzano di più il flusso della musica.
3. Introdurre nuove note in modo che queste attraggano l'orecchio: come note accentate, picchi, risoluzioni di ritardi, ecc. Creare slancio verso queste nuove note utilizzando progressioni melodiche, ritmiche o tessiturali.
4. Più il cambiamento desiderato è graduale, più è importante introdurre nuove note una alla volta.

Si noti che cambiare la **frequenza** delle modulazioni (un'estensione del concetto di ritmo armonico) può anche creare effetti che incrementano o decrementano il movimento della musica. Come discusso nel mio libro di forma musicale, le progressioni che incrementano – ad esempio nel grado di modulazione coinvolta – permettono al compositore di creare aspettative. Tali aspettative, sia che vengano rispettate o meno, collegano il presente e il futuro musicali ad eventi avvenuti nel passato in un modo pseudo-casuale, unendo in tal modo stralci più ampi di musica tramite un senso di incertezza.

Un senso di direzione risulterà dai momenti in cui si usano tali progressioni, sia che esse siano riguardanti il grado di modulazione o in altri aspetti della musica. Quando c'è direzionalità, ne risulterà anche un climax, ovvero un senso di culminazione e arrivo. Queste culminazioni sono momenti eccezionali, che l'ascoltatore ricorderà.

### **Transizioni tra vari tipi di armonia**

Abbiamo discusso varie tecniche che mirano a risolvere un problema rilevante: creare un chiaro, udibile e coerente carattere armonico. Non è comunque necessario, o persino sempre desiderabile, usare esclusivamente una tecnica armonica per tutto il brano. Ammesso che la transizione sia organica, muoversi da una tecnica armonica all'altra può essere musicalmente convincente. Il modo principale di fare ciò è utilizzare elementi comuni. (Persichetti affronta una eccellente discussione di questo aspetto a pp. 271-5 – pp. 257-261 nella versione italiana, *ndt*).

Ovviamente, alcune tecniche possono essere collegate tra loro più facilmente rispetto ad altre e ciò dipende dalla quantità di aspetti comuni tra il punto di partenza e quello di arrivo. Per esempio l'armonia con note aggiunte può facilmente muoversi nella poliarmonia (o vice versa) e l'armonia intervallare può alternarsi con quella basata su cellule che usano lo stesso o più intervalli. Alcune altre tecniche sono più difficili da collegare perché hanno ben poco in

comune. Per esempio l'armonia modale diatonica non può essere trasformata in armonia seriale in modo semplice.

I cambi di tecniche armoniche possono essere applicati all'interno di frasi individuali o nel corso di sezioni più ampie. Quando si compiono tali transizioni tra sezioni, si consideri che esse hanno bisogno di una maggiore enfasi, per rendere chiaro all'ascoltatore che tale cambiamento segna un importante congiunzione formale.

Di seguito è riportata una analisi di cambi di tecniche armoniche all'interno di un breve pezzo:

3 note clusters      more openly spaced chord, still by 2nds      clusters return      recalls m. 2, except for new middle note (D)      clusters alternate with a new sound: 5th + 2nd; the new sound acts as a neighbour chord

**Moderato**      1      2      3      4

Piano

B in m. 2 leads to A in m. 4 (middle note)

cadence has a more open sound: 5th below      common tones in bass provide link to (thinned) mirror harmony between the hands      mirror harmony leads easily to polyharmony      polyharmony resolves into 7th chord      recalls opening, but with clusters only at end of motive

6      7      8      9      10      11      12      13

2 common tones (D,E) link with m. 15. The new chord alternates with a neighbour note chord      the neighbour note chord leads stepwise into other linear chords (conjunct voice leading)      densest chord in the piece, contains multiple semitone conflicts      linear harmony continues

14      15      16      17      18      19      20      21

C in m. 13 leads to C# in m. 15

dense linear chords lead easily to polyharmony      recalls the cluster chords of the opening      3rds now added      low 5th added: 7th chord flavor      low 5ths stabilize the harmony for the final cadence, neighbour movement around C reinforces it as the "tonic"; 7th chords.

22      23      24      25      26      27      28

*Tutte le transizioni armoniche dell'esempio avvengono tramite l'uso di note in comune, movimento delle parti per grado congiunto e chiare associazioni intervallari tra le armonie che si susseguono. Anche gli elementi motivici aiutano a tenere insieme il pezzo.*

## **Armonia e Tessitura; Orchestrazione e Armonia**

Un aspetto scoraggiante di molti libri di armonia è che, quando vengono effettuate delle riduzioni delle tessiture armoniche a scopo di analisi, esse diluiscono o escludono alcuni degli aspetti salienti dell'armonia: il modo in cui le note sono disposte nello spazio musicale (il registro) e le scelte del compositore circa i raddoppi e i timbri da adoperare. Qualsiasi prassi analitica o pedagogica che non si concentra su ciò che è più udibile – e questi fattori del suono **non** sono dettagli di scarsa importanza – è destinata a rimanere musicalmente inefficace.

## **Spacing (disposizione) e registri**

La serie degli armonici è una guida generica che porta alla chiarezza armonica. In genere, più un accordo viene disposto con intervalli più ampi al basso e più stretti nelle parti acute, più favorirà risonanze che ben si amalgamano. Gli intervalli armonici risonanti (ottave e quinte) al basso tendono a stabilizzare l'armonia, indipendentemente da quello che si trova sopra di essi.



*Il secondo accordo è un "rivolto" del primo. (Questo esempio dimostra ancora una volta come il concetto di "rivolto" negli intervalli con così tante note cromatiche non ha senso). Si noti l'enorme differenza tra i due accordi. Il primo suona come una vibrazione densa di colori di un'armonia di La minore, che si deve al raddoppio all'ottava del La al basso e alla quinta sopra di esso che lo supporta. Il secondo accordo suona senza fondamentale; l'unico intervallo acusticamente forte è la 5a Do-Sol, nascosta nelle parti centrali.*

Ovviamente un compositore può legittimamente desiderare effetti espressivi come ad esempio accordi scuri e con note al basso ravvicinate, per suggerire



confusione o pesantezza d'animo, ma non debbono essere il risultato di scelte non ponderate.

Un altro punto: come abbiamo visto in precedenza, la tensione armonica viene edulcorata dalla separazione dei registri, dal momento che l'orecchio è meno incline ad associare tra loro note dissonanti poste a grande distanza l'una dall'altra. Nei casi più estremi, queste distanze creano piani tonali separati.

Si noti che il registro è direttamente collegato alla chiarezza e al carattere. Le note poste nel registro medio sono di maggiore chiarezza perché l'orecchio umano si è evoluto in modo da distinguere i suoni più chiaramente proprio in quel registro. (Quando si insegna composizione, è spesso utile suggerire agli studenti di provare gli effetti armonici desiderati in vari registri prima di assegnarli al registro "standard", quello medio).

### **Raddoppi**

Oltre alla scelta su disposizione e registri, anche quella su eventuali raddoppi è importante. Uno dei problemi della scrittura seriale classica è il fatto che evita rigidamente i raddoppi all'ottava. Questo non solo rende quasi impossibile ottenere chiarezza nei registri estremi dell'orchestra, ma esclude anche effetti armonici interessanti, nei quali si usano i raddoppi per colorare un accordo in modo particolare. Sebbene i raddoppi di ottava cambino certamente il sapore dell'armonia, non c'è ragione alcuna per evitarli. Un approccio migliore sarebbe quello di usarli in modo che risultino intenzionali ed espressivi. I raddoppi non hanno tutti un effetto equivalente: essi enfatizzano il ruolo della nota che appare più di una volta. I raddoppi delle note al basso conferiscono più solidità rispetto a quelli nel registro medio e i raddoppi adiacenti (non separati da altre note) sono più riconoscibili rispetto a quelli non adiacenti.



*Si noti l'effetto di raddoppi diversi in questi tre accordi. Nel primo accordo, il raddoppio della nota La al basso le conferisce lo stato di fondamentale, così come la 5a sopra di essa. Nel secondo accordo, il raddoppio del Re#, che si trova in conflitto di semitono col Mi, aumenta la dissonanza e crea un suono più pesante. Nel terzo accordo il raddoppio del Do, che è consonante sia con il Sol# sia col Mi, conferisce all'accordo un suono più ricco.*

Infine, bisogna menzionare i registri dell'organo, in cui si usano raddoppi diversi dall'ottava (i registri di mutazione) per creare timbri nuovi e diversi, e che forniscono effetti armonici interessanti. Un classico esempio di questa tecnica si può trovare nel *Bolero* di Ravel.

## Timbro

Un altro elemento che spesso viene ignorato nello studio dell'armonia tradizionale è la differenza tra la scrittura vocale e quella strumentale. I ritardi in una parte per pianoforte suonano molto diversamente se suonati da un organo; così come eseguire dissonanze con un attacco deciso, difficile per le voci, è più semplice per gli archi.

All'atto pratico, il timbro influenza il suono di qualsiasi intervallo. Gli urti di seconda (clusters) sono abbastanza aggressivi sull'organo, ma molto più dolci quando vengono suonati dagli archi (probabilmente perché le piccole e continue fluttuazioni di intonazione di quest'ultimi forniscono mobilità interna). Le ottave e le quinte negli ottoni hanno una ricchezza e una pienezza che non può essere eguagliata dagli stessi intervalli eseguiti dai legni. Gli accordi nel registro basso dei tromboni e disposti ad intervalli ravvicinati, che è molto diversa dalla loro (relativa) pesantezza quando vengono suonati dai corni. In breve, a parte nel caso del più elementare dei brani, l'armonia non si può e non si dovrebbe separare dall'orchestrazione.

## Armonia con piani tonali multipli

Un accordo viene di norma percepito come una unità. In alcuni casi esso può includere dei sottogruppi ("piani") in particolar modo quando l'orchestrazione incoraggia tale "stratificazione" attraverso la separazione dei registri e/o dei timbri.

The image shows two musical examples, A and B, illustrating different ways to voice a chord. Example A shows a chord in the strings with two notes in the upper register. Example B shows the same chord in the strings, but with a dissonant interval in the trumpets.

*In "A", quando gli archi, strumenti omogenei, suonano l'accordo, le due note più acute si amalgamano con la massa totale. Lo stesso accordo, orchestrato come nell'esempio "B", presenta due strati timbrici distinti: un accordo di sottofondo degli archi e una dissonanza in rilievo nelle trombe. La nostra percezione dell'armonia si concentra ora in modo particolare sulla dissonanza Sol-Lab, conducendo ad aspettative differenti circa la musica che seguirà questo passaggio.*

Il concetto che qui voglio esprimere è che tutti i testi di armonia danno per scontata una completa e continua unità timbrica. Nella vita reale invece c'è un mondo di potenziale espressivo tutto da esplorare nelle tessiture armoniche a strati multipli e nelle varie gradazioni di incastro tra i vari piani tonali. In aggiunta, tale stratificazione è un mezzo potente per esplorare le complessità armoniche senza creare pesantezza e inerzia. Ciò è vero specialmente nei casi in cui i vari strati sono contraddistinti da diversi caratteri intervallari, separazione timbrica e/o dei registri e indipendenza ritmica.

### **Criteri di valutazione dell'armonia**

A seguito della nostra discussione sui principi generali, si può ora dare un'idea di ciò che si può reputare armonicamente inefficace, in qualsiasi stile musicale.

Casi tipici includono:

- Accenti inappropriati o casuali.



*Questa variante di un esempio presentato in precedenza contiene ora un cluster sull'ultimo tempo della prima battuta. L' accordo in questione spezza il moto delle parti ed è anche più intenso rispetto agli accordi che lo circondano. Arriva nel mezzo della frase, in un momento che non ha bisogno di alcun accento particolare.*

- Buchi inappropriati o casuali o punti morti



Un'altra variante dello stesso esempio presenta ora un accordo spoglio e con sonorità aperta, il quale cade sull'ultimo tempo della prima battuta. Questo accordo suona veramente vuoto in confronto agli accordi che lo circondano. Ancora una volta, la sua posizione nella frase non merita alcuna enfasi.

- Mancanza di direzionalità, spesso in congiunzione con un certo pallore, mancanza di un profilo significativo.



La presente variante di un esempio precedente lo ha reso sconclusionato. La progressione delle tensioni intervallari suona ora casuale: gli intervalli rimangono statici senza alcun motivo e cambiano in punti casuali all'interno della frase. Il climax viene preparato in modo pessimo e la cadenza finale sulla seconda minore è inadeguatamente dura.

## Pedagogia

Di seguito alcuni suggerimenti per insegnare armonia:

- In genere le "regole" dell'armonia vengono espone in bianco e nero: evitare le ottave parallele, le relazioni, ecc. Queste linee guida primitive sono utili solo per il principiante. Nella pratica, gli effetti armonici dipendono dal contesto e la vera sfida è che il compositore deve essere sensibile verso la consistenza armonica. Ad esempio, ne *La Cathedrale Engloutie* di Debussy, le ottave e le quinte parallele sono una parte di un mondo sonoro di grande consistenza e perciò non emergono in modo inappropriato. Durante l'insegnamento, un buon approccio è di "valutare" le situazioni armoniche su una scala che si basa sulla prominente acustica. Tale concentrazione sulle gradazioni

(scale di dissonanza, accento, distanza delle modulazioni, ecc.) sviluppa l'orecchio dello studente verso distinzioni più sottili e incoraggia un giudizio sulla qualità musicale più raffinato, il quale è trasferibile ad altre situazioni, diversamente da quanto accade per le regole ferree.



*In un normale contesto polifonico a quattro parti, le 5e parallele tra parti esterne sono evidenti in "A". Ad ogni modo, in "B", esse sono molto più subdole: si trovano nelle parti interne e la parte al soprano distrae l'attenzione verso di loro tramite un profilo attivo. Usando un timbro omogeneo, il moto delle parti (corretto) dell'esempio "C" è virtualmente indistinguibile da quello in "B".*

- Canta e suona: L'armonia è allenamento dell'orecchio musicale. Lo studente dovrebbe regolarmente cantare le parti singole mentre suona le altre.
- Prova alternative: spesso una ricomposizione immaginaria di un passaggio armonico con un diverso moto delle parti risulterà illuminante.
- Cerca la parte principale in ogni momento: armonia non vuol dire democrazia. Nella maggior parte delle situazioni armoniche, alcune note contribuiscono di più all'effetto complessivo rispetto ad altre. Ad esempio, coltivare l'abitudine di cercare quali intervalli in un accordo influiscono di più sul suo carattere.
- Mentre è utile iniziare lo studio dell'armonia a quattro parti vocali – poiché una tessitura di tale omogeneità è un buon compromesso tra pienezza e indipendenza delle parti – gli esercizi dovrebbero includere la scrittura per pianoforte così come per vari piccoli organici, così da esplorare le varie interazioni tra armonia e orchestrazione. Non tutti gli esercizi dovrebbero essere a quattro parti.

## Bibliografia

Forte, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.

Forte, Allen. *Tonal Harmony in Concept and Practice*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1979.

Forte, Allen, and Steven Gilbert, *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: W. W. Norton, 1982.

Hindemith, Paul. *Traditional Harmony* (two volumes). London: Schott, 1968.

- Koechlin, Charles. *Etude sur le Choral d'école*. Paris: Heugel, 1929.
- Koechlin, Charles. *Etude sur les notes de passage*. Paris: Max Eschig, 1920.
- Koechlin, Charles. *Traité de l'Harmonie, en trois volumes*. Paris: Max Eschig, 1958.
- Messiaen, Olivier. *Vingt Leçons d'Harmonie*. Paris: Alphonse Leduc, no date.
- Persichetti, Vincent. *Twentieth Century Harmony*. New York: W. W. Norton, 1961.
- Piston, Walter. *Harmony, Fourth Edition*. New York: W. W. Norton, 1978.
- Reger, Max. *On the Theory of Modulation*. New York: Edwin F. Kalmus, no date.
- Schoenberg, Arnold. *Theory of Harmony*, Berkeley: University of California Press, 1978.
- Schoenberg, Arnold. *Structural Functions of Harmony*. New York: W. W. Norton, 1969.
- Sessions, Roger. *Harmonic Practice*. New York: Harcourt, Brace and World, 1951.
- Simpson, Robert. *Carl Nielsen, Symphonist*. New York: Taplinger, 1979.
- Tchaikovsky, Peter Ilyitch. *Guide to the Practical Study of Harmony*. New York: Dover Publications, 2005.

## **Riconoscimenti**

Un ringraziamento va a Andrew Schartmann: I suoi suggerimenti hanno contribuito in modo rilevante alla fluidità del presente testo.